



GRAAT On-Line issue #10 July 2011

**Nommer la démesure paysagère : une poétique des choses
dans *My Ántonia* et « Paul's Case » de Willa Cather**

Céline Manresa
Université de Toulouse II-Le Mirail

*L'œil est ce qui a été ému par un certain impact du monde
et le restitue au visible par les traces de la main.
Maurice Merleau-Ponty. L'Œil et l'esprit.¹*

L'œuvre de Willa Cather est traversée par une démesure, qui fonde et ébranle à tout instant la relation de son écriture à l'espace américain. De l'écrasante horizontalité des étendues de terre à l'Ouest aux décors vertigineusement hérissés, toujours bruissants et changeants des villes de la côte Est, le discours catherien se trouve constamment mis à l'épreuve de l'outrance paysagère. Les cadres descriptifs semblent impuissants à contenir l'évidence excessive de paysages qui ne cessent de déborder le champ de la perception. Or, en confrontant son discours à ces territoires de l'extrême, aux « horizons infinis »² des grands espaces ou à l'effervescence des enceintes urbaines, Cather éprouve les limites mais aussi les pouvoirs de son écriture. Loin de déplorer son incapacité à nommer la démesure, elle l'évoque au contraire comme le facteur, non d'un dire, mais d'un « faire » :

Whatever is felt upon the page without being specifically named there—that, one might say, is created. It is the inexplicable presence of the thing not named, of the overtone divined by the ear but not heard by it, the verbal mood, the emotional aura of the fact or the thing or the deed, that gives high quality to the novel or the drama, as well as to poetry itself.
(in Bohlke, pp. 41-42)

En Amérique, peut-être plus qu'ailleurs, la démesure constitue simultanément une épreuve, une expérience limite pour le langage qui se risque au silence, et une opportunité de libération poétique. Dans les espaces « nomades » de l'Ouest, où selon Pierre-Yves Pétillon, « tout, faute de précédent, doit s'inventer » (p. 45), ou bien à l'abord des « présents toujours nouveaux de la ville » (Stierle, p.28), l'écriture doit, pour subsister, trouver le moyen de s'adapter et plus encore de s'ajuster aux infinies variations des paysages qu'elle tente de nommer.

A première vue antithétiques, les territoires naturels et urbains relèvent d'une même alliance paradoxale de visible et d'invisible, d'évidence et de mystère. Dans l'Amérique de Cather, le « désert » et la ville se révèlent semblablement insaisissables. Ils ne cessent de changer d'aspect, comme si leur mouvance perpétuelle déjouait toute tentative de saisie par le regard ou par la description. L'inadéquation apparente entre l'incommensurabilité de l'espace et la finitude des mots contraint le discours à s'interroger sur sa capacité à aborder l'insondable.

Ainsi, en recourant alternativement au roman ou à la nouvelle, Cather module son discours afin de tenter de l'accorder aux manifestations protéiformes de la démesure au cœur de la vastitude des terres sauvages ou de la saturation des enclaves urbaines. Mais la démesure s'exprime non seulement comme une dimension déterminante du paysage, mais aussi comme une puissance imprévisible, une énergie impondérable qui ne cesse d'altérer l'espace. Les variations climatiques, le déchaînement des éléments naturels ou les transformations paysagères, suggérés par le jeu incessant des sonorités, des couleurs ou des reflets, métamorphosent les lieux et leurs nominations. Dans l'écriture catherienne, la démesure pourrait ainsi paradoxalement être figurée par la ligne frontalière, incertaine et déterminante à la fois, d'un horizon. Selon Michel Collot en effet, le « monde perçu et vécu ne se donne jamais que comme horizon, c'est-à-dire selon le point de vue particulier d'un sujet, et selon une articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure, et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination » (1989, p.7). Il conserve une « face cachée » (*ibid.*, p.16) qui « donne accès à la démesure de l'invisible » (*ibid.*, p.30).

Or, chez Cather, l'horizon prend la forme d'une diversité de choses qui balisent l'espace et le laissent néanmoins ouvert aux aléas de l'indéterminé. Les choses naturellement présentes au monde ou façonnées par les personnages jouent un rôle fondateur dans l'évocation des paysages. Elles concourent à instaurer une alliance de proximité et de distance entre l'écriture et le monde sensible. En effet, si Cather révèle l'espace dans sa concrétude, elle s'attache aussi à protéger son étrangeté, comme le suggère cet extrait de *O Pioneers!* : « the land wanted to be left alone, to preserve its own fierce strength, its peculiar, savage kind of beauty, its uninterrupted mournfulness » (p.14). Les choses, dans l'œuvre de Cather, constituent ainsi un mode paradoxal d'approximation de l'espace, alliant l'exploration de l'incommensurable et la préservation de son essentiel mystère.

En effet, l'écriture de Cather oscille entre une volonté de dire et de taire, de révéler et de celer les secrets de l'espace. Elle joue de l'ambivalence essentielle des choses qui, selon Martin Heidegger, ont un sens doublement actif et passif :

Au sens *étroit*, chose signifie ce qui est saisissable, ce qui est visible, etc., ce qui est donné à portée de main (*das Vorhandene*). En un sens *plus large*, « chose » signifie toute affaire, tout ce dont il en va de telle ou telle manière, les choses qui adviennent dans le « monde », les faits, les événements. (Heidegger, 1971, p.17)

Les choses sont associées au visible et au tangible mais aussi à l'évanescent et à l'impalpable. Evoquant l'origine étymologique saxonne et latine des termes « *thing/dinc* » et « *res* », Heidegger rappelle en outre que la « chose » signifie historiquement le lieu concret de « l'assemblée » ainsi que « l'affaire en question », le « discuté publiquement ». ³ Désignant les objets présents au monde tout en étant affaire de discours, les choses tiennent un rôle essentiel dans la poétique catherienne de l'espace. Elles interviennent dans le récit, sous la forme d'objets tangibles, ⁴ « à portée de main » des personnages, mais aussi dans la trame discursive, afin de créer l'événement d'une rencontre entre l'écriture et la démesure paysagère. Les choses fonctionnent alors comme des intermédiaires nécessaires à une habitation humaine et littéraire de l'espace. ⁵

Dans l'œuvre de Cather, les choses délimitent des zones frontalières : elles constituent d'indispensables éléments de repérage et de balisage des lieux, permettant aux hommes et aux discours de se situer face à l'immensité de l'Ouest ou des métropoles naissantes. En prenant appui sur les choses, Cather établit un mode de (ré)conciliation entre une écriture doublement fascinée et inquiète, cernée par la démesure, et les modulations illimitées de l'espace américain. Ainsi, elle explore le rôle fondateur des objets, comme les outils ou les ustensiles, qui offrent une prise éphémère et néanmoins salutaire sur l'espace. Or, elle insère aussi des références métaphoriques aux choses dans son discours. Cather invente en effet une prose littéralement poétique, alliant les propriétés de la « *mimesis* » à celles de la « *poiesis* ». ⁶ Ce faisant, elle révèle la substance véritablement mouvante et malléable de son écriture, susceptible de s'accorder aux infinies variations du territoire.

L'objet de cette étude sera ainsi de montrer que dans l'œuvre de Willa Cather, les choses participent moins d'une volonté d'élucider la démesure qu'elles n'incarnent les procédés d'ajustement auxquels recourt l'écrivain pour engager son discours dans une expérience intime du monde. Les choses instaurent un équilibre précaire entre l'approche et l'éloignement, nécessaire à un voisinage respectueux mais sensoriel des êtres et des mots avec l'espace américain.

Envisagées comme un refuge et un recours, les choses constituent dans un premier temps une zone de contact mais aussi de retenue entre les personnages et la déroutante étrangeté de l'espace. Si les choses semblent d'abord jouer le rôle de « garde-fous », elles concourent aussi à magnifier la démesure et à lui donner lieu dans le discours. Comme les pionniers façonnant des outils pour s'adapter à une nature inhospitalière ou comme Paul parcourant les boutiques de Manhattan à la recherche de vêtements *assortis* à la ville, Cather prend appui sur les choses ainsi que sur la « choséité » du langage – ses ressources syntaxiques ou rythmiques – afin d'harmoniser son discours aux incessantes modulations paysagères.

A l'horizon de la démesure

Lorsque Willa Cather tente de décrire l'étirement presque infini des paysages de l'Ouest, son discours semble assailli par l'imposante horizontalité de la prairie.

Dès les premières pages de *My Ántonia*, elle évoque la platitude du Nebraska comme une sorte de « chaos primitif »⁷ :

There seemed to be nothing to see; no fences, no creeks or trees, no hills or fields. If there was a road I could not make it out in the faint starlight. There was nothing but land: not a country at all, but the material out of which countries are made. No, there was nothing but land [...]. I had the feeling that the world was left behind, that we had got over the edge of it, and were outside man's jurisdiction. [...] The wagon jolted on, carrying me I knew not whither. I don't think I was homesick. If we never arrived anywhere, it did not matter. Between that earth and that sky I felt erased, blotted out. I did not say my prayers that night: here, I felt, what would be would be. (p. 7)

Rappelant l'impression d'« effacement » que Cather avait ressenti lors de sa rencontre avec l'immensité des plaines du Middle West,⁸ le narrateur insiste sur l'indistinction menaçante de ce paysage originel, dépourvu de relief et de repères concrets. Comme par effet de contagion, l'invisibilité du décor – « nothing to see » – se propage à l'intérieur du discours qui ne semble pouvoir dire que l'absence et le vide – en somme l'envers de l'endroit –, comme le suggère la répétition anaphorique du négateur « no » ou du pronom indéfini « nothing » scandant l'énumération de choses encore inexistantes. En multipliant les tournures négatives et les propositions juxtaposées plutôt que subordonnées, Cather donne à entendre les redondances, les achoppements ainsi que les rythmes syncopés d'un discours confronté à l'inquiétante ouverture du paysage. L'épizeux finale – « what would be would be » – suggère l'essoufflement du personnage et du discours descriptif au bord de l'inanité, s'épuisant dans ce que Clément Rosset, au sujet de la parole d'Echo, nomme une « parodie de dialogue », « une tautologie d'ordre échetique » (pp. 68-69). Ainsi, Cather décrit moins l'espace que l'impossibilité de le nommer d'une manière simple⁹ et directe.

L'écrivain mentionne en outre l'incapacité du regard à embrasser l'horizon ininterrompu de la prairie qui conserve un au-delà secret, comme l'indiquent les diverses expressions relatives aux limites de la vision dans *My Ántonia* : « as far as

the eye could reach » (p. 10), « I couldn't see any town, or even distant lights » (p. 6), « I could still see nothing but rough red hillocks » (p. 13). Cather envisage ainsi la démesure paysagère en termes d'horizon. Selon Michel Collot, « ce qui attire dans l'horizon, ce n'est pas ce qu'il met en vue, c'est qu'il ouvre l'espace à *perte de vue* sur l'invisible » (1989, p.27). Or, la manière dont le regard est systématiquement incarné dans le roman suggère que Cather élude toute vision distante ou surplombante au profit d'un point de vue ancré dans l'épaisseur de la terre. La démesure se donne alors, avec les mots de Michel Collot, comme un « double vertige » mêlant « l'extase et l'angoisse » du sujet conscient « de ne pouvoir s'égaliser à cette démesure » (*ibid.*, p. 26). C'est en effet en termes antithétiques que Cather tente d'évoquer, dans un entretien de 1921, l'impact contradictoire de l'immensité paysagère sur sa vie et sur son écriture : « That shaggy grass country had gripped me with a passion I have never been able to shake. It has been the happiness and the curse of my life » (Bohlke, p. 32).

Dans *My Ántonia*, l'étrangeté de la prairie acquiert une dimension à la fois terrifiante et fascinante : démesurément vaste, elle devient paradoxalement « sublime ». Selon Jean-Luc Nancy, « [l]a forme ou le contour, c'est la limitation, qui est l'affaire du beau : l'illimité, au contraire, est l'affaire du sublime. L'illimité entretient sans doute les rapports les plus étroits, et même les plus intimes avec l'infini » (in Courtine, p. 61). Or, à l'abord des territoires extrêmes de l'Ouest, Cather opère une « américanisation » du sublime par le biais d'un dévoiement du vertical à l'horizontal.¹⁰ Soulignant à la fois les manquements du dire et le pouvoir évocateur des lexiques, Cather ajuste ses signifiants à l'étirement des paysages naturels. Dans *My Ántonia*, elle exprime l'ineffable amplitude de la prairie américaine à grand renfort de préfixes négatifs : « indescribable » (p. 175), « incommunicable » (*ibid.*), unbroken prairie » (p. 10), « never-ending miles » (p. 1), « interminable journey across the Great Midland plains » (p. 5). Or, cette insistance sur le revers négatif des mots dévoile l'enjeu fondateur de la démarche poétique de Cather : elle cherche moins à « cerner » la démesure des surfaces naturelles qu'elle n'en souligne les insondables mystères. Dans les paysages épurés et toujours

mouvants de la Frontière, la démesure apparaît ainsi comme une force omnipotente et cependant insaisissable.

Selon Jean-Luc Nancy, la « *magnitudo* » sublime est « inquantifiable », ce qui implique de recourir à « des occasions analogiques pour penser le sublime », comme « dans la grandeur de certains objets naturels ou artificiels : océans ou pyramides » (in Courtine, pp. 67, 66). Dans ses œuvres de la terre en effet, Cather contourne l'impuissance des mots à contenir l'infinitude paysagère en établissant une confusion oxymorique très melvillienne des surfaces terrestres et marines. C'est alors par le biais d'un recours à l'analogie que Cather tente de rendre sensible la nature essentiellement indicible de la démesure paysagère. Tandis que dans *Moby-Dick*, Melville compare l'océan à une prairie et les harponneurs de baleine à des chasseurs de bisons,¹¹ Cather associe les pionniers à des explorateurs de l'Arctique¹² et transmue la terre en un océan de verdure qui ondoie jusqu'à la ligne d'horizon : « the rolling country [was] swelling gently until it met the sky » (p. 115) Dans le paysage étrangement amphibie de *My Ántonia*, les herbes hautes adoptent la teinte des algues – « the red of the grass made all the great prairie the color of [...] certain seaweeds » (p. 10) – et semblent à tout instant susceptibles d'inonder la terre, comme l'indique l'équation métonymique que formule le narrateur entre l'élément végétal et aquatique : « The little trees were insignificant against the grass. It seemed as if the grass were about to run over them, and over the plum-patch behind the sod chicken-house. As I looked around me, I felt the grass was the country as the water is the sea » p. (10). Dans ce roman, comme dans la plupart des œuvres catheriennes de la terre, la tension de l'écriture vers l'étirement lexical ou syntaxique, suscité par les tournures négatives, les périphrases ou les comparaisons, illustre l'élan double du discours à l'abord d'une indescriptible horizontalité. En ponctuait son langage de blancs ou d'expressions oxymoriques, Cather donne à voir l'orientation paradoxale de son écriture, tendue entre l'approche et le retrait vis-à-vis d'un paysage extrême. Ainsi, plutôt que de tenter d'aborder de front la démesure, elle semble délibérément opter pour un recours à l'indirection.

Or, loin d'apparaître comme l'aveu d'un renoncement, les silences et les détours métaphoriques du discours concourent étrangement à révéler l'alliance d'évidence et d'étrangeté qui caractérise la démesure paysagère de l'Ouest.

Si les décors architecturés de la ville pourraient apporter le cadre normé qui semble faire défaut au cœur des grands espaces, les nouvelles de Cather dissipent cette illusion. Paradoxalement, les évocations des enceintes urbaines rappellent l'aspect indistinct, presque invisible, de la prairie. Dans « Paul's Case », la ville s'observe toujours de loin, depuis les marges indéterminées, les routes périphériques, l'écran d'une fenêtre embuée ou d'une vitrine encombrée d'objets. Filtrée et indéfiniment différée, la ville s'esquisse plus qu'elle ne se révèle comme un horizon désiré et cependant inaccessible. Ecartant toute représentation panoramique, Cather privilégie ainsi une approche horizontale et néanmoins parcellaire de Manhattan. Dans la nouvelle, le jeu des éléments naturels et des lueurs indécises de l'aube et du crépuscule interpose une série d'écrans entre le regard de l'observateur et le cœur de la cité. Telles des sentinelles gardant l'ancre mystérieuse de la ville, la blancheur de la neige ou la grisaille de décembre – « the grey winter twilights » (p. 186) –, masquent tour à tour les aspérités concrètes de New York : « the city was practically snowbound » (ibid.), « the snow was whirling so fiercely outside his windows that he could scarcely see across the street » (p. 182). Les rideaux de neige, de pluie ou de brume amputent la vision déjà lacunaire que le personnage acquiert de la ville en focalisation interne. Ces entraves naturelles à la vue rappellent ainsi le voile de Poppée qui, selon Jean Starobinski, cache « l'autre côté d'une présence » (p. 10) et constitue « un intervalle entre la proie visée et l'œil qui prétend s'en rendre maître » (p. 17). Déjouant le regard famélique de Paul qui tente de *percer*¹³ les mystères de la métropole, la cité new-yorkaise ne cesse de multiplier les zones de blanc mais aussi les leurres qui littéralement « trompent l'œil ».

Paradoxalement, dans la ville, l'effet d'aveuglement ne relève pas du manque de choses mais de leur excès. Dans les décors clos des restaurants, du théâtre ou de l'opéra, le tournoiement incessant de silhouettes, d'objets, de couleurs, d'odeurs ou de sonorités assaille les sens et sature la perception. La ville, chez Cather, échappe à toute mesure et incarne ce que Jean-Luc Nancy nomme un « avoir lieu de l'inconnu »

(2003, 114). En effet, dans « Paul's Case », Cather emploie de manière récurrente le terme « bewildering » dans ses évocations des décors urbains, comme pour souligner la nature essentiellement imprévisible de la cité new-yorkaise.

Ainsi, lors de son entrée dans les salons somptueux du Waldorf, Paul est soudainement saisi de vertige et de vacillement – « he was physically exhausted » (p. 188). Le spectacle démesurément animé qui se joue sous les yeux du personnage exsangue outrepassa ses rêves de grandeur. Sollicité à l'extrême par les signes étrangement palpables de l'opulence des lieux, Paul oscille entre l'exaltation et la défaillance :

When Paul came down to dinner, the music of the orchestra floated up the elevator shaft to greet him. As he stepped into the thronged corridor, he sank back into one of the chairs against the wall to get his breath. The lights, the chatter, the perfumes, the bewildering medley of colour—he had, for a moment, the feeling of not being able to stand it. [...] He went slowly through the writing rooms, smoking-rooms, reception rooms, as though he were exploring the chambers of an enchanted palace. (p. 184)

C'est ainsi en prenant appui sur une énumération de choses emblématisant le raffinement mais aussi l'affluence qui règne dans la ville, que Cather parvient à suggérer l'effervescente démesure de l'espace urbain : « The flowers, the white linen, the many-coloured wine glasses, the gay toilettes of the women, the low popping of corks, the undulating repetitions of *The Blue Danube* from the orchestra, all flooded Paul's dream with bewildering radiance » (p. 185). Le rythme trépidant de la liste et de sa juxtaposition de choses palpables et éthérées rappelle le « pouvoir d'enchantement » que Michel Foucault attribue à l'énumération, qui fait « s'entrechoquer » les choses et les mots dans un « voisinage soudain » (p. 8). Dans la nouvelle de Cather en effet, les choses concourent à exacerber l'extrême théâtralité de Manhattan. A l'image des costumes bigarrés des citadines et des divas ou bien des bijoux multicolores scintillant sur la blancheur de leur peau, New York se farde et multiplie les effets de miroitement et d'irisation de ses surfaces – « shiny, glistening surfaces » (p. 174), « shimmering textures » (p. 185). La ville dissimule ainsi ses profondeurs secrètes tout en attisant la curiosité des spectateurs : « the avenue stages

made fine spots of colour against the white street [...]. The Park itself was a wonderful stage winterpiece » (p. 184). Loin de dénaturer l'essence de la ville ou d'atténuer son pouvoir de fascination, la profusion d'objets, de nuances et de reflets en magnifie l'attrait. Si « [l]e caché fascine », écrit en effet Jean Starobinski, c'est parce qu'il y a, dans la « dissimulation », une « force étrange qui contraint l'esprit à se tourner vers l'inaccessible [...]. La fascination émane d'une présence réelle qui nous oblige à lui préférer ce qu'elle dissimule, le lointain qu'elle nous empêche d'atteindre à l'instant même où elle s'offre » (p. 10). Dans les évocations catheriennes de la cité new-yorkaise, les manquements du regard se révèlent en effet nécessaires à la préservation des mystères et des séductions d'une ville démesurément mouvante et changeante.

Or, en insistant sur les défaillances de la perception visuelle, Cather semble suggérer que l'espace américain ne peut être appréhendé à « l'œil nu ». Considérée comme une force invisible qui anime et transfigure à tout instant les paysages, la démesure suscite un dévoilement de la vue vers une approche véritablement tactile des lieux.

Approcher la démesure : la médiation des choses

Selon Heidegger, les choses constituent des intermédiaires qui donnent la mesure d'une proximité avec la réalité extérieure :

La suppression hâtive de toutes les distances n'apporte aucune proximité : car la proximité ne consiste pas dans le peu de distance. [...] Qu'en est-il de la proximité ? Comment appréhender son être ? On ne peut, semble-t-il, découvrir la proximité d'une façon immédiate. Nous y arriverons plutôt en nous laissant conduire par ce qui est dans la proximité. Est en elle ce que nous avons coutume d'appeler des choses. (1958, pp. 194 ; 196)

Chez Cather en effet, les choses sont indispensables à la découverte intime d'espaces tout d'abord indistincts et qui deviennent peu à peu étrangement proches. Dans *My Ántonia* et « Paul's Case », les protagonistes ne cessent d'effleurer ou de manipuler les choses qui les entourent et qui attestent de leur présence au monde.

Paul pallie les incertitudes de son regard en laissant glisser sa main sur les plis d'un drap ou d'un vêtement, en caressant le galbe d'un verre à vin ou en accompagnant les modulations rythmiques de l'orchestre du bout de ses doigts : « [He] caught the measure of the music », « drummed a nervous accompaniment to the music » (p. 187). Peu avant sa mort, Paul s'adonne à une ultime étreinte avec les traces de nature qui subsistent en marge de la ville. Il prélève une poignée de neige sur la terre gelée et la dépose sur ses papilles affolées : « He stooped and put a handful of snow into his mouth as he walked » (p. 189). Tout se passe comme si les choses de la ville offraient, subrepticement, la possibilité d'une osmose transitoire entre le corps du personnage et la texture de l'espace urbain.

En revanche, dans les romans des grands espaces où les repères paysagers font cruellement défaut, les choses acquièrent une fonction plus déterminante encore. La manipulation des objets par les personnages relève d'une nécessité vitale d'apprivoiser un espace étranger à toute mesure ou à tous repères préexistants. Les choses interviennent ainsi comme un dispositif de balisage des lieux. Or, il s'agit moins de tenter de « cadastrer » la démesure que de délimiter, ça et là, des zones frontalières au cœur de l'immensité afin de définir des espaces ouverts à l'habitation. Ainsi, les haies ou les clôtures qui sertissent les maisons ou bien les rangées de tournesols plantés le long des routes et des champs de culture, hérissent peu à peu le paysage. Ces choses créent un relief salutaire au sein d'un gigantesque aplat. Elles interviennent activement dans le modelage des contours de l'espace. Les repères paysagers qui s'implantent progressivement dans le paysage fonctionnent ainsi comme des balises permettant aux personnages de s'orienter dans l'immensité, en cheminant le long des lisières et des bordures qui organisent l'espace : « Alone, I should never have found the garden—except, perhaps, for the big yellow pumpkins that lay about unprotected » (p. 11), « we followed the sunflower-bordered roads » (p. 17), « along the edge of the cornfields » (p. 18), « we skirted the big melon patch » (p. 20). L'espace concret porte peu à peu les marques d'un façonnement sculptural : à l'aide de leurs instruments de labour et de construction, les pionniers transmuent progressivement la planéité des surfaces en un paysage en trois dimensions.

Or, si les éléments de démarcation paysagère permettent de baliser l'espace par ses contours et de lui donner du relief, il est frappant de noter que Cather s'attache, avec la même application, à faire invariablement référence à des objets dans ses portraits toujours fragmentaires de personnages. Elle recourt systématiquement aux choses pour définir le pourtour des silhouettes et situer ses personnages dans un espace donné. Ainsi, les choses prolongent le corps des personnages et accroissent leur visibilité au sein des lieux évoqués. Selon Claude Duchet, « l'objet de roman est ce signifié implicite [...] par quoi les corps romanesques s'inscrivent dans un espace identifiable » (p. 12). En effet, chez Cather, les choses confèrent une densité quasi sculpturale aux êtres de papier. L'auteur insiste tout particulièrement sur la texture, la forme ou la pesanteur des accessoires qu'ils arborent. Cather décrit avec minutie les vêtements et les bijoux qui rehaussent et lestent la silhouette efflanquée de Paul ou bien les outils et les divers ustensiles que manient les pionniers. A l'image de l'aïeule de Jim qui ne sort jamais sans sa canne en bois massif, renforcée de cuivre¹⁴, les choses donnent littéralement de l'aplomb aux corps des personnages : elles les relient à la terre comme pour redoubler la force de la gravité. Les choses arment ainsi les personnages contre les aléas du monde extérieur et leur permettent de déjouer le risque d'effacement ou de dissolution vis-à-vis de la démesure paysagère.

En persistant à inclure des références aux choses tangibles dans ses descriptions de personnages, Cather souligne le rôle littéralement *médiateur* des objets, signifiant étymologiquement « placés devant » ou « jetés contre ». Les objets fonctionnent ainsi comme des « écrans » qui s'interposent entre l'être et la démesure du monde extérieur. Comme le précise Jean Rousset, l'écran « ne sépare pas seulement mais il désigne, il relie » (p. 174) et permet « un face à face simultanément unifiant et séparateur » (p. 179).¹⁵

Or, chez Cather, il s'agit moins d'un « face à face » entre les hommes et l'espace que d'un « corps à corps » ambulatoire, transitoirement médié par les choses. Au lieu de figer les personnages dans l'espace, les choses accompagnent toujours leurs déplacements. Dans l'œuvre de Cather, les modes de transport, comme les charrettes, illustrent particulièrement la fonction doublement protectrice et

initiatique des choses. Dans *My Ántonia*, les charrettes servent moins à acheminer les pionniers vers leur lieu de destination qu'elles n'instaurent un juste équilibre entre le contact et le retrait, nécessaire à une connaissance prudente mais sensorielle de la terre. Abritant le corps comme un écrin – « wagon-box » (p. 7) –, les charrettes exposent cependant les personnages à la démesure des grands espaces. Elles fonctionnent à la fois comme des « garde-corps » et des « porte-regard ».¹⁶ Lors de sa traversée de la prairie à bord d'un chariot, le jeune migrant Jim Burden déclare : « Cautiously, I slipped from under the buffalo hide, [...] and peered out over the side of the wagon » (p. 7). Partant, si le véhicule protège le corps des personnages, il conduit aussi à une rencontre sensorielle, parfois violente et douloureuse avec l'espace, comme l'indiquent les termes très physiques que Cather emploie pour évoquer le contact entre la peau des migrants et la force impondérable des variations climatiques : « the jolting made me bite my tongue, and I soon began to ache all over » (p. 7), « the cold stung, and at the same time delighted me » (p. 33), « the stinging lash of the wind » (p. 34), « the wind had the burning taste of fresh snow » (p. 33). Les déplacements des charrettes le long des chemins de terre donnent ainsi lieu à une danse sensuelle avec les aspérités de l'espace :

[t]here was nothing but land – slightly undulating, I knew, because often our wheels ground against the brake as we went down into a hollow and lurched up again on the other side. (p. 7)

Perhaps the glide of the long railway travel was still with me, for more than anything else I felt motion in the landscape; in the fresh, easy-blowing morning wind, and in the earth itself, as if the shaggy grass were a sort of loose hide, and underneath it herds of wild buffalo were galloping, galloping... (p. 11)

Tel un corps conducteur, la charrette capte et transmet les vibrations de l'air et de la terre, permettant aux personnages de « mesurer » – « I knew », « I felt » – l'impondérable énergie des éléments naturels. Or, le contact toujours mouvant et littéralement marquant des roues et de la terre semble aussi dévoiler les rouages d'une écriture qui, par l'intermédiaire des choses présentes *in situ*, effectue un travail d'ajustement aux variations de l'espace.

Une poétique de l'accord

Si les choses fonctionnent comme des repères faisant saillie dans le paysage, elles s'offrent aussi comme les instruments d'une inscription des surfaces terrestres : « landmarks ». A l'image des ornières, des routes, des voies ferrées ou des sillons qui creusent, par l'horizontalité de leur trait, des lignes incisives sur la terre, les éléments paysagers se doublent d'une portée métascripturale. Les choses deviennent le lieu interstitiel où se nouent les relations entre l'écriture et l'espace. Citant Virgile, le narrateur de *My Ántonia* souligne la dimension réflexive mais surtout concrète, littéralement *terre à terre*, des sillons gravés dans l'épaisseur de la prairie : « The pen was fitted to the matter as the plow is to the furrow » (p. 126). L'allitération reliant l'objet d'écriture à l'outil de culture (« pen » / « plow ») ainsi que la polysémie du verbe « to fit », suggèrent que l'écriture de Cather cherche à revenir au plus près de la matière paysagère afin de tenter de s'unir, temporairement, à la démesure.

De même que les pionniers font face à la rudesse du climat en jouant de leurs outils pour créer des choses nécessaires à leur survie, comme les tunnels creusés dans la neige ou le traîneau improvisé¹⁷ que Fuchs bâtit en assemblant des fragments de bois prélevés dans la nature (MA, 33), de même Cather exploite les ressources matérielles de l'écriture dans le but d'harmoniser la forme et la teneur de ses textes aux paysages abordés. Consciente que les mots ne peuvent agir directement sur le monde réel, elle réinvente cependant dans l'espace scriptural les conditions d'un échange entre la choséité de son écriture et la texture protéenne du monde. Ainsi, tandis que le roman constitue le champ privilégié d'une poétique de l'ampleur qui sied à l'étirement des surfaces de l'Ouest, la nouvelle, plus évasive et fragmentaire,¹⁸ relève davantage d'un art de la fugue et de l'esquisse, susceptible de rendre compte de l'essentielle instantanéité de l'expérience urbaine.

Dans ses œuvres de la terre, Cather explore la « plasticité » de l'écriture romanesque. A l'instar de l'interminable cheminement des convois au cœur de la prairie, l'écriture semble se dilater dans l'économie du roman. En effet, dans *My Ántonia*, les chapitres consacrés au récit de l'enfance des protagonistes dans l'Ouest sont bien plus nombreux que ceux évoquant le séjour de Jim à Lincoln puis à Boston

(19/5). Tout se passe comme si, à travers cette disproportion structurelle, Cather souhaitait délibérément ralentir le tempo narratif des premiers chapitres pour donner la mesure du travail patient et persistant des pionniers soucieux d'appriivoiser une nature encore indomptée. Or, au-delà d'un travail minutieux sur l'agencement de l'œuvre, Cather semble adapter la composition rythmique et syntaxique de son discours à l'infinie linéarité des paysages évoqués. Privilégiant l'allongement des phrases sur la page par le biais d'un recours à des rythmes ternaires, à la polysyndète ou encore à la forme en -ING, l'écrivain donne à voir et presque à sentir, le plaisir de décrire ou, avec les mots de Philippe Hamon, de « faire être, de faire exister » (p. 113) dans le texte la magnitude sauvage de la prairie avant la fermeture de la Frontière.

Mais comme pour affirmer la capacité de l'écriture à « éprouver en chaque mot la consistance du réel »¹⁹ et ainsi, à dialoguer avec la démesure, Cather travaille la « corporéité » des signifiants. Dans ses noms de couleur en particulier, elle forge des alliages hybrides, en insérant dans ses mots composés des références à des matières brutes ou précieuses, comme les pierres, les minerais ou les métaux – « ashy-gray » (p. 18), « amber sunlight » (p. 21) « deep, velvety red » (p. 113), « a strong, dusky green » (p. 33), « silvery glaze » (p. 163), « gold-washed sky » (p. 118), « turquoise blue » (p. 126). Ainsi, au-delà d'un simple effet pictural, les couleurs acquièrent une dimension presque palpable et « rugueuse », comme le suggère cet extrait de *My Ántonia* :

We drifted along lazily, very happy, through the magical light of the late afternoon. All those afternoon were the same, but I never got used to them. As far as we could see, the miles of copper-red grass were drenched in sunlight that was stronger and fiercer than any other time of the day. The blond cornfields were red gold, the haystacks turned rosy and threw long shadows. The whole prairie was like the bush that burned with fire and was not consumed. That hour had the exultation of victory, of triumphant ending, like a hero's death—heroes who died young and gloriously. It was a sudden transfiguration, a lifting up of day. How many an afternoon Ántonia and I have trailed along the prairie under that magnificence! (p. 22)

En privilégiant les pouvoirs métamorphiques des lueurs du crépuscule dans ses descriptions de paysages, Cather parvient à figurer l'éclat et l'intensité des variations lumineuses. Les éléments naturels les plus impalpables – le ciel, la lumière ou le feu – sont ainsi étrangement associés à des matériaux tangibles – le cuir, l'or – si bien que Cather parvient à conférer à ses mots la consistance de choses concrètes. Tout se passe en effet comme si Cather souhaitait délibérément montrer, de manière paradoxalement ponctuelle, combien les métamorphoses qui se produisent au cœur des paysages ne cessent d'influencer et d'« habiter » son écriture, jusque dans la composition de ses signifiants. Les associations oxymoriques qu'elle élabore – « copper-red grass » (p. 22), « frosty sparkle » (p. 9) – ne reflètent pas seulement les mutations parfois insolites et toujours imprévisibles qui se produisent au cœur de la nature américaine : elles les réinventent.

A l'abord de la ville, Cather élabore une poétique de l'éclat et de l'instantané, véritablement appropriée au genre de la nouvelle. « Paul's Case » devient en effet le lieu d'une rencontre momentanée entre le personnage et la cité new-yorkaise. En ce sens, il n'est pas surprenant que Cather ait souhaité placer l'arrivée du protagoniste dans la ville sous le signe du secret et de la clandestinité – Paul a véritablement fui la rigidité morale et la monotonie des faubourgs industrialisés de Pittsburgh. Tandis qu'à Pittsburgh, le poids du passé et de la mémoire transparaît dans les choses qui alourdissent les décors – les objets jaunis ou rongés par l'usure, les miroirs craquelés, les portraits massifs de George Washington et de John Calvin ou les imposantes statues de Carnegie Hall – « the cast-room » (p. 172) –, New York est le lieu d'un présent toujours recommencé, comme le suggère l'amnésie de Paul au cours de son séjour au Waldorf : « he could not remember » (p. 186), « he doubted the reality of his past » (p. 185), ou la filiation imaginaire qu'il improvise devant le réceptionniste de l'hôtel.²⁰ Au cœur du raffinement mais aussi de l'excentricité des décors new-yorkais, Paul s'entoure de choses qui mettent en scène sa renaissance, tels les vêtements neufs, les accessoires ou les bijoux précieux qu'il s'empresse d'acquérir afin d'adapter son apparence à la vie urbaine. Or, les objets dont il se dote prédisent surtout la nature provisoire et anonyme de son passage dans la ville, à l'instar de son porte-monnaie s'étiolant de jour en jour, des valises dans lesquelles il conserve ses effets personnels,

ou encore des pièces d'argenterie qu'il ne prend pas le temps de faire graver – « He would not wait to have his silver marked » (p. 182).

Ainsi, la propension du personnage à vivre dans l'instant – « his power of claiming the moment, mounting with it » (p. 187) –, à ne laisser aucune trace et à préférer le silence insondable du suicide à l'élucidation forcée de son aventure new-yorkaise, reflète la démarche littéraire de l'écrivain à l'endroit de la ville. Plutôt que de tenter de comprendre ou de justifier la multitude de silhouettes, de choses et de sensations synesthésiques qui caractérise la démesure urbaine, Cather l'aborde sur le mode de l'effleurement passager. La course des attelages glissant le long des artères enneigées de la ville comme une coulée d'encre sur la page emblématise alors la poétique catherienne de la ville :

The snow was falling faster, lights streamed from the hotels that reared their dozen stories fearlessly up into the storm, defying the raging Atlantic winds. A long, black stream of carriages poured down the avenue, intersected here and there by other streams, tending horizontally. (p. 184)

Dans cet extrait, les assonances et les allitérations – « falling faster » –, les variations rythmiques ou encore le jeu sur la polysémie du terme « stories », suggèrent que Cather module en permanence son discours afin de l'accorder à l'étourdissante versatilité de Manhattan. Dans la nouvelle, l'accumulation de syntagmes binaires oxymoriques – « here and there », « now and then », « up and down », « in and out », « to and fro » – ou bien la musicalité presque onomatopéique de certaines phrases, donne à entendre la soudaineté des mouvements urbains – « Above, about, within it all, was the rumble and roar, the hurry and toss of thousands of human beings as hot for pleasure as himself » (p. 184). Cather puise ainsi dans la matérialité du langage la capacité à relayer, mais aussi à réinventer dans la trame textuelle de ses œuvres l'énergie insondable et néanmoins sensible avec laquelle la démesure s'exprime dans le paysage. La démesure apparaît comme une « pulsation » ou un « battement » rythmé qui ne cesse d'animer l'espace américain. Cather cherche ainsi à revenir au plus près de cette « é-motion »²¹ qui, selon le mot de

Michel Collot, « ne peut prendre forme qu'en investissant une matière, qui est à la fois celle du corps, celle du monde et celle des mots ».22

Dans son roman des grands espaces comme dans sa nouvelle consacrée à la ville, Cather aborde l'indicible démesure qui se manifeste tout autant dans l'infini et dans l'infime. Sans jamais dénaturer la syntaxe, l'écrivain élabore cependant une écriture novatrice et littéralement poétique, capable de rendre compte de la démesure de l'espace américain et d'en recréer l'événement. Willa Cather parvient ainsi, paradoxalement, à approcher et à montrer de manière étonnamment concrète, la nature essentiellement ineffable et néanmoins sensible de cette démesure.

SOURCES

- Bohlke, Brent L., ed. *Willa Cather in Person: Interviews, Speeches and Letters*. Lincoln/London : University of Nebraska Press, 1987.
- Cabau, Jacques. *La Prairie perdue*. Paris : Seuil, 1966.
- Cather, Willa. *My Ántonia*. [1918]. New York : Dover, 1994.
- . *Not Under Forty*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1936.
- . *O Pioneers!* [1913]. Oxford/New York : Oxford University Press, 1999.
- . « Paul's Case ». [1920]. *Collected Stories*. New York : Vintage, 1992.
- Collot, Michel. *La Matière-émotion*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- . *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- Duchet, Claude. « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary*. » In *Travail de Flaubert*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (eds.). Paris : Seuil, 1983, p. 11-43.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.
- Hamon, Philippe. *Du Descriptif*. Paris : Hachette, 1993.
- Heidegger, Martin. *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 1958.
- . *Qu'est-ce qu'une chose ?* Paris : Gallimard, [1962], 1971.

- Louvel, Liliane et Claudine Verley. *Introduction à l'étude de la nouvelle*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- Melville, Herman. *Moby-Dick*. [1851]. Oxford / New York : Oxford University Press, 1988.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard, [1964], 2008.
- Mitterand, Henri. *Le Regard et le signe*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987.
- Moles, Abraham M. *Théorie des objets*. Paris : Editions Universitaires, 1972.
- Nancy, Jean-Luc. *Au Fond des Images*. Paris : Galilée, 2003.
- . « L'Offrande sublime ». In Jean-François Courtine, ed. *Du Sublime*. Paris : Belin, 1988, pp. 43-95.
- Pétillon, Pierre-Yves. *La Grand-route. Espace et écriture en Amérique*. Paris : Seuil, 1979.
- Pinson, Jean-Claude. *Habiter en poète. Essais sur la poésie contemporaine*. Seyssel : Champ Vallon, 1995.
- Rosset, Clément. *Impressions fugitives. L'Ombre, le reflet, l'écho*. Paris : Minuit, 2004.
- Rousset, Jean. *Forme et Signification*. Paris : José Corti, 1962.
- Slote, Bernice, ed. *The Kingdom of Art: Willa Cather's First Principles and Critical Statements 1893-1896*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1967.
- Starobinski, Jean. *L'Œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Paris : Gallimard, 1961.
- Stierle, Karlheinz. *La Capitale des signes. Paris et son discours*. Trad. M. Rocher-Jacquín. Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.

NOTES

¹ Paris : Gallimard, [1964], 2008, p. 26.

² L'expression est de Jacques Cabau, *La Prairie perdue*, Paris : Seuil, 1966, p. 18.

³ Selon Heidegger : « Le vieux-haut-allemand *thing* désigne l'assemblée réunie pour délibérer d'une affaire en question, d'un litige. [...] *thing* et *dinc* deviennent ainsi des appellations pour 'affaire' ; ils signifient tout ce qui d'une manière quelconque touche les hommes, les concerne [...]. Les Romains appellent *res* ce qui est en question. [...] [*R*]es publica ne veut pas dire 'l'état', mais ce qui dans un peuple concerne clairement un chacun, ce qui le 'préoccupe' et est donc discuté publiquement » (1958, pp. 194, 196).

⁴ Nous étudierons le rôle des choses mais aussi des objets. Selon Abraham M. Moles, l'objet constitue « un élément du monde extérieur fabriqué par l'homme et que celui-ci peut

prendre ou manipuler » (p. 28). Ainsi, nous conviendrons, avec Claude Duchet, que les « objets et [les] choses s’opposent ensemble au sujet et désignent indifféremment les éléments de la réalité ‘objective’ » et que « le mot chose est plus général, il tend à se confondre avec l’ensemble des objets, avec la totalité du monde » (in Genette et Todorov [dir.], pp. 40, 41).

⁵ Selon Jean-Claude Pinson en effet, « l’habitation poétique ramène à la ‘réalité rugueuse’ du monde », et offre la possibilité d’une « jointure » entre « le vivre et l’écrire ». « Car *habiter* (exister) n’est pas simplement vivre. Il nous faut des livres et des lettres pour nous arracher à l’enfermement dans le cycle répétitif des processus vitaux, pour inscrire notre habitation dans un monde commun plus durable que la simple vie » (p. 16).

⁶ Henri Mitterand définit en effet la *poièsis* comme « un faire transformateur et créateur » (p. 5).

⁷ L’expression est de Pierre-Yves Pétillon (p. 61).

⁸ Cather déclare, en effet, dans un entretien datant de 1913 : « The land was open range and there was almost no fencing. As we drove further and further out into the country, I felt a good deal as if we had come to the end of everything—it was a kind of erasure of personality » (in Slote, ed., p. 448).

⁹ Le terme « simple » est ici entendu au sens étymologique d’une « absence de plis » — « *sine plica* ».

¹⁰ Dans les romans des grands espaces de Cather, il ne s’agit pas d’évoquer des paysages dont les hauteurs ou les gouffres béants susciteraient une émotion sublime, mais de rendre compte d’un vertige des surfaces suscité par le spectacle de l’infinie horizontalité des plaines du Middle West. Comme le précise Pierre-Yves Pétillon, cette « terreur subjuguée devant l’immensité du continent, sa terrible vastitude » (p. 120) fonde l’écriture de l’espace en Amérique. Confronté à un territoire qui « s’étend comme un corps vautré de tout son long », l’écrivain américain doit ainsi « trouver un parler aux dimensions extravagantes du continent » (p. 18).

¹¹ « These are the times, when in his whale-boat the rover softly feels a certain [...] land-like feeling towards the sea ; that he regards it as so much flowery earth ; and the distant ship [...] seems struggling forward, not through high rolling waves, but through the tall grass of a rolling prairie: as when the western emigrants’ horses only show their erected ears, while their hidden bodies widely wade through the amazing verdure » (Melville, p. 436).

¹² Multipliant les métaphores maritimes, Cather écrit en effet : « The basement kitchen seemed heavenly safe and warm in those days—like a tight little boat in a winter sea. The men were out in the fields all day [...], and when they came in at noon, with long caps pulled down over their ears and their feet in red-lined overshoes, I used to think they were like Arctic explorers » (1994, p. 34).

¹³ Cather semble en effet jouer sur le sens métaphorique mais aussi littéral des mots qu’elle emploie : « kept a *sharp* eye about him », « his chief *greediness* lay in his ears and in his eyes » (1992, p. 181: je souligne).

¹⁴ « Grandmother called my attention to a stout hickory cane, tipped with copper, which hung by a leather thong from her belt. This she said, was her rattlesnake cane. I must never go to the garden without a heavy stick or a corn-knife » (1994, p. 11).

¹⁵ Jean Rousset. *Forme et signification*. Paris : José Corti, 1962, p. 174, 179.

¹⁶ Je cite ici le mot de Philippe Hamon (p. 172).

¹⁷ Ces choses confectionnées par la main des personnages rappellent la signification particulière qu’acquiert le terme « make-shift » dans l’Ouest. Selon Pétillon en effet : « ‘to make shift’, c’est trouver moyen, savoir s’arranger, avoir de la ressource », « exploiter sa capacité à improviser, hors des sentiers battus [...] une solution inédite pour s’en sortir » (p. 45).

¹⁸ Liliane Louvel souligne la nature « fragmentaire » de la nouvelle. Citant René Godenne, elle évoque la particularité des « nouvelles-‘instant’ » et précise que « *l’immédiat et l’éphémère* sont à la source même de la nouvelle » (in Louvel et Verley, p. 18).

¹⁹ L’expression et de Claude Duchet et concerne l’écriture de Gustave Flaubert (in Genette et Todorov, p. 12).

²⁰ « He registered from Washington; said his mother and father had been abroad, and that he had come to await the arrival of their steamer ». (« Paul’s Case », p. 182)

²¹ Selon la définition de Michel Collot : « L’é-motion n’est pas un état purement intérieur. Comme son nom l’indique, c’est un mouvement, qui fait sortir de soi le sujet qui l’éprouve. Elle s’extériorise par des manifestations physiques et s’exprime par une modification du rapport au monde » (1997, p. 11).

²² *Ibid.*, p. 3.

© 2011 Céline Manresa & GRAAT