



**HAL**  
open science

# L'éblouissement de l'ombre : écrire à l'approche du crépuscule

Thomas Dutoit, Cécile Roudeau

► **To cite this version:**

Thomas Dutoit, Cécile Roudeau. L'éblouissement de l'ombre : écrire à l'approche du crépuscule. 2022.  
hal-04247092

**HAL Id: hal-04247092**

**<https://hal.science/hal-04247092>**

Submitted on 17 Oct 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

WILLIAM S. MERWIN

# UN TEMPS AU JARDIN

THOMAS DUTOIT & CÉCILE ROUDEAU

Version française suivie de  
L'éblouissement de l'ombre :  
Ecrire à l'approche du crépuscule

ROBERT BECKER

La forêt de palmiers de W. S. MERWIN

FANLAC

# L'ÉBLOUISSEMENT DE L'OMBRE : ÉCRIRE À L'APPROCHE DU CRÉPUSCULE

Entrons donc au jardin. Nous y sommes déjà. Nous ne le savons pas encore, mais il nous hante. Le recueil *Garden Time* (*Un temps au jardin*) commence un matin, mais le matin (« THE MORNING ») qui ouvre cet espace et ce temps merwiniens est spectral, perdu au moment même où on le goûte. L'origine est déjà deuil d'elle-même (deuil, en anglais *mourning*). Parcourir *Garden Time*, c'est aller du matin au « présent », titre du dernier poème – un présent qui nous échappe dans un rire, un présent qui, nous y reviendrons, nous arrive du passé (*pre-sent*, du verbe *send*, envoyer), et nous envoie hors du jardin, en messagers de l'ange, ou en exil. En exil de la présence, il nous faut dès lors retourner et nous retourner, revenir aux vers que nous venons à peine de quitter. *Versus*. Revenir au matin pour le perdre à nouveau, au recommencement du monde.

## Echo-logie : du poème au recueil

Publié en 2016, *Garden Time* est le dernier recueil de W. S. Merwin, point d'orgue, sans doute, d'une œuvre de poète, essayiste, nouvelliste, traducteur, qui va de 1952 jusqu'à sa mort en 2019. Recueil jardin composé par un poète jardinier, il convoque au moins deux lieux : d'une part, la palmeraie de Maui, dont année après année, avec la précision d'un botaniste, la constance d'un moine bouddhiste, et la vision d'un écologiste de la première heure, Merwin planta les 14 000 palmiers, et, de l'autre, le jardin de Lacam, en bordure du causse du Lot, dans le sud de la France, où il aimait passer le printemps et l'automne<sup>1</sup>. Deux lieux et deux temporalités qui s'enchevêtrent. Au fil des pages, des lieux, des temps, on rencontre un vieillard (toujours) enfant, des libellules et un scarabée, des mainates et des oies sauvages ; on y goûte des cerises noires et du thé de Corée ; on y écoute tomber la pluie au lever du jour, tomber les graines mûres à la fin de l'été ; on y entend le son de l'eau qui va, le chant des sonnailles défuntes et la musique de mains silencieuses au piano ; y passent les saisons, s'y égrènent les heures, un matin vers la fin mai, des souvenirs d'été, l'équinoxe d'automne ou une nuit d'octobre, et un matin de décembre qui vient, ou revient, au temps qui est le sien ; on y rêve aussi, et on s'y remémore, une rivière, une autre, ou était-ce la même, une vieille bâtisse, un nuage, ou un songe, et l'écriture des vieilles gens. Entrent aussi au jardin des instants dont le seul ancrage est le présent du poète, du lecteur, l'insaisissable maintenant, l'étrangeté de l'« entretemps », le suspens, avant que la mort n'advienne, « plus tard un jour ».

Ces fragments, poèmes ou bouts de temps, nous invitent à les lire en les reliant, défiant la brisure qui pourtant les constitue, « l'espace entre » que le lecteur enjambe d'un poème à l'autre. Face à face, de part et d'autre de la pliure du volume, les textes se répondent, un mot en appelle ou en rappelle un autre. Exemples : « la Mémoire seulement

est réveillée avec moi », dit la pénultième de « UN MATIN TÔT », un verbe (*awake*) que reprend le poème qui lui fait face, « L'ENFANT RIEUR », à la faveur d'une variation que le texte désigne d'un adverbe, « je m'éveille à nouveau l'enfant rieur » (« *wake again* »). Ou c'est quand la page se tourne que la liaison s'avère : si « SANS Y CROIRE » se clôt sur un paradoxal non commencement (« là n'était point de commencement j'étais là »), à la page suivante, « ENTRETEMPS » se termine en écho : « ne sait pas son commencement ». Ainsi le recueil advient par la lecture même : le goût (« EN BUVANT DU THÉ AUX PETITES HEURES ») répond au son (« SONNAILLE », à la page précédente) ; le poème au père (« TABLEAU NOIR ») fait suite au rêve utérin (« ÉQUINOXE D'AUTOMNE »). Le jardin n'a pas été laissé au hasard, et plus on avance, plus longues sont les enjambées. À trente pages d'intervalle « ÉQUINOXE D'AUTOMNE » reprend, appelle, « LUMIÈRE APRÈS L'ÉQUINOXE D'AUTOMNE », et tandis que les mains, à peine déployées dans le premier poème (p. 87), sont la redite de « Ô MAINS SILENCIEUSES » (p. 21), elles annoncent aussi celles, étrangement absentes, de « PIANISTE DANS LE NOIR » (p. 99). Le temps au jardin est donc ressassement ; le présent de chaque poème est hanté d'autres voix, d'autres présents – perpétuel renvoi défiant l'unicité du dire, le « une fois pour toutes » de la lecture et de la diction. En se laissant habiter par d'autres, le présent se fait incantation, réverbération. En reliant, en relisant les poèmes, nous faisons trembler les contours de l'un et c'est alors dans l'entre-poèmes, l'entre-individus, voire l'entre-espèces que le recueil fait advenir un nouvel en commun qui s'origine dans la relation et non plus dans le sujet indivis. Chemin faisant, les liens se tissent ; les sons, les sens, les mots et les mondes (humains et non-humains, végétal ou animal, matériel et idéal) sont mis en résonance comme le sont aussi la science, l'écologie et le bouddhisme.

Il est des poèmes, « MATIN DE DÉCEMBRE » par exemple, où il nous faut faire halte, car ils font vibrer mots, moments, images, souvenirs, déjà

mis en circulation dans tout le recueil, voire dans des textes antérieurs. C'est ainsi la singularité du « *one* » (un), « *only* » (seulement), « *once* » (une fois) – des mots eux-mêmes ressassés par les poèmes – que le recueil interroge, où chaque occurrence est prise dans la double logique du palimpseste et de la synecdoque. De même qu'il se lit en filigrane de chaque poème, presque de chaque mot, les traces nombreuses d'un texte passé rendu présent dans la lecture, de même le poème, toujours fragment, fait geste vers un tout qu'à défaut d'incarner il invoque, et convoque, dans son ici et maintenant. Le chemin à se frayer par la lecture, tel que le propose *Un temps au jardin*, serait donc aussi celui de la mémoire, une forme de mémoire qui laisserait jouer ensemble, écho-exister, tous les poèmes, afin que tous soient présents au moment où chacun est lu. La singularité de ce présent, plus que son unicité, serait celle du « en même temps », feuilletage infini, géologique, de tous les temps. Est-ce à cette temporalité paradoxale de ce temps au jardin, ce temps, aussi, durant lequel on lit *Un temps au jardin*, que songeait Merwin peu avant sa mort lorsqu'il disait « il n'y a pas de temps au jardin »<sup>2</sup> ?

### **(Ne pas) mesurer le temps**

En épigraphe d'*Un temps au jardin*, un vers de William Blake, tiré des « Proverbes de l'Enfer » : « Les heures de la folie se mesurent par l'horloge, mais celles de la sagesse, aucune horloge ne peut les mesurer ». La mesure – le mètre, peut-être – est donc perdu quand on entre au jardin. « Je fais cinq pas dans le jardin », disait Merwin à John Kaag, qui lui rendait visite à l'automne 2018, « et je perds immédiatement toute notion du temps... » « Cinq pas » : facétie d'écrivain ? Celui qui, poète depuis l'âge de 5 ans jusqu'à sa mort à 91 ans, fut aussi grand traducteur de poésie, sait mieux que quiconque

le poids du pentamètre iambique, le vers de cinq « pieds », qui pèse sur la poésie anglaise<sup>3</sup>. Entrer dans le jardin, y faire cinq pas, ce ne peut être perdre tout sens de la mesure, mais plutôt se défaire d'une certaine comptabilité, d'un décompte des heures et des syllabes qui n'a plus lieu d'être dans ce jardin qui est aussi sagesse (« la sagesse est le jardin », disait-il aussi à Kaag). Il serait donc faux de penser que le jardinier poète abandonne toute prosodie. *Un temps au jardin* est bien écrit en vers et le vers demeure, quand bien même les poèmes se jouent du pentamètre et échappent au diktat des horloges, à la découpe inéluctable de ce temps qui s'arrête aux portes du jardin<sup>4</sup>.

Le recueil est scandé de moments immobiles où le temps, justement, est à l'arrêt, poèmes tableaux, ou clichés photographiques : en anglais, *still*. Entre « PERTE » et « UN MATIN TÔT » sont plantés trois poèmes-ekphrasis, où se fige le temps dans la contemplation de l'objet : un tableau de Vermeer, « L'Oiseau aveugle » de Morris Graves, peintre ami du poète, ou le monde immobile peint sur une tasse de thé. Reprenant, tout en la renversant, la tradition keatsienne de l'ekphrasis, celle qu'a immortalisée « Ode on a Grecian Urn », le poème « TASSE DU PETIT-DEJEUNER » figure le temps arrêté du « monde de porcelaine », un monde « qui rassure et ne bouge ». Ce monde-là est hors temps, et nous en sommes exclus. De même que sur les flancs de l'urne grecque les rues de la petite ville resteront toujours silencieuses, le personnage sur la tasse est figé à jamais dans la répétition du même geste : « marque l'arrêt en pleine enjambée comme toujours / et à jamais pour le reste de sa vie ». La répétition infinie, à l'identique, ne nous sauve pas, comme chez Keats, de la contingence du monde, mais nous arrache au flux, en nous inscrivant comme en miroir sur ce « ciel blanc qui a oublié de bruisser », « lieu immobile » et inintelligible qui nous fait face en ce matin étrange et familier.

Ce temps où s'interrompent le mouvement, le langage, et où le sujet même s'absente ou est congédié du monde du poème, ponctue

le recueil. Dans « LUMIÈRE APRÈS L'ÉQUINOXE D'AUTOMNE », le temps, qui n'est que le jeu de la lumière même batifolant au faite des arbres, s'arrête

il se fixe et se fige à son plus haut  
et les oiseaux aussi se figent et restent muets  
il ne sera jamais su ce que ça dure  
it stops and holds still at its height  
and the birds stop with it and stay silent  
it will never be known how long that lasts

Quand le temps s'arrête, le « je » est englouti dans une voix passive qui l'exclut de la connaissance et de l'expérience même de cette temporalité que le poème pourtant s'efforce de dire – en anglais, notamment, dans des formes continues : *the going of the brightness*, « la lumière qui s'en va » un peu plus loin dans le poème. Ce temps immobile, celui de la nature morte (*still life*), de cette quiétude – autre sens de *still* – qui engourdit jusqu'à la mort peut-être, revient dans « L'AUTRE BÂTISSE », dans les bagages du revenant poète, qui « cette fois », dit-il, n'est rien venu reprendre :

plutôt ne rien bouger et ne rien toucher  
comme si j'étais un fantôme ou ici dans un rêve  
et je sais que c'est un rêve sans âge  
dans ce rêve toujours ici la même rivière  
la bâtisse la vieille bâtisse et me voici dans la lumière  
du matin et voici que chante le même oiseau qu'hier  
but to move nothing and to touch nothing  
as though I were a ghost or here in a dream  
and I know it is a dream that has no age  
in this dream the same river is still here  
the house is the old house and I am here in the morning  
in the sunlight and the same bird is singing



En entrant dans le monde de porcelaine, cet espace-temps du rêve qui rappelle « TASSE DU PETIT-DÉJEUNER », le poète est sorti du temps des horloges pour habiter le temps du « toujours ici la même », étrange temporalité où le temps ne passe plus, où, n'en déplaise au philosophe, on se baigne toujours dans la même rivière, en écoutant chanter le même oiseau, capturé par la lumière, autrement dit, éteint.

### *Ubi sunt*

La capture par la lumière est synonyme de pétrification dans *Un temps au jardin*. Une fois le temps figé à la cime des arbres, dans « LUMIÈRE APRÈS L'ÉQUINOXE D'AUTOMNE », l'empreinte de la lumière – les « pieds » du poème (« *footprints* ») ainsi que ceux des oiseaux – se retrouvent imprimés à même la page, comme la vie, ou la lumière du soleil, elle-même origine de la vie, se trouve fixée sur un support, mots noirs sur une page blanche, empreintes spectrales.

alors à nouveau les colombes s'éveillent à une autre ère  
les empreintes blanches sur les longues frondes  
entament avec les empreintes des ombres leurs danses indolentes  
et les danseurs évoluent dans les bras des ombres  
qui silencieuses célèbrent l'équinoxe  
célébrent la lumière qui s'en va  
les jours remémorés du long été  
then the doves wake again in another age  
the white footprints in the long fronds  
begin their slow dance with the footprints of shadows  
and the dancers move in the arms of shadows  
that are silently celebrating the equinox  
celebrating the going of the brightness  
the remembered days of the long summer

Cette capture se répète à travers les éons du temps : toutes les vies devenues ombres sont arrêtées, pétrifiées telles des fossiles, sédimentées au fil des cinq extinctions qui précèdent la sixième en cours<sup>5</sup>. Dans l'instant du poème se superposent des temporalités multiples : les oiseaux qui se réveillent aujourd'hui, comme se réveillaient ceux des époques révolues, stratifient le maintenant, et chaque impression du pied (y compris celle du poème), capturée par la lumière blanche, entre en dialogue avec les empreintes de ces danseurs devenus ombres.

S'il n'y a donc pas de temps au jardin, c'est que le temps s'y arrête, capturé par la stase, *still*, mais, à rebours, et simultanément, c'est, autre cliché romantique, que le temps nous échappe inéluctablement, et qu'avec lui, les humains, et plus encore les autres espèces, sont voués à disparaître. Le recueil est en effet frappé de part en part par la perte, la disparition, celle du passé, mais aussi celle, inéluctable, à venir. Le court poème « FLEUVE » reprend, comme d'autres, la formule du *ubi sunt*, traduite ici par la répétition mélancolique « s'en est allé » (*gone*), trois fois à la rime, et une fois, plus tôt dans le vers, au mitan du poème. Dans « FLEUVE », le petit bateau, les gibbons, leur raffut, les forêts elles-mêmes, et « toi », le destinataire du poème, ont tous disparu. Ne subsiste que le fleuve, un mot qu'un autre poème, intitulé à dessein « LE MÊME FLEUVE », fait resurgir, le même mais différent, puisque le texte convoque cette fois, contre-intuitivement, non plus l'Asie lointaine mais la Pennsylvanie industrielle. Cet autre fleuve du même nom (*river*), le poème se plaît ici à le faire rimer avec un nom propre, « RIMER », inscrit sans doute sur un panneau publicitaire non loin de ses rives. Autre facétie d'écrivain : dans ce nom propre s'entend bien sûr le « rimeur », le poète, et se lit aussi et toujours le fleuve, à une lettre près – la lettre M, lettre capitale, où subrepticement s'inscrit le V de *river*. Si dans « FLEUVE », la litanie de la perte s'achève sur un temps qui s'écoule et s'enfuit –

« maintenant il n'est plus que le fleuve qui toujours tout du long filait son chemin », ce *tempus fugit* épargne dès lors peut-être le rimailleur (RIMER/river) dont subsiste le texte, « FLEUVE », son sillage ou sa trace, son « CHEMIN FAISANT » (« *WAY TO GO* »).

D'autres subsistent, en fait, avec le poète, et malgré lui : un des derniers poèmes du recueil, « NON CONTÉ », inscrit et impose un « nous » entêtant, militaire, un « nous » auquel, à son corps défendant peut-être, le poète appartient, jusqu'à l'avant-dernier vers qui enfin l'efface. « NON CONTÉ » dit la disparition et l'extinction des « animaux » :

ils ne sont plus ils ne sont plus mais nous pullulons  
nous respirons respirons ça mais sans  
jamais savoir sans jamais dire rien de ça  
they are gone they are gone but we go on  
breathing it breathing it but without  
ever knowing it without ever saying it

Si ce poème épitaphe ne « compte » pas pas plus qu'il ne peut conter, il inscrit la perte des animaux, des créatures vivantes, à l'exception du « nous » humain, dans une temporalité géologique, celle de l'anthropocène, qui n'a plus que faire du temps des horloges. L'élégie du *ubi sunt* est bien écrite au présent terrible de l'humain, ce « nous », renvoyant au devenir-seul-habitant du monde par opposition à tous les animaux-plantes disparus. L'humain, comme seul vivant et survivant, perdure : « *they are gone they are gone but we go on* ». L'humain devient (nous devenons) ce *goon*, qui transparait, en anglais, par concaténation du verbe et de sa postposition (*go on*) – un nom qui signifie la force armée illégitime d'une milice de destruction. À la fin du poème pourtant, le silence semble avoir le dernier mot, et la parole est retirée à l'humain, qui de sujet devient objet : « parfois nous oublions même le silence / mais le silence nous

oublie à chaque respiration ». L'assurance que l'avant-dernier vers semblait conférer à l'humain-sujet (« parfois nous oublions ») est subvertie, révolue peut-être. Le dernier souffle serait dès lors celui du poème sans l'humain mais au présent du poème. Mais ce présent lui-même vacille dans *Un temps au jardin*.

À la fin d'un autre poème de l'extinction, « LES OIES SAUVAGES », dont l'amorce est à nouveau le deuil des animaux, gîte un étrange présent, grammaticalement impossible en anglais (« *looks up long ago* »).

les mots d'antan creusent tous l'immense absence  
l'ampleur de tout ce qu'on a perdu  
qui demeure là lorsque le poète en exil  
*lève les yeux jadis* en entendant les voix  
des oies sauvages qui s'en retournent au loin en vol  
the old words all deepen the great absence  
the vastness of all that has been lost  
it is still there when the poet in exile  
*looks up long ago* hearing the voices  
of wild geese far above him flying home

Ce présent en exil de la présence est révolu depuis longtemps, ce que marque l'anglais « *ago* ». Quand le poète lui-même en exil lève les yeux, ce qu'il voit – le retour des oies sauvages – est déjà marqué du sceau de la disparition. Et l'encore-là de cette présence, même s'il « survit » dans les poèmes anciens, se réduit une fois de plus à la capture du cliché (« *still there* », « demeure là »). Ce présent est là, et non ici, toujours-déjà nature morte. Le présent s'origine dans la perte de la présence. Il n'est pas de retour possible.

Cet impossible retour est ce que scande « VARIATIONS AVEC ACCOMPAGNEMENT POUR UN NUAGE », un long poème où se dessine un art poétique – art de la variation, justement. Dans ce poème qui rappelle, ou appelle, des titres, des clichés (au sens photographique) tirés

d'autres textes d'*Un temps au jardin*, le présent même, celui du nuage peut-être, a la texture vaporeuse de ce qui n'est pas, ne peut pas être, un point sur la flèche du temps (« one time »). Le présent se donne ici tout particulièrement dans le va-et-vient entre un passé qui ne l'est pas et un futur déjà disparu<sup>6</sup>, et ce dans une composition en cinq strophes dont chacune est une variation sur la volonté du poète de ne pas se laisser aller à l'espoir de revivre l'instant, de reprendre ce même chemin, de revoir ce matin-ci. Or, ce « non » lancé à l'espoir d'un impossible retour, le texte l'inscrit paradoxalement dans le retour entêtant de l'adverbe qui dit la répétition (« again ») au premier vers de chaque strophe. À la dernière variation, dernière strophe, il résonne à la fois comme une défaite et une révélation.

*Bien que je n'espère pas savoir à nouveau*  
ce que je sais depuis le commencement  
*Although I do not hope to know again*  
what I have known since the beginning

La connaissance est reconnaissance, et la découverte retrouvaille. La première fois – émerveillement de la rencontre, promesse de l'aube – est toujours déjà clivée, et il n'est de neuf dans l'à nouveau que la répétition. Aussi – à l'encontre de la rime trompeuse (*time/mine*) – n'est-il jamais de « seule fois » dont on pourrait s'approprier l'inscription. Le glissement des lettres (*leaving/love/leaving*) qui gagne le texte semble dire l'impossibilité de saisir, de retenir. Le « chemin » (*way*) vers toi, dit le poème, celui que je croyais unique, que je n'espérais pas emprunter de nouveau, se révèle à jamais réitéré (*al[-]ways*) quand, à rebours, cet amour si présent, ici et maintenant, est toujours tissé de disparition. Ce que je cherche ici et maintenant, je l'ai toujours eu ; ce que j'ai ici et maintenant est toujours déjà perdu. Il n'est pas de présent, ni de commencement.

Si, dans *Un temps au jardin*, le présent ekphrastique ne sauve donc pas de la contingence du monde mais capture la mort au vif du cliché, la litanie de la perte et l'élégie sur le temps qui passe ne laissent pas le « je » au désespoir. L'émerveillement devant le passé ou le passage d'une vie dans « VARIATIONS AVEC ACCOMPAGNEMENT POUR UN NUAGE » reprend cette fois l'ode wordsworthienne, « Ode: Intimations of Immortality »<sup>7</sup>, elle n'en retient pas le paroxysme nostalgique. Dans *Un temps au jardin*, la perte se retourne et devient condition de la vie, de l'amour, du présent même, et du poème, au point qu'aimer la vie n'est possible qu'en aimant aussi, en même temps, la disparition qui l'habite et la met en mouvement. Aimer la vie, c'est en aimer la revenance, spectrale, la présence paradoxale.

## Revenances

Au commencement était la revenance. Les voix des espèces éteintes non seulement nous reviennent en tant qu'esprits, mais elles nous interpellent dans l'espoir « de nous trouver encore » – cet espoir que nous, humains, ne voulons plus nourrir. Dans « VOIX AU-DESSUS DE L'EAU », le pénultième poème du recueil, le corps des oiseaux, d'où proviennent ces voix, vestiges d'une extinction à laquelle ils auraient, seuls, survécu, n'est pas tant réminiscence d'un passé révolu que présence spectrale, une présence que nous ne reconnaissons qu'au moment où ils s'en vont, présence-absence qui nous constitue, ou constitue le « nous » (à la rime du premier et dernier vers). Ce « nous » advient d'abord dans le poème sous la forme dative (*us*) – « Il est des esprits qui *nous* reviennent ». Le « nous » humain vient après, après coup, et ne peut que se ressouvenir, reconnaître ce qui passe d'abord inaperçu, tel l'oubli lui-même dont on ne perçoit l'efficace que lorsque la disparition a déjà eu lieu. Le « nous », qui clôt le dernier vers et le poème, ne tient donc qu'à la possibilité

de la reconnaissance par ceux qui nous quittent, au moment où nous les reconnaissons. Notre présent, notre présence, tient à l'espoir qu'ils ont de nous trouver, nous inventer peut-être (*find*), quand ils nous reviennent. La non-équation, le chassé-croisé des présents que le poème expose (« there are... » / « there are... ») aux premier et dernier vers, l'un pointant vers un passé revenant, l'autre vers un à-venir déjà peut-être mort (*still*), nous expose comme spectres en miroir de leur spectralité.

« là n'était point de commencement j'étais là » / « *there was no beginning I was there* ». Dans un renversement de ce à quoi on s'attendrait – je suis né à mon commencement – le poème « SANS Y CROIRE » déjoue lui aussi la temporalité linéaire à la faveur d'un chiasme (*there was / was there*) qui interroge et le début et le je, en les marquant du sceau de la négativité (*no*).

Toujours là à ne pas croire aux ans je m'éveille  
et me trouve plus vieux que je ne peux le comprendre  
la plupart de ma vie dans un fragment  
que moi seul je me remémore  
certains vieux coloris sont toujours là  
mais pas les voix ni ce qu'elles disent  
comment se peut-il que ça soit vieux si c'est maintenant  
avec le ciel qui se prend pour l'évidence même  
là n'était point de commencement j'étais là  
Still not believing in age I wake  
to find myself older than I can understand  
with most of my life in a fragment  
that only I remember  
some of the old colors are still there  
but not the voices or what they are saying  
how can it be old when it is now  
with the sky taking itself for granted  
there was no beginning I was there

Le « je » ici, à l’instar du « nous » humain de « VOIX AU-DESSUS DE L’EAU », advient dans la non-contemporanéité à lui-même. Le lointain passé émerge dans l’instant le plus présent, quand le poète regarde une photographie devenue synecdoque de sa vie passée. La spectralité est originaire, et la revenance est le filtre par lequel j’appréhende le maintenant. Dans « SANS Y CROIRE », la photographie reste muette, même si les vieilles couleurs n’ont pas encore disparu. La capture par la lumière ne marque pas le début et le poète agnostique, celui qui ne croit (toujours) pas à la temporalité des horloges ou à la succession des ères, ne s’éveille pas tant à la lumière – celle du ciel « qui se prend pour l’évidence même », et refuse toute extériorité – qu’aux royaumes des ombres.

Dans *Un temps au jardin*, le noir – l’obscur, l’informe, le monde souterrain – est le lieu des possibles, de ce qui est en puissance<sup>8</sup>. Il désigne non pas une absence mais une densité immesurable, inaccessible à la lumière que le recueil identifie à la rationalité, au savoir et aux formes, au calculable ou comptable. Cette lumière (*daylight*) surgit à chaque fois que la photographie, le visible sont évoqués. L’écriture de la lumière – photo-graphie – capte et fige, on l’a vu. Elle signale la fin de la vie, sa mise en représentation. Ce sont les cinq premiers vers de « LUMIÈRE APRÈS L’ÉQUINOXE D’AUTOMNE » où la lumière arrête, interrompt le chant des oiseaux, et met le temps à l’arrêt. Une autre temporalité, pourtant, s’éveille avec les colombes, dans la deuxième partie du poème – celle d’un autre âge, de l’ombre, qui, loin de la staticité du jour, rouvre la possibilité du mouvement – la danse indolente des empreintes spectrales. C’est le départ de la lumière que l’on célèbre ici, et le commencement de l’automne, le temps du souvenir qui est celui de la revenance. Par-delà l’hiver, quand se raccourcissent les ombres, « UN MATIN VERS LA FIN MAI » se refuse d’ailleurs à nous plonger dans la lumière. Ce matin silencieux, immobile (*still*) est celui du deuil de l’ombre, du départ des habitants de la nuit. Ils s’en vont, longeant les lignes champêtres, les sillons, qui ne s’éveillent pas encore ; le poème les suit, faisant résonner



encore et jusqu'à l'orée de l'aube, la voyelle des ombres (*o*). Traqués par la lumière, trouvant refuge sous les vieux arbres, plus vieux que toute temporalité humaine, ces habitants de l'ombre seront préservés, jusqu'au lever du jour. Quand le poème s'achève, au moment où la lumière éclaire les sillons vides, il reste donc les ombres, blotties sous les noyers. Complice de la nuit, le poème garde et préserve, contre l'évidement des lignes (d'écriture) par la lumière trop crue de ce matin de mai.

et ce matin quand le jour emplit les sillons vides  
les vieux arbres recueillent l'ombre sous leurs feuilles  
qu'ils gardent tout le jour pour la reine de la nuit  
and now as the daylight fills the hollow rows  
the old trees gather the shadow under themselves  
to guard all day for the dark queen

La reine de la nuit est ici le nom de ce royaume des ombres, celui dont on peine à faire le deuil dans ce mouvement vers le solstice d'été – le royaume du rêve, des songes des nuits d'été.

Le poète rêve, les poèmes rêvent dans *Un temps au jardin*, peut-être parce que le rêve, souvenir déplacé, songe prophétique, est le lieu par excellence de la revenance et de l'ombre. Au fil des pages, le poète se revoit enfant, riant dans son berceau ou effaçant l'empreinte du père au tableau noir ; il dort au fond de l'océan, vole au-dessus des forêts. Les rêves sont aussi ceux des mots eux-mêmes qui, dans leur sommeil, dans l'ombre, laissent advenir une autre langue. Dans un des poèmes oniriques du recueil, « PRÉSAGES », deux langues se succèdent, et s'embrassent.

Un coupe-coupe que j'aimais  
compagnon de vingt ans  
repose non loin quelque part  
perdu  
marquant la fin d'une ère

A cherished machete  
companion of twenty years  
lies somewhere not far away  
lost  
marking the end of an age

Au début, un objet, égaré, négligé peut-être, mais encore à portée de main : une machette. Puis tombe le couperet du quatrième vers – *lost* (perdu) – monosyllabe qui dit la fin d'une ère. Ci-gît le coupe-coupe, ce compagnon d'une ancienne forme d'écriture, instrument du concept et de la ponctuation. S'ensuit le rêve, au détour d'un adverbe (« *then* »), à l'entame de la troisième strophe :

puis vint le rêve  
la nouvelle le vieil ami mort  
en quête d'un bouquin  
en haut de mes étagères  
et quand j'y eus grimpé  
il retira l'échelle  
et gisant sur le sol il rit  
du peu que je connaissais  
puis devint une ombreuse rivière  
then came the dream  
the old friend newly dead  
asking for a book  
I had on a high shelf  
and when I climbed there  
he took away the ladder  
and lay on the floor laughing  
at how little I knew  
then he became a dark river

Le monde du rêve et du revenant est un monde où la rationalité fait défaut. L'ami, mort, devient rivière obscure, et quand le jour reparaît, l'ancien langage, celui de la machette, de la maîtrise sur le monde, l'ancien savoir, raisonnable, qui séparait le possible de l'impossible, le vif du mort, a cédé la place.

au jour le monde connu  
perdait de sa couleur  
je sentais que je lâchais prise  
j'imagine que c'était en partie  
le deuil que je connaissais

au crépuscule venu  
deux rouges-queues  
pelotonnés avant l'hiver  
perchés tous deux sur la ramille d'un prunier  
près de ma main  
restaient là à me regarder

by day the known world  
lost color  
my hold on it felt loose  
I imagine that was part  
of the grief I knew

by then in the dusk  
two redstarts  
close together before winter  
lit on a plum twig  
near my hand  
and stayed to watch me

La voix poétique ici accepte la déprise, le deuil (*grief*) de ce qui est aussi un mode de lecture. La dernière strophe, le dernier tournant, offre un nouveau départ, anaphorique (« by day » / « by then », « au jour » / « au crépuscule »), qui est donc déjà une reprise : deux rouges-queues sur une branche – *two redstarts* – dit l’anglais, où l’on entend aussi le début (*start*) d’une nouvelle lecture (*read*), non plus celle de l’éclaircissement délétère qui paradoxalement éteint les couleurs, mais celle du crépuscule (*dusk*) où l’on lit autrement, où réapparaissent les couleurs de la vie. Fini, donc, le temps de la machette (la coupe qui constitue le sujet critique) ; on est entré dans celui de l’attente et de la veille, quand l’agentivité a changé de camp : ce sont bien les oiseaux, désormais, qui me regardent. « PRÉSAGES » nous intime donc de lâcher le coupe-coupe, de sentir plutôt la proximité de l’oiseau au crépuscule, de jouir de ce compagnonnage qui vient remplacer la logique de la séparation – dans l’instant et à travers les âges.

C’est encore d’un temps d’avant la coupe que vient le scarabée de « QUESTIONS AU SCARABÉE », d’un temps, cette fois, radicalement antérieur au monde humain. Qu’étais-tu, scarabée, demande le poète, avant que nous, humains, conceptualisions le monde, découpiions le temps en mois du calendrier ? Existais-tu avant les nombres, nos nombres ? Cette « ombre pleine » et oxymorique (« *dark sunbeam* »), est-ce ton lieu, ton origine ?

de quoi te souviens-tu quand tu tiens ta seule note  
sur son rayon de soleil noir jusque dans le petit jour  
what do you remember as you ride your one note  
on its dark sunbeam out into the daylight

La langue du scarabée – un son, une note qu’il chevauche (« ride », dit l’anglais) et écrit (*write*, ainsi qu’on peut l’entendre) sur un rayon de soleil noir, cette langue étrangère à la lumière, ou qui est sa propre lumière – n’est pas celle d’un savoir humain « éclairé », elle n’est pas

celle de la machette, de la découpe du monde, de sa mise en représentation, en territoire. L'écriture du scarabée est écritterre, et non géographie.

## Découpages

Le rapport noir-lumière, chez Merwin, recoupe celui entre poésie et science, imagination et savoir. Que voit-on ? comment regarde-t-on ? sont des questions que le recueil pose et repose sans cesse<sup>9</sup>. Dans « LE DESSINATEUR DE CARTES », il s'agit bien de regarder, la perception étant réduite à ce seul sens.

Le géographe de Vermeer ne cesse de regarder  
dehors par la croisée un monde que lui  
seul voit tandis que dans le cabinet à l'entour  
la lumière n'a pas varié quand les siècles  
ont gravité en silence par-delà leurs nuages  
au-delà des feuilles des saisons des nombres  
il ne les a pas vus dehors par la croisée  
le monde qu'il voit est là comme nous le voyons  
regarder dehors la lumière là dans la croisée  
Vermeer's geographer goes on looking  
out of the window at a world that he  
alone sees while in the room around him  
the light has not moved as the centuries  
have revolved in silence behind their clouds  
beyond the leaves the seasons the numbers  
he has not seen them out of that window  
the world he sees is there as we see him  
looking out at the light there in the window

« Regarder » (« looking ») termine le premier vers et débute le dernier, dessinant une diagonale coupée en son milieu, le site du silence, par une autre, celle qui se dessine, en anglais, entre l'attaque du poème (Vermeer) et son dernier mot (« window » / « croisée »). Mais que voit-on dans « LE DESSINATEUR DE CARTES » ? En regardant à travers (« out of ») la fenêtre, le géographe regarde (dehors) la lumière même, cette lumière aveuglante qui ne laisse voir que la croisée, la grille même.

Ce qu'on voit dans ce poème-tableau d'après une toile bien connue du peintre<sup>10</sup>, ce sont donc les conditions de possibilité du voir selon la logique réductrice des Lumières, celles qui gouvernent le monde de Vermeer, quand les Provinces-Unies cartographiaient les mers, à la plume et au compas<sup>11</sup>. Nous voyons la lumière, le quadrillage ; nous voyons le cadre, la vitre. Autrement dit, la vision ne va pas plus loin que ce qui la rend *métrique*, cette modalité de la mesure qui justement rend impossible l'accès aux choses. Nous ne voyons que les nombres, les concepts. Et c'est là que revient la question au scarabée : le monde existe-t-il sans les nombres ? Ne verrait-on jamais autre chose que la *carte* du monde ? le monde comme carte à partir d'un poème diagramme ? Non. Au centre du poème advient une révolution silencieuse (« revolved » / « ont gravité ») – celle du monde ou du cosmos sans *telos*, celle des lettres aussi, de la métalepse qui hante l'obscur du poème (Vermeer/Merwin) tout comme le poème (*poem*) hante la carte (*map*), et la retourne, peut-être même la subvertit. Ce qu'il y a à voir, dès lors, c'est l'écoute au-delà des nombres et de cette croisée qui prétend fallacieusement montrer le monde.

L'écoute a rattrapé la vision, à moins qu'elle ne l'anticipe toujours. « SONNAILLE », poème sur un monde dont le son s'est perdu, un monde où à l'appel (« calling ») s'est substitué un objet désuet, la sonnaile d'antan, est aussi un poème sur le nom, le label, l'écriture et le territoire. Le poème commence quand la pastorale n'est plus : le temps

de l'oralité du berger poète a disparu avec les enclosures, celles qui découpent, et, en découpant le monde selon la logique de la propriété, rendent la vocation originelle (autre sens de « calling ») de la sonnaïlle inutile. Le tintinnablement des cloches dans les collines n'a plus alors de raison d'être. Telle les « noms d'aïeux jamais connus » que portent les enfants, la cloche est enveloppe vide, mais elle demeure. Il ne reste donc plus que le nom, et l'objet, signes d'une langue vive et à jamais perdue. Ce nom, capture du son dans un réceptacle sans âme, et cette cloche qui en est la matérialisation, est ce que l'on saisit, à deux mains, telle la machette de « PRÉSAGES », au moment où quelque chose se perd. Le vieux berger dit au poète :

[...] Toi qui es d'ici prends ça prends ça  
au son que ça fait tu te ressouviendras  
[...] You are from here take it take it  
the sound of it will make you remember

Mais ce que l'on peut prendre ou garder (en mémoire), le « son que ça fait », titre d'un autre poème du recueil, est le son de ce qui s'arrête, ou s'est arrêté. La sonnaïlle ne résonne plus de promesse, ni de questions. Prise dans le langage, elle se tait.

Le legs n'est donc pas de la chose, pas même du nom, mais bien de ce qui échappe, qui file entre les doigts. Dans « WATER MUSIC », les promesses sont celles « que fait le son de l'eau qui va ». Rien ne peut plus appartenir, tout est partage, emprunt : le canoë a été prêté au poète, pour une partie de l'été, et il vogue sur un lac qui fait partie de l'histoire, une histoire dont lui-même participe au récit. Les synecdoques s'enchaînent sans jamais dessiner une totalité rassurante. Ce canoë blanc, présence spectrale, peut-être, des peuples qui un jour, sans le posséder, habitaient ce pays, porte celui qui ici ne prend rien, ne rapportera rien avec lui ; sauf le son, ce qu'aucune histoire (« story ») ne peut garder (*store*), ce qui échappe à la possession,

à l'accumulation. Ce qui est à ma portée, ce qui est le plus près de moi, dit le poème, c'est le son du partir. Rien ne peut donc s'achever dans un tout ; ni la saison, ni la lumière du soir, ni l'histoire même ne durent assez longtemps pour ce faire. « *Never long enough* », répète le texte, *a contrario* du « *belong* », marqueur de la possession, et à lisière peut-être du « *longing* », le désir de la partance même.

Dans *Un temps au jardin*, il ne s'agit donc pas de prendre, mais bien d'apprendre à lâcher prise, ne pas toucher pour voir (« LES AILES DU JOUR »), ne pas circonscrire dans l'enclos de la catégorie ou du nom – un nom qui a oublié l'appel, et ne peut plus dire le passage, juste la possession. Aux noms usés, devenus étrangers, à ceux d'emblée usurpateurs, voire coloniaux, échappe le « maintenant ». « Les mots ont servi / à tant de choses », dit la voix du poète, dans « ACCENTS ÉTRANGERS », « comment peuvent-ils encore parler / de cet éclat matinal » « de la causerie rauque des mainates ». L'ici et maintenant du poème a perdu l'évidence déictique, la référence transparente qui tient à la stabilité du sujet qui l'énonce.

ici étrangers  
je le suis aussi  
ici chez eux je le suis aussi  
anciens et moi aussi  
pleins d'une autre mémoire  
du même lieu  
foreign here  
as I am  
at home here as I am  
old as I am  
with another memory  
of the same place



« ACCENTS ÉTRANGERS » égrène les « je suis » (« I am ») en un mouvement qui pourrait être assertif s'il ne se doublait pas d'emblée d'une distance, ou d'une discordance (« disagreeing » / « en désaccord » est le pénultième vers). Je suis à la fois étranger et chez moi, j'habite le maintenant tout en le laissant habité par d'autres mémoires, des souvenirs que mainates et poète partagent, ou pas. Les mots, ici, n'ont plus leur fonction de désignation qui rassure et permet l'appropriation ; les mainates, et ce malgré leur nom (*my-nahs*, en anglais), échappent à l'emprise, et leurs accents resteront étrangers, interdisant la reconnaissance. “[Q]u’y a t-il que nous reconnaissons” demande le dernier vers, où le « nous », à jamais clivé, est privé de coïncidence avec lui-même, gagné par une inquiétante étrangeté qui ouvre la nomination à la danse et au bruit – inarticulé, éloquent. C’est là peut-être la « langue ancienne », « ancient tongue », qu’on retrouve ailleurs dans *Un temps au jardin*, notamment dans le poème « Aux MOTS DANS LEUR SOMMEIL », qui demande aux mots s'ils parlent encore « la langue de jadis » (« the old language ») :

savez-vous qui vous êtes  
parlez-vous encore la langue de jadis  
êtes-vous plus vieux que vous ne pouvez dire  
vous qui n'avez jamais dit toute l'histoire  
sauf ce qui venait à l'esprit  
do you know who you are  
do you still speak the old language  
are you older than you can say  
you who never told the whole story  
only what came to mind

La langue de jadis n'est pas la langue de l'éveil, de la lumière du jour qui, on l'a vu, est celle de l'articulation, celle qui permet de classer, de nommer, et d'assigner à résidence. Les mots qui « ont trop servi »

ne sont pas ceux du poète, ils ne pourront jamais dire « toute l'histoire », cette histoire qui est de l'ombre, du non-dit. Juste « ce qui venait à l'esprit » (« came to mind »). Or, ce qui vient à l'esprit ne peut être qu'une réduction. Venir à l'esprit, c'est advenir en tant que forme et actualisation, tandis que la langue poétique laisse là les contours pour tenter de dire, sans saisir, ce qui arrive. Avant la capture, maintenant.

### **Ce qui arrive maintenant...**

C'est ce que vient suggérer peut-être un poème tardif, « MATIN DE DÉCEMBRE », poème de l'ombre et de la fin – fin de l'année, fin du recueil – qui pourtant nous parle du bonheur de l'instant. Plus tôt, *Un temps au jardin* nous invitait à suivre l'injonction de « Cerises noires » : « Remember this », « Souviens-toi », où « this » était tout à la fois ce moment de mai où la lumière s'étire, cette « première fois » où les chardonnerets folâtraient dans la jonchée de pétales, ce goût des cerises noires ; nous sommes désormais en décembre (*December*), ce mois qui en anglais rime avec « remember », deux mots où se logent les braises (*ember*) bientôt devenues cendres. Le poète sait sa mort prochaine, et s'éveille non pas tant au jour aveuglant et discriminatoire, auquel il ne croit plus sans doute, mais « aux jours qui (lui) restent ». « I know it is rash to speak about happiness » / « je sais que c'est folie de parler de bonheur » lorsqu'alentour les Parques rôdent ; et le poème fait entendre dans cette folie (« rash ») les cendres mêmes (*ash*) du bonheur. Sauf qu'il n'est d'imprudence à le faire que si l'on croit pouvoir garder, tenir, la félicité en question. Le poème retourne l'appropriation (« own ») en un maintenant (*now*) qui toujours arrive sans se maintenir jamais. Ce présent advient (ou, en anglais, *happen*), et sa venue s'apparente au bonheur même (« happiness ») par un glissement sonore où les contours des mots se délitent pour

laisser place à une forme informe (« happiness has a shape made of air »), forme aérienne que nul ne peut posséder. Est-ce pourquoi le « je », si présent dans tout le poème, s'efface dans les deux derniers vers pour laisser place à un pronom ô combien Merwinien « it » ? Reprenant ici « happiness », « it » renvoie aussi à tout ce qui échappe, à l'imprévisible de ce dont *happiness* est le nom. Le bonheur, conclut le poème, est ce qui « vient (« come ») à son heure au temps qui est le sien ». « Come » : le mot a une place de choix chez Merwin qui affectionne ses relances incantatoires. Ce bonheur, qui vient sur le tard, n'a donc que la force et la forme informe d'un *now* réitéré, présent dont il est vain de vouloir garder en mémoire la force déictique, une force qui ne rejaillit peut-être qu'à la faveur du poème.

La poésie de Merwin, *Un temps au jardin* tout particulièrement, est une poésie déictique. C'est une poésie du « it », du « this », du « now », ces monosyllabes quotidiens de la langue anglaise qui ici prennent un relief singulier et ponctuent ce recueil sans ponctuation<sup>12</sup> de leur familière étrangeté, telles les gouttes de pluie qui tombent sur bien des poèmes, ou les notes de musique que l'on entend résonner et se fondre dans « PIANISTE DANS LE NOIR ». Gouttes, notes, mots, syllabes... le temps au jardin est pris dans une tension irréductible entre la discontinuité que requiert l'écriture et le désir de ne pas sacrifier le phrasé ou le chant. Dans « PLUIE AU LEVER DU JOUR », le point du jour, moment par excellence de la brisure, et de la chute dans le langage, inaugure le discontinu qui est la modalité du visible, de l'éveil et de l'histoire. « Une à une chaque goutte trouve en son temps sa feuille / puis d'autres suivent et l'histoire se répand ». Ces gouttes dont le poème réaffirme l'indépassable singularité, les colombes ne les aperçoivent pas encore, elles qui s'éveillent tout juste et n'ont pas encore été arrachées à la langue du vallon obscur, celle sans partage qui n'est pas soumise aux diktats de la raison discriminante. Le dernier vers, énigmatique, est le dit des colombes : « il n'est nulle autre voix

ou autre temps ». On est tombé dans l'articulation, dans l'après-coup de la cassure. Les gouttes ont remplacé la musique de la pluie.

Cette musique revient « en un lent mineur » dans « PIANISTE DANS LE NOIR », un poème où les mains de l'artiste, si présentes dans « Ô MAINS SILENCIEUSES », ont disparu au profit des touches du piano qui semblent jouer d'elles-mêmes, fantomatiques. Le poème, pourtant, nous alerte d'emblée : « La musique n'est pas dans les touches / nul ne l'a jamais vue ». Voir la musique « dans l'éclat du jour », c'est la réduire au langage conçu comme simple notation ; la capture par la lumière là encore interdit l'accès à cette autre langue qui ne capte pas le monde dans des caractères, mais traduit, sans le transcrire, le mouvement. Toutefois, la musique n'est-elle que ce mouvement, ainsi que semble d'abord le dire le poème ? Et le poème peut-il nous la donner, quand il doit l'inscrire à même la page mot à mot, note à note, touche après touche ?

lorsqu'elles [les touches] se meuvent elles sont la musique  
elles ont toujours été  
dans l'attente  
des feuilles qui trémulent dans l'air nocturne  
when they [the keys] move they are music  
they have always been  
waiting for  
the leaves stirring in the night air

Ce poème-partition se lit de plusieurs manières, selon qu'on coupe, qu'on arrête le souffle, ou le toucher, à la fin du vers ou bien qu'on laisse un vers enjamber l'autre. Première possibilité de lecture : lorsque les touches se meuvent elles sont la musique ; elles l'ont toujours été ; elles ont toujours été dans l'attente des feuilles qui trémulent dans le vent ; ou bien, deuxième possibilité offerte par l'anglais quand le lecteur, cette fois, parie sur l'enjambement : lorsqu'elles se meuvent

elles sont la musique qu'elles ont toujours attendue. Si les deux lectures se contredisent – selon la première, la musique naît du mouvement, tandis que la deuxième suggère que la musique n'est ce qu'elle est que si elle actualise l'idée, ou le souvenir de l'idée, qui la constitue déjà –, elles sont pourtant là simultanément en puissance, offertes par le texte-partition à l'interprétation du lecteur. La syntaxe de Merwin, sans ponctuation, produit une multitude de choix, de coupes ou d'enjambements possibles, qui « arrivent » (*happen*) au moment où est lu le poème ; le sens advient de cette oralisation, toujours unique et différente, qui le fait advenir « au temps qui est le sien ». Le lecteur est un pianiste dans le noir. Mais aux embranchements syntaxiques – parfois signalés dans les poèmes par la répétition de la conjonction « *or* » (ou) qui ranime l'ekphrasis – c'est le cas par exemple dans « TASSE DU PETIT-DÉJEUNER » – il faut ajouter les ambivalences lexicales. Dans « PIANISTE DANS LE NOIR », c'est le verbe « *set out* » qui porte l'équivoque : « the notes set out to find / each other / listening for their way » « les notes s'arrangent pour se trouver / l'une l'autre / à l'écoute du chemin à prendre ». « *Set out* » se comprend d'une part au sens de « partir » : les notes partent, se mettent en mouvement, afin de se rencontrer, et ainsi advient la musique. Ou bien, et au contraire, « *set out* » signifie que les notes sont disposées, arrangées, fixées et figées sur la page, afin que la musique puisse être jouée, c'est-à-dire que les notes soient lues, interprétées. Sur un des deux versants sémantiques, la musique s'actualise dans le mouvement ; sur l'autre versant, elle est produite comme inscription itérable, trace matérielle de l'idée qui lui préexiste. Les deux sens, en anglais, s'entendent en même temps. Ce temps du poème, toujours unique, ce seul et même temps n'(en) est donc pas un ; il n'y a pas de « une fois pour toutes », la singularité appelle le retour et la différence.

## **One : Jamais l'un sans l'autre**

Peut-être à la manière d'un leurre, *Un temps au jardin* est ponctué d'expressions qui disent l'un (*one*), le singulier, la seule chose à part toutes (*only*), la seule fois (*once*), nous laissant croire à la non-itérabilité du maintenant. Les titres sont éloquents : « ONCE LATER », « EARLY ONE MORNING », « ONE OCTOBER NIGHT », « ONLY NOW », « ONE SONNET OF SUMMER », jusqu'à « OLD MAN AT HOME ALONE IN THE MORNING », où le « one » est inscrit à même le mot qui dit la solitude (« alone »). « One », autre monosyllabe dont le recueil est parsemé, se situe à l'entame de bien des poèmes : « One at a time » ouvre « PLUIE AU LEVER DU JOUR » et « One time » inaugure « ÉQUINOXE D'AUTOMNE », pour ne citer que ces exemples. Mais cet « un » n'est que retour du même. « Il revient comme revient un jour de semaine » (« As one returned day of the week »), dans « WATER MUSIC » qui commence par un jour qui recommence ; ou il se pluralise d'emblée, dès le premier vers de « POUR CES YEUX » : « The only ones / I ever knew » / « Les seuls / que j'aie jamais connus ». L'un, d'emblée, et à répétition, se refuse à être origine – l'un est toujours déjà copie. En rappel des yeux dans le noir du pianiste, « POUR CES YEUX » commence en trompe-l'œil par une adresse qui est aussi une dédicace aux yeux, ces « seuls yeux » qui pourtant se dédoublent immédiatement dans le miroir, seul lieu où le poète reconnaît les avoir jamais vus. Allusion peut-être à l'altérité du « je » qui se regarde (l'homophonie anglaise *I/eye* s'entend ici dès le titre, qui lui-même se dédouble (*to/two these eyes*), les yeux ne peuvent être connus qu'en étant reconnus, image toujours. L'un déjà étrangement dupliqué (« the only ones ») ne s'appréhende que dans son double. Étrangement, ou paradoxalement, donc, *only* et *one* sont indissociables de la répétition, de l'itération, de la reproduction. L'un est variation, la singularité reprise.

C'est bien la singularité que chante le poète – ce que le verbe anglais « sing » (« chanter ») fait résonner à chaque strophe de « VARIATIONS AVEC ACCOMPAGNEMENT POUR UN NUAGE ». Mais la singularité, dans cette profession poétique, réside dans les infimes permutations des mots au début de chaque strophe. La première, whitmanienne à souhait, semble d'abord insister sur l'unicité du moment (« now » ; « this one time ») : ce matin de printemps, lui-même singulier (« one »), où le poète chante ces « notes », chacune au temps qui est le sien (« each in its own time »).

*Parce que je n'espère pas à nouveau  
passer par ce chemin je chante  
ces notes ici en silence  
une à une juste à temps  
un matin vers la fin du printemps  
parmi les étoiles invisibles inaudibles je chante*  
*Because I do not hope ever again  
to pass this way I sing these  
notes now in silence  
each in its own time  
one morning near the end of spring  
among the invisible unheard stars I sing*

Notes : le mot, déjà, est à double entente, et, en ce sens, « VARIATIONS AVEC ACCOMPAGNEMENT POUR UN NUAGE » appelle la variation sur le même thème que sera, quelque vingt pages plus loin, « PIANISTE DANS LE NOIR ». Ces notes, musicales, appartiennent au chant, mais elles sont aussi inscriptions, déjà presque épitaphes, celles que le poète écrit à la main dans ses carnets et qui lui servent de matériau à façonner en poème. Chanter ou écrire la singularité serait donc une et même chose – audacieux défi lancé à la coupure ontologique entre écriture et voix<sup>13</sup>. Si le poème refuse, à chaque strophe, de se laisser aller à l'illusion stupide de repasser par le même chemin, de revoir les mêmes lieux,

il est toutefois un espoir qui vaille, celui d'une possible répétition de l'advenue du poème, ici :

dans chaque souffle  
puissent ces notes être entendues un autre matin  
dans une autre vie  
un autre printemps ensemble  
in every breath  
may these notes be heard another morning  
in another life  
in another spring together

L'un est devenu autre dès la fin de la première strophe où « another » est répété trois fois. D'autres voix, d'autres souffles – humains ou pas – sauront ranimer ces notes que le poète, lui, ne dira qu'une fois pour toutes, et ce dans un avenir déjà constitutif du moment singulier qui disparaît en apparaissant. À rebours, l'altérité qui habite le poème dès son commencement en fait déjà une variation. Le singulier naît donc de la variation, qu'il appelle toujours. Dans un geste provocateur, Merwin confond ou co-fonde le *one* (singulier, présent, etc.) et l'itération (la mémoire, l'anticipation).

Peut-être est-ce pourquoi le poème s'achève sur trois mots, « the one time », qui disent l'unique fois tout en étant eux-mêmes la redite de toutes les fois où ils apparaissent dans le poème et le recueil. « La seule fois » est ce que nous laisse, et nous lègue, le poète en partant, et ce que nous sommes enjoints à laisser à notre tour. Déposée, « la seule fois » ; demeure le geste – « leaving », où l'on entend aussi la feuille (*leaf*), de l'arbre, de papier. Ce geste dont nous héritons dans l'espoir de le faire feuillir à notre tour consiste à laisser là « la seule fois » afin de la reprendre, c'est-à-dire de la laisser à nouveau (« again ») ; ce geste, c'est aussi celui du poète qui regarde tomber les graines mûres – « chacune toujours une dans son instant unique » –, mu par le désir



qu'elles germent à nouveau (« again ») dans leur singularité toujours réitérée. L'unicité et l'altérité s'entremêlent à chaque retour, à chaque regard porté en arrière, à chaque fois que chante (« sing ») l'oiseau au printemps dans l'autre bâtisse (« THE OTHER HOUSE »), cet oiseau qui, on le sait, est aussi le même qu'hier.

Again revient sous rature à l'entame des cinq strophes de « VARIATIONS AVEC ACCOMPAGNEMENT POUR UN NUAGE ». Par exemple, dans les deux premières :

*Parce que je n'espère pas à nouveau  
passer par ce chemin je chante [...]  
Because I do not hope ever again  
to pass this way I sing [...]*

*Parce que je n'espère pas passer  
par ce chemin de nouveau  
Because I do not hope ever to pass  
this way again*

Cet *again*, le je n'espère pas, ou plus, le regagner (*gain*), même s'il y retourne toujours et encore. S'il est un gain, il ne l'est que tissé de perte, la perte de la singularité – ce que dit le poème qui joue sur les permutations des lettres mêmes (« won » / « gone » / « one »), visibles quand on accepte d'oublier un instant le sens pour se laisser éblouir par une matière verbale qui fait fi des coupures sémantiques.

Ainsi à la pénultième strophe :

*Parce que je n'espère pas trouver  
de nouveau ce chemin qui me mena à ces moments uniques  
de pur hasard et aux erreurs jamais répétées  
par quoi je vins ici  
je regarde en arrière ébloui  
comment je te trouvai et nous en vînmes ici*

oublié ce moment  
jamais un seul pas en arrière  
*Because I do not hope ever to find*  
*my way again* to the moments of pure  
single fortune and the unrepeated mistakes  
that led me here  
I look back in wonder  
at how I found you and we came to be here  
where has it gone  
never was there one step backward

L'unicité fait retour (« moments *uniques* de pur hasard » ; « erreurs *jamais répétées* ») en tant que ce qui se dissémine : *one*, au dernier vers, s'essaime dans les sons (*won-der*) et les lettres de la strophe (*gone*). Ce qui est une fois (*one*) gagné (*won*) est donc immédiatement perdu ou laissé là – sauf, uniquement, dans le poème, dans l'incantation même. Ces jeux de dissémination verbale de l'« un » ne se traduisent pas littéralement en français, mais ils s'entendront, nous l'espérons, dans les effets d'échos et de répétitions dont nous avons nous-mêmes parsemé la traduction des poèmes. Traduire Merwin, c'est porter attention à ces sons qui se répètent et s'appellent dans l'écho et la discordance à l'intérieur d'un petit vivier de mots qui disent, et font, ce que dit et fait le poème : disséminer l'un, oublier l'origine. Dans « VARIATIONS AVEC ACCOMPAGNEMENT POUR UN NUAGE », nous avons choisi de transposer le nœud sonore et visuel sur *one! won-der! gone* dans le jeu anagrammatique *éblouir/ oublié*, et les variations sur *à nouveau! de nouveau*. Ce choix d'introduire l'oubli dans ce poème, l'oubli comme éblouissement, est notre variation sur le poème, et le nuage ; c'est notre geste, et notre façon, en tant que traducteurs, de mettre l'accent sur les paradoxes de la mémoire et de l'oubli qui traversent *Un temps au jardin* de part en part.

## La mémoire et l'oubli

Dans *Un temps au jardin*, de même que la vie ne va pas sans la perte (*living/ leaving*), la mémoire est moins un réceptacle où l'on garde qu'un processus qui comprend l'oubli, qui en est même inséparable. Dans le temps de l'après extinction, le temps d'« APRÈS LES LIBELLULES », « nul ne se souviendra de nous » – tel est, du moins, le constat sévère qui conclut le poème. Coupure. Le poème marque la fin d'un monde, d'autant qu'il n'est déjà plus personne, à part peut-être le poète ou le poème, pour se souvenir de cette co-existence des libellules et des feuilles des arbres, qui se répondaient l'une l'autre, en un tissage de co-responsabilités.

les nervures des ailes de libellule  
étaient faites de lumière  
les nervures des feuilles les connaissaient  
et aussi les rivières qui coulent  
the veins in a dragonfly's wings  
were made of light  
the veins in the leaves knew them  
and the flowing rivers

Ce monde-là n'est plus, à part dans le poème devenu tombeau, hommage post-mortem adressé à ceux et celles (nous) qui sommes laissés là, dans la nuit sombre, non pas celle du rêve et de la création, cette fois, mais celle qui met fin à l'éphémère lumière portée par les libellules. À nous, qui ne savons même plus, qui ne nous souvenons plus, le poème intime de regarder non pas seulement en arrière mais devant, ainsi que le futur du dernier vers l'exige. Devant : c'est-à-dire, vers notre mort prochaine, l'extinction de la mémoire même, et de l'oubli, son alter-ego. Si nul ne se souviendra de nous, nul ne nous oubliera plus. La pénultième se retourne comme un gant. Si les libellules sont « telle la mémoire même »,

la mémoire, comme elles, se meut « en arrière en avant à l'oblique ». Elle n'est pas tant rétention de souvenirs qu'anticipation de la perte, va-et-vient infini qui fait le poème. Ce poème d'après les libellules est aussi un poème *à la manière* de celles dont nous ne pouvons que ranimer la lumière à chaque fois qu'on se les remémore, qu'on les oublie.

La coupure entre l'avant et l'après, l'oubli et la mémoire, n'en est donc pas une, ne serait-ce qu'en raison de la double appartenance de la voix lyrique. Le « je » appartient ici à l'espèce humaine, nous, responsable de la découpe du temps, du monde, mais il garde aussi en mémoire le temps d'avant, et donc y appartient encore. On ne disparaît pas dans *Un temps au jardin* ; on revient, toujours. Les libellules, éteintes au début du recueil, ne sont-elles pas d'ailleurs les « voix au-dessus de l'eau » qui resurgissent à l'avant-dernier poème ? ces esprits qui reviennent, et viennent d'espèces disparues – les oiseaux, survivants des derniers dinosaures ?

Il est des esprits qui nous reviennent  
quand nous avons pris le pli d'un autre âge  
nous les reconnaissons juste comme ils nous laissent  
nous nous les remémorons quand nous ne pouvons les entendre  
certains proviennent du corps des oiseaux  
certains arrivent inaperçus comme l'oubli  
ils ne rappellent nulles vies antérieures  
et il est des voix lointaines qui espèrent nous trouver encore  
There are spirits that come back to us  
when we have grown into another age  
we recognize them just as they leave us  
we remember them when we cannot hear them  
some of them come from the bodies of birds  
some arrive unnoticed like forgetting  
they do not recall earlier lives  
and there are distant voices still hoping to find us

À nouveau le poème fait osciller le regard, en arrière, en avant : en arrière d'abord, au premier vers, qui voit les esprits revenir du passé jusque dans cet « autre âge » qui est le nôtre ; en avant, au dernier vers, qui ancre le « je » par delà l'extinction, du côté des voix qui espèrent nous trouver encore. Oscillation de la mémoire, d'après les libellules. Sauf que la mémoire qui arrive par les esprits arrive inaperçue comme l'oubli. Défiant la perception, tel est l'oubli, le phénomène de l'oubli, « le son que ça fait d'oublier ».

Si l'on sait que l'on a oublié, sait-on quand on oublie ? La forme *-ing*, marqueur en anglais de la modalité du continu, porte le poème intitulé « THE SOUND OF FORGETTING », poème qui en rappelle un autre plus tôt dans le recueil, « THE SOUND OF IT »

nous entendons quand les choses débutent et persistent  
ça appelle et craille et chante  
ça dit salut ça dit adieu mais pas quand ça  
s'arrête  
we hear things start up and go on  
calling and shrieking and singing  
saying hello saying good-bye but not  
stopping

On n'entend pas quand « ça » s'interrompt ; ce qu'on entend, c'est la pluie qui tombait, ce soir-là, la pluie, agent princeps de l'effacement, qui tombe encore au cinquième vers, et n'en finit pas de tomber quand se clôt le poème. Le son que ça fait d'oublier est donc inscrit dans une durée sur laquelle insiste le poème qui conjugue ses verbes sur le monde du continu (« breath-ing, » « forgetting », « falling »). Cette durée, pourtant, n'advient qu'en pointillé : la respiration se fait « un souffle à la fois » (« a breath at a time »), la pluie tombe goutte à goutte. Cette tension, nous la (re-) connaissons, mais ici elle touche la mémoire même, la possibilité de garder. Le poète, qui voulait

cette nuit-là, se rappeler le son de la respiration de l'autre endormi à ses côtés, se retrouve à oublier avec et en même temps que l'autre (« we lay there forgetting »). Mais ce paradoxe n'en est un qu'en apparence. C'est en oubliant « un souffle à la fois » qu'on peut espérer se ressouvenir. J'oublie comme je respire, pourrait-on dire. Le poème nous leurre, une fois de plus. Il promettait de décrire « le son que ça fait d'oublier », ce qu'il nous donne, en fait, c'est une respiration, nous invitant ainsi sans doute à assimiler l'un à l'autre : l'oubli à la respiration ; la vie comme répétition (la respiration est répétition) à la syncope (ou l'oubli) qui en est la condition de possibilité. Dès lors, le discontinu, le trou (de mémoire) constitue la mémoire (*re-member*) ; l'oubli est condition de la remémoration et de l'anticipation du désir de garde que le poème inscrit en son milieu :

je voulais me rappeler  
le son de ta respiration  
mais nous restions là à oublier  
endormis et éveillés  
à oublier une respiration à la fois  
tandis que continuait de tomber la pluie autour de nous  
I wanted to remember  
the sound of your breath  
but we lay there forgetting  
asleep and awake  
forgetting a breath at a time  
while the rain went on falling around us

Dans *Un temps au jardin*, l'oubli est aussi, et paradoxalement, désir de garde, à moins que l'oubli même soit la garde, telle cette vallée silencieuse du début du poème qui ne peut se souvenir de rien parce qu'elle retient tous les sons : « All night while the rain fell / the dark valley heard in silence / the silent valley did not remember »

(« Toute la nuit tandis que tombait la pluie / la vallée sombre entendait en silence / en silence la vallée ne se rappelait pas »). La plénitude que l'anglais transcrit dès les premiers mots du poème par la répétition des liquides – « all », « fell », v-all-ey , f-all-ing – est un trou noir où rien ne se perd, mais où tout se retire, un oubli absolu en somme, une plénitude de l'omission, quelque chose comme l'inconscient peut-être, ce que le titre d'un autre poème appelle « MON AUTRE OBSCUR ».

L'omission habite de fait « les profondeurs de la mémoire ». « LE TABLEAU NOIR » est un autre texte qui oscille entre le désir d'effacer et l'impression indélébile d'un « ça » que le poème imprime à même la page sans lui donner de référent. Il débute ainsi :

La question en soi n'a pas changé  
seulement les profondeurs de la mémoire  
d'où elle ressuscite [...]  
The question itself has not changed  
but only the depths of memory  
through which it rises [...]

Ressuscite : en anglais, « *rises* ». Ce texte, un des rares du recueil qui parle du père, un missionnaire presbytérien auquel Merwin reprochait sa dureté et son intransigeance, est empreint de connotations religieuses. Mais la résurrection des corps n'a pas lieu, et l'origine se perd en éraie-ture. Dans le rêve, le père est devenu tableau noir, que le fils, le « je » du poème, vient d'effacer (« *erased* ») à l'aide d'une vieille brosse en feutre (« *felt eraser* »). Mais le feutre (« *felt* ») est aussi, en anglais, le « ressenti » (du verb *feel*). La tabula rasa, l'effacement du tableau noir, lui-même condition matérielle de l'écriture à la craie, ne va pas de soi, elle provoque des remous que figurent peut-être les « nuées de poussière blanche » libérées par la brosse coupable. Effacées, donc, la loi du père, la langue de l'idéologie ? On pourrait d'abord le croire. Son fantôme (« *ghost* ») demeure un instant, puis s'en va, et plus rien

ne s'élève de la vieille brosse grise. Sauf qu'au lieu de s'arrêter là, le poème reprend, se reprend :

et puis plus rien ne se lève d'entre les rainures de la vieille brosse  
presque propre et puis comment mon père  
and no more rises from the old erasers  
almost clean and then how had my father

L'effacement tient à un presque, l'oubli volontaire ne va pas sans un reste, le poème peut-être, compris dans ce « et puis ». Et voilà donc que ça repart. Variations avec accompagnement pour un nuage (de craie) :

[...] et puis comment mon père  
en était-il venu à être au tableau noir [...]  
[...] then how had my father  
come to be on the blackboard [...]

Le père n'est plus ici, comme au début du poème, la surface à impressionner, le tableau noir, mais l'écriture même qu'on voudrait effacer.

Plus qu'un oubli, ce poème raconte donc une omission : l'omission du fils – qui longtemps a omis de se souvenir – que le rêve replie sur celles dont le père faisait son miel dans ses sermons

à cause de ce qu'il aimait appeler les péchés  
d'omission qui faisaient grande impression  
et pensait-il impressionneraient la congrégation  
because of what he liked to call sins  
of omission which sounded impressive  
and he thought would impress the congregation



Le péché d'omission est une rature, l'impression donnée à l'autre, et à soi-même, que j'aurais oublié ce qu'en fait je choisis de ne pas transmettre. Ces péchés d'omission, figure de prédilection du discours du pasteur, sont constitutifs des profondeurs de la mémoire au travers desquelles « la question », « it », est sans cesse ressuscitée. Le souvenir de ce qui a été oublié, ou presque, est impressionné, à même la page, et revient pour transformer les tréfonds de la mémoire, tout en laissant « la question » intacte. Pour le dire avec le dernier vers du poème, au moment même où le « je » dit être en train d'oublier (« even now I am forgetting them »), l'oralité de l'écriture merwinienne nous fait entendre *a contrario* : « même maintenant je suis en faveur de les (re)prendre (*for getting them*) » – ce que nous avons décidé de traduire par « je les mets de côté », à part moi, je les omets de mon champ de vision, et je les garde (ils reviendront) pour qu'ils me reviennent.

Mais dès lors, comment faire pour que le rêve puisse être conté, puisse trouver sa place dans un arrangement intelligible, un discours ? C'est l'énigme posée par « L'ÂGE QUI NE SE COMPTE PAS », poème qui débute fort justement sur un « it », « ça », ou ce qui ne peut être mis en forme, conté ni compté. Ce « ça » vit en silence, non articulé, « muet maintenant comme un rêve est muet ». C'est une mémoire qui ne se souvient pas de ce qui se compte, qui a compté : un visage, un regard, égrenés « un à un », « envolés comme un matin envolés comme un souffle et avec lui son jour / et comme tout ce qu'on a appris et qu'on a oublié ». Ce qui reste présent même en silence (à la mémoire) – « le reste » – est ce qui n'entre pas dans le calcul, dans une chronométrie, ou une géométrie, dans un système de comptabilité, dans un livre de comptes. Et pourtant le poète veut dire « ça », cet infra-langage qui est celui du rêve ou du ventre maternel. Et pour ce faire, pour dire ou écrire « ça », c'est vers la main gauche qu'il se tourne, la seule à pouvoir l'aider à naviguer :

et moi-même cette personne inconnaissable  
qui repasse l'astronomie des araignées  
suis venu jusqu'ici rien qu'avec l'astrolabe  
de la paume de la main gauche guider mon souvenir  
and I myself this unknowable person  
student of the astronomy of spiders  
have come this far with only the astrolabe  
of my left palm to guide my memory

Le poème ne peut se défaire de toute mesure – après tout il est écrit dans un langage, une grammaire – mais cette mesure, il n'a pas d'autre choix que de l'infléchir, de la ciseler en syntaxe mobile, polysémique et polymorphe. S'esquisse ici dès lors une autre mesure, celle inscrite sur la main que l'on tend à la diseuse de bonne aventure. L'astrolabe de la main gauche ne suit pas le mètre du géomètre, du pentamètre, de l'astronome, sa mesure est celle de la chiromancienne, de la divination.

### **Écrire à deux mains...**

La main, les mains, le segment « hand », sont disséminés dans le recueil, et désignent certes la main du poète, mais aussi une temporalité qui est à la fois celle de la mémoire et de la prophétie. Dans « L'ÂGE QUI NE SE COMPTE PAS », « hand » (« main »), ce vers quoi la paume du dernier vers fait geste par synecdoque, se lit déjà dans « beforehand » (« avant », traduit ici par « en amont », pour créer un écho allitératif) à la fin du premier vers – un vers que le lecteur est donc amené à relire, en retraçant ses pas jusqu'au début du poème. « [En] amont », au premier vers, se lit dès lors : « avant la main » (gauche ?), avant cette mémoire à laquelle la main gauche permet de surgir.

Mais pourquoi la gauche ? C'est précisément la différence entre main droite et main gauche que le poème « ÉQUINOXE D'AUTOMNE » semble établir. Un jour, une fois, lors de l'équinoxe d'automne, le « je », non encore né, lève la voix, ou plutôt donne à la main gauche la parole, dans un discours rapporté qui instaure le rapport, la différence, entre les deux mains. À la main droite qui « apprend », la main gauche déclare :

[...] il faut que tu t'éveilles et commences  
à te souvenir et à savoir qui tu es  
tu en viendras à te souvenir mais l'oubli  
vient de lui-même et tu essaieras de dire ce qui ne peut pas être  
dit et tu auras seuls  
les mots de jadis et essaieras d'en user  
pour la première fois ce temps premier or le commencement  
est parti des mots et nul moyen  
maintenant de le leur retourner à nouveau  
[...] you must wake and begin  
to remember and to know who you are  
you will come to remember but forgetting  
comes on its own and you will try to tell what cannot be  
told and you will have only  
the old words and will try to use them  
for the first time but the beginning  
has gone from the words and there is no way  
now to bring it back to them again

Ce que la main droite apprend de la main gauche, c'est qu'il est de sa responsabilité de se souvenir, de remembrer le passé en se le remémorant, ou en le commémorant ; la mémoire, pourtant, celle qui remembre, qui met bout à bout, est vouée à l'oubli qui vient de lui-même, car les mots que cherche la main droite, les mots des livres

de compte sont usés. Ces mots n'ont plus l'éclat des commencements ; ce sont les mots dont « ACCENTS ÉTRANGERS » dit qu'ils « ont servi/ à tant de choses/ comment peuvent-ils encore parler/ de cet éclat matinal/ [...] / et la causerie rauque des mainates », et ce sont les seuls dont disposera à jamais la main droite, prophétise la gauche, une fois que les deux mains se seront déployées à la lumière de la différence.

Avant, dans ce temps « beforehand » qui débute le poème ÉQUINOXE D'AUTOMNE, dans ce temps un (« *One time* », à l'entame du poème), il n'y a qu'un seul arbre (« *the one tree* »), et pas même deux mains. Pourtant, l'un ne tient pas en tant qu'un ; l'un, une fois encore, est le lieu du multiple : à la faveur d'une homophonie qui est aussi presque une homonymie – un son, une syllabe, qui porte deux sens simultanément, le « je » « presque prêt à naître » (« *almost ready to be born* ») est aussi presque prêt à être lu (*read*), où la naissance consigne la voix à l'écriture ; de même, l'arbre, unique, surgit ici d'une polysémie (« *palm* », qui signifie à la fois paume et palmier). L'arbre de l'ouïe, de l'entendre (« *the hearing tree* »), est l'arbre du pluriel, un pluriel d'avant la différence droite/ gauche, d'avant, aussi, la distinction normative entre la vue et l'ouïe, la lumière et l'obscur. Ce lieu d'avant, qui ouvre le poème, est le lieu-temps de l'invention poétique, où et quand le langage, le sens, la perception ne sont pas réduits (par une réduction eidétique ou formelle) mais, au contraire, ont la puissance de leur multiplicité. C'est le temps d'avant l'attente (« *before waiting* »), le temps, aussi, d'avant la gravité (*weighting*). Sauf que même cette chronologie édénique s'avère un leurre. La Douleur, à l'antépénultième, vient brouiller les cartes, et la chronologie.

la Douleur attendait cette fois ce temps-là avec sa seule clé  
bien avant que la première lumière du jour eût paru  
Pain was waiting that time with her one key  
long before the first daylight had appeared

La Douleur, étrangement allégorisée à la faveur d'une rare majuscule, réinstalle, en plein cœur de l'obscur et du multiple de l'avant, une seule clé (de lecture ?), et ce bien avant que la lumière, c'est-à-dire, le régime de la rationalité, de l'identité, ait paru. Le poème déboulonne l'obscur comme origine d'une langue non encore devenue langage, la langue d'avant la découpe, celle des homophonies, homonymies, polysémies, en fichant en son sein la Douleur, toujours déjà là. En ce sens, le poème n'est autre que ce qu'aurait dit la main gauche à la main droite, prophétie désormais inaccessible, sauf à être enregistrée par la main droite – la seule qui écrive, si l'on accepte de suivre l'homophonie (*right/write*).

Contrairement à ce qu'on aurait pu penser, donc, les deux seraient bel et bien inextricables, et ce dès le début : la main droite – celle de la raison, de la droiture, mais aussi homophoniquement, la main qui enregistre, note, écrit – et la main de la prophétie, qui parle (sans, paraît-il, écrire), main gauche, *left hand*, celle qu'au gré d'une permutation, *left/felt*<sup>14</sup>, le recueil nous invite à comprendre comme la main, aussi, de l'effacement, de la disparition, et de l'oubli. La prophétie inspirée, mais oublieuse, a besoin de l'écriture, qui à son tour ne peut se passer de la prophétie pour ne pas devenir un simple livre de comptes.

Il n'y a donc pas de *beforehand* ; il n'y a pas un « avant les deux mains ». Dans « ÉQUINOXE D'AUTOMNE », le maintenant prend une autre teneur : il résulte des deux mains (se) tenant.

Notre temps est venu notre saison est maintenant  
le seul temps [...]  
This is our time our season is now  
the only time [...]

Voilà donc ce que dit la main gauche à la droite, le tout rapporté par la main droite. Ce maintenant, ces mains (se) tenant par la jointure du présent continu, *tenant*, et de la *main*, sont l'inextricable et irréductible « différence » d'un *now* qui est une multiplicité de temps, passé et à venir, tout à la fois, mémoire et prophétie.

**... maintenant**

*Now* : c'est bien sur le présent (« THE PRESENT ») que se termine *Un temps au jardin*, un présent que nous sommes invités à saisir à pleines mains, au sortir du jardin. L'ultime poème, mémoire et prophétie, raconte au passé la sortie du jardin (de l'Eden ? du recueil lui-même ?) sous les auspices d'un ange, émissaire sans doute du poète. L'ange murmure :

je dois vous remettre ceci  
comme vous laissez le jardin

je ne sais ce que c'est  
ou ce à quoi ça sert  
ce que vous en ferez

vous ne pourrez le garder  
mais vous ne pourrez

rien garder

I am to give you this  
as you are leaving the garden

I do not know what it is  
or what it is for  
what you will do with it

you will not be able to keep it  
but you will not be able

to keep anything

Le legs du poème, et de l'ange, ce qu'ils nous laissent quand nous laissons là (*leaving*) le jardin, ou parce que nous laissons le jardin – la conjonction « as » peut avoir les deux sens en anglais – est ce qui n'a de référent que dans le don, ou le partage, au moment (maintenant) où il arrive : « this », le même peut-être que celui de « Remember this » de « CERISES NOIRES ». Ce « this », repris par « it », « ça », restera ici pur déictique (« ça » s'appellerait quoi, de toute façon ?). Aussi la prophétie de l'ange se résume-t-elle à un avertissement : on ne garde rien, au jardin (*garden*) – ni sans doute le jardin lui-même, ni le temps au jardin, *Garden Time*.

Mais que nous donne « Le Présent » ? Ce poème qui est lui-même don (l'autre sens de présent, en anglais et en français), viendrait donc incarner, à la dernière page du recueil, ce « this » que l'ange tend, ou promet, à nous qui recevons le message – l'envoi et le poème. Le présent est double, au moins. C'est le don, mais aussi le messenger lui-même, missionné (*present*, du verbe « *send* », envoyer, nous y voilà revenus) pour transmettre un message, déjà écrit, peut-être prédestiné, ainsi qu'un temps, le présent. Ce présent, dans le poème est tantôt celui où l'ange parle – celui du discours rapporté, ce temps révolu, un présent passé – tantôt le temps qui sera dorénavant celui de ceux qui quittent le jardin. Ce maintenant, leur maintenant, le nôtre, est traversé par la perte qui, tout le recueil durant, est constitutive de la mémoire ; il est ce temps au jardin qu'ils n'avaient pas quand ils y étaient, qu'ils ne comptaient pas quand ils le vécutent<sup>15</sup>.

À eux, à nous, maintenant de l'attraper, ce présent. Sauf que la saisie même nous renvoie au passé, au parfait (*reached*).

rien garder  
et pourtant tous deux se jetèrent d'un coup

sur le présent  
et quand se touchèrent leurs mains

ils rirent

to keep anything  
yet they both reached at once

for the present  
and when their hands met

they laughed

La saisie ne peut coïncider avec elle-même : le verbe qui dit la capture (*reached*, quand on atteint l'objet du désir) s'entr'ouvre pour dire aussi la blessure (*re-ached*, souffrir à nouveau), et ce au moment même où le ça, le « it » ou le « this » arrive à sa destination. Ce que l'ange donne n'est autre que la perte, ce qu'ils ne peuvent pas garder – en accord avec la prédiction même. Le présent est répétition d'une perte annoncée ; le don n'arrive à destination qu'en échappant à ses destinataires ; le don est abandon. Et il ne reste qu'à en rire.

*Un temps au jardin* se termine donc sur un éclat de rire partagé. Le présent, comme le dernier tercet que le poème abandonne au profit d'un distique et d'un vers isolé, lui-même se partage – dans les deux sens du terme : il s'écarte de lui-même, et se donne. La coupure n'est plus *agon*. Celle qui était souffrance et blessure (*re-ached*), blessure du concept, devient condition des possibles (*reached*), la « différence » à l'œuvre, dans l'écart inhérent au mot. Ce présent qui n'(en) est pas un, n'est ni un (*one*), ni gagné (*won*) ni même gardé au jardin (*garden*). Il est néanmoins et toujours un main/tenant.

Pour conclure, revenons au premier poème, « THE MORNING », quand il s'achève, à la fin du commencement :

l'aimerais-je autant si je savais  
que je me rappellerais quoi que ce soit  
ici maintenant de ce qui est quoi que ce soit



would I love it this way if I knew  
that I would remember anything that is  
here now anything anything

Il faut lire cette fin du premier poème à partir du début du dernier, de ce présent donné-perdu qui est désormais le nôtre. Dans *Un temps au jardin*, ce qu'on aime d'une force inexprimable, in formulable, est ce que l'on quitte inéluctablement. Le matin que chérit le poète est le matin qu'il laisse là, en écho, ou anticipation, du « *As they were leaving the garden* », au commencement du dernier poème. Il n'aime le matin que parce que – comme ou au moment où – il se dérobe ; ce matin, ce maintenant, est toujours déjà consigné à, et co-signé par, l'oubli, et la perte. Aimer c'est, avant et après tout, aimer la perte, le fait de perdre, qui donne le coup d'envoi à l'amour.

Thomas Dutoit & Cécile Roudeau

## Notes

1. Sur ces deux lieux, on pourra lire « Un temps au jardin: la forêt de palmiers de W. S. Merwin », l'essai de Robert Becker traduit ici, et « Windows to the World : At W. S. Merwin's Old French Farmhouse », de Michael Wieggers. URL : <https://lithub.com/windows-to-the-world-at-ws-merwins-old-french-farmhouse/>
2. En 2018, John Kaag rendit visite à Merwin. Il rend compte de son échange avec le poète dans son texte publié l'année d'après dans *The American Scholar*. John Kaag, « There is no time in the garden. The Poetry of W. S. Merwin » *The American Scholar*, March 11, 2019. <https://theamericanscholar.org/there-is-no-time-in-the-garden/>
3. En 2006, Merwin dit ceci : « À la base du mètre anglais, il y a le pentamètre iambique, croyons-nous, or c'est faux. Le pentamètre iambique a été importé d'Italie, via la France, au temps de Chaucer, mais ce n'est pas un mètre français non plus. Globalement, c'est un mètre italien, mais une fois incorporé à l'anglais, il n'est plus exactement italien. On sait très bien ce sur quoi le mètre anglais se fonde – sur le mètre du moyen anglais, qui remonte aux Anglo-Saxons. À la base du mètre anglais, il y a le maniement de l'aviron ». « Raw Shore of Paradise. A Conversation with W. S. Merwin », Jeanie Thompson et Jonathan Weinert, *Until Everything is Continuous Again : American Poets on the Recent Work of W. S. Merwin*, p. 119. Ce serait donc, bien plus qu'une mesure académique, le rythme, le souffle, la pratique à l'air libre d'une mesure fondée sur l'exercice des corps qui font le poème.
4. Dans plusieurs entretiens, Merwin se fait insistant lorsqu'il retient la coupe du vers comme le trait qui distingue la poésie de la prose. Cf. « "Fact Has Two Faces": An Interview with W. S. Merwin, » W. S. Merwin, Ed Folsom et Cary Nelson. *The Iowa Review*, Winter, 1982, Vol. 13, No. 1 (Winter, 1982), pp. 30-66, en particulier 59-62. URL: <https://www.jstor.org/stable/20155820>. Cet entretien est repris dans le recueil, *Conversations with W. S. Merwin*, sous la direction de Michael Wutz et Hal Crimmel, Oxford : University Press of Mississippi, 2015.
5. Merwin est constamment conscient de l'extinction des espèces en cours, et à venir, et pas uniquement dans son célèbre poème « For a Coming Extinction » [« Pour une extinction qui vient »], publié dans *The Lice [Les Poux]*, New York, Atheneum, 1967, repris dans tous les recueils de poésie de Merwin, dans *Collected Poems*, 2 volumes, New York, Library of America (2013), à l'exception des deux derniers, *The Moon before Morning [La lune avant le matin]* paru en 2014 et celui-ci paru en 2016.
6. Cette instabilité entre un présent, un passé non révolu, et un futur déjà enfui, le poème la traduit, en anglais, en utilisant la modalité du *present perfect*, qui domine notamment la dernière strophe.
7. Le souvenir de la poésie romantique fait vibrer *Un temps au jardin*. En lisant, dans « VARIATIONS AVEC ACCOMPAGNEMENT POUR UN NUAGE », « *I look back in wonder / at how I found you and we came to be here / where has it gone* » (« je regarde en arrière ébloui / comment je te trouvai et nous en vinmes ici / oublié ce moment »), on ne peut s'empêcher d'entendre les vers fameux d'« Ode : pressentiments d'immortalité » de William Wordsworth : « *whither has it fled the glory and the dream* » (« mais où s'en sont allés et la gloire et le rêve »).
8. Dans le livre le plus récent, à ce jour, consacré à l'œuvre de Merwin, *Desire and Infinity in W. S. Merwin's Poetry* (Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2021), Peter Feng Dong écrit à propos des recueils publiés après *L'Ombre de Sirius* (2006 anglais, traduction française 2016 chez Fanlac) : « S'accordant au 'son ininterrompu de l'obscurité pure', un chant de pur désir, les poèmes qui succèdent

à *Sirius*, recueillis dans *The Moon Before Morning* (2014) et *Garden Time* (2016), nous transportent dans un pays virtuel de souvenir et d'oubli, de lumière et d'ombre, où le temps voyage plus vite ou demeure immobile, où l'ombre peut demeurer sans un corps ».

9. La quatrième de couverture de l'édition originale de *Garden Time* précise : « Merwin composa les poèmes de *Garden Time* lorsqu'il était en train de perdre la vue. Quand il ne pouvait plus assez bien voir pour écrire, il dictait les poèmes à sa femme, Paula », à qui ce dernier recueil est dédié (nous traduisons). Grâce au témoignage de l'éditeur en chef de Copper Canyon Press, Michael Wieggers, nous pouvons ajouter quelques éléments : Paula Merwin étant malade, c'est Michael Wieggers qui a relu le recueil à haute voix à Merwin. Ils ont ainsi passé en revue chaque poème du tapuscrit établi à partir du manuscrit et vérifié notamment la coupure des vers.

10. On reconnaîtra ici, dans ce nouveau poème ekphrasis, le tableau intitulé *Le géographe (De geograaf)* peint par Johannes Vermeer vers 1668-69, et il est intéressant de remarquer que Merwin ne reprend pas ici le titre attendu. Le dessinateur de cartes (*mapmaker*) n'est peut-être pas le meilleur géographe compris au sens premier de celui qui « écrit » (*graphein*) la terre (*geo*), une écriture qui est plutôt celle d'avant les nombres, celle du scarabée.

11. Cette cartographie est rendue possible par les techniques de mesures qui ont facilité la navigation et l'expansion des empires coloniaux à partir du XV<sup>e</sup> siècle. Selon Lewis et Maslin (*The Human Planet: How We Created the Anthropocene*, 2018), l'arrivée des Européens aux Amériques, la mort de millions d'indigènes, la disparition des terres cultivées au profit de forêts, expliquent la chute dramatique du CO<sub>2</sub> dans l'atmosphère entre 1520 et 1610 et signalent le début de l'Anthropocène. Nous lisons dans ce poème un questionnement des Lumières,

d'un quadrillage du monde qui est la condition de possibilité de la destruction de la biosphère dénoncée par Merwin : « Ce que nous avons fait à ce continent, nul ne peut même le croire... et penser que c'est le fait d'une seule espèce, et en cent ans ! » (« "Fact Has two Faces," 38)

12. Merwin cesse de ponctuer ses poèmes à partir de *The Lice* (1967), et les lettres majuscules (comme marqueurs de nouvelles phrases) disparaissent ou presque avec *The Carrier of Ladders* (1970). Dans l'article de Michael Wieggers, déjà cité, l'auteur commente ainsi ce choix : « Il s'agissait d'une décision formelle afin d'influencer comment l'esprit se déplace à travers les poèmes. Il en résulte une qualité flottante, pleine de souffle, dans laquelle la ponctuation ne marque pas le temps, où le sens syntaxique bouge de façon instable. »

13. Dans de nombreux entretiens (que l'on peut lire dans le volume édité par Wütz et Crimmel), Merwin insiste sur ce que sa poésie cherche à atteindre : une oralité écrite, une écriture de la voix. Sans ponctuation, sans majuscules (ou presque), avec ce vocabulaire restreint, familier, qui, depuis Ralph Waldo Emerson, vient caractériser la langue américaine, sa poésie, bien qu'infusée par des millénaires de poésie mondiale, qu'il a lue et traduite, tend, de plus en plus à partir des années 1980, à fusionner l'oral et l'écrit tout en les maintenant dans une relation oscillante.

14. Il n'est sans doute pas fortuit que le poème « LE TABLEAU NOIR », positionné en face d'« ÉQUINOXE D'AUTOMNE », reprenne le mot « felt » dans l'expression « felt eraser » (brosse en feutre), une expression dont la polysémie, déjà notée (feutre/ ressenti), est plus perceptible encore quand on lit les deux textes ensemble, un dans chaque main.

15. N'oublions pas que Merwin, si près de nous laisser, déclarait : « Je fais cinq pas dans le jardin et je perds immédiatement toute notion du temps... ».