

Signer W. S. : Stevens/Shakespeare, ou la signature préemptée

Juliette Utard, Université de Paris-Sorbonne

...but this I feel, that the names of all fine authors are fictitious ones...
— H. Melville
(Melville, 1987, 239)

Mots clés : signature, nom d’auteur, noms d’emprunt, héritage, bouc émissaire, Wallace Stevens, Shakespeare, retard, style tardif.

Keywords: signature, author’s name, borrowed names, legacy, scapegoat, Wallace Stevens, Shakespeare, belatedness, late style.

C’est le nom propre réduit aux initiales qui, bien souvent chez Stevens, marque la fin d’un poème, ou d’un recueil : on trouve ses initiales dans des dédicaces comme dans « *W. S. to E. V. M.* » (Stevens, 1997, 500, 509), sur de nombreux tapuscrits, et à la fin de certains livres, comme à la dernière page du recueil *Parts Of a World* (Stevens, 1997, 251). Le paraphe marque ainsi chez Stevens l’achèvement ; il fait signature et constitue à la fois un acte d’appropriation et de validation, un geste auctorial à la frontière entre le juridique et le littéraire. Pourtant dans le journal et les lettres, le nom de naissance, même réduit à ses initiales, est présenté comme un héritage écrasant : « But time’s scythe is not a magic wand, and though the century changes, I still remain W. S. » (Stevens, 1966, 49). Le journal, les lettres, puis les poèmes, deviennent alors le lieu d’une exploration onomastique, où le nom inventé fonctionne comme un remède : « Sometimes I wish I wore no crown—[...] that I was the proprietor of a patent medicine store— [...] and that my name was Asa Snuff » (Stevens, 1966, 48). Cet alias, dont les initiales forment *as* — cet embrayeur de la comparaison dont Stevens fait un sésame poétique lorsqu’il évoque « the intricate evasions of *as* » (Stevens, 1997, 415) — introduit du jeu dans la signature et permet à Stevens de faire advenir Asa, qui justement en hébreu signifie « guérisseur ».

« Asa Snuff », débarrassé de la couronne des Stevens (dérivé de *stephanos* : couronné), alias roturier donc, c'est le nom *propre* et non pas hérité, créé *ex nihilo* et sur mesure, par lequel Stevens s'autorise à dessiner son autoportrait de poète en pharmacien. Le nom inventé, *self-made*, serait-il chez Stevens le seul véritable nom propre ? Le paradigme de la propriété est au cœur de la question du nom, propre ou impropre, chez Stevens (dans « the proprietor of a patent medicine store », le titre de propriété et la patente se font écho sémantiquement et acoustiquement) et constitue même l'un des paradoxes de l'héritage shakespearien dans l'œuvre de Wallace Stevens : nous verrons en effet comment le nom d'emprunt, et tout particulièrement les noms empruntés à Shakespeare, autoriseront progressivement Stevens à s'approprier son (propre) nom, pour inscrire sa signature au cœur de l'œuvre.

Le travail qui suit s'inscrit dans une réflexion plus vaste sur le nom d'auteur et la signature : plutôt que de considérer simplement le nom d'auteur comme un appendice, hors œuvre et, pour le commentaire littéraire, hors sujet, nous proposons de le considérer dans une perspective constructiviste comme faisant partie de l'œuvre. Le nom d'auteur est toujours une construction, y compris lorsque, comme c'est le cas pour Stevens, il coïncide exactement avec le nom de naissance ; et l'absence d'écart, ou le plus petit écart (par exemple entre Walter Whitman et Walt Whitman) ne doit pas nous faire oublier que derrière l'homonymie la plus stricte se cache toujours une hétéronymie qui choisit de ne pas s'afficher.

Stevens, avant de produire son premier livre et d'y figer une fois pour toutes sa signature, multiplia en effet pseudonymes et hétéronymes : « Authors are actors, books are theatres », note-t-il d'ailleurs parmi les aphorismes de *Adagia* (Stevens, 1997, 901). Il signa « John Morris Junior » au bas d'un tapuscrit de jeunesse, fit paraître ses premiers poèmes dans la revue *Poetry* sous le pseudonyme « Peter Parasol » et, dans sa relation épistolaire avec celle qui allait devenir sa femme, chaque nouvelle lettre lui fournit l'occasion d'essayer un nouveau nom et de réinventer sa signature. Les noms d'emprunt, qui se succédèrent comme autant d'accessoires de théâtre — l'ombrelle de Peter *Parasol*, le tabac à priser d'*Asa Snuff*, sans oublier l'encombrant livre « des doutes et des peurs » calé sous le bras de « Tom Folio » (Stevens, 1966, 113), chez qui pointe peut-être un hommage inquiet aux *folios*, ces premières incarnations ou *tomes* de l'œuvre de William Shakespeare — tous ces travestissements de la signature ouvrirent l'horizon onomastique des poèmes tout en permettant à Stevens de s'approprier son nom

d'auteur, puisque pour finir il signa « Wallace Stevens » chacun de ses livres, du premier jusqu'au dernier.

Mais qu'est-ce qui avait bien pu conduire Stevens à déplorer ses initiales et travestir son nom ? D'où venait cette malédiction du nom impropre, contre laquelle il semblait vouloir se prémunir ? « One has a malady, here, a malady. One feels a malady », bégaie un de ses premiers poèmes (Stevens, 1997, 49). Le trouble persistant qui empêche Stevens de signer « W. S. » et le pousse obscurément à renier ses initiales vient peut-être de ce que toujours, au moment de signer, Shakespeare lui emboîte le pas et ne le laisse point savourer les joies de l'autorité conquise. Car signer « W. S. », pour un poète de langue anglaise, c'est avant tout emprunter le paraphe de William Shakespeare, et signer des initiales d'un autre. Stevens fut en quelque sorte *doublé* par Shakespeare, qui le privait de la jouissance exclusive de sa signature.

« Shakespeare always was there before us », écrit Harold Bloom dans sa seconde préface à *The Anxiety of Influence* (Bloom, 1997, xxv). Shakespeare « nous » a effectivement devancés, le fait est chronologiquement incontestable, et on serait tenté d'aborder la relation de Stevens à Shakespeare sous l'angle de l'anxiété de l'influence. « The first idea was not our own. [...] We are the mimics. », lit-on dans « Notes Toward a Supreme Fiction » (Stevens, 1997, 331-2). La signature préemptée, qui donne naissance au nom hybride « Shakespeare/Stevens » tel qu'il apparaît ici dans le titre de cet article, semble à première vue illustrer parfaitement ce que Bloom théorise sous le nom de « cultural belatedness » : « Cultural belatedness is never acceptable to a major writer, though Borges made a career out of exploiting his secondariness » (Bloom, 1997, xxv). Bloom, dans sa monographie consacrée à Stevens (*Wallace Stevens: The Poems Of Our Climate*, 1977) ne s'intéresse pas à l'héritage shakespearien du poète (qu'il installe résolument dans une lignée romantique). Pourtant Shakespeare, selon Bloom, est le monstre sacré de la littérature occidentale, « the Moby-Dick of all playwrights » (Bloom, 1997, xxi), celui qui engloutit tous ses successeurs. Dans cette métaphore — qui notons-le a pour effet d'américaniser Shakespeare — Bloom se fait en partie l'écho d'Emerson¹, qui

¹ Il y a toutefois de l'un à l'autre une différence majeure : Emerson souligne bien que l'influence de Shakespeare est historiquement déterminée (comme l'indiquent les adverbies temporels « now » et « at present ») ; Bloom au contraire se refuse obstinément à historiciser le rôle de Shakespeare : « How can we historicize Shakespeare if we are children of Shakespeare, mapping our origins and our horizons in his diction, in his astonishing vocabulary of some 22,000 separate words ? » (Bloom, 1997, xxviii).

parle d'une 'shakespearisation' (comme on parle de vampirisation) de la littérature américaine : « Now, literature, philosophy, and thought, are Shakspearized. His mind is the horizon beyond which, at present, we do not see. » (Emerson, 1983, 718). De même que chez Emerson l'horizon de la littérature américaine est obstrué par l'héritage shakespearien, de même il n'y a pas chez Bloom d'extériorité à Shakespeare : nous sommes *tous* des shakespeariens (y compris nous, américanistes), contenus bon gré mal gré dans le ventre du cachalot, sans le moindre espoir d'en sortir.

Dans quelle mesure Stevens cherche-t-il à se démarquer de Shakespeare, à l'exproprier de ses initiales ? Cherche-t-il à tuer le *Shakespère*, comme l'invite à le penser la graphie qu'il emploie le plus fréquemment pour nommer le dramaturge ? Nous verrons que c'est autour du nom propre que se noue la relation de Stevens à Shakespeare, car si de l'un à l'autre des transactions s'opèrent, presque toutes ont pour objets le nom d'auteur et la signature. Mais loin de figer l'écriture stevensienne dans l'anxiété d'une influence, le paraphe préempté invite au contraire aux redéploiements de la signature, dans (et par) le poème, et devient même un principe poétique, comme le suggère Ferdinand de Saussure dans son travail sur l'hypogramme. On pourrait dire, pour résumer notre hypothèse de départ, que Stevens active l'héritage shakespearien moins sur le mode intertextuel et citationnel, que sur le mode onomastique et hypogrammatique : ce n'est plus alors le Shakespeare de Stevens mais les deux ensemble, car tous deux sont liés à jamais par leur paraphe, un peu comme Achab est lié à Moby Dick, dans une étreinte à la fois mortelle et jubilatoire.

1. L'ajournement et le retard : Shakespeare, un héritage en attente ?

I have been sketching plans for winter evenings—
going so far as to think of skipping through all of
Shakespe[a]re. But that will come later on. I could
not read a legacy to-night [...].

—W. S.

(Stevens, 1966, 116)

On peut s'étonner que chez un poète tel que Wallace Stevens, qui s'est longtemps rêvé dramaturge², le théâtre de Shakespeare ait laissé si peu de traces. Seuls deux

² On oublie trop souvent que Stevens est aussi l'auteur de trois pièces de théâtre, écrites entre 1916 et 1918. La première, une pièce courte en vers intitulée *Three Travelers Watch a Sunrise*, lui avait pourtant valu de se voir

noms propres, « Peter Quince » (Stevens, 1997, 72) et « Ariel » (Stevens, 1997, 450) convoquent distinctement dans son œuvre celle de William Shakespeare, et trente années séparent ces deux emprunts : le premier, Peter Quince, surgit au début du premier recueil (*Harmonium*, 1923), pour ne plus jamais reparaitre ; Ariel fait son apparition *in extremis* dans l'avant-dernier poème du tout dernier recueil, *The Rock* (1954), laissant, entre le début et la fin, un vaste territoire en déshérence. Pourtant Shakespeare est bien, pour Stevens, un héritage, comme il l'écrit dans une lettre de 1909 : « I have been sketching plans for winter evenings—going so far as to think of skipping through all of Shakespe[a]re. But that will come later on. *I could not read a legacy to-night*, nor a patent of nobility—[...] nor anything—ahoy! And so good-night! » (Stevens, 1966, 116, je souligne). Si Shakespeare apparaît ici comme un héritage (« a legacy »), c'est paradoxalement un héritage en attente, sans cesse remis à plus tard (« later on »). Stevens place d'emblée les œuvres de Shakespeare sous le signe de l'ajournement et du retard. Y aurait-il, pour un poète américain, un temps pour lire Shakespeare ?

Pour répondre à cette question, il est nécessaire de se pencher plus longuement sur cette lettre. La prose de Stevens semble faire du projet une véritable aventure impliquant une prise de risque : « going so far as to think of ». Notons ici la double mise à distance : non pas « skipping through », ni même « thinking of skipping through » mais « going so far as to think of », qui a pour effet de faire émerger une fiction de la « grand-route » ; comme s'il s'agissait, en lisant Shakespeare, de se risquer hors des sentiers battus, de s'exterritorialiser. Par un retournement singulier, Stevens parvient en effet, au détour de cette phrase, à faire de Shakespeare une *terra incognita*, un « nouveau monde » à conquérir (plus haut dans la même lettre, il caresse ce rêve familial : « some planetary Terra Incognita, where only Elsie lives always, and where I visit and have become half-native with her. »). Pourtant tout concorde à rendre la tâche moins écrasante : il ne s'agit pas d'*étudier* tout Shakespeare, ni même d'ailleurs de le *lire* intégralement (« skipping through » ne l'engage pas, après tout, à une lecture appuyée) mais seulement de le parcourir rapidement, de le feuilleter... Faut-il entendre ici le désir d'*esquiver* Shakespeare (sens transitif de 'to skip') comme semble le confirmer le projet esquissé, encore

décerner un prix par la revue *Poetry* en mai 1916. Elle fut d'ailleurs mise en scène à Paris par Claude Régy en juin 1988 au Théâtre de la Bastille.

incertain, que souligne le verbe « sketching » ? Autrement dit, Stevens prend-il la décision de ne *pas* lire Shakespeare ?

2. « My Shakespeare is in the attic » : le grenier et le tiroir

La fonction de tout tiroir est d'adoucir, d'acclimater la mort des objets en les faisant passer par une sorte d'endroit pieux, de chapelle poussiéreuse où, sous couvert de les garder vivants, on leur ménage un temps décent de morne agonie [...]

(Barthes, 640)

Stevens en 1909 décidait de remettre Shakespeare à plus tard ; en 1953, à soixante-dix ans révolus, il n'était toujours pas disposé à reprendre « son » Shakespeare. Cette fois il avait un alibi, puisque son Shakespeare était au grenier :

Dear Professor Poggioli:

Glossary:

1. Is not Peter Quince in *Midsummer Night's Dream*? My Shakespeare is in the attic, which is hotter than the Sahara and I could not bring myself last night to go up to look. I think you could verify this under refrigerated conditions in the library at Harvard. (Stevens, 1966, 786)

On entend bien ici, à trente ans d'écart, deux refus qui se font écho. La lecture de Shakespeare n'est plus seulement retardée, elle est désormais suspendue sans lendemain, et confiée à un autre (« you could verify this »). Or Shakespeare au grenier, n'est-ce pas *le* geste emblématique du refoulement, d'une mise à l'écart de ce qui, néanmoins, reste ?

Là encore la syntaxe de la lettre mérite d'être observée de près : aux interrogations de son traducteur italien, visiblement intrigué par l'apparition d'un personnage shakespearien dans le poème « Peter Quince at the Clavier » (Stevens, 1997, 72-4), Stevens répond par une autre question : « Is not Peter Quince in *Midsummer Night's Dream*? ». Le refus de clore au moyen d'une réponse affirmative semble d'abord dénoter une certaine nonchalance (peu importe, en somme, que le personnage soit emprunté à telle ou telle pièce, au fond cela ne change rien au poème, qui a sa valeur propre) ; on pourrait aussi y percevoir une stratégie de mise à distance (Stevens sait qu'il a emprunté Peter Quince au *Songe d'une nuit d'été*, mais prétend l'ignorer pour remettre son œuvre au centre de la relation épistolaire) ; peut-être même Stevens s'amuse-t-il à adopter la posture du vieux poète légèrement sénile (en feignant un improbable trouble de la mémoire...). Mais quelle que soit

l'hypothèse retenue, la réponse de Stevens justement, pose question : qui, de Shakespeare ou de Stevens, est à présent l'auteur de « Peter Quince », que d'ailleurs Stevens libère de ses guillemets ? Stevens n'est-il pas en train de dire que « Peter Quince est » dorénavant à la fois « dans » Shakespeare et « dans » Stevens ?

D'une lettre à l'autre, Stevens persiste et signe : « I could not read a legacy tonight » devient « I could not bring myself last night to go up to look », et la reprise du même modal « could » ne saurait dissimuler le glissement de la valeur hypothétique (dans la première occurrence) à la valeur révolue (dans la seconde) ; de « tonight » — l'encore possible — à « last night » — le déjà trop tard — le temps pour lire Shakespeare est désormais passé. « I could not », écrit d'ailleurs Stevens dans chacune des deux lettres. Ou faut-il entendre « I would prefer not to » ? Tout porte à croire en effet que Stevens cherche à désactiver l'héritage shakespearien, devenu bien trop brûlant (« hotter than the Sahara ») : jeter Shakespeare au feu pour se délester de tout héritage fait songer à « Earth's Holocaust », la nouvelle de Hawthorne qui pourrait bien avoir inspiré « Earthy Anecdote » (poème liminaire, qui ouvre le premier recueil de Stevens) au centre duquel figure un « firecat » (Stevens, 1997, 3). La nouvelle commence ainsi : « Once upon a time—but whether in the time past or time to come is a matter of little or no moment—this wide world had become so overburdened with an accumulation of worn-out trumpery, that the inhabitants determined to rid themselves of it by a general bonfire. » (Hawthorne, 1982, 887). Sans aller jusqu'à mettre Shakespeare au bûcher, Stevens le met en hauteur (« go up to look ») sur un piédestal et néanmoins hors jeu. Les retrouvailles sont compromises par une température exotique que véhicule l'hyperbole « hotter than the Sahara », qui a pour effet de renvoyer Shakespeare sur un autre continent (non plus américain mais africain) que seule l'institution américaine (« the library at Harvard ») serait capable de neutraliser ou de réfrigérer (« under refrigerated conditions »). En reprenant la métaphore météorologique de Harold Bloom dans son ouvrage consacré à Stevens, on pourrait dire que l'œuvre de Shakespeare ne fait pas partie des « poèmes de notre climat », qu'il n'est pas « acclimaté » à l'Amérique.

3. Tuer le Shakespère ?

Our young folk would of course prefer to be born like English noblemen with entailed estates, income guaranteed and in choosing a profession they would simply say—"How shall I amuse myself"—but young America understands that the question is—"Starting with nothing, how shall I sustain myself and perhaps a wife and family—and send my boys to College and live comfortably in my old age."

— Barcalow Stevens à son fils
(H. Stevens, 71)

Lorsque le nom de Shakespeare apparaît dans la correspondance de Stevens, c'est le plus souvent avec une graphie tronquée, tantôt privé de son e final, tantôt — c'est le cas le plus fréquent — privé de son petit a, non plus « Shakespeare », mais « Shakespere ». Faut-il pour autant voir dans la biffure de l'a la première tentative d'un meurtre symbolique du père ? Selon Bloom, Stevens serait bien, lui aussi, un enfant de Shakespeare, pris inévitablement dans les filets de son vocabulaire et de ses métaphores : « [...] we are children of Shakespeare, mapping our origins and our horizons in his diction, in his astonishing vocabulary of some 22,000 separate words [...] » (Bloom, 1997, xxviii). Il n'hésite pas à faire de Shakespeare et de la littérature des équivalents symboliques (« Literature, that is to say Shakespeare ») et suggère qu'il est impossible de penser l'héritage en dehors de Shakespeare :

As a theorist of poetic influence, I am an anxious partaker of Shakespeare, the inevitable role for all of us, who belatedly follow after Shakespeare's creation of our minds and spirits. Literature, that is to say Shakespeare, cannot be thought of in terms only of knowledge, as if all his metaphors pertained only to knowing. Shakespeare's pervasive terms are metaphors of willing, and so they enter the domain of the lie. Most of our understandings of the will are Will's, as it were, because Shakespeare invented the domain of those metaphors of willing that Freud named the drives of Love and Death. (Bloom, 1997, xviii)

Sandra Gilbert et Susan Gubar, critiquant la théorie de Bloom, ont souligné à quel point l'anxiété de l'influence est calquée sur le modèle freudien de la relation père fils. Elles précisent cependant que la théorie bloomienne est descriptive et non prescriptive, que Bloom se contente de décrire un état de fait et de mettre au jour la poétique patriarcale à l'œuvre dans l'histoire littéraire occidentale (Gilbert and Gubar, 1980, 46-48).

L'inscription dans une histoire littéraire masculine est loin d'être évidente pour Stevens, comme l'explique Frank Lentricchia, qui consacre à cette question un

chapitre entier intitulé « Patriarchy Against Itself: The Young Manhood of Wallace Stevens ». Lentricchia commente longuement une lettre de Stevens dans laquelle ce dernier cherche à justifier, vis-à-vis de sa fiancée, le fait de s'adonner à une activité considérée comme féminine : « There is something absurd about all this writing of verses; but the truth is, it elates and satisfies me to do it. It is an all-round exercise quite superior to ordinary reading. So that, you see, my habits are positively lady-like. » (Stevens, 1966, 180)³. Or l'une des premières fois que Stevens évoque Shakespeare, c'est justement dans un fragment de son journal introduit par le titre « Poetry and Manhood » (Stevens, 1966, 26). Le fait même d'attribuer un titre à ce passage alors que partout ailleurs la date suffit est en soi inhabituel ; et on peut se demander s'il n'y a pas lieu de voir déjà, dans cette adjonction d'un titre, une interrogation sur la légitimité d'un héritage. En français l'expression *à quel titre* (à quel titre on s'autorise tel geste, telle parole), et en anglais *to be entitled*, font peser sur le titre le soupçon d'un héritage illégitime : en somme, pas de titre (littéraire) qui ne soit déjà une interrogation sur l'héritage (titre de noblesse, de propriété).

Sous le titre « Poetry and Manhood », Stevens cherche donc à justifier sa légitimité en tant que jeune poète, et instrumentalise Shakespeare dans la revendication d'un héritage poétique masculin, à une époque où la poésie américaine est perçue comme un genre féminin⁴. C'est donc contre l'assignation normative du genre (littéraire) à un seul genre (féminin) que s'insurge Stevens qui écrit : « Those who say poetry is now the peculiar province of women say so because ideas about poetry are effeminate. Homer, Dante, Shakespeare, Milton, Keats, Browning, much of Tennyson—they are your man-poets. Silly verse is always the work of silly people. Poetry itself is unchanged. » (Stevens, 1966, 26).

Shakespeare pour l'heure est une figure tutélaire positive, grâce à laquelle Stevens peut s'autoriser à faire œuvre. Mais lorsque son nom apparaît de nouveau dans la correspondance, ce n'est plus sous les traits d'un grand homme qui apporte à Stevens la force légitimante d'un père littéraire ; c'est un homme « phénoménal »

³ L'argument de Lentricchia est le suivant : « The basic ideological point has to do with social engenderment, and it means, among other things, that if you're male, you must police yourself for traces of femininity. » (Lentricchia, 1988, 137).

⁴ Lentricchia rappelle à ce propos l'influence de poétesses aujourd'hui oubliées sur la scène de la poésie américaine : « But there were other poetic forces in Stevens' young manhood [...] those poets who have not survived in the canon of American poetry—those ever-mournful, ever-renouncing, and in the culture of Stevens, ever-present women (especially in the newspapers)—define the poetic female as [...] maybe the agency of culture itself. So disseminated was this figure of the woman poet that Mark Twain could count on his readers to recognize her in his collective send-up in the Emmeline Grangerford episode of Huckleberry Finn. » (Lentricchia, 1988, 139)

qui, avec quelques autres, tous européens, occupe désormais toute la place. Stevens cherche à se « sortir Shakespeare de la tête », à se prémunir contre la « shakespeareisation » de la littérature américaine que déplorait Emerson, afin de dégager son horizon, et peut-être aussi celui des lettres américaines, de la figure écrasante du barde :

And don't you agree with me that if we could get the Michael Angeloes out of our heads—Shakespeare, Titian, Goethe—all the phenomenal men, we should find a multitude of lesser things (lesser but a multitude) to occupy us? It would be like withdrawing the sun and bringing out innumerable stars. I do not mean that the Michael Angeloes are not what they are,—but I like Dr. Campion, I like Verlaine—water-colors, little statues, small thoughts. Let us leave the great things to the professors—substitute for majestic organs, sylvan reeds—such as the shepherds played on under cottage windows—[...]. (Stevens, 1966, 110).

On voit bien le renversement axiologique à l'œuvre dans ces deux lettres : de positive, la figure de Shakespeare est devenue négative ; les génies tutélaires sont devenus des mauvais génies, dont Stevens cherche à minorer l'influence en faisant l'apologie de figures mineures (« lesser things », « little statues », et « small thoughts » par opposition à « phenomenal men », « great professors », et « majestic organs »). L'apparition du pronom personnel pluriel « we » (« if we could [...] ») donne à penser que cette perte de l'héritage (européen) s'accompagne en réalité du gain d'une communauté fondée sur le rejet collectif de tous « les Michel-Ange ». Car sous cette désignation qui a pour effet de transformer un nom propre en nom générique (« the Michael Angeloes »), semble se dessiner une logique de sacrifice proche de la théorie girardienne du bouc émissaire. Évincer (collectivement) Shakespeare pour construire la « communauté imaginaire » (B. Anderson) des écrivains américains, fédérer par l'exclusion une communauté d'hommes de lettres qui se pensent comme « mineurs » (au sens où l'entend par exemple G. Deleuze lorsqu'il définit la littérature américaine comme une littérature mineure), briser les divinités européennes pour donner du champ aux écrivains américains, voilà en somme le sacrifice nécessaire à (et constitutif de) la communauté des écrivains telle qu'elle émerge dans la prose de Stevens.

Melville d'ailleurs ne procède pas autrement lorsqu'il écrit, à propos de Hawthorne, auteur mineur à l'époque où il le défend, « Believe me, my friends, that Shakespeares are this day being born on the banks of the Ohio » (Melville, 1987, 245). Comme le Stevens de la lettre citée plus haut, qui force l'adhésion de son

destinataire au moyen d'une question rhétorique (« don't you agree with me [...]? »), c'est en réalité un Melville très isolé qui cherche à faire émerger la fiction d'une communauté d'amis (« my friends ») à travers l'éviction non seulement d'un mais de plusieurs Shakespeare, devenus boucs émissaires des lettres américaines.

4. « Cultural belatedness » : l'écrivain américain sous le signe du retard

We are the mimics
—W. S.

Et si le fait de repousser (chronologiquement) Shakespeare venait justement libérer Stevens (et l'écrivain américain) du retard auquel le condamne l'héritage européen ? C'est bien d'être en retard (culturellement) que la nouvelle nation américaine était sans cesse accusée à ses débuts. Chronologiquement secondaire par rapport à la littérature d'Angleterre, la littérature américaine ne pouvait être qu'à la traîne et arriérée. Peut-être est-ce là l'une des causes de la « maladie » qui fait bégayer le poète dans « Banal Sojourn » (Stevens, 1997, 49), où le 'on' de « One has a malady » évoque le piège d'une signature indifférenciée, dont l'Amérique doit, justement, s'extraire :

The first idea was not our own. Adam
In Eden was the father of Descartes
And Eve made air the mirror of herself
[...]
We are the mimics. (Stevens, 1997, 331)

Pas de « first idea » (Stevens) ni de « real thing » (James), « nous » sommes tous des imitateurs, pris au piège du testament shakespearien, le testament des testaments (« the will of wills »). Devenir un héritier (*heir*) c'est disparaître « into thin air » (Shakespeare), si l'on en juge par l'homophonie implicite dans « Eve made air ». On reconnaît la métaphore qui sous-tend la théorie de Bloom : Shakespeare est comme l'air que nous respirons, il nous enveloppe et nous emplit. Bloom écrit :

Joyce, Burgess, and Fraser in their different ways acknowledge the contingency that Shakespeare imposes upon us, which is that we are so influenced by him that we cannot get outside of him. Criticism necessarily fails when it deludes itself into the smugness of not seeing that we remain enclosed by Shakespeare. (Bloom, 1997, xxvii)

L'hostilité croissante de la prose bloomienne (« fails », « deludes itself », « smugness ») pourrait n'être qu'un accident de sa théorie, si ce n'était qu'en divisant la littérature en deux camps (ceux qu'on pourrait nommer les « Shakespearocentristes » dont il fait partie, et les autres) Bloom tente, au milieu de son isolement croissant, comme Melville et Stevens avant lui, de rassembler ses troupes. La haine qui progressivement déborde, caractéristique de son style tardif, semble chercher un exutoire (un bouc émissaire ?) comme pour fédérer par la force de l'écriture une communauté de lecteurs⁵.

Or Bloom, qui ne cesse de marteler qu'on ne peut échapper à Shakespeare, l'avait lui-même exclu dans un premier temps de son propos sur l'influence. Il y avait donc pour lui, comme pour Stevens, un temps pour lire Shakespeare : « I excluded Shakespeare from *The Anxiety of Influence* and its immediate sequels because I was not ready to meditate on Shakespeare and originality » (Bloom, 1997, xiii). De même que Stevens n'était pas prêt à trente ans à relire tout Shakespeare, de même Bloom dut laisser passer vingt-quatre années après la première édition de *The Anxiety of Influence* (1973) avant d'aborder Shakespeare dans la seconde préface du même ouvrage (1997). Si l'on poursuit notre réflexion sur le retard à l'aune de la théorie de René Girard, ce serait donc le sacrifice initial de Shakespeare qui aurait rendu possible son accession *in fine* au rang de héros mythique dans l'œuvre de Bloom.

« Most of our understandings of the will are Will's [...] » écrivait Bloom (Bloom, 1997, xviii). Stevens, dans « The Auroras of Autumn », joue aussi sur la polysémie de « will » comme volonté et comme testament ; si, comme le suggère Bloom, le nom commun (will) et le nom propre (Will) sont désormais indissociables, alors les vers qui suivent peuvent se lire comme un commentaire sur la dette de tout poète envers le grand Will :

[...] He may not evade his will,
Nor the wills of other men; and he cannot evade
The will of necessity, the will of wills— (Stevens, 1997, 410)

Comme le soupçonnaient Gilbert et Gubar, la généalogie qui se donne à lire ici est exclusivement masculine (« he », « his »). Mais s'il est impossible d'échapper à Will

⁵ Ironiquement pour nous, lorsque Bloom dit que « nous » sommes captifs de Shakespeare, il inclut le monde entier à l'exception des Français, qu'il dit insensibles au charme du barde et méfiants à l'égard de toute forme d'originalité (Bloom, 1997, xv). Après son invective contre « les Français », Bloom attaque la critique anglo-saxonne, qu'il juge trop influencée par les théories historicistes et féministes, de sorte qu'on se demande qui, en fin de compte, trouve grâce à ses yeux.

(« may not evade » devient « cannot evade »), reste toutefois la possibilité de l'unisson, comme le suggère la section XXI du même poème : « [...] the distant and the near,/ Are a single voice in the boo-ha of the wind » (Stevens, 1997, 410). Signer à deux, d'une seule voix, au moyen d'une signature hybride que scelle le trait d'union dans « boo-ha », voilà peut-être l'alternative qui s'offre à Stevens pour déjouer le piège de la signature indifférenciée.

5. De l'hypogramme au monogramme : signer et contresigner

S'il est impossible pour l'écrivain américain de se soustraire à l'héritage shakespearien, il est également fort difficile pour lui d'y donner suite et de s'en démarquer. Cette difficulté à donner suite est le sujet d'un poème intitulé « Somnambulisma » (Stevens, 1997, 269-70), qui fait rimer inlassablement « follow » (v. 8 et 9) avec « shallow » (v. 5 et 6) et « hollow » (v. 12).

Dans ce poème, le brouillage des signifiés se fait à travers l'emploi de nombreuses formes de répétitions : l'épizeuxie qui fait bégayer certains vers (« Noiselessly, noiselessly », v. 2 ; « They follow, follow, follow », v. 9), le polyptote (« settling » et « settles », v. 3), l'épiphore (« water washed away » à la fin des strophes 2 et 3), les rimes internes (les verbes « spreading », « scratching » et « sounding » dans la deuxième strophe, qui ont tous la même consonne initiale), et les paronomases (« fine fins » v. 17, puis « shallow shale » v. 5 qui appelle aussi « shore ») qui contaminent le poème et libèrent les signifiants comme pour faire entendre « fall low » dans le vers suivant « *falling falling* on the *hollow* shore » (v. 12), et déposer sur la rive du poème ce troublant pléonasma, « They follow after./ », indice même d'une difficulté à donner suite, que la triple répétition de « follow » au vers suivant ne fait que renforcer. Ainsi, même par-delà la coupure du vers (juste après « follow after./ »), pas de suite possible, pas de succès ni de succession :

Somnambulisma

On an old shore, the vulgar ocean rolls
Noiselessly, noiselessly, resembling a thin bird,
That thinks of settling, yet never settles, on a nest.

The wings keep spreading and yet are never wings.
The claws keep scratching on the shale, the shallow shale,
The sounding shallow, until by water washed away.

The generations of the bird are all
By water washed away. They follow after.
They follow, follow, follow, in water washed away.

Without this bird that never settles, without
Its generations that follow in their universe,
The ocean, falling and falling on the hollow shore,

Would be a geography of the dead: not of that land
To which they may have gone, but of the place in which
They lived, in which they lacked a pervasive being,

In which no scholar, separately dwelling,
Poured forth the fine fins, the gawky beaks, the personalia,
Which, as a man feeling everything, were his.

Poème marin, « Somnambulisma » prend naissance sur une rive ancienne (« On an old shore ») sur laquelle déferlent des vagues, comparées à un oiseau qui ne parvient pas à se poser pour nidifier (« The generations of the bird are all/ By water washed away. They follow after./ They follow, follow, follow, in water washed away ») : serait-ce « l'Europe aux anciens parapets » qui peine à se régénérer ? L'oiseau semble trouver cependant dans la seconde moitié du poème une terre d'asile (« that land/ To which they may have gone »). Seul rescapé de cette « géographie des morts » que charrie l'océan (« I only am escaped alone to tell thee », dirait Melville) il parvient à s'acclimater, et apporte nageoires, becs et autres effets personnels (« the fine fins, the gawky beaks, the personalia,/ Which [...] were his »), sur une autre rive (« separately dwelling »), celle d'un nouveau monde (américain ?) qui enfin est véritablement sien (« were his »).

Helen Vendler propose de voir « Somnambulisma » comme la suite de « The Comedian as the Letter C » et plus précisément du vers suivant : « Crispin was washed away by magnitude » (Stevens, 1997, 22). La lecture qu'elle donne du poème est avant tout post-romantique. Pour elle, l'oiseau effacé par l'océan serait le rossignol de Keats :

Here, remembering the *Ode To a Nightingale*, and Keats's exemption of the bird from the tragic rhythm of hungry generations, Stevens creates his own corrective mortal Crispin-bird, which resembles in its restlessness the restlessness of the ocean. Yet the ocean continually effaces the bird and its progeny. (Vendler, 1980, 69).

« Somnambulisma » peut en effet se lire comme une tragédie à la lettre W. Mais peut-être est-ce Shakespeare, et pas seulement Keats, qui, en disséminant son nom à travers le poème, rend le sommeil très agité. Le poème est entièrement saturé des sons [w] et [ʃ] qui justement forment les initiales de [w]illiam [sh]akespeare, le bard/bird : « The sounding *shallow*, until by *water washed away*. // The generations of the bird are all/ By *water washed away*. They follow after. / They follow, follow, follow, in *water washed away*. » (Stevens, 1997, 269).

Ainsi les phonèmes [w] et [ʃ] formeraient ensemble le cœur du poème, ou pour reprendre la terminologie de Saussure, son hypogramme. Dans ses travaux inachevés (et controversés) sur l'hypogramme, Ferdinand de Saussure met le doigt sur les sources anagrammatiques et hypogrammatiques de l'écriture poétique. Tout poème serait l'expansion de phonèmes ou syllabes matricielles redistribués de façon cryptée : « Le poète doit donc, dans cette première opération, mettre devant soi, en vue de ses vers, le plus grand nombre de *fragments phoniques* possible qu'il peut tirer du thème; par exemple, si le thème, ou un des mots du thème, est *Hercolei*, il dispose des fragments *-lei-*, ou *-co-*; ou avec une autre coupe des mots, des fragments *-ol-*, ou *er*, d'autre part de *rc* ou de *cl*, etc. [...] » (Saussure, 2009, 24). Saussure explique ainsi le choix du mot « hypogramme » :

Sans avoir de motif [pour tenir] particulièrement au terme d'hypogramme, auquel je me suis arrêté, il me semble que le mot ne répond pas trop mal à ce qui doit être désigné. Il n'est en aucun désaccord trop grave avec les sens d'*upograjain*, *upograjh*, *upogramma*. etc., si l'on excepte le seul sens de *signature* qui n'est qu'un de ceux qu'il prend, soit *faire allusion* ; soit *reproduire par écrit* comme un notaire, un secrétaire ; soit même (si l'on songeait à ce sens spécial mais répandu) souligner au moyen du fard les traits du visage. Qu'on le prenne même au sens répandu, quoique plus spécial, de souligner au moyen du fard les traits du visage, il n'y aura pas de conflit entre le terme grec et notre façon de l'employer, car il s'agit bien encore dans « l'hypogramme » de souligner un nom, un mot, en s'évertuant à en répéter les syllabes, et en lui donnant ainsi une seconde façon d'être, factice, ajoutée pour ainsi à l'original du mot. » (Saussure, 2009, 30-31)

Si l'hypogramme est constitué des syllabes auxquelles le texte « fait allusion » en les « reprodui[sant] par écrit » comme on « souligne au moyen du fard les traits du visage », alors il semble bien que les initiales de William Shakespeare jouent, dans le poème de Stevens, le rôle de l'hypogramme saussurien.

Plus généralement si le texte est un redéploiement textuel du nom en poème, on comprend que le paragraphe préempté, deux fois usé (les lettres WS en anglais évoquent « double you », « double use », et « double U. S. »), ait pu indistinctement constituer pour Stevens un principe d'écriture. Dans « Somnambulisma », le signifiant onomastique motive l'écriture poétique, les phonèmes déambulent inconsciemment comme dans une crise de somnambulisme, et le poème parvient à inscrire à même le texte le monogramme de l'auteur.

Cette façon d'inscrire le nom à même le texte n'est pas à proprement parler une signature (Saussure insiste sur le fait que « le seul sens de signature [...] n'est qu'un de ceux qu'il prend »), peut-être même faut-il y voir ce que Jacques Derrida nomme « contresignature » dans un texte consacré aux jeux anagrammatiques (on pourrait dire hypogrammatiques) du nom d'auteur dans la poésie de Francis Ponge. La contresignature serait :

[...] une manière d'inscrire sa signature à même le texte. [...] Quand un nom propre est inscrit à même le texte, à l'intérieur du texte, évidemment, ce n'est pas une signature : c'est une manière de faire du nom une œuvre, de faire œuvre du nom, mais sans que l'inscription du nom propre ait valeur de droit de propriété en quelque sorte. (Derrida, 1992, 378).

L'inscription du nom propre dans l'œuvre, qui permet à l'écrivain de « faire du nom une œuvre, de faire œuvre du nom », permet ainsi de libérer le nom propre du paradigme de la propriété.

6. Le nom d'emprunt : signature et imposture

Dans un entretien paru dans *Points de suspension*, Derrida évoque « un désir, chez quiconque parle ou écrit, de signer de manière idiomatique, c'est-à-dire irremplaçable » (Derrida, 1992, 213). Cette définition de la signature comme acte d'individualisation, qui révèle l'individu dans ce qu'il a de plus singulier, est historiquement datée, comme le souligne Béatrice Fraenkel dans *La signature : Genèse d'un signe*. Dans cet ouvrage, Fraenkel se propose d'examiner les conditions de l'avènement de la signature en France au XVI^e siècle, c'est-à-dire au moment où s'opère le glissement d'une identité sociale fondée sur le groupe, à une identité sociale fondée sur l'individu :

Les signes de l'identité privilégient, jusqu'au XVI^e siècle, la part intersubjective du soi, les déterminations de l'individu par le réseau de ses appartenances. Ce sont les siens qui permettent la monstration du soi. Les signes dont s'entoure l'homme médiéval montrent le groupe auquel il appartient, quelle est sa place et son rang. On géométrise l'identité à partir de signes abstraits : les couleurs, les figures graphiques forment la base des significations héraldiques ; [...] il n'est jusqu'au système des dénominations lui-même qui ne témoigne de cette conception de l'identité : le stock des noms portés par chacun est tellement restreint que la fonction d'individualisation semble absente du système.

Puis, et la signature en est le symptôme majeur, une autre conception de l'identité se met lentement en place, les signes se personnalisent. C'est la singularité de l'être qui est visée, la part du soi irréductible aux autres. (Fraenkel, 1992, 10-11)

La signature telle que depuis plusieurs siècles nous la pratiquons valorise l'individu au détriment de la communauté. Elle est le lieu d'inscription du nom propre en ce qu'il n'appartient qu'à un seul, un signe d'identité qui associe le pouvoir de l'écrit tout en impliquant le corps, et dans le tracé qui se forme sur la page, chacun peut alors chercher à séparer le vrai du faux, l'authentique signature de l'imposture. Cette « personnalisation » de la signature (qui fait du tracé une trace, et induit une logique symptomatologique que développera la graphologie) ne va pas sans une sacralisation du geste, qui oblige le signataire à s'afficher, et à s'afficher seul :

Signer est notre lot commun. Chacun sait depuis l'enfance des lois qui gouvernent *ce jeu d'écriture*. Il ne s'agit ni d'écrire ni de dessiner mais de fabriquer *un signe hybride* qui tient du mot et de l'image. Le nom fournit la base linguistique, l'alphabet, les formes des lettres, la main, enfin, saisit ce matériel graphique conventionnel et *le transforme en marque personnelle*. Parfois, une sensation très particulière accompagne le tracé du signe, que Roland Barthes, en fin connaisseur de graphismes, résumait en ces mots : « je m'affiche, je ne puis éviter de m'afficher ». [...] La signature est le vestige d'un véritable système de signes d'identité dont elle se détache au XVI^e siècle et, dès lors, persiste seule, tel un signe isolé. En outre, elle appartient à ces signes de « validation » dont la fonction est de transformer un quelconque document écrit *en acte juridique*. (Fraenkel, 1992, 7, je souligne)

Wallace Stevens, qui menait de front une carrière juridique et une carrière poétique, dut percevoir très tôt le pouvoir ambivalent de la signature, à la fois promesse d'une authentification du moi, et instance normative forçant le signataire à s'afficher dans une identité figée. Il serait d'ailleurs tentant de voir un effet de sa

réticence (à l'égard de la biographie, et de toute forme de confiance⁶) dans le tracé de sa signature autographe : car si l'on en croit les témoignages de ses collègues de bureau, l'écriture de Stevens était connue pour être si illisible que sa signature semblait désigner non pas W. Stevens mais « M. Mummm »—ironiquement celui qui se tait, qui ne dit mot (Brazeau, 1977, 21). Bien que Stevens n'ait jamais eu de petit nom pour les intimes (les mauvais esprits diraient qu'il n'eut jamais d'intimes) l'espace épistolaire devint très tôt le creuset d'une rêverie sur les noms, dans lequel il pouvait multiplier les noms d'emprunts et, à travers des hétéronymes, lever la menace d'indifférenciation qui planait sur l'homonymie⁷. Car Stevens, en plus d'avoir reçu, en héritage, les initiales de Shakespeare, était affublé d'un patronyme dont le s final faisait entendre non pas le nom singulier mais le nom pluriel.

Stevens dans ses lettres ne se contente pas de congédier Shakespeare, ni même de biffer l'e et l'a de son patronyme : c'est son nom tout entier qu'il place sous rature en faisant planer sur lui le soupçon de l'imposture. Dans une autre entrée du journal, Stevens, qui compare Goethe à Shakespeare, fait du premier un noyau plein (le vocable « nucleus » range Goethe du côté de la densité), de l'autre une coquille vide (« a non-entity » place Shakespeare, au contraire, du côté du creux, de l'insignifiant) : « As a genius, [Goethe] differs from Shakespe[a]re in being a nucleus for his productions—Shakespe[a]re being a non-entity about which cluster a great many supreme plays and poems. » (Stevens, 1966, 22). Sans doute Stevens fait-il allusion à la biographie très lacunaire de Shakespeare, que commentait déjà Emerson dans son essai « Shakespeare ; or, The Poet » écrivant par exemple : « The Shakespeare Society have inquired in all directions, advertised the missing facts, offered money for any information that will lead to proof; and with what result? » (Emerson, 1983, 718). Emerson poursuit la métaphore de l'investigation vaine (« missing facts » sera repris par « scraps », « no light » et « concealed ») et suggère un peu plus loin que le mystère qui entoure la vie de Shakespeare participe de la fascination que son œuvre continue à exercer sur nous : « But whatever scraps of information concerning his condition these researches may have rescued, they

⁶ Voir par exemple le témoignage d'un collègue juriste du nom de Hale Anderson Jr, dont le propos est rapporté par Peter Brazeau dans sa biographie orale de Wallace Stevens : « Stevens was not receptive. [...] By and large, he did not have an invitation hanging on the door—quite the reverse. » (Brazeau, 1992, 22)

⁷ Fraenkel rappelle qu'à l'époque médiévale « le stock des noms portés par chacun est tellement restreint que la fonction d'individualisation semble absente du système » (Fraenkel, 1992, 10, cité plus haut).

can shed no light upon that infinite invention which is the concealed magnet of his attraction for us » (Emerson, 1983, 719).

Il est également possible de comprendre la remarque de Stevens comme faisant allusion aux thèses niant l'existence de Shakespeare, qui seraient très en vogue quelques années plus tard dans les cercles modernistes de New York : la théorie de Shakespeare comme faux nom, ou nom d'emprunt, fut en effet considérablement alimentée par le collectionneur américain Walter Arensberg, qui en fut l'un des plus ardents défenseurs. Arensberg consacra trois ouvrages à la thèse selon laquelle Francis Bacon aurait été le véritable auteur des pièces de Shakespeare : *The Cryptography of Shakespeare* (1922) qui s'appuie sur une lecture anagrammatique cryptée du nom de Francis Bacon, puis *The Secret Grave of Francis Bacon* (1923) et enfin *The Shakespearean Mystery* (1928) — tous trois invalidés par la critique. Wallace Stevens fréquenta brièvement les Arensberg puisque c'est même dans leur appartement à New York qu'il lut publiquement quelques-uns de ses premiers poèmes, ce qui eut pour effet d'attirer l'attention des éditeurs de petites revues modernistes, et de lancer sa carrière.

Ainsi l'histoire du modernisme américain coïnciderait avec un certain trouble dans la signature de Shakespeare. Shakespeare serait celui qui, depuis l'aube de la modernité, fait sonner faux, ou creux, le nom d'auteur, faisant rimer signature et imposture (on songe aux signatures autographes toutes différentes), incarnant à la fois une personne et personne, un peu comme le bonhomme de neige de Stevens (« *The Snow Man* », Stevens, 1997, 8) qui peut s'entendre de deux façons, « *The Snow Man* » et « *Thus No Man* ». Bien plus tard, Stevens se servirait d'ailleurs de la thèse Francis Bacon pour prouver qu'il n'était pas seul à porter une double casquette de juriste et de poète : au bas d'une lettre de 1942, dans laquelle il décline une invitation à participer à une lecture de poésie, il ajouta ce post-scriptum : « *If Bacon was Shakespeare, then, since Bacon was Lord Chief Justice, what better instance could you want?* » (Stevens, 1966, 413). La thèse Bacon permettait ici à Stevens de trouver sa place au sein d'une lignée de poètes juristes allant de Bacon à Edgar Lee Masters et Archibald MacLeish. Incidemment, elle l'autorisait aussi à signer « *W. S.* » au bas de ce post-scriptum sans que l'ombre d'un Shakespeare ne vienne s'y pencher. Stevens, grâce à Bacon, pouvait donc en quelque sorte retrouver la jouissance exclusive de son paraphe.

7. Consigner Shakespeare : du nom d'emprunt au prête-nom

I like to write most when the young Ariel sits, as you know how, at the head of my pen and whispers to me—many things. [...]—Now, Ariel, rescue me from police and all that kind of thing— ‘She doesn’t like to be called Bo,’ he whispers. Don’t you? Is that why you signed your letter with ‘Elsie’?

—W. S.
(Stevens, 1966, 123)

Aux deux termes de l'œuvre de Wallace Stevens, deux noms propres, tous deux empruntés à des personnages shakespeariens et immédiatement identifiables comme tels, activent l'héritage shakespearien sur le mode onomastique et, tout en le contenant, le rendent visible. Ces deux noms, Peter Quince (dans « Peter Quince At The Clavier ») et Ariel (dans « The Planet On The Table »), qui se font signe de part et d'autre des cinq recueils qui constituent l'héritage de Stevens, sont réinvestis dans des poèmes de Stevens devenus majeurs, des poèmes qui sont même, paradoxalement, devenus la signature, ou la marque de fabrique, du poète américain. Serait-ce enfin la revanche d'Achab sur Moby Dick ?

Plusieurs auteurs britanniques fournirent en fait à Stevens des noms d'emprunt pour ses poèmes : à Ben Jonson, il emprunta le personnage de Crispin, dérivé de Crispinus dans *The Poetaster* ; Dickens fournit quant à lui le nom de Pecksniff, personnage d'imposteur et de faussaire dans *Martin Chuzzlewit* (qui usurpe le titre d'architecte et tente de récupérer l'héritage du vieux Chuzzlewit), dont Stevens tire le titre d'un de ses tout premiers recueils (publié à titre posthume), « Pecksniffiana ». Cet emprunt est d'autant plus paradoxal que, de tous les romans de Dickens, *Martin Chuzzlewit* est sans doute celui qui donne de la jeune Amérique la plus piètre image ; or Pecksniff est très probablement « l'ancêtre » d'Asa Snuff, nom dickensien s'il en est : on imagine aisément les reniflements suspects de ces alter ego, *Pecksniff* et *Asa Snuff*... Le paradigme du faussaire semble en fait traverser l'onomastique stevensienne. Comme Pecksniff, Asa Snuff s'avère être un usurpateur : il est le propriétaire douteux de remèdes non patentés (« the proprietor of a patent medicine store ») puisque, contrairement à ce que le nom indique, « patent medicine » désigne des médicaments sans patente, des remèdes de charlatan. On pourrait également se demander pourquoi, de tous les personnages shakespeariens, Stevens choisit d'afficher dans le titre d'un de ses premiers poèmes, le nom de Peter Quince, le « très lamentable auteur de la très lamentable tragédie de Pyrame et

Thisbée ». Pourquoi mettre ce personnage de seconde main, et de seconde zone, devant le clavier de cet instrument que Stevens commence tout juste à accorder — piano, clavecin, harmonium, ou machine à écrire — c'est-à-dire aux commandes de l'œuvre (« my fingers on these keys ») ?

L'ombre des auteurs britanniques plane donc toujours sur le poète américain, qui interroge sans cesse sa légitimité. Pourtant, en empruntant à Shakespeare son « Peter Quince », en s'affichant avec Shakespeare, Stevens allait produire son premier grand poème. Dans l'année qui suivit sa publication en revue, « Peter Quince At The Clavier » fut anthologisé pas moins de quatre fois, ce qui eut pour effet de lier pour longtemps Shakespeare à Stevens. Shakespeare prêtait ainsi à Stevens le coin(g) (*Quince*) ou la première pierre (*Peter*) de son édifice poétique, dont *The Rock* serait trente ans plus tard la dernière pierre.

Si Stevens avait véritablement cherché à se délester de l'héritage shakespearien, on peut imaginer en effet qu'il n'aurait pas placé stratégiquement au début et à la fin de l'œuvre le Peter Quince du *Songe d'une nuit d'été* et l'Ariel de *La Tempête* qui, ainsi placés, encadrent l'œuvre de Stevens comme des gardes du corps, ou les gardiens du corpus. Stevens instrumentalise Shakespeare, dont l'œuvre devient une inépuisable réserve de noms propres, et littéralement, un prête-noms. Dire que Shakespeare est au grenier, c'est dire non pas qu'il n'est pas là, mais qu'il est en réserve, en attente d'une retrouvaille. Extraordinaire réservoir de l'imagination fantasmatique, le grenier serait donc plutôt l'équivalent de la caverne d'Ali Baba, à la fois proche et exotique (du côté du Sahara ?) qui, fermée et inaccessible, n'en est que plus attirante⁸.

Trente ans après *Harmonium* (1923) et son « Peter Quince at The Clavier », c'est Ariel qui apparaît à la fin des *Collected Poems of Wallace Stevens* (1954), dans un poème intitulé « The Planet On the Table » considéré comme l'épilogue du recueil et de l'œuvre. « Ariel was glad he had written his poems », lit-on dans le premier vers. Le sourire d'Ariel plane sur ce vers, qui semble exhiber la satisfaction de l'écrivain qui, enfin, achève son œuvre. La planète sur la table du titre semble faire allusion aux *Collected Poems* enfin réunis et prêts à paraître le jour du soixante-quatorzième

⁸ Le grenier de Stevens a donc comme celui de Thornfield Hall dans *Jane Eyre*, une double fonction, que soulignent Gilbert et Gubar : « Thornfield's attic is, however, in this sense both cellar and attic, the imprisoning lumber-room of the past and the watch-tower from which new prospects are sighted » (Gilbert et Gubar, 1980, 680, note de bas de page). Shakespeare consigné est désormais captif, comme la Bertha de Charlotte Brontë, mais il est aussi l'horizon qui aime l'œuvre, son avenir.

anniversaire de l'auteur. « Par essence une signature est toujours datée, et l'inscription d'une date ne va jamais sans une espèce de signature », rappelle très justement Jacques Derrida (Derrida, 1986, 33).

S'il est vrai que la fin couronne l'œuvre (« The end crowns all », *Troilus and Cressida*, IV, 5, v. 224) on peut se demander pourquoi Stevens donna à Ariel la dernière réplique. Pourquoi laisser Shakespeare signer l'œuvre, et faire poser Ariel comme la figure de l'auteur qui, sa tâche accomplie, contemple son travail ? Même le titre, « The Planet on the Table », brouille les pistes : la planète ainsi posée sur la table, c'est à la fois l'œuvre de Stevens (ses œuvres complètes) et le Globe de Shakespeare (auquel renvoie implicitement le mot « planète »). La traduction que Claire Malroux nous donne de ce vers (« Ariel était heureux d'avoir écrit ses poèmes ») laisse comprendre que c'est Ariel qui signe à *la place de* Stevens. Mais d'autres interprétations sont possibles : on pourrait dire également qu'« Ariel était heureux qu'il [Stevens] ait écrit ses poèmes. » On aurait alors Ariel se réjouissant d'avoir aidé Stevens à achever son œuvre, ce qui remplacerait la logique de l'imposture par une logique de la collaboration, que d'ailleurs les lettres semblent privilégier : « I like to write most when the young Ariel sits, as you know how, at the head of my pen and whispers to me—many things » explique d'ailleurs Stevens dans une lettre (Stevens, 1966, 123). On pourrait même entendre qu'Ariel était heureux qu'un autre (Stevens, ou encore Prospero) ait achevé ses poèmes (les poèmes d'un tiers, Shakespeare par exemple)... Ce vers de Stevens, apparemment si simple, déploie sa polysémie à l'infini. L'ambiguïté du pronom « he » et du possessif « his » est telle qu'il est impossible de savoir en fin de compte qui, de Stevens ou de Shakespeare, d'Ariel ou de Prospero, signe l'œuvre⁹.

⁹ Ma lecture diverge ici radicalement de celle d'Helen Vendler qui, dans son ouvrage *Part of Nature, Part of Us*, nie entièrement la portée ironique de la figure d'Ariel dans l'œuvre de Stevens. Pour elle, Ariel incarne non pas le dernier masque de l'auteur, mais sa véritable figure : « It seems wonderfully significant that at this point in his old age Stevens could stop mocking himself with ironic names like Dr. Homburg or Professor Eucalyptus or Canon Aspirin, and call himself, simply, truly, and without irony, Ariel. » (Vendler, 1980, 13). Il est cependant intéressant de constater que Vendler ne dissocie plus Stevens d'Ariel : elle voit Stevens en Ariel, et Ariel en Stevens. Dans un autre article du même ouvrage, Vendler met en regard le début et la fin de l'œuvre de Stevens et propose un parcours de l'œuvre à travers ces personnages shakespeariens : « In 1908, Stevens, as Caliban, watches the moon as his double Ariel, haunting him with its 'wild, starry tune'; by 1953, Stevens has attained the voice that earlier seems out of reach, and can say, speaking of himself in the third person, 'Ariel was glad he had written his poems' » (Vendler, 1980, 19). Voici le portrait que Vendler brosse du jeune Stevens : « an unwordly, reclusive, puritanical, hardworking American young man, who wrote poetry almost in secret, and thought he was a Caliban occasionally visited by an Ariel-muse. » (Vendler, 1980, 20). Il me semble aussi que Vendler écrit sous l'emprise de l'illusion téléologique qu'analyse Gordon McMullan dans un ouvrage que je citerai plus loin : notre perception de la dernière manière d'un écrivain est si profondément influencée par Shakespeare et notamment *La Tempête*, que nous en venons bien souvent à essentialiser la notion d'œuvre tardive, et à oublier que le style tardif est une construction *a posteriori*.

Comme l'écrit Stevens dans « The Creations of Sound » : « [...] there are words/ Better without an author, without a poet, // Or having a separate author, a different poet, [...] » (Stevens, 1997, 274-5). Il n'est plus question de contresigner Shakespeare, ni même de le consigner, mais bien de signer avec lui.

The Planet On The Table

Ariel was glad he had written his poems.
They were of a remembered time
Or of something seen that he liked.

Other makings of the sun
Were waste and welter
And the ripe shrub writhed.

His self and the sun were one
And his poems, although makings of his self,
Were no less makings of the sun.

It was not important that they survive.
What mattered was that they should bear
Some lineament or character,

Some affluence, if only half-perceived,
In the poverty of their words,
Of the planet of which they were part. (Stevens, 1997, 450)

Dans « The Planet On The Table », Stevens dépasse l'anxiété de l'influence et les incertitudes de la filiation : les poèmes posés sur la table sont bien là, et qu'importe après tout de savoir qui signe, puisqu'ils sont en réserve pour quiconque voudra les y chercher.

8. Stevens, Shakespeare, et l'art de dire adieu

Adieu, Adieu, Adieu. Remember me. *Exit.*
—W. S., *Hamlet*

Dans les poèmes comme dans les lettres, Stevens semble congédier Shakespeare bien plus souvent qu'il ne le convie, au point qu'on peut se demander si Shakespeare ne devient pas la figure tutélaire d'un art de dire adieu. C'est en tout cas l'hypothèse que défend Timothy Bathi dans son article « End and Ending: On the Lyric Technique of Some Wallace Stevens Poems », article dans lequel il compare la fin de quelques poèmes majeurs de Stevens et la fin de quelques sonnets de

Shakespeare : « The sonnets represent a formal road not taken as well as a semantic and rhetorical thesaurus repeatedly visited. The richness of Shakespeare's example, precisely in the ambivalence of such richness, is what compels Stevens to write, at once, so differently and in so similar a vein » (Bathi, 1990, 1047). Il ne s'agirait donc plus de congédier Shakespeare, mais d'apprendre de lui et avec lui, comment finir.

Dans le prolongement de l'hypothèse de Bathi, regardons de plus près un poème intitulé « Waving Adieu, Adieu, Adieu » (Stevens, 1997, 104) où Stevens reprend verbatim, dès le titre, la réplique du spectre de Hamlet (père) au moment où il prend congé de Hamlet (fils), en faisant néanmoins précéder la triple répétition (« adieu, adieu, adieu ») du geste (« waving »). Si à l'intérieur du poème, l'adieu n'en finit pas de finir (« saying farewell, repeating farewell » devient « be bidding farewell, be bidding farewell ») peut-être est-ce parce que Stevens, justement, s'entraîne à dire adieu : « One likes to practice the thing ». Pris entre le mouvement (« waving ») et l'immobilité (« without moving a hand »), le geste d'adieu trace dans l'espace un signe double, qui mime le tracé des innombrables w du poème. Il y a visiblement une jubilation à faire signe et à signer un texte dans lequel Shakespeare n'est plus qu'un décor, puisque ses mots sont réinvestis (naturalisés) dans le poème stevensien :

[...] to turn
To the ever-jubilant weather, to sip

One's cup and never to say a word,
Or to sleep or just to lie there still,
Just to be there, just to be beheld [...] (Stevens, 1997, 104)

On aura reconnu dans ces vers l'empreinte du monologue de Hamlet : « to sip// [...] Or to sleep or just to lie there still » (Stevens) faisant écho à « to die ; to sleep » (Shakespeare). Ce n'est plus Stevens qui est « Shakespearisé » mais Shakespeare qui est « Stevensisé », comme l'atteste le redoublement de « be » dans « to be beheld » : le poème de Stevens existe, il est bien là, pour être vu (« to be beheld ») et lu.

C'est Gordon McMullan qui formule l'hypothèse la plus convaincante cependant quant au rôle-clé de Shakespeare dans l'élaboration des formes littéraires de l'adieu, et son argument s'applique particulièrement bien à Stevens. Dans *Shakespeare And the Idea of Late Writing: Authorship in the Proximity of Death* (2007), Mc Mullan se

demande s'il ne faut pas voir dans l'idée même d'un style tardif bien distinct de ce qui précède, l'un des legs shakespeariens les plus tenaces et néanmoins les plus invisibles. Shakespeare aurait contribué à l'élaboration du mythe de l'existence d'un style tardif en littérature, comme Rembrandt en peinture :

My argument, simply, is that while artists of the highest ability frequently (though by no means invariably) develop a new and striking style in their later years, lateness as a critical category is a construct, not a given, and it is this construct, not the varied reality of late creativity, that has shaped the general understanding of late works. (McMullan, 2007, 16)

McMullan démontre que la notion de « dernière période » est directement issue du courant romantique, puis entretenue au XX^e siècle, autour d'une interprétation de *La Tempête* comme chant du cygne shakespearien : « 'late style', or 'old-age style', [is] an understanding which is presented as transcultural and transhistorical in scope but which was in fact first constructed in the conditions of emerging Romanticism and is capable of being fully understood only within that context. » (McMullan, 22). Il propose donc de remplacer la définition essentialiste du « style tardif » par une définition constructiviste qui l'inclurait dans un processus de *self-fashioning*¹⁰.

Pour de nombreux écrivains de langue anglaise, la fin de l'œuvre de Shakespeare constitue donc, selon McMullan, un cadre de référence et un modèle, plus ou moins conscient, dès lors qu'il s'agit pour eux d'aborder la fin de leur œuvre¹¹ :

It is certainly the case that a range of subsequent artists to whom a late style has been attributed, from Henry James to Pablo Picasso, have been highly self-conscious about their own lateness and have expressed this self-consciousness by way of an engagement, explicit or implicit, with the late phases of their predecessors. James agonised over Shakespeare's inexplicable decision abruptly to stop writing at the height of his powers, in his middle years, addressing it repeatedly in his stories. Picasso, who had cited Rembrandt sporadically throughout his career, began suddenly, in the last six or so years of his life, to identify with the late Rembrandt, to demonstrate a certain psychological dependence upon the ageing Old Master, so that the best-known late Picasso self-portrait is very clearly a version of the self-portraits of Rembrandt from the end of his life. Certainly, by the early twentieth century,

¹⁰ Il explique en effet dans son chapitre « Performing Late Selfhood: Gielgud, Prospero, Shakespeare » : « My aim [...] is to emphasize the persistent desire, not only of critics but also of others engaged professionally with the Shakespearian text, to deploy Prospero as a figure both of the late Shakespeare and of the late career in general, a deployment which is part of a process of self-fashioning conducted through the discourse of lateness. » (McMullan, 2007, 320).

¹¹ Il s'intéresse notamment à la figure de Henry James : « James consciously (and anxiously) constructed his own lateness by way of the precedent of Shakespeare [to the point where] it has subsequently been impossible to separate Shakespearian lateness from Jamesian lateness » (McMullan, 2007, 176).

three things had become clear. The first was that the acquisition of a late style could now be a conscious performance; the second, that Shakespeare was a primary resource for that performance; the third, that the principal gospel of Shakespearian lateness was *The Tempest*, which in the course of the nineteenth century had, as we have seen, become synecdochic for the late plays as a whole. (McMullan, 2007, 169)

À la lumière de la thèse de McMullan, on comprend que la fin de l'œuvre de Wallace Stevens ait été placée, elle aussi, sous l'emprise de Shakespeare. Comme James, Stevens ne pouvait penser la fin de son œuvre qu'à travers Shakespeare, et il n'est donc pas étonnant que son dernier recueil, *The Rock*, soit de tous le plus shakespearien. Ainsi placé à la fin des œuvres complètes, *The Rock* est bien la dernière pierre de l'édifice, et offre une version plus austère, plus minérale et épurée, de la poésie du début. « Remember me. *Exit* ».

Pour conclure

Nous avons montré dans un premier temps la naissance d'une signature hybride liant Stevens à Shakespeare à travers leur paraphe commun, avant d'examiner la littérature américaine sous le signe du retard (notion bloomienne de « cultural belatedness »). Puis nous avons démontré que Shakespeare, en faisant sonner faux le nom d'auteur, avait libéré Stevens du soupçon de l'imposture et des contraintes du vrai nom. Shakespeare pouvait alors devenir un *prête-noms*, une réserve onomastique inépuisable fournissant à Stevens des personnages-signatures comme Peter Quince et Ariel, qu'il allait réinvestir dans ses propres poèmes. Pour finir nous avons suggéré que le dernier recueil de Stevens, *The Rock*, pouvait se lire comme une variation sur *La Tempête* : loin de congédier définitivement Shakespeare pour le mettre hors jeu, Stevens le consigne dans son grenier, et apprend avec lui à préparer sa sortie.

Ainsi Shakespeare nous a, effectivement, devancés : « Shakespeare always was there before us ». Mais il est aussi devant nous : il s'offre comme un possible et nous fait signe. Car « before » c'est à la fois « avant » (sens temporel) et « devant » (sens spatial), et Stevens parvient à convertir le passé écrasant en un avenir de l'œuvre. Lire tout Shakespeare oui, mais plus tard, pour le garder en réserve, comme on se dit que plus tard on lira enfin *tout* Melville, ou *tout* Dumas... Si tel est bien le cas, alors ce n'est pas l'anxiété de l'influence qui empêcha Stevens de relire Shakespeare, mais le pari qu'il fit pour l'avenir d'un « temps retrouvé », d'un temps

pour la lecture intégralement libéré des contraintes du quotidien et de l'emprise des échéances (ces *deadlines*). En gardant son Shakespeare pour plus tard, Stevens s'offrait l'horizon d'une traversée joyeuse de toute l'œuvre (« skipping », en sautillant), et prolongeait, en la retardant, la promesse d'une jouissance à venir.

Le début et la fin de l'œuvre de Stevens, lieux d'élaboration et de mise à l'épreuve de la signature, signalent donc ceci : l'œuvre est une mise en scène qui participe de la construction de la figure de l'auteur, et le nom d'auteur est toujours un nom d'emprunt, même lorsqu'il n'est autre que le nom de naissance. Devenir auteur c'est se faire un nom, le modeler à volonté comme un objet littéraire, pour le redéployer en texte. C'est l'intuition que livrait déjà Melville dans « Hawthorne and His Mosses » : « but this I feel, that the names of all fine authors are fictitious ones » (Melville, 1987, 239). Si le monde entier est un théâtre où même les auteurs jouent des rôles, on comprend que Stevens, avec sa carrure de géant, toujours encombré de sa personne et de sa prospérité, ait voulu troquer la figure de Prospero pour celle d'Ariel, qui le libérait de la police et des régulations sociales du nom, en lui permettant d'imiter plusieurs voix sans jamais s'en tenir à une seule (comme le Sloppy de Dickens, « he do the police in different voices »). L'espace littéraire devient le lieu d'élaboration d'une dramaturgie de la publication, dont les livres sont autant d'actes et les poèmes autant de scènes (« Scene 10 becomes 11/ In Series X, Act IV, et cetera », écrit Stevens, Stevens 1997, 311), et dont l'auteur, même caché sous le masque d'un directeur de compagnie d'assurance à Hartford dans le Connecticut, demeure son propre metteur en scène — fût-il aussi mauvais que Peter Quince, ou simple souffleur de répliques comme l'Ariel de *La Tempête*.

Ouvrages cités

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, IV, Paris, Seuil, 2002.

BATHI, Timothy, « End and Ending: On the Lyric Technique of Some Wallace Stevens Poems » in *Modern Language Notes*, vol. 105, n°5 Comparative Literature (Décembre 1990), Johns Hopkins University Press, 1046-1062.

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1997 (©1973).

---, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.

BRAZEAU, Peter, *Parts of a World: Wallace Stevens Remembered. An Oral Biography*. New York, Random House, 1977.

- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993.
- DERRIDA, Jacques, *Points de suspension : Entretiens*, Paris, Galilée, 1992.
- , *Schibboleth : Pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986.
- EMERSON, R. W., *Essays and Lectures*, Joel Porte (ed.), New York, Library of America, 1983.
- FRAENKEL, Béatrice, *La signature : Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992.
- GILBERT, Sandra et Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- GIRARD, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *Tales and Sketches*, New York, Library of America, 1982.
- LENTRICCHIA, Frank, *Ariel and the Police: Michel Foucault, William James, Wallace Stevens*, Madison, University of Wisconsin Press, 1988.
- MCMULLAN, Gordon, *Shakespeare and the Idea of Late Writing: Authorship in the Proximity of Death*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- MELVILLE, Herman, « Hawthorne and His Mosses », *The Piazza Tales and Other Prose Pieces 1830-1860*, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and the Newberry Library, 1987, 239-253.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Les Mots sous les mots : les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, J. Starobinski (ed.), Limoges, Lambert-Lucas (1971) 2009.
- STEVENS, Holly Bright, *Souvenirs and Prophecies: The Young Wallace Stevens*, New York, Knopf, 1977.
- STEVENS, Wallace, *Letters of Wallace Stevens*, selected and edited by Holly Stevens, New York, Knopf, 1966.
- , *Collected Poetry and Prose*, F. Kermode et J. Richardson (ed.), New York, The Library of America, 1997.
- , *À l'instant de quitter la pièce*, traduit et préfacé par Claire Malroux, Paris, José Corti, 2006.
- VENDLER, Helen, *Part of Nature, Part of Us*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- , *Wallace Stevens: Words Chosen Out of Desire*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1985.