



**HAL**  
open science

## L'Ekphrasis chez Elizabeth Bishop : du tableau aux hors cadres.

Marie Mas

► **To cite this version:**

Marie Mas. L'Ekphrasis chez Elizabeth Bishop : du tableau aux hors cadres.. 2006. halshs-00088415v1

**HAL Id: halshs-00088415**

**<https://shs.hal.science/halshs-00088415v1>**

Preprint submitted on 2 Aug 2006 (v1), last revised 7 Aug 2006 (v2)

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

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

Marie Mas  
 Doctorante en 2<sup>ème</sup> année de thèse.  
 CEMRA  
 Université Stendhal, Grenoble III.

Colloque SAIT  
 « Cadres, cadrages, encadrements »  
 "Frames and Framing"  
 Paris, 17 et 18 mars 2006

Institut du Monde Anglophone, Université Paris III, rue de l'École de Médecine.

### **L'Ekphrasis chez Elizabeth Bishop : du tableau aux hors cadres.**

Elizabeth Bishop est une poétesse qui a passé une grande partie de sa vie à voyager, à s'expatrier et à changer sans cesse de cadres. Petite fille déracinée, privée d'un père, puis d'une mère qui fut internée, elle a très vite été ballottée d'un espace familial à l'autre. En 1934, une fois ses études à Vassar terminées, elle multiplie les cadres de vie : de la Nouvelle Ecosse à New York puis à Key West en Floride, en passant par l'Europe, le Mexique et l'Amérique du Sud. Mais c'est seulement lors d'un voyage au Brésil qu'elle parvient à se fixer et qu'elle s'installe pendant quinze années avec sa compagne Lota de Macedo Soares. Enfin, elle passe les dernières années de sa vie dans son Massachusetts natal bouclant son parcours et achevant ainsi la série des cadres.

Le franchissement, l'intersection, la superposition, le choix et la définition des cadres est une thématique commune à sa vie et à son œuvre impliquant fortement la femme, la poétesse et le sujet poétique. Tout d'abord, Bishop a longtemps hésité quant à son médium d'expression artistique puisqu'elle voulu pendant un temps être peintre. D'autre part, dès l'écriture de ses premiers poèmes, à seize ans, elle a joué avec la forme fixe (la sextine, la villanelle, le sonnet...), qu'elle a débordée et outrepassée, avec l'usage du vers « apparemment » libre<sup>1</sup> et de la prose poétique. Aussi, elle a toujours refusé les cadres stricts puisqu'elle a été en marge de tous les mouvements littéraires et qu'elle n'a jamais voulu apparaître dans les anthologies de

---

<sup>1</sup> « Free verse is never free » selon T.S Eliot, et chez Bishop il réside toujours une ossature très structurée sous la surface du vers.

poètes dites féminines. De ce fait, la poésie de Bishop, souvent oxymoronique et paradoxale, semble exprimer à la fois la quête et le refus du cadre.

Tout d'abord son écriture cherche à dire le désir de définir un cadre de vie géographique, ( à travers la quête d'un lieu de vie, d'une maison), mais aussi une enveloppe physique et existentielle qu'elle exprime à travers une crise du corps et du sujet : comment se définir en tant que sujet et définir le cadre, *frame*, le corps qui accueille ce sujet ? Enfin, son écriture poétique soulève, en filigrane, une interrogation sur le genre, le cadre d'expression, la forme poétique fixe ou libre, la poésie et l'art en général.

Les deux poèmes que je me propose d'étudier aujourd'hui sont tous deux consacrés à la description d'un tableau différent, mais peint par le même grand oncle, et ils permettent à Bishop de s'interroger sur la représentation des souvenirs par le biais du poème et plus encore de la peinture. « Large Bad Picture » (*North and South*, 1946) et « Poem », (*Geography III*, 1976), nous font pénétrer à l'intérieur de poèmes-tableaux dans lesquels la poétesse se substitue au peintre, s'aventure au-delà de la limite temporelle et outrepassse le cadre du tableau, du poème et de la page. Ces deux poèmes-ekphrasis nous permettent de réfléchir non seulement à la notion de cadrage et de point de vue, mais aussi à la notion de cadre comme limite de soi et du médium artistique : l'écriture poétique. On retrouve ici la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur, du cadre et du hors-cadre, ainsi que la question d'une limite, d'une délimitation, d'une surface limitrophe entre le sujet et le monde extérieur, entre l'objet, l'objet du souvenir et sa représentation.

Le souci du détail, de la miniature et de la description sont des traits spécifiques de l'écriture Bishopienne. Elle a longtemps été qualifiée de poète visuel et elle était très fière que le critique d'art Meyer Schapiro dise d'elle «she writes poems with a painter's eye». Sa poésie est souvent comparée à la peinture hollandaise ou flamande et paradoxalement aussi, aux peintres surréalistes, tandis que ses nombreuses aquarelles dénotent son attirance et son talent pour la peinture. Enfin, Bishop a passé une bonne partie de son enfance en position allongée, ou en convalescence dans sa chambre, à

regarder par la fenêtre à cause de sa santé fragile. Ceci semble avoir fortement déterminé le cadrage et le thème de certains de ses poèmes.

Dans « Large Bad Picture » et « Poem », c'est la banalité de ces deux tableaux qui intéresse tout d'abord la poétesse. Et c'est peut-être précisément leur caractère quelconque, voir médiocre, qui semble susciter en elle le désir de sonder ces peintures : le premier poème est intitulé « Large Bad Picture » (mon soulignement), et dans le second, le caractère sans valeur du petit cadre est mis en avant, il est « useless and free », « a minor family relic » aux vers 5 et 6. Il semble qu'ici, la recherche de liens pousse la poétesse à franchir les cadres vers un constant *à-venir*, à travers l'emboîtement des cadres de vie, des cadres temporels et temporaires, des cadres géographiques et artistiques, ainsi que des cadres et espaces intimes.)

#### « Large Bad Picture » :

« Large Bad Picture » est constitué de huit quatrains, huit cadres noirs identiques qui se détachent sur la page blanche. Les quatre premières strophes sont purement descriptives, la strophe cinq sert de transition tandis que la sixième amorce le débordement, le franchissement et la superposition des cadres et des espaces.

Tout d'abord la première strophe introduit le tableau de l'extérieur (« a great uncle painted a picture », v. 4 ), et c'est dans la seconde strophe que la poétesse amorce la description de la peinture proprement dite. De ce fait, l'espace blanc laissé sur la page entre les deux strophes semble matérialiser l'encadrement du tableau tandis qu'entre chaque cadre, l'intertexte réside. Dès le début la poétesse semble annoncer son intention et son désir d'entrer en connexion, de pénétrer le cadre de la peinture, de se confronter à la médiocrité de la technique du peintre, et très vite, la description détaillée et précise du poète entre en contraste avec la platitude et le manque de détail de la peinture.

Bishop nous fait progressivement pénétrer dans le poème et dans le tableau à la manière d'un travelling avant : « Receding for miles on either side », v. 5. L'on

passé du ciel, aux falaises, à la baie et au bateau dans la baie. Puis la strophe trois nous mène vers des ouvertures, des brèches dans la peinture : « the entrances to caves/running in along the level of the bay/masked by perfect waves », (v.10-12). Pour Anne Colwell<sup>2</sup>, « The poet's attention has opened a path to the interior of the contemplative reality of her great-uncle's admittedly bad painting. »

Si tout d'abord, le monde de la peinture nous apparaît comme un univers miniature duquel nous sommes exclus, tout semble prendre forme alors que nous nous approchons pour enfin pénétrer dans le cadre, littéralement. Nous suivons alors les contours des formes que Bishop nous fait parvenir par l'écriture dont les « n's in banks » (20), sont la trace dans la peinture.

C'est à la quatrième strophe que l'ekphrasis se teinte de subjectivité puisque le sujet poétique s'immisce et passe subversivement de la description à l'interprétation en utilisant la première comparaison : « their spars like burnt match-sticks » (16). La poétesse entre ainsi dans la peinture, insérant le sujet dans l'objet, superposant les espaces du poème et du tableau pour redessiner un tableau poème ou réécrire un poème tableau. Tout au long du poème on assiste à une personnification littérale du tableau puisque l'examen minutieux, le regard intense et détaillé revient à déformer et à transformer. De même, elle nous donne des détails sur la lumière qui se dégage du cadre de la peinture et nous laisse ainsi entrevoir une profondeur dans le tableau à travers les plans successifs et les jeux de surfaces : « semi-translucent ranks », (18).

Puis elle emploie un vocabulaire réservé à l'écriture pour parler de peinture, elle mélange ainsi les arts et glisse d'un cadre à l'autre. Il y a alors débordement de l'écriture sur la peinture, voir même superposition ou surimpression puisque les oiseaux sont des n griffonnés dans le ciel, et les lignes du poème s'impriment sur le tableau comme une permanence rétinienne. L'enchevêtrement s'effectue pendant un court moment de vision. Sur la page, le phénomène se manifeste par l'enjambement qui permet littéralement de dé-border le vers :

---

<sup>2</sup> Anne Colwell, *Inscrutable Houses. Metaphors of the Body in the Poems of Elizabeth Bishop*, The University of Alabama Press, 1997.

And high above them, over the tall cliffs'  
 semi-translucent ranks,  
 are scribbled hundreds of fine black birds  
 hanging in *n*'s in banks.  
 (17-20.)

La poétesse insuffle progressivement la vie et le mouvement dans ce tableau. En effet, les allitérations des consonnes sifflantes (s), (z), (f) aux strophes quatre et cinq tracent la voie sonore et laissent entendre la voix du sujet, (les vers 14 à 20 se terminent tous par le son /s/), qui se répercute à la sixième strophe dans le tableau :

One can hear their crying, crying.  
 the only sound there is  
 except for occasional sighing  
 as a large aquatic animal breathes  
 (21-24.)

Nous pénétrons ainsi dans un espace sonore qui amorce le passage à une troisième dimension auditive et sensorielle, lorsque le son s'échappe littéralement du poème et du tableau. Alors pendant un très court instant, les corps du poème, du tableau et du poète (*frames*), s'assemblent et se mêlent, les trois cadres se superposent, les trois voix s'accordent pour dire le tableau vu à voix haute : « sighing », « crying », « breathes ». Parfois la parole semble sortir du cadre, et « excède sa limite » nous dit Laurent Jenny<sup>3</sup> et l'on a l'impression ici d'être au seuil d'une quatrième dimension. Les lieux et le paysage marin renvoient alors au-delà de la typographie ou de la géographie et ils deviennent des espaces mémoires, des espaces-temps dans lesquels résonnent les sons, les musiques et les voix des souvenirs.

À la strophe 7, tout s'actionne dans les mouvements et les répétitions, («the small red sun goes rolling, rolling, / round and round and round at the same height », (26-27).) On passe à une interprétation narrative, le sujet inonde le poème-tableau et le langage même devient performatif, les mots semblent s'actionner pour mieux donner à voir. Enfin, la huitième strophe suggère l'existence d'un hors-cadre antérieur puisque le tableau est le point de chute des navires : « Apparently they have reached their destination. »(30), alors que l'on s'imagine déjà l'*à-venir*. Ainsi Bishop dépeint un univers en constant mouvement, un extrait du transitoire qu'elle surprend sur le vif.

<sup>3</sup> Laurent Jenny, *La parole Singulière*. Paris : Belin, 1990, (p. 52).

Le tableau initial, peint par un grand oncle n'est plus qu'un prétexte pour nous raconter le débordement, le hors-cadre et le rapport du sujet à l'objet. Bishop surpasse le point de vue défini par l'envergure du regard pour voir d'autres choses, au-delà du paysage du quotidien au-delà de la peinture, et il semblerait que dans ce poème à facettes, l'on glisse sans s'en rendre compte de la mauvaise marine à l'autoportrait lyrique.

Ainsi, le grand mauvais tableau s'avère être le sujet pour un bon poème, et la faiblesse apparente du tableau sert de cadre pour la poésie. Bishop amorce ici une transformation du cadre, de l'image par l'imagination alors qu'elle tente d'entrer littéralement en contact avec l'espace du tableau, le peintre, le souvenir de ce dernier « Remembering the Strait of Belle Isle or / some northerly harbor of Labrador », (1-2), et leur passé commun. La forme est alors un moyen d'élargir et d'échapper momentanément à la claustrophobie, à l'étouffement, à la stase et à la stagnation de la perspective unique. C'est un moyen d'entrer en contact non seulement avec un autre artiste et une autre forme d'expression, mais aussi avec un membre de sa famille, une part de son propre passé. C'est une manière pour le sujet poétique d'entrer en contact avec lui-même. Mais c'est dans « Poem » que le phénomène atteint un degré supérieur de connexion, et que l'on assiste à une réelle pénétration alors que les cadres deviennent perméables.

« **POEM** » :

Trente années et trois recueils séparent « Large Bad Picture » de « Poem » et ces deux poèmes, qui racontent des tableaux peints par le même grand oncle, nous permettent d'avoir une vision diachronique de l'œuvre de la poétesse. En 1976, Bishop semble vouloir aller encore plus loin dans son désir de comprendre le mécanisme de la mémoire par le biais d'un support visuel, mais aussi dans son désir de sonder le médium artistique, puisque « Poem » s'inscrit comme une métaphore de l'art en général. Ici, le support n'est pas un grand tableau mais un petit cadre, au sens propre comme au sens figuré. Bishop nous fait littéralement circuler d'un cadre à un autre puisqu'elle nous fait passer par le poème, puis par le tableau, pour nous emmener ailleurs, (*Elsewhere*<sup>4</sup>). Trois espaces se superposent alors : la peinture dans le présent, le souvenir passé et le poème qui tente de faire la jonction entre les cadres.

Dès le départ, Bishop brouille les pistes. Le titre est trompeur, puisque nommer un poème « Poem » revient finalement à ne pas lui donner de titre ou au contraire à lui donner un caractère emblématique. La poétesse suscite ainsi l'interrogation. Elle provoque l'interaction et la prise de position puisqu'elle charge indirectement le lecteur d'une double tâche, donner un titre au poème et donner un titre au tableau. Peut-être Bishop fait-elle référence ici aux tableaux modernistes sans titres ou plus précisément au tableau de Magritte : « *ceci n'est pas une pipe* » ; elle aurait tout aussi bien pu intituler son poème : « *ceci n'est pas un poème* ». De cette manière, elle installe des frontières flottantes entre les arts et refuse d'instaurer un cadre fixe.

Tout d'abord, Bishop tente de construire le visible à travers le langage et c'est par le biais du prosaïque, de l'ekphrasis triviale que la présence émerge. Ce poème démystifie le prétendu mimétisme de la peinture et s'intéresse à la fois au contenu et au médium, puisqu'elle emploie des termes techniques et passe en revue les moindres aspérités de la peinture. La poétesse se positionne ainsi dans un espace liminaire, entre un projet

---

<sup>4</sup> Je fais ici référence à la sous-partie du troisième recueil d'Elizabeth Bishop publié en 1965, intitulé *Questions of Travel* et subdivisé en deux parties : *Brazil* et *Elsewhere*.

épistémologique, un projet linguistique et artistique. « -- this little painting (a sketch for a larger one ?) », (4), semble aussi vouloir nous dire *this little poem*. Ici le medium et la scène se mêlent tout comme le poème et la peinture, et pendant un instant la poétesse semble s'identifier, voir se substituer totalement au peintre, puisqu'elle redessine la scène en se remémorant un lieu qui existe doublement dans l'art : dans la peinture et dans la poésie. Leurs visions coïncident « We both knew this place(...) Our visions coincided(...) », (dernière strophe). Une fois encore, l'acuité de la description et le sens aigu du détail aussi miniature que possible, renvoient à la fois à l'activité de création du poète et du peintre ; la poïesis est double.

Tout au long du poème, selon l'angle de vision choisi ou les montures que l'on porte, (*frames*), l'on peut voir plusieurs toiles, puisque les genres, les techniques et les époques s'entrecroisent : l'on passe ainsi de la peinture primitive Flamande<sup>5</sup>, à l'expressionnisme<sup>6</sup>, en passant par la peinture primitive ou naïve<sup>7</sup> et l'impressionnisme<sup>8</sup>, sans compter l'aspect moderniste du titre. Tout est question de cadrage.

La visite du tableau est menée par le biais de l'ekphrasis. Tout d'abord le tableau nous est décrit par sa taille et son manque de valeur : « About the size of an old dollar bill (...) useless and free », v. 1-6. Puis, tous les éléments clichés de l'univers Canadien dessinent une peinture naïve à la manière d'un Douanier Rousseau : « Wooden houses », (11), « trees » et « a church », (14), « a meadow » (16), « cows » et « gees », (17-18), et « a farmer ». Ces éléments font aussi tous partie du topos des dessins d'enfant dans une image en miniature et lient dès lors le tableau au passé.

Puis la poétesse, telle une critique d'art, entre dans les détails et analyse les couleurs, les teintes et les dégradés. En effet, on note un camaïeu de gris qui passe par des tons de gris variés , («gray greens», «steel gray», «gray blue»),

<sup>5</sup> Je fais référence au réalisme minutieux de certains tableaux de Van Eyck par exemple.

<sup>6</sup> Les poèmes-tableaux de Bishop s'apparentent à une définition de l'expressionnisme comme « création intérieure », au sens où ils sont la projection d'une subjectivité qui tend à déformer la réalité pour inspirer au spectateur une réaction émotionnelle, un reflet de la vision intérieure.

<sup>7</sup> Certains critiques ont comparé la poésie de Bishop à la peinture du Douanier Rousseau, ce peintre autodidacte, faussement naïf qui base sa peinture sur la bidimensionalité. Il isole ainsi les objets les uns des autres avec les couleurs, et chaque forme peut être vue séparément. D'autres pensent que les aquarelles de Bishop ressemblent aussi étrangement aux paysages marins du peintre naïf Alfred Wallis. Ce dernier reproduisait des scènes de mémoire sans aucune perspective.

<sup>8</sup> Les impressions fugitives, contraires à la mobilité rappellent certains tableaux de ce mouvement artistique.

des tons de blanc, («white», «titanium white» ), et de marron (« an awful shade of brown »). La palette du peintre semble réduite et s'apparente aussi à celle d'un décor impressionniste comme un Monet ; les iris vifs et frissonnants sont-ils une allusion à ce dernier ? De plus, on ne peut manquer la fameuse touche jaune de Manet qui utilisait une pointe de jaune dans toutes ses peintures : « Up closer, a wild iris, white and yellow, », (19). Vu sous cet angle, le tableau tout entier semble alors être traité à la manière impressionniste puisque la scène est organisée en touches successives, de simples traces qui accentuent l'effet de flou du souvenir qui refait surface : « a wisp », « a flyspeck », « filaments », « one dab », « the hint », « a half inch », « the bits ».

D'autre part, ce tableau est fortement lié au souvenir par le biais de son histoire et du lieu qu'il dépeint, et la poétesse semble ici vouloir aussi et surtout nous décrire en détails le mécanisme de la mémoire à travers un travail d'anamnèse. En effet, le commentaire pictural devient très vite une narration à la première personne ; une peinture narrative. La poétesse passe alors d'un cadre à l'autre, pour aborder le souvenir et la re-mémoration, afin de pouvoir nommer convenablement le sentiment qui la submerge et dont elle veut nous faire part. C'est d'abord par le biais de la vision d'un tableau, donc de la mémoire visuelle, que le souvenir commence à resurgir, (« I recognize the place, I know it » (28)), puis ce phénomène entraîne le surgissement de la mémoire auditive lorsqu'à la quatrième strophe, les paroles de la tante proviennent du souvenir enfouit et se répercutent littéralement dans le poème à travers l'usage des italiques : « Would you like this ? I'll probably never/have room to hang these things again. » (39-40). De plus, la peinture fraîchement sortie du tube dont on devine l'odeur et la texture ainsi que l'air frais qui traverse le tableau et fait frissonner les iris , ajoutent une dimension tactile et olfactive au poème-tableau. Tous les sens sont en émoi, l'on passe d'une sensation à l'autre, littéralement d'un sens à l'autre et les voix se confondent et se font écho. Le décor s'érige ainsi sous nos yeux en trois dimensions et donne corps aux souvenirs, à l'imagination et au sujet. Puis dans la strophe finale, (la touche finale sur le tableau), le paysage campé dans l'encre sur la page semble s'animer de façon autonome, par le biais de

l'hypotypose<sup>9</sup>. En effet, l'usage du présent continu (« is flying » (25) ) et des gérondifs (« the munching cows » (60), « shivering » (62), « standing » (63), strophe finale), participent de la sensation d'avoir pénétré dans le tableau, et donnent à la scène une impression de balancement entre stase et mouvement. De même, « l'eau qui demeure après les crues de printemps, les ormes encore à démanteler, les oies »<sup>10</sup>, « the geese » (64), les derniers mots du poème, appartiennent à cet univers dont la présence semble alors être intemporelle, appartenant à la fois au cadre et à la rémanence du hors-cadre.

About the size of our abidance,  
 along with theirs : the munching cows,  
 the iris, crisp and shivering, the water  
 still standing from spring freshets,  
 the yet-to-be dismantled elms, the geese.  
 (60-64)

Ce tableau est donc bien plus qu'un simple cadre sans valeur, il s'inscrit dans une histoire personnelle, c'est un véritable palimpseste, un lieu de circulation, dans lequel le sujet semble jouer avec les correspondances (les synesthésies mais aussi les correspondances intimes et visuelles), et c'est aussi et surtout une *peinture sur soi*, une peinture du sujet sur le sujet et son médium : l'art poétique. De cette façon, les nombreux apartés entre tirets et la parenthèse incarnent littéralement la mise en abyme des cadres, et sont autant d'avatars du petit cadre en miniature, des petits espaces circonscris habités par le sujet. « Poem » décrit un tableau si petit qu'il tient dans la main, (*handsize*), et renvoie de manière synecdotique au corps. En effet, on assiste à une domestication, une appropriation et une personnalisation graduelle du lieu qui nous mène par le biais d'une mise en abyme dans un autre lieu, là où la personne fait littéralement irruption : le souvenir intime du poète. On glisse alors progressivement d'un tableau impersonnel vers l'intérieur du poète. De plus, le passage par le biais de l'autre, le peintre, le passage du « je » au « il » permet au sujet poétique de s'oublier et de se

---

<sup>9</sup> Hypotypose : figure de style consistant en une description réaliste, animée et frappante de la scène dont on veut donner une représentation imagée. Synonyme : tableau. Elle peut prendre la forme d'une énumération de détails concrets.

<sup>10</sup> Elizabeth Bishop, *Géographie III*, traduit par Alix Cléo Roubaud, Linda Orr et Claude Mouchard, Circé, 1991.

retrouver comme le suggère Baudelaire dans *Les Fenêtres* : « Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même. ». Cependant, les mots seuls peinent à dire, ils ont besoin de l'image et vice-versa. De cette manière, les points de suspensions, les hésitations, les blancs entre les strophes sont autant de traces de l'oubli et de l'indicible qui encadrent les bribes, les morceaux de souvenirs ; ce sont littéralement les *trous de mémoire*.

C'est à la troisième strophe que l'image acquiert une profondeur historique et intime, par le biais de la surprise et de l'exclamation, (« Heaven, I recognize the place, I know it ! » (28)). Bishop semble ici elle-même s'étonner du pouvoir évocateur de l'art, l'image semble déborder le cadre du tableau, elle surgit littéralement pour submerger la poétesse et le lecteur. Alors le cadre n'est plus seulement celui *dans* lequel on voit mais aussi celui *par* lequel on voit. Le choc de la reconnaissance correspond au franchissement des cadres passés et présents, qui, lors d'un instant, ne font plus qu'un. Le poème devient tableau, le tableau devient miroir, et le miroir réfléchit l'image du poète<sup>11</sup>. On glisse ainsi du poème au tableau, du tableau à la mémoire, jusqu'au corps du poète, à sa voix, filant ainsi la métaphore du cadre dans son sémantisme anglais *frame* : *frame* comme cadre<sup>12</sup>, comme ossature d'un corps, le verbe *frame* pour bâtir mais aussi encadrer, et enfin *frame of mind*. Ce poème met en images les paradoxes de l'écriture Bishopienne. Dans « Poem », l'aquarelle, joue précisément le rôle du miroir, puisque c'est un cadre réfléchissant et perméable. Le poème est tour à tour une fenêtre fermée qui réfléchit comme un miroir ou encore une fenêtre ouverte sur un point de vue, un cadrage qui nous permet de voir à l'intérieur du sujet par le biais de l'extérieur et d'entre apercevoir un hors champ. Ici, dans le poème éponyme, « Poem » par excellence, nous assistons aux deux phénomènes

---

<sup>11</sup> À ce sujet, Noël Bernard nous dit dans *Journal du Regard* que « l'on croit que le tableau est le miroir de la réalité alors que sa réalité est le miroir de la pensée ».

<sup>12</sup> Le terme *cadre* peut être défini en ces termes : bordure encadrant une glace ou un panneau, un miroir, ou une peinture, c'est ce qui circonscrit, et par extension entoure un espace, une scène, une action, un décor, un entourage, ou un milieu.

successivement et par intermittence. Myriam Bellehigue parle d'« une percée par bribes ».

Nous assistons dans ces deux poèmes à l'art de superposer et d'entrechoquer les espaces, les limites, les frontières. Ce sont deux tableaux dans lesquels les images, les objets et les voix sont les traces omniprésentes d'un sujet en quête non seulement d'un cadre géographique, d'une identité et d'un cadre artistique fiable.

Ces deux tableaux témoignent d'une thématique commune à l'œuvre de Bishop : dans les cadres, s'ils existent, il demeure toujours une ouverture, une fente, un trou, une brèche dans laquelle l'œil, et l'esprit peuvent s'infiltrer pour voyager, se déplacer dans d'autres lieux. Le tableau et le poème sont alors des espaces doubles qui permettent à la fois de maintenir les souvenirs, de les circonscrire pour éviter qu'ils ne s'échappent, qu'ils ne s'effacent, mais aussi des lieux d'évasion. De cette façon, le poème est le lieu de la re-mémoration, de la réhabilitation et de la reconstruction de l'identité du sujet.

En effet, la poétesse se situe hors cadres ou juste au bord des cadres pour pouvoir facilement se déplacer, voyager d'un espace à l'autre dans une poésie fluide et insaisissable. Elle décrit les espaces entre les instants, la texture des lieux et des êtres, elle met en mots et en images le paradoxe humain, les ambiguïtés du familier et du quotidien. De plus, à travers la toile du tableau et le grain du papier, elle explore les interstices, les aspérités, la profondeur, tandis qu'elle cherche à définir les formes, les contours, les courbes et les replis.

Ainsi, dans la poésie d'Elizabeth Bishop le terme anglais *line* semble résonner dans sa polysémie : les lignes formées par les vers (*lines*) sont aussi les lignes qui dessinent, comme en peinture, les traits d'un visage (*lines*), les contours des corps évoqués par l'écriture poétique ainsi que les lignes littérales ou métaphoriques du corps du sujet poétique. Enfin, ce sont les lignes qui délimitent le cadre du poème, et qui l'encadrent.

Pour Didier Anzieu,<sup>13</sup> « le corps de l'œuvre est tiré par l'auteur de son propre corps (vécu et fantasmé) qu'il retourne comme un gant et qu'il projette, en inversant dedans et dehors comme fond, comme cadre, comme décor, comme paysage, comme support matériel et vivant de l'œuvre. » L'absence de limite est synonyme de désir chez Bishop et renvoie à une pulsion de vie dont le moteur semble être l'exploration des choses, des objets, des corps étrangers et de son propre corps, des lieux de l'art par l'art.

C'est ainsi que Bishop délimite, définit et bâtit son identité, son cadre corporel, à travers son écriture poétique qui tente de trouver un équilibre entre l'intérieur et l'extérieur, le désir double d'exploration et d'inscription.

## **Bibliographie :**

Anzieu Didier, *Le corps de l'œuvre*, Editions Gallimard, 1981.  
*Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1995.

---

<sup>13</sup> Anzieu Didier, *Le corps de l'œuvre*, Editions Gallimard, 1981,p.119.

Bellehigue Myriam, *The Complete Poems, Elizabeth Bishop*, Armand Colin, 2002.

Bishop Elizabeth, *The Complete Poems*, Chatto and Windus, London, 1991.  
*The Collected Prose*, Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1984.

Colwell Anne, *Inscrutable houses, Metaphors of the body in the poems of Elizabeth Bishop*, The University of Alabama Press, 1997.

Goldensohn Lorrie, *Elizabeth Bishop, The biography of a poetry*, Columbia University Press, New York, 1992.

Lombardi Marilyn May, *The Body and the Song, Elizabeth Bishop poetics*, Southern Illinois University Press, 1995.