

# “We said Objectivist”

Lire les poètes Lorine Niedecker,  
George Oppen, Carl Rakosi,  
Charles Reznikoff, Louis Zukofsky

[A Mosaic Play: Preface]  
page

Insomuch as we are not travellers  
We are afraid

Courage of the traveller  
Piety

We said  
Objectivist

A play exposed still and jagged  
On the San Francisco hills

The play begins with the world

Grass and trees bent  
Along the length of coast in the continual wind

The great loose waves  
Move landward

Heavysided in the wind

The ocean pounds in her mind  
Not the harbor leading inward  
To the back bay and the slow river  
Recalling flimsy Western ranches  
The beautiful hills shine outward

Sunrise the raw fierce fire  
Coming up over the flat edge

Shines in the white room

**Xavier Kalck**



Obscurs et limpides, déroutants de simplicité ou décourageants de complexité, tout et son contraire semble avoir été dit des poètes américains « objectivistes », dont on retient aujourd’hui cinq noms, Lorine Niedecker (1903-1970), George Oppen (1908-1984), Carl Rakosi (1903-2004), Charles Reznikoff (1894-1976) et Louis Zukofsky (1904-1978). Parce qu’ils ne commencèrent à publier que dans les années vingt ou trente, on les qualifia de modernistes tardifs. Redécouverts après-guerre par une nouvelle génération de lecteurs, après parfois plus de deux décennies d’oubli, ils devinrent alors des précurseurs. Tous si profondément ancrés dans une nouvelle tradition nationale, comme le notait déjà Serge Fauchereau, en raison notamment de leur double parrainage, proches d’Ezra Pound comme de William Carlos Williams, et s’adressant à un lectorat d’abord américain, leurs trajectoires n’en demeurèrent pas moins foncièrement marginales. Juifs, fils d’une immigration récente, ou comme Niedecker, isolée dans le Wisconsin rural, ils n’ont appartenu à la scène littéraire qu’un bref instant au début des années trente, puis seulement à la toute fin de leurs vies. Poètes, ils furent travailleur social, charpentier, menuisier, enseignant, militant communiste, traducteur, psychothérapeute, éditeur, femme de ménage ou soldat. Riche de nombreuses analyses détaillées, cet ouvrage se veut une introduction raisonnée aux conflits et aux contextes spécifiques qui marquèrent les œuvres de ces auteurs, ainsi qu’aux enjeux de poésie contemporaine qui en découlent.

Xavier Kalck est maître de conférences en littérature américaine à la faculté des Lettres de Sorbonne Université. Il est l’auteur de plusieurs articles consacrés aux poètes « objectivistes », ainsi que de *Muted Strings. Louis MacNeice’s “The Burning Perch”* (2015) et de *George Oppen’s Poetics of the Commonplace* (2017).

[sup.sorbonne-universite.fr](http://sup.sorbonne-universite.fr)

Couverture : Tapuscrit du poème de George Oppen « A Morality Play. Preface », avec corrections de sa main, envoyé à Anthony Barnet pour publication dans *Nothing Doing in London 2* (janvier 1966), conservé à Cambridge University Library. Avec l’aimable autorisation d’Anthony Barnet.  
Graphisme : Atelier Papier

ISBN :

979-10-231-3609-8

WE SAID *OBJECTIVIST*



mondes anglophones

COLLECTION « MONDES ANGLOPHONES »

Série « Sillages critiques », dirigée par Élisabeth Angel-Perez

Dernières parutions

*Contourner l'abîme.*

*Les poètes-combattants britanniques à l'épreuve de la Grande Guerre*

Sarah Montin

*Matière à réflexion.*

*Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*

Catherine Bernard

*Spectres de Shakespeare dans l'œuvre d'Howard Barker*

Vanasay Khamphommala

*Jonathan Coe. Les politiques de l'intime*

Laurent Mellet

*The Importance of Being Earnest d'Oscar Wilde*

Pascal Aquien et Xavier Giudicelli (dir.)

Xavier Kalck

« We said *Objectivist* »

Lire les poètes Lorine Niedecker,  
George Oppen, Carl Rakosi,  
Charles Reznikoff, Louis Zukofsky

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université (faculté des Lettres)

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023  
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0600-8

Composition : Emmanuel Marc DUBOIS/3d2s (Issigeac/Paris)

**SUP**

Maison de la Recherche  
Sorbonne Université  
28, rue Serpente  
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

## LA DISPARITION DE LOUIS ZUKOFSKY

A poem is a peculiar instance of language's uses, and goes well beyond the man writing—finally to the anonymity of any song. In this sense it may be that a poet works toward a final obliteration of himself, making that all the song—at last free of his own time and place. It is curious that this can be most true of that most personal, wherein the man leaves the environment of years and faces, to make his own the poem. But he can only do this, it seems to me, by the most scrupulous localism—because only the particular instance proves free in this way<sup>1</sup>.

Robert Creeley, "Statement"  
for the Paterson Society, 1961

Inquiet à l'idée de compromettre son ami, le poète William Carlos Williams, qui devait préfacer une édition des douze premiers mouvements de "A", Zukofsky lui écrivit une lettre à l'automne 1957 qu'il n'envoya finalement pas<sup>2</sup>, dans laquelle il lui demandait de prendre en compte le

- 1 Robert Creeley, *The Collected Essays of Robert Creeley*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 484. [Un poème représente un usage particulier d'une langue, et dépasse celui qui écrit, jusqu'à atteindre l'anonymat de tout chant. En ce sens, un poète travaille peut-être toujours à sa propre disparition, à l'intérieur du chant, enfin libéré des limites de son propre temps, et de son propre lieu. Cela est étrangement vrai des choses les plus personnelles, où le poète a mis tout un monde d'années et de visages, pour en faire son poème. Mais il ne peut le faire, il me semble, qu'à travers le plus scrupuleux localisme, car seul le particulier contient cette promesse d'émancipation.]
- 2 Voir *The Correspondence of William Carlos Williams and Louis Zukofsky*, éd. Barry Ahearn, Middletown [Conn.], Wesleyan UP, 2003, p. 541-542. Voir également dans *Z-site: A Companion to the Works of Louis Zukofsky*, en ligne: <http://www.z-site.net>, la section "A"-8 des *Z-Notes: Commentary on LZ* de Jeff

risque qu'il lui semblait courir en associant alors son nom à celui d'un poète potentiellement étiqueté comme « communiste ». L'isolement de Zukofsky sur la scène littéraire aidant, rien n'arriva lorsque le volume parut finalement, en 1959. Cette lettre demeure cependant d'un grand intérêt, car elle illustre l'abîme qui sépare la perception qui fut, et pour beaucoup demeure, celle de l'œuvre de Zukofsky d'une part, et de l'autre des desseins réels du poète. L'inquiétude de Zukofsky portait sur "A"-8, décrit lors de sa première publication, en 1938, comme « an epic of the class struggle<sup>3</sup> », selon une formule vraisemblablement due à James Laughlin. Or ces termes, aux forts relents promotionnels, et pour cette raison sans doute si souvent repris sans précaution, concentrent maints aspects du principal malentendu qui entoure toujours l'œuvre de Zukofsky. En effet, "A"-8 et la première moitié de "A"-9 ont servi de prétexte à une lecture de Zukofsky comme poète « marxiste », dont la radicalité formelle irait de pair avec une supposée radicalité politique. Cette analogie, dont la popularité repose à la fois sur le flou qui entoure le sens exact de la notion de « radicalité » et sur un effort de légitimation davantage autoritaire que démonstratif, a permis tant de récupérations que leur liste exhaustive risquerait ici de rebuter le lecteur.

Il importe néanmoins de comprendre la fonction stratégique d'un tel malentendu, qui se joue sur trois niveaux distincts. D'un point de vue historiographique, qui ne saurait jamais être neutre, il faut tout d'abord noter que ce sont en effet les convictions politiques de Zukofsky qui ont permis de l'opposer à Pound, au point de faire aujourd'hui de lui, pour certains, la figure tutélaire du modernisme poétique américain<sup>4</sup>. On aurait pourtant tort de croire que cette dissociation, presque caricaturale si elle n'était cependant bien réelle, entre le poète juif communiste et le poète antisémite et fasciste consacre la victoire du premier sur le second en termes de postérité. Car si "A" a été décrit comme l'anti-*Cantos*, les outils d'analyse aussi bien pratiques que théoriques développés pour

---

Twitchell-Waas. Ce commentaire linéaire constitue une introduction extrêmement utile à "A".

3 *Ibid.*, p. 541. [une épopée de la lutte des classes]

4 Voir Ruth Jennison, *The Zukofsky Era. Modernity, Margins and the Avant-Garde*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2012.



rendre compte des *Cantos* ont été largement repris, tels quels, pour être appliqués à "A", au point d'en obscurcir considérablement la forme et le sens; qu'il s'agisse de la catégorie du poème long, du genre épique, du rôle politique et social du poète comme historien ou archiviste de son temps, ou de l'exégèse critique des sources qui donnent lieu aux citations, traductions, collages, reprises et réécritures de matériaux textuels innombrables; ou bien encore de la prise en charge de la prosodie par la syntaxe et la mise en page. Ce transfert aura eu des conséquences si durables que l'on serait fondé à dire que Zukofsky a permis au contraire, et à son corps défendant sans doute, de sauver la poésie poundienne, fût-ce au détriment de la sienne propre<sup>5</sup>, à travers un étonnant paradoxe, selon lequel ce serait « la variété et la plasticité de sa poésie qui permit à de jeunes auteurs d'utiliser Pound contre lui-même, en quelque sorte, et de développer des formes sérielles et des collages qui évitent le poids des jugements définitifs qui pèsent sur les derniers *Cantos*<sup>6</sup> ». Cet étrange divorce de la forme et du sens permet de rendre l'œuvre de Pound inévitable, en même temps que l'on en célèbre l'influence sur Zukofsky, ou sur des poètes aussi différents entre eux et éloignés de Pound lui-même que Basil Bunting, Robert Duncan, Charles Olson ou Robert Creeley<sup>7</sup>.

Il est par ailleurs indéniable que la figure de Zukofsky est centrale dans la captation d'un certain héritage moderniste destiné à se faire la caution du postmodernisme triomphant: Zukofsky ainsi que, dans une moindre mesure, les poètes objectivistes dans leur ensemble jouèrent un rôle

- 5 L'article que Marjorie Perloff consacre à la réception française de Zukofsky chez Jacques Roubaud et Anne-Marie Albiach se conclut ainsi par un paradoxe qui voudrait que l'œuvre de Zukofsky soit condamnée à renvoyer à celle de Pound, à la fois comme son envers, sa source et son modèle. Voir Marjorie Perloff, « Playing the Numbers: The French Reception of Louis Zukofsky », *Verse*, 22-23, 2006, p. 102-120.
- 6 Peter Nicholls écrit ainsi: « in a sense it was the range and flexibility of that poetic which allowed younger writers to use Pound against himself, as it were, to develop serial and collage forms which avoided the judgmental closures which dogged the final stages of *The Cantos* ». Voir Peter Nicholls, « Beyond *The Cantos*: Pound and American Poetry », dans Ira B. Nadel (dir.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge, Cambridge UP, 1999, p. 142.
- 7 *Ibid.*, p. 139-140.

primordial dans l'opération de récupération menée par les « Language Poets », au cours des années soixante-dix et quatre-vingt. Il est la figure tutélaire, revendiquée comme telle<sup>8</sup>, qui permet de réinvestir la fonction prophétique du poète pédagogue, que l'on trouve également chez Pound, désormais recouverte des signes de reconnaissance culturels et politiques propres à l'institutionnalisation de l'avant-garde et à la promotion du poète-professeur, étape essentielle de l'autonomisation du champ littéraire américain au cours du xx<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>.

92

Du point de vue de la méthodologie de l'analyse littéraire, le développement parallèle de la critique génétique et des politiques d'achat de fonds d'archives comme outils de développement des universités américaines<sup>10</sup>, dans le cadre d'une compétition institutionnelle accrue, a remarquablement consolidé l'analogie préexistante entre le caractère supposé inépuisable du sens de l'œuvre d'art et la nécessité d'un considérable travail d'archive qui en assure l'exploitation, au point d'en venir aujourd'hui, avec l'essor des publications en ligne notamment, à menacer directement l'œuvre publiée, à bien des égards destinée à devenir secondaire face au canon substitutif que constituent les hypertextes. Il faut ajouter à ce phénomène l'importance souvent sous-estimée des besoins de légitimation du caractère scientifique des études littéraires, dans le contexte d'une porosité, mais aussi d'une concurrence entre champs disciplinaires appelés à redéfinir leurs frontières ; or le caractère *a priori* incontestable de l'érudition fondée sur l'exploitation quantitative de sources documentaires, telle que les champions du *New Historicism* ont pu la défendre, a largement contribué à consolider l'image d'une critique littéraire scientifiquement inattaquable. Une fois encore, l'ombre des *Cantos* plane ici sur Zukofsky, dans la mesure où, à

---

8 Avec Gertrude Stein. Voir Ron Silliman, Carla Harryman, Lyn Hejinian, Steve Benson, Bob Perelman et Barrett Watten, « Aesthetic Tendency and the Politics of Poetry: A Manifesto », *Social Text*, 19-20, 1988, p. 261-275.

9 Voir Alan Golding, « American Poet-Teachers and the Academy », dans Stephen Fredman (dir.), *A Concise Companion to Twentieth-Century American Poetry*, Malden [Mass.], Blackwell, 2005, p. 55-74.

10 À ce sujet, voir Libbie Rifkin, *Career Moves: Olson, Creeley, Zukofsky, Berrigan, and the American Avant-Garde*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, p. 72-107.

la suite d'autres grandes œuvres désormais inextricablement annotées, les collages poundiens semblent justifier jusqu'à l'excès le besoin d'une exploration génétique d'ampleur inégalée, dont la lecture de Zukofsky confirmerait tout autant l'impérieuse nécessité. On songera cependant volontiers au paradoxe du cartographe tel qu'il fut énoncé par Lewis Carroll<sup>11</sup>, puis repris par Borges<sup>12</sup> dans un court texte au titre évocateur, « De la rigueur en sciences », qui tous deux posent le problème d'une carte au détail si exhaustif qu'elle doit être dessinée à l'échelle du réel, au I/I.

L'intérêt porté à Zukofsky s'explique donc par un dualisme remarquable qui permet de conjuguer à la fois une lecture critique extrêmement technique, fondée sur la valorisation *a priori* de la notion d'innovation formelle<sup>13</sup>, et un spectre très large de préoccupations historiques, sociales et culturelles. Cette articulation entre le formalisme strict selon le modèle du *New Criticism* et l'historicisme qui lui succédera<sup>14</sup> est particulièrement pernicieuse lorsqu'elle paraît autoriser la confusion sémantique, volontairement entretenue, entre révolution littéraire et révolution politique, au-delà des propos de manifeste<sup>15</sup>; mais elle l'est peut-être davantage encore lorsque cette confusion se substitue aux tensions propres à une œuvre donnée. Faire d'une forme l'émanation d'un contexte, ou d'un contexte le sens d'une forme, dans le but d'invoquer la figure d'un poète en tant qu'intellectuel, témoin

- 
- 11 Voir « Sylvie and Bruno Concluded », dans Lewis Carroll, *The Complete Illustrated Works*, New York, Gramercy Books, 1982, p. 727.
  - 12 Jorge Luis Borges, *Histoire universelle de l'infamie, Histoire de l'éternité*, trad. Laure Guille, Paris, 10/18, 1994, p. 107. Umberto Eco a lui aussi repris l'idée de ce texte.
  - 13 Synonyme moins immédiatement connoté d'*avant-garde*, la notion se suffit à elle-même des deux côtés de l'Atlantique : voir Thomas Fink et Judith Halden-Sullivan (dir.), *Reading the Difficulties: Dialogues with Contemporary American Innovative Poetry*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2013; ou encore le *Journal of British and Irish Innovative Poetry*, et le site internet *The Archive of the Now*.
  - 14 Voir Sacvan Bercovitch, *The Cambridge History of American Literature*, t. VIII, *Poetry and Criticism, 1940-1995*, Cambridge, Cambridge UP, 1996.
  - 15 Pour un rappel des enjeux, voir Clément Oudart, « Introduction. Modernist Revolutions: American Poetry and the Paradigm of the New », *Transatlantica*, 1, 2016.

forcément privilégié de son temps et détenteur, par le truchement d'une inscription historique qui est pourtant par définition commune à tous ses contemporains, d'une vérité quasi transcendante à son époque, c'est précisément faire l'économie d'une pensée de l'articulation entre un temps et une forme. Un des plus récents et des plus préoccupants avatars d'une telle confusion est l'ouvrage simplement intitulé *The Zukofsky Era* (2012), sur le modèle de l'influent *The Pound Era*, de Hugh Kenner, dans lequel Ruth Jennison explore, de façon extrêmement sélective, l'œuvre de Zukofsky (ainsi que des bribes de celle d'Oppen et de Niedecker) afin de saisir le caractère performatif, selon elle, d'une poésie dite révolutionnaire, notamment à travers la figure de style qu'est la parataxe<sup>16</sup>. C'était déjà le propos de Michael Davidson, en 1997, dans sa lecture de ce que l'on a appelé le tournant de "A"-9, dont la première et la deuxième partie, composées à près de dix années d'écart, comportent des réécritures, l'une de Marx, l'autre de Spinoza, le terme de *labor* chez le premier cédant le pas à celui de *love* chez le second<sup>17</sup>. Un tel tournant est avant tout celui de la critique, qui prétend que l'on puisse bifurquer directement de la matérialité supposément politisée de la langue à celle, hautement professionnalisée, du travail du texte<sup>18</sup>.

Zukofsky s'est pourtant toujours montré plus prudent, et surtout plus ambigu, dès lors qu'il s'agissait de déterminer la teneur conceptuelle

- 
- 16 Ruth Jennison, « Combining Uneven Developments: Louis Zukofsky and the Political Economy of Revolutionary Modernism », *Cultural Critique*, 77, 2011, p. 146-179. La postérité littéraire-révolutionnaire de la notion de parataxe est tout sauf neuve. Voir Theodor W. Adorno, « Parataxis. On Hölderlin's Late Poetry », dans *Notes to Literature* [1974], trad. Shierry Weber Nicholsen, New York, Columbia UP, t. II, 1992.
- 17 Voir Jeffrey Twitchell-Waas, « Tuning the Senses: Cavalcanti, Marx, Spinoza and Zukofsky's "A"-9 », *Sagetrieb*, 11/3, 1992, p. 57-91.
- 18 Voir Burton Hatlen, « Art and/as Labor: Some Dialectical Patterns in "A"-1 through "A"-10 », *Contemporary Literature*, 25, 1984/2, p. 204-234. Pour une analyse critique de ce type de lecture, voir Eric Mottram, « 1924-1951: Politics and Form in Zukofsky », *MAPS*, 5, 1973, p. 76-103. Voir aussi Peter Quartermain, « "Not at All Surprised by Science": Louis Zukofsky's First Half of "A"-9 », dans Carroll F. Terrell (dir.), *Louis Zukofsky: Man and Poet*, Orono [Me.], National Poetry Foundation, 1979, p. 203-225. Voir encore Michael Davidson, *Ghostlier Demarcations. Modern Poetry and the Material Word*, Oakland, University of California Press, 1997, p. 132-133.

de ses poèmes. Il se disait ainsi ému, en 1971, d'avoir découvert chez Wallace Stevens « the fact—as I would wish it in my own work—that his music thruout has not been impaired by having philosophized<sup>19</sup> ». La phrase est étrangement ambivalente : le poète doit-il s'abstenir de philosopher, au risque de desservir sa « musique », ou bien doit-il élaborer les moyens, poétiques donc, de philosopher en musique ? À tout le moins, Zukofsky semble bien mettre en garde envers le risque que le discours philosophique fait courir au poème, de son propre point de vue mais aussi, par anticipation, pour ceux de ses lecteurs qui seraient tentés de procéder à pareille substitution du poème à un propos théorique.

## LE CHEVAL DE CHAMPOLLION

C'est avec de semblables préoccupations que Zukofsky remercie Williams, dans la lettre citée plus haut, d'avoir si bien perçu le sens de ses efforts, qui visent à obtenir ce qu'il nomme « the clean statement » : une parole concise ou nette, « that does not impose a lie on the incontrovertible fact that because the statement is clean it compels only thru the construction in its music. In this sense, I do not have to tell you, the poem has no subject but the poem<sup>20</sup>. » Parce que cette concision, voire cette netteté, semble contradictoire chez un poète réputé pour ses poèmes inextricables, on commencera par s'attacher à ce dilemme. Une tension fondamentale existe en effet chez Zukofsky entre la matérialité du texte, puisé dans toutes sortes de documents, signe d'une ouverture démesurée sur le monde, et le solipsisme d'une mesure infiniment personnelle, aussi bien du point de vue des rythmes que des formes ; or cette tension disparaît dès lors qu'on l'estime résolue,

19 Louis Zukofsky, *Propositions +: The Collected Critical Essays*, Middletown [Conn.], Wesleyan UP, 2000, p. 30. [le fait – comme je l'espère dans mes propres œuvres – que sa musique n'a jamais souffert du préjudice d'avoir philosophé]

20 *The Correspondence of William Carlos Williams and Louis Zukofsky*, éd. cit., p. 541. [qui ne recouvre pas d'un mensonge le fait incontournable qu'une parole concise captive uniquement grâce à sa structure musicale. En ce sens, je n'ai pas besoin de te le dire, le poème n'a d'autre sujet que le poème.]

soit par la fouille interminable des sources<sup>21</sup>, soit par la modélisation, pourtant impossible<sup>22</sup>, des procédés formels employés. On notera tout particulièrement combien la passion pour le déchiffrement des références qui incarnent, dans le texte, le monde que le poème s'efforce de contenir, se nourrit de l'opacité prosodique du vers bien davantage qu'elle n'en souffre. Cette impasse prosodique renforce au contraire indéfiniment l'approche génétique comme théorique, au point d'en devenir le seul objet, par le truchement d'une étrange involution. Ainsi des nombreux efforts déployés pour démontrer l'analogie imaginée par Zukofsky entre forme musicale et forme poétique, selon les termes de "A"-6: « *Can / The design / Of the fugue / Be transferred / To poetry*<sup>23</sup>? » Pourtant, le terme de fugue ne semble guère être l'indice d'autre chose que du souci, chez Zukofsky, de parvenir à une forme d'écriture polyphonique dont maints modernistes ont usé<sup>24</sup>. Tout d'abord, ce terme n'est aucunement employé

- 
- 21 Mark Scroggins, après John Taggart, met en cause la perspective adoptée par Alison Rieke et Michelle Leggott, qui revient à faire du texte de Zukofsky une somme de hiéroglyphes à déchiffrer. Voir Mark Scroggins, *Louis Zukofsky and the Poetry of Knowledge*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1998, p. 235-237.
- 22 Les exemples abondent de contraintes que Zukofsky ne respecte que partiellement, ainsi de la procédure aléatoire du lancer de dés dans *Thanks to the Dictionary*. Voir Peter Quartermain, « Writing and Authority in Zukofsky's *Thanks to the Dictionary* », dans Mark Scroggins (dir.), *Upper Limit Music: The Writing of Louis Zukofsky*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1997, p. 154-174. Par ailleurs, lorsqu'une formule précise est suivie de bout en bout, il lui arrive d'être invisible, comme le calcul des occurrences des sons *r* et *n* dans *First Half of "A"-9* selon une formule mathématique : voir Barry Ahearn, *Zukofsky's "A": An Introduction*, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 231-241. Sans parler de la division en vingt-quatre mouvements de "A", écho à la division en deux fois vingt-quatre préludes et fugues du *Clavier bien tempéré*, à la division en vingt-quatre livres de la Bible hébraïque, comme le suggèrent Rachel Blau DuPlessis et Bob Perelman, ou bien aux vingt-quatre chants de *L'Iliade* et de *L'Odyssée*, ou simplement aux vingt-quatre heures d'une journée ?
- 23 Louis Zukofsky, "A", Baltimore, Johns Hopkins UP, 1993, p. 38. On notera le modal en italique, comme pour en souligner le caractère problématique, ainsi que le fait que l'analogie soit posée comme une question. [La forme / De la fugue / Peut-elle / Être transférée / Au poème ?]
- 24 « All the modernist poets Zukofsky was most closely associated with—Pound, Williams, Bunting—were fans of Baroque music as a direct reaction against the affective music of the 19th century, and this ideal of an intricate, inventive, clearly noted rather than expressive music represented an important model »

par le poète avec la rigueur qui lui sied dans un contexte musical, alors que Zukofsky est par ailleurs grand amateur de contraintes. C'est plutôt une analogie que l'emploi finalement métaphorique du mot suggère, comme l'ont souligné Bob Perelman et Mark Scroggins<sup>25</sup>, dont le sens exact demeure fuyant tant que n'est pas résolue au préalable la question de son échelle d'application : parle-t-on en effet de prosodie à l'échelle du vers, de la page, des mouvements de "A", ou de la structure générale de l'œuvre ? À nouveau, on doit prendre garde à l'ombre de Pound, dans la mesure où Pound a également évoqué la forme de la fugue pour décrire la structure des *Cantos*<sup>26</sup>. Cette analogie peut enfin se révéler trompeuse, puisque c'est bien davantage la notion de simultanéité que de contrepoint qui passionne Zukofsky, laquelle est différente de celle d'harmonie. Plutôt que le croisement de lignes mélodiques distinctes, tel qu'il le pratique dans les premiers mouvements de "A", Zukofsky a de plus en plus tendance à compacter la possibilité de différentes lignes de lecture à l'intérieur d'une ligne mélodique unique tenant lieu d'harmonie totalisante, pratique qui s'inscrit finalement en faux contre l'équilibre du contrepoint. De ce point de vue, la persistance de cette analogie entre forme musicale et forme poétique, sous l'apparence séduisante d'un mystère, constitue bel et bien un obstacle au développement d'un modèle interprétatif convaincant.

Pour comprendre le rapport entre la démesure de l'ambition zukofskienne et le secret de sa mesure si particulière, il est nécessaire d'envisager ce rapport de façon à la fois consubstantielle et dynamique,

---

(Jeff Twitchell-Waas, « The Forms of "A" », *Z-Notes: Commentary on LZ*, en ligne : <http://www.z-site.net/wp-content/uploads/2014/11/TheFormsOfA-31AUG2015.pdf>, p. 7-8 [consulté le 6/11/2018]). [Tous les poètes modernistes proches de Zukofsky, comme Pound, Williams et Bunting, adoraient la musique baroque en réaction à la musique affectée du XIX<sup>e</sup> siècle, et cet idéal d'une musique complexe, inventive et précise, plutôt qu'expressive, représentait un contre-modèle important]

- 25 Bob Perelman, *The Trouble with Genius: Reading Pound, Joyce, Stein, and Zukofsky*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 186. Scroggins revient sur le manque de connaissances musicales réelles de Zukofsky dans *Louis Zukofsky and the Poetry of Knowledge*, op. cit., p. 180.
- 26 Ira B. Nadel (dir.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, op. cit., p. 242-245.

d'autant que Zukofsky s'amuse parfois à en inverser la valeur<sup>27</sup>. Seul un tel regard peut nous permettre de construire une approche de la poésie de Zukofsky sur des bases poétiques plutôt que supracontextuelles, et de cesser de séparer, de manière absurde, hypothétique pureté mélodique du vers et impureté fragmentaire du texte. C'est aussi là le moyen de s'inscrire en faux contre l'habitude qui consiste à répondre à la condensation parfois extrême du vers chez Zukofsky par une dispersion proportionnelle de l'attention du lecteur, qui ne pourrait faire l'expérience de cette condensation qu'après en avoir décomposé les moindres étapes. On fait bien davantage l'expérience d'une condensation inversée : une vaporisation, en somme, à travers laquelle, croyant se trouver au plus près des transformations que l'on retrace, on en annule les effets.

Le mot « horse » est un bon exemple de ce processus, qu'invite à explorer l'index de "A", où il figure parmi les mots les plus cités, avec « a », « day », « eye », « heart », « life », « light », « sea », « sun », « the », « thing », « time » ou « water ». Ces termes éminemment génériques, sans parler des deux articles, dont la présence étonne beaucoup dans un index, ne semblent trouver de sens qu'en fonction de l'accumulation de leurs occurrences. La question qui se pose cependant est de savoir comment rendre compte de ces occurrences, et de déterminer dans quelle mesure le prélèvement du mot au fil des pages, s'il paraît imiter et même répéter les multiples prélèvements opérés par Zukofsky au fil de ses propres lectures, n'est pas une forme pervertie des procédés de composition du poète, plutôt qu'il n'en serait l'illustration. En effet, Zukofsky semble raisonner comme si la perte du contexte original de l'emploi d'un mot permettait, paradoxalement, à la fois son nouvel emploi, absolument libre, mais aussi la captation implicite, par inhérence, du contexte original pourtant abandonné. La question n'est pas, bien entendu, de savoir si Zukofsky a raison ou non, ni s'il parvient toujours exactement

27 Ainsi, dans le poème qui donne son titre au recueil *Barely and Widely*, Zukofsky tisse une correspondance entre l'âge de son fils, « barely twelve » [à peine douze ans], et sa renommée de poète, « widely published » [publié partout], de façon ironique évidemment.



à ses fins. Ce qui importe, en revanche, est de savoir quel accès l'on peut avoir, en tant que lecteur, à ce contexte en même temps effacé et exposé. Or la critique s'est concentrée sur l'exploitation de ce contexte original au détriment des effets d'un tel mode de composition à l'intérieur du poème, comme s'il fallait à tout prix donner raison à Zukofsky, y compris contre sa propre poétique.

Revenons-en aux chevaux de Zukofsky. Au début de "A"-4, le lecteur comprend aisément que ceux mentionnés appartiennent à un carrousel, image d'un temps cyclique, dont l'unité se brise à la fin de "A"-5, lorsqu'un unique cheval s'éloigne. À partir de "A"-7, le terme commence à agglutiner nombre de sens différents, qui ne sont pas tous opaques, pour peu que l'on soit sensible au jeu de mot sur les « sawhorses », c'est-à-dire des chevalets, spécifiquement les types de tréteaux utilisés pour signaler une rue barrée. En poussant un peu plus loin, les chevaux de frise du calligramme d'Apollinaire<sup>28</sup> viennent également à l'esprit, tandis qu'un nouveau jeu de mots sur « manes », à la fois la crinière et l'anagramme à peine dissimulée de « names », les noms, et « manes », les mânes, ont fini de convaincre le lecteur, avant l'envoi explicite de ce septième mouvement, qu'il s'agit là d'un poème qui se construit comme une réflexion sur sa propre forme. De face et de côté, ces tréteaux évoquent encore, nous dit Zukofsky, les lettres « A » et « M », initiales de l'Être dans la traduction anglaise commune du nom de Dieu (Exode, III, 14). Grâce aux riches annotations offertes par le site internet consacré au poète, *Z-site*, un lecteur inattentif pourrait également déchiffrer ces allusions, et d'autres encore, dont la source est souvent mentionnée directement dans le texte par Zukofsky, comme en "A"-8, lorsque le mot « cheval » renvoie, par le biais d'une citation d'une lettre de Marx, à l'image du cheval de labour auquel le poète s'assimile, et dont la force, telle la puissance d'un moteur, se mesurerait en chevaux, lesquels deviennent ensuite ceux du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch, puis en "A"-12 ceux du *Songe d'une nuit d'été*, où le cheval intervient comme

28 Zukofsky cite ce poème dans son essai, *The Writings of Guillaume Apollinaire / Le Style Apollinaire*, éd. Serge Gavronsky, préface de Jean Daive, Middletown [Conn.], Wesleyan UP, 2004.

image de la fidélité. Mais le plus curieux des exégètes parviendrait-il sans aide à reconnaître, pêle-mêle, le cheval que Moïse libère de son labeur pour la journée qui deviendra le sabbat, les chevaux de Delacroix, ceux de l'armée russe au milieu de la retraite des armées allemandes, celui dont la crinière fait le crin de l'archet du violon du fils de Zukofsky, le cheval roux de Zacharie, ou le cheval ailé qu'évoque Spinoza<sup>29</sup> ? En "A"-13, la tête du cheval de Guernica porte le nom de Picasso, mais *quid* des chevaux mentionnés dans un vers extrait de *Two Noble Kinsmen*, ou de *Winter's Tale*, ou des chevaux que représente sur scène, selon les conventions du théâtre traditionnel chinois, un simple coup de fouet ? Le « cheval blême » de l'Apocalypse, en "A"-14, n'est certes pas inconnu, mais toutes les mentions de chevaux chez Shakespeare dont Zukofsky, dans *Bottom: On Shakespeare*, propose l'index, index qu'il versifie dans "A"-14, font au final une écurie considérable. Et que dire, dans "A"-15, de l'usage du mot, ainsi que du verbe « hennir », lors d'une translittération homophonique de l'hébreu du Livre de Job ? N'oublions pas non plus les chevaux qu'Ulysse dérobe au roi de Thrace ni, dans "A"-18, le cheval pris à William Blake, un autre à Confucius, ou encore la présence de Pégase, ou celle des « sauvages crinières / Des mendiants d'azur<sup>30</sup> » adaptés de Mallarmé, dans "A"-19, auxquels on ajoutera encore un proverbe hassidique, mentionné par Martin Buber, qui repose sur une analogie équestre, et, dans "A"-22, un cheval venu de chez Henry James, les traces de chevaux que mentionne Charles Lyell dans *Geological Evidence of the Antiquity of Man* (1863), un autre cheval venu d'une histoire de la littérature chinoise, un autre encore pris à Diogène Laërce, à Philostrate d'Athènes, un cheval venu de *La Chartreuse de Parme*, ou encore, dans "A"-23, d'Hésiode, puis du Livre de Joël, et de celui d'Isaïe, avant d'autres chevaux venus de la poésie celtique galloise, trouvés chez un empereur de la dynastie Tang, ou prélevés dans un vers d'Ossip Mandelstam. Déjà, dans ce mouvement si crucial qu'est "A"-12, Zukofsky notait quelle

29 Voir aussi Louis Zukofsky, "A", éd. cit., p. 470.

30 Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, p. 4.

distance il avait parcouru depuis les « sawhorses » de “A”-7<sup>31</sup> : il n’en était alors pourtant qu’à mi-chemin des vingt-quatre mouvements de “A”.

C’est donc peu de dire, à la lecture d’un tel inventaire, que le rapport de Zukofsky à l’étymologie, à la lexicographie, à la morphologie historique ou à la littérature mondiale est éminemment personnel. Pourtant, la recontextualisation des occurrences du mot « cheval » au travers des multiples références listées ci-dessus ne crée-t-elle pas, au contraire, l’illusion de la reconstruction possible d’un sens perdu ou indéchiffrable ? La dimension totalisante des vers de Zukofsky est effectivement très ouvertement revendiquée par le poète, qui déclare : « My poetics has old ochre in it / On walls of a civilized cave<sup>32</sup> ». L’art pariétal est une des images favorites de Zukofsky pour évoquer l’histoire humaine selon une perspective simultanéiste destinée à dégager les invariants qui sauront révéler, tout en parvenant à la contenir, l’évolution des temps. Il écrit ainsi, toujours à partir du même motif équestre :

The shape of his ground seems to have been

A constant for all dead horses

His neigh cultural constant

Also his sniff –

It is some such constant when a culture

Seems to revert a hundred years

Or some thousands?

And instances from “different” cultures, surprisingly

31 Louis Zukofsky, “A”, éd. cit., p. 228.

32 *Ibid.*, p. 238. [Ma poésie contient du vieil ocre / Sur les murs d’une grotte civilisée]

Seem to look back at one another<sup>33</sup>

102

Zukofsky, qui fait du peintre rupestre un avatar du poète, fait aussi du cheval représenté, qu'il assimile constamment à un cheval de labour, un autoportrait du poète : le noyau homonymique évoqué en "A"-7, autour du mot « manes », souligne cette ambiguïté, puisque la crinière du cheval fournit au poète le crin de l'archet et les poils du pinceau, l'attribut physique de l'animal et l'outil du poète ne faisant qu'un. Les mânes du passé qu'invoque le poète qui trempe son pinceau, ou sa plume, dans l'ocre ancien prennent également une forme chevaline. Reprenant plusieurs motifs du poème de Williams, « The Horse »<sup>34</sup>, qu'il vient de citer, Zukofsky commente : « the horse is measured by Cro-Magnon ochre, and Phidias' stone, and Picasso's design, and by the twin exhausts of a car<sup>35</sup>, and the pulse of verse—among an improbable number of other things. Or what other horse can you evoke today after his many trials leading to his rarer appearances in the streets, reined in by a policeman<sup>36</sup> ». La conservation du sens vivant de l'original est donc bien l'un des buts avoués de Zukofsky, à ceci près que les « constances culturelles » qu'il évoque ne pénètrent ni le détail, ni la structure de "A". Le poème n'est ni le produit ni l'annonciateur d'un système symbolique, culturel, politique, mystique ou symbolique. Le contresens culturel dans

33 *Ibid.*, p. 175. [La forme de son sol semble avoir été / Une constante pour tous les chevaux morts / Son hennissement, une constante culturelle / Aussi sa façon de renifler – / C'est ce type de constance quand une culture / Semble retourner cent ans en arrière / Ou mille ? / Et les exemples de cultures « différentes », étonnamment / entrelacées, / Semblent échanger des regards]

34 William Carlos Williams, *The Collected Poems*, éd. Christopher MacGowan, New York, New Directions, 1939-1962, 1988, t. II, p. 141-142.

35 La formule est tirée du poème de Williams.

36 Louis Zukofsky, *Propositions +: The Collected Critical Essays*, éd. cit., p. 50. [le cheval se mesure à l'aune de l'ocre de Cro-Magnon, de la pierre de Phidias, des formes de Picasso, du double pot d'échappement d'une voiture, et de la pulsation du vers, parmi un nombre improbable de choses. Ou à l'aune d'un autre cheval que l'on évoquera, après tant d'épreuves passées, aujourd'hui plus rare dans les rues, monté d'un policier qui tire sur ses rênes]

lequel se fourvoie la critique génétique réside en ceci que la culture, chez Zukofsky, est inséparable d'une pratique dont l'inscription personnelle dans un temps long, à l'échelle de la vie du poète, évoque certes les strates de l'histoire collective de l'humanité, mais uniquement par analogie, et non par volonté ordonnatrice. On pourrait dire que ce contresens repose sur l'ambiguïté du mot « conservation », qui évoque aussi bien les responsabilités institutionnelles du conservateur de musée que l'effort individuel qui vise à conserver les fragiles témoignages d'un temps que l'on ne maîtrise pas. Entendue au sens premier que l'on vient d'évoquer, la conservation en question se fait malheureusement en contrepartie du sens du poème, dont l'expérience de la lecture est perpétuellement remise à plus tard, au profit d'une interminable remontée aux sources, à la genèse, et au détriment du sens produit par le texte qui, lui, répond au sens second, infiniment plus humain, du même terme.

La difficulté réside dans le fait que la démarche de Zukofsky imite précisément une posture exégétique, ce qui contribue volontairement à brouiller les repères<sup>37</sup>. C'est là qu'intervient la critique génétique qui, croyant bien faire en s'efforçant de déplier le texte zukofskien, se trouve prise au piège qu'elle se tend, condamnée à suivre un à un les plis et les replis du texte, de sorte que ce qui est au départ une dynamique, puissamment paradoxale et contradictoire, n'apparaît plus que comme une série d'énigmes à résoudre, sur lesquelles il paraît, qui plus est, absolument légitime de se pencher dans la mesure où l'on peut croire que l'on fait ainsi preuve d'une obsession génétique semblable à celle de l'auteur. Il faut en effet bien avoir à l'esprit que chez Zukofsky, tout texte est un dictionnaire en devenir et, inversement, chaque mot contient en lui-même toutes les strates de ses usages passés. Abigail Lang résume ce phénomène en parlant de la condensation « au cube » que pratique Zukofsky, selon les trois étapes ou les trois plans suivants : condensation du monde, puis de la somme des écrits du monde, et enfin de la somme

---

37 C'est remarquablement le cas dans *Bottom: On Shakespeare* (Middletown [Conn.], Wesleyan UP, 2002), en dépit des avertissements contraires, voire contradictoires, de Zukofsky.

des propres écrits du poète<sup>38</sup>, jusqu'à parvenir à un usage proprement fétichiste des mots, destinés à un usage proche de celui du talisman. Mais une stratégie d'écriture ne fait pas une stratégie de lecture, et de l'oubli de l'écart qui sépare ces deux processus naissent bien des erreurs de parallaxe.

Car lorsque la critique s'efforce, par un examen scientifique des sources et des états antérieurs du texte, de recomposer les étapes des condensations effectuées par Zukofsky, ces dernières reposent *in fine* sur une croyance quasi magique dans le pouvoir des mots, qu'en aucun cas l'analyse critique en tant que telle ne saurait prendre à son compte. Or s'il semble absurde de considérer que ces condensations allusives puissent attester de la présence (et laquelle, pour quel sens ?) d'un original évaporé sans souscrire à pareille pensée magique, la poétique entière de Zukofsky n'est-elle pas infondée ? Ce n'est le cas que lorsque l'obsession génétique de Zukofsky et celle de la critique se rejoignent au point de se confondre tout à fait. L'examen de deux failles, qui apparaissent conjointement à la lecture de l'œuvre, révèle qu'il n'en est rien. Deux problèmes importants s'y logent, qui empêchent une telle jonction d'avoir lieu, et que l'on résumerait volontiers comme le problème de l'infini et celui des fins : infini, car pareil examen du texte ne peut que se perdre à chercher, telle une hypothétique origine, l'élément de sens non fissible dont la découverte serait synonyme d'une lecture enfin complète ; problème de la finalité, ensuite, d'un texte qui repose sur ces condensations mais ne s'y résume pas, et bien au contraire les utilise comme le moyen d'une musique que l'on oublie d'entendre.

Le phénomène n'est pas sans rappeler les difficultés rencontrées par Champollion pour déchiffrer les hiéroglyphes qui, selon une opinion commune depuis les Grecs, représentaient le code d'une sagesse secrète, et dont le caractère mystérieux reposait sur l'illisibilité. L'intuition à partir de laquelle travailla Champollion, à savoir que les hiéroglyphes mêlaient signes allégoriques et signes phonétiques, présente nombre de

38 Voir Louis Zukofsky, "A", éd. cit., p. 214 : « Like the sea fishing / Constantly fishing / Its own waters » [Comme la mer / Qui pêcherait sans cesse / Ses propres fonds].

points communs avec la remise en cause des lectures de Zukofsky à laquelle ces pages sont dédiées. Pareille analogie se trouve renforcée par un examen rapide de la triple fonction des hiéroglyphes qui, en tant qu'idéogrammes, représentent des choses, réelles ou imaginaires ; qui, combinés, forment des phonogrammes destinés donc à représenter des sons ; et qui, selon un agencement syntaxique particulier, acquièrent une fonction déterminative<sup>39</sup>. Il ne s'agit donc pas de nier la fonction représentative, parfois allégorique, du mot chez Zukofsky, mais d'en compléter la portée et d'en comprendre l'usage, qui demeure indéchiffrable tant que les dimensions complémentaires du son et de la syntaxe ne sont pas prises en compte. Alors, les hiéroglyphes cessent d'être dépositaires d'un ordre symbolique, et redeviennent les outils de la transcription d'une langue, inscrite dans un lieu et dans une époque.

#### L'ANTHOLOGIE FANÉE

Malgré toute la prudence dont il faut faire preuve lorsque l'on se penche sur l'origine du texte zukofskien, il est indéniable que Zukofsky inscrit l'ensemble de son œuvre poétique sous le signe de la genèse. Le terme ne renvoie donc pas uniquement à une obsession de la critique, mais aussi à une préoccupation centrale chez le poète, d'où la confusion, par laquelle il fallait commencer, entre ces deux genèses, et dont résulte une bonne part de la supposée difficulté à lire Zukofsky : la notion de genèse au sens, productif, de la création d'un texte, et la genèse en un sens introspectif, comme génétique tournée vers une épistémologie des origines. Dire que Zukofsky place son écriture sous le signe de la genèse est une affirmation rapidement observable, et pourtant riche d'enseignements quant à la structure de l'œuvre complète du poète. Ses écrits sont en effet traversés par de nombreuses mises en scène d'un récit des origines aux formes diverses.

39 James P. Allen, *Middle Egyptian: An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs*, Cambridge, Cambridge UP, 2010.

La première publication significative de Zukofsky, « Poem beginning “The” », puis “A” commencé comme la continuation du précédent<sup>40</sup>, soulignent dès le titre leur caractère tantôt liminaire, tantôt principal. « Poem beginning “The” » met en avant l’entrée du poète sur la scène littéraire avec force dérision, et constitue un explicite récit des origines. Le texte est en même temps une réponse à un contexte littéraire dont l’auteur n’est pas maître, à l’intérieur duquel ses propres origines représentent un obstacle. Il s’agit donc là d’un texte élaboré dans le but de problématiser le rapport du poète à sa propre origine ainsi qu’à sa propre originalité dans le contexte de la fin des années vingt. Au-delà de cet exemple presque trop parfait, le caractère réflexif de la poésie de Zukofsky, tournée vers sa propre genèse, est à l’œuvre partout, de diverses façons et à divers degrés. « Mantis », suivi du poème « ‘Mantis,’ An Interpretation », dans lequel Zukofsky commente directement, annote vers à vers et finalement prolonge son propre poème, qui avait lui-même déjà explicitement pour sujet les interrogations du poète quant aux capacités figuratives de la langue, en serait l’exemple le plus représentatif. Mais on pourrait tout autant songer à *Thanks to the Dictionary* (1932), exercice d’écriture procédurale<sup>41</sup> qui met sans cesse en avant les moyens de sa fabrication, ou bien à la traduction homophonique de Catulle, dont la première édition, bilingue, mettait le latin en regard de la translittération homophonique anglaise de façon à souligner davantage, si cela était nécessaire, la méthode de production si particulière propre à cette traduction « littérale<sup>42</sup> » ; ou bien le dernier recueil, *80 Flowers*, dont la suprême densité sémantique de chaque vers, et surtout la syntaxe traitée comme une fonction de la prosodie<sup>43</sup>,

40 Pound/Zukofsky. *Selected Letters of Ezra Pound and Louis Zukofsky*, éd. Barry Ahearn, New York, New Directions, 1987, p. 79.

41 Voir Peter Quartermain, « Writing and Authority in Zukofsky’s *Thanks to the Dictionary* », dans Mark Scroggins (dir.), *Upper Limit Music: The Writing of Louis Zukofsky*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1997.

42 Voir la synthèse d’Andrew Eastman, « Estranging the Classic: The Zukofskys’ Catullus », *Revue LISA/LISA e-journal*, 7, 2009/2, p. 117-129.

43 Voir Abigail Lang, « “Reading slipperwort”: des articulations syntaxiques dans *80 Flowers* de Louis Zukofsky », *Revue française d’études américaines*, 103, « Poètes américains : architectes du langage », 2005, p. 93-103.



pointent sans cesse vers la méthode qui préside à cette folie. Les textes critiques de Zukofsky, ensuite, depuis le « Program: Objectivists » de 1931 jusqu'à la conférence sur Wallace Stevens de 1971, témoignent de l'insistance avec laquelle le poète s'efforce de parvenir à une définition du fait poétique, bien loin des seules nécessités de la rédaction d'un manifeste, ou du hasard d'une contribution occasionnelle, dans un souci constant d'interroger, à travers ce travail définitoire, la genèse du fait poétique.

Il faut ici ouvrir une parenthèse importante, car en ce cas précis la notion de genèse renvoie aussi bien aux traditions du passé qu'au présent le plus immédiat, et en un sens finalement autant géographique qu'historique. En effet, si Zukofsky se fait volontiers, avec Pound, l'anthologiste de la science poétique à travers les âges, il est aussi le champion de sa propre génération de poètes américains<sup>44</sup>. Le besoin qu'éprouve Zukofsky de mettre en avant le poème comme le lieu d'une origine à reconquérir s'inscrit pleinement à l'intérieur du contexte plus large du rapport des modernistes américains à la littérature britannique et européenne<sup>45</sup>. L'imposant volume intitulé *Bottom: On Shakespeare* (1963) doit être lu, au moins en partie, comme un acte d'émancipation vis-à-vis d'une tradition que cette étrange somme s'efforce de recouper, de réécrire, d'archiver et d'indexer jusqu'à l'épuisement des ressources ainsi captées.

Le choix du poème long<sup>46</sup>, enfin, qui procède d'une relance perpétuelle de son écriture par un retour à sa genèse, répond à un besoin de donner forme et corps à cette obsession. Le poème long permet tout particulièrement à Zukofsky de contourner la posture du poète démiurge, dans la mesure où il ne s'intéresse pas tant à la création littéraire comme acte qu'à la préservation de la langue et de sa littérature comme technique. Zukofsky termine son bref avant-propos, écrit à l'occasion de la parution des douze premiers

44 Voir « American Poetry 1920-1930 » et « "Recencies in Poetry" » [1932], dans Louis Zukofsky, *Prepositions +: The Collected Critical Essays*, éd. cit.

45 Voir Stephen Fredman, *The Grounding of American Poetry. Charles Olson and the Emersonian Tradition*, Cambridge, Cambridge UP, 1993.

46 Voir *Revue française d'études américaines*, 147, « Dimensions critiques : mesures du poème long américain », dir. Xavier Kalck et Clément Oudart, 2016/2.

mouvements de “A”, en déclarant: « The words written down—or even inferred as written over, crossed out—must live, not seem merely to glance at a watch<sup>47</sup> ». Autrement dit, le poète ne donne pas vie aux mots: c’est la vie dont ils sont toujours-déjà porteurs qu’il faut célébrer, mots écrits mais aussi réécrits, voire barrés. Alors ils ne seront pas les spectateurs d’un temps sur lequel on jette un regard furtif, mais donneront accès à ce qu’ils ont vu eux-mêmes, selon les termes de l’allégorie singulière employée par Zukofsky<sup>48</sup>. “A” n’a donc de cesse de retourner à son point d’origine, qui n’est pas seulement la représentation de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, qui ouvre le poème, motif structurel aussi allusif que répétitif et motivation perpétuellement relancée de l’arbitraire de tout *incipit*, que souligne le choix, en titre, de la première lettre de l’alphabet, première lettre de “A”-I, dont la primauté artificielle est signifiée par l’article indéfini auquel elle correspond. C’est ici « un » début, ce pourrait être un autre, et pourtant il s’agit d’un poème qui n’a d’existence que d’avoir commencé, et d’avoir été prévu avec vingt-quatre mouvements. La référence récurrente à Bach n’est pas, en ce sens, l’indice d’un quelconque agencement caché, mais l’occasion d’une grande variété de motifs, qui vont de l’inclusion d’extraits d’une biographie de Bach, dans “A”-IA, à la reprise de la pratique chère à Bach lui-même d’utiliser son nom comme acrostiche musical, ce qui a pour effet d’élever l’accidentel et le particulier au rang de thème structurant. Il est donc souvent impossible de savoir si la récurrence de la *Passion selon saint Matthieu* constitue une évocation, de plus en plus nostalgique, de la nuit du concert par laquelle s’ouvre le poème, de l’œuvre elle-même, ou encore des possibilités poétiques propres à l’imbrication du sacré et du profane, comme de l’art et du trivial. Rappelons que l’on n’entend, dans “A”-I, que l’écho du concert désormais achevé: le poème

47 Louis Zukofsky, *Prepositions +: The Collected Critical Essays*, éd. cit., p. 228. [Les mots écrits—ou bien effacés, ou devinés sous la rature—doivent vivre, et pas simplement sembler jeter un œil à la montre »]

48 Abigail Lang, « Louis Zukofsky et la mémoire des mots », dans Marie-Christine Lemardeley, Carle Bonafous-Murat et André Topia (dir.), *Mémoires perdues, mémoires vives*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 131-145. Voir également Abigail Lang, « The Remembering Words, or “How Zukofsky Used Words” », *Jacket2*, 30, 2006.

commence avec la sortie du public, dans la rue, depuis la salle de concert, entrecoupée de réminiscences, déjà, des instruments qui viennent de se taire, et de bribes du livret.

À travers cet effort de préservation de la musique entendue un soir, la logique du texte zukofskien apparaît dès le début reposer sur l'analogie selon laquelle un temps et un tempo ne font qu'un. Sur cette confusion volontaire repose la régénération désirée du poème qui cherche à donner au temps écoulé le statut, musical, du temps écouté, l'un venant épauler l'autre, tandis que, progressivement, ce début recommencé semble surtout avoir pour but de conjurer la fin, c'est-à-dire la présence de la mort, jusqu'à ce que "A" devienne le monument funéraire de son auteur. Comme le note Abigail Lang, « [d]ès le début de "A", œuvre majeure de Zukofsky, poème d'une vie et d'un siècle, écrit entre 1928 et 1974, la mort est omniprésente : succession de deuils – celui de son ami Ricky dans "A"-3, de sa mère dans "A"-6, de son père dans "A"-12, motif de la résurrection à travers le leitmotiv de la *Passion selon saint Matthieu* et récurrence de l'immortelle ("liveforever")<sup>49</sup> ». Si structure il y a, elle réside dans la notion de genèse qui vient conjurer la présence de la mort, à travers le transfert permanent des enjeux du poème de l'ensemble jusqu'à sa plus petite unité. C'est pourquoi la volonté, chez Zukofsky, de confondre la genèse de l'œuvre, d'un point de vue macrostructurel, avec celle du poème, du vers ou plutôt du mot, d'un point de vue microstructurel, a pour effet de remettre en jeu la composition de l'œuvre, sa nécessité comme sa visée, à chaque instant. Ce phénomène n'est aucunement limité à "A", et on pourrait tout aussi bien prendre l'exemple du dernier recueil, *80 Flowers*, dans lequel « [c]'est à chaque lecteur, à chaque lecture, de choisir ses accentuations et ses intonations expressives, et d'abord de choisir le noyau des syntagmes ; c'est-à-dire simultanément de couper en isolant le syntagme, la suite de mots liés ensemble, et de décider de la fonction grammaticale des mots<sup>50</sup> ». La combinaison d'un mètre qui repose sur un compte de mots, d'une

49 Abigail Lang, « "Reading slipperwort": des articulations syntaxiques dans *80 Flowers* de Louis Zukofsky », art. cit., p. 4.

50 *Ibid.*, p. 2.

syntaxe qui suspend l'assignation d'une fonction à ces mots, et d'un régime lexical fondé sur l'homophonie, la translittération et l'invention de mots composés, dans un recueil où « abondent fleurs et fruits, pistils et étamines, oiseaux et abeilles et divers modes de dissémination des graines, façon comme une autre de penser l'amour, la reproduction, la génération<sup>51</sup> », confirment le rôle fondamental de la génétique zukofskienne à l'échelle du recueil comme du vers ou, plus exactement, du mot<sup>52</sup>. Cependant, si Lang décrit fort justement le fonctionnement du mot comme poème chez Zukofsky, et évoque à ce sujet une poétique de la synecdoque, on prendra soin de nuancer cette affirmation dans la mesure où, d'un point de vue critique, il serait trompeur d'imaginer pouvoir corriger la restriction de sens à laquelle procède la synecdoque par une extension inverse, d'une ampleur exactement comparable, de façon à reconstituer le tout qu'évoque la partie. Ce tout n'est présent ni dans le texte, où il n'est apparent que par allusion, c'est-à-dire en tant qu'absence, ni dans l'hypothétique hors-texte que constituent les archives du poète.

Il se trouve par ailleurs que le comble de l'obsession génétique de la critique a été énoncé, fort étrangement, par celui qui fut pourtant l'un des plus jaloux gardiens du temple, à savoir le fils unique de Zukofsky, en des termes qui suggèrent que l'on envisage l'œuvre comme une synecdoque, c'est-à-dire comme partie d'un tout existant indépendamment d'elle. Dans un article intitulé « Louis Zukofsky's Marginalia », Paul Zukofsky évoque le projet d'une numérisation complète, en vue d'une mise en ligne, des exemplaires annotés de la main de son père des ouvrages qui composaient sa bibliothèque, qu'il justifie ainsi :

---

51 *Ibid.*

52 En effet, pour reprendre à nouveau les analyses présentées par Lang dans « The Remembering Words, or "How Zukofsky Used Words" » (art. cit.), l'unité de prédilection de Zukofsky est bien celle du mot : « Words are like roots and capillaries, plant-like and animal-like, organic and continuous. They form a mesh, a network of fine interconnections ». [Les mots sont des racines aux capillarités nombreuses, semblables à des plantes comme à des animaux, unités organiques et continues. Ils forment un mélange, un réseau d'interconnections délicates]

No one can read LZ without being aware how integral to his work is a poetics of quotation, of incorporation, of reading and re-reading, of reworking, of revitalization, of insistence upon the simultaneity of all literature<sup>53</sup>.

Tels deux miroirs se faisant face, la lecture des textes de Zukofsky et les lectures de divers textes par Zukofsky se répondraient ainsi en une série infinie d'échos. Il n'est pourtant pas si sûr que le but de Zukofsky ait bien été celui-là, comme en témoignent non sans ironie les paroles du poète destinées à son fils. La figure de Paul Zukofsky, au fil des pages de "A", et dans la prose de *Little*, parachève un portrait du poète en père inquiet, qui révèle ses préoccupations les plus profondes dans le texte critique fondamental qu'est « For My Son When He Can Read » (1946). Ce court essai d'une grande richesse débute par un exemple de palilalie infantine, présenté comme un absolu poétique<sup>54</sup>, et se clôt par la promesse de l'effacement du locuteur qui dit « moi », symptôme d'un oubli qui guette chacun, au même titre que chaque mot. Dès le début, apprendre à lire s'énonce donc très concrètement comme un deuil, autant qu'écrire signifierait apprendre à mourir :

I do not presume that you will read 'me.' That 'me' will be lost today when he says good night on your third birthday, and not missed tomorrow when he says good morning as you begin your fourth year. It took all human time to nurse those greetings<sup>55</sup>.

Ces quelques lignes évoquent à elles seules la tension à partir de laquelle travaille Zukofsky, qui sépare ici l'usage du pronom « me » et celui des

53 Paul Zukofsky, « Louis Zukofsky's Marginalia », *Chicago Review*, 50, 2004-2005/2-3-4, p. 101-102. [Personne ne peut lire LZ sans être conscient du rôle essentiel, dans son œuvre, d'une poétique de la citation, de l'incorporation, de la lecture et de la re-lecture, de la réécriture, de la revitalisation, de l'importance de la simultanéité de toute la littérature.]

54 Louis Zukofsky, *Prepositions +: The Collected Critical Essays*, éd. cit., p. 3.

55 *Ibid.*, p. 11. [Je ne prétends pas que tu me liras « moi ». Ce « moi » sera perdu, dès aujourd'hui, lorsque je te dirai bonne nuit au soir de tes trois ans, et oublié demain lorsqu'il te saluera au premier jour de ta quatrième année. Il a fallu tout le temps du monde à l'humanité pour nourrir ces paroles.]

expressions « good night » et « good morning ». Autant ce « moi » est voué à disparaître, avec la voix qui en fait usage, et ce en dépit du fait que cet échange soit consigné sur la page, autant l'échange de paroles simples ayant traversé les siècles, du père vers le fils, s'inscrit dans une temporalité qui échappe à, voire conjure, l'oubli qui emportera le scripteur. Sans cette dialectique de la transmission et de l'oubli, les lignes suivantes, souvent citées, et extraites du même texte, perdent tout leur sens :

Poetry if anything has a sense for everything. Meaning: without poetry life would have little present. To write poems is not enough if they do not keep the life that has gone. To write poems may never seem enough when they speak of a life that has gone. The poet may visibly stop writing, but secretly measures himself against each word of poetry ever written<sup>56</sup>.

112

Si cette dernière phrase rappelle les propos d'Eliot, selon qui le poète se mesure également à l'aune d'une tradition qui le dépasse, Zukofsky en transforme considérablement les termes, puisque la poésie s'y trouve appelée, par ses capacités de préservation, à garantir au présent sa pleine valeur temporelle en même temps qu'elle doit parvenir à lutter, fût-ce vainement, contre la mort. C'est la contradiction structurelle qu'apporte au projet central de la poétique zukofskienne, dans "A", la place grandissante faite au passé dans un poème dont le présent s'éternise, aux deux sens du terme : il s'étend avec excès, et il prétend à l'immortalité.

Obsession génétique, obsession rétrospective sont donc les deux faces d'une même médaille, comme en témoigne le dernier recueil, *80 Flowers*, « commémoration anticipée, entre vœu de longue vie et éloge funèbre avant l'heure<sup>57</sup> », couronnement et couronne funéraire à la fois. Pareille

---

56 *Ibid.*, p. 3. [La poésie donne, au minimum, un sens à tout. Soit : sans la poésie, la vie serait sans présent ou presque. Il ne suffit pas d'écrire des poèmes s'ils ne contiennent pas la vie disparue. Il peut sembler qu'il ne suffira jamais d'écrire des poèmes quand ils évoquent une vie disparue. Le poète peut manifestement cesser d'écrire, mais il ne cesse de se mesurer à chaque mot de chaque poème jamais écrit.]

57 Abigail Lang, « "Reading slipperwort": des articulations syntaxiques dans *80 Flowers* de Louis Zukofsky », art. cit., p. 4.

articulation est visible dans “A”-17, le mouvement dédié à William Carlos Williams, présenté comme « a coronal », c’est-à-dire, à nouveau, couronne de laurier et couronne funéraire. Si ce texte est parfois lu comme une tentative d’appropriation de la réputation de Williams par Zukofsky, ce qui n’est certes pas inexact, ce court mouvement rappelle aussi combien l’éloge de l’invention poétique est lié, chez Zukofsky, à une forme d’oraison funèbre. Cet exemple est aussi révélateur de la façon dont Zukofsky génère les motifs du texte au regard de l’histoire. En effet, l’œil de l’archiviste conjure mal le caractère accidentel, et non téléologique, du temps historique. En “A”-15, déjà, la mort de Williams, en 1963, la même année que Robert Frost, apparaît comme l’une de ces coïncidences auxquelles il est utile d’avoir recours afin de poser les jalons d’une histoire qui, *a posteriori*, en valide le caractère représentatif. Cependant, le choix d’y ajouter la mort du président Kennedy, dont “A”-15 évoque la difficile oraison, trahit un besoin de cohérence que le texte ne saurait satisfaire. Après un mouvement, “A”-16, qui se résume à quelques mots, « An / inequality », puis au bas de la page les mots « wind flower », il est difficile de ne pas penser que Zukofsky dédie “A”-17 à Williams, justement, de façon à faire coïncider le numéro du mouvement et la date de naissance de Williams, un 17 septembre, dans la mesure où Zukofsky joue souvent avec les dates anniversaires : “A”-22 est en partie un clin d’œil à son fils, né un 22 octobre. On songera aux propos de Zukofsky au sujet de Williams, dont il compare le recueil *Spring and All*, en importance, aux *Lyrical Ballads*<sup>58</sup>, lorsqu’il évoque *A Voyage to Pagany* de Williams et écrit : « Fact—impels from incident to incident, because the Beginning comes only with the finish of what is Past<sup>59</sup> ». « D’incident en incident », le caractère accidentel de la genèse du texte ne désigne pas un commencement glorieux, mais la perte d’un passé désormais remplacé.

Pour comprendre la genèse zukofskienne, il faut donc se pencher sur le rapport du poète au passé comme condition de celle-ci. Mettons en

58 Louis Zukofsky, “A”, éd. cit., p. 378.

59 Louis Zukofsky, *Prepositions +: The Collected Critical Essays*, éd. cit., p. 53. [Les faits – contraignent d’incident en incident, / car le Commencement attend l’achèvement du Passé]

regard le premier poème de Zukofsky inclus dans *Complete Short Poetry*, publié sous le titre « I Sent Thee Late » en 1965, mais composé en 1922, prévu initialement pour faire partie d'un cycle intitulé *The First Seasons*, et la page extraite de "A"-18, composé entre décembre 1964 et avril 1966, et qui reprend ce même poème :

Vast, tremulous;  
Grave on grave of water-grave;

Past.

114

Futurity no more than duration  
Of a wave's rise, fall, rebound  
Against the shingles, in ever repeated mutation  
Of emptied returning sound<sup>60</sup>.

On reconnaît le *topos* de l'eau comme représentation de la notion moderniste d'énergie, notamment sous l'angle de sa transmission : l'homonymie anglaise entre les deux acceptions du mot « wave », comme du mot « onde » en français, combine en effet sens maritime et acoustique. Les vagues sont aussi, comme elles le seront chez Oppen<sup>61</sup> et Reznikoff<sup>62</sup>, l'indice d'une attention portée à la décomposition du mouvement, ou du motif, en unités particulières qui ne sauraient disparaître dans un tout. L'image sous-jacente de la tombe de Keats, à Rome, sur laquelle on peut lire la fameuse formule : « Here lies one whose name was writ in water », semble aussi faire surface sous l'ambiguïté du mot « grave », substantif ou verbe dont le sens ancien signifie bien « graver ». Davantage qu'une épitaphe changeante, le poème est surtout construit autour d'une opposition entre la vaste étendue d'un infini cimetière marin, sur lequel flotte, telle une île

---

60 Louis Zukofsky, *Complete Short Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1991, p. 3. [Vaste, tremblant ; / Tombe sur tombe de tombe marine ; // Passé. // Futur, rien qu'une durée / Vague qui monte, tombe et se relève / Sur les galets, mutation toujours répétée / De retour de son vidé.]

61 Voir George Oppen, *New Collected Poems*, New York, New Directions, 2002, p. 15.

62 Voir Louis Zukofsky, *Prepositions +: The Collected Critical Essays*, éd. cit., p. 195.



que l'on qualifierait volontiers de britannique, le passé, et la rive dont le poème se fait l'écho, écho d'un son vidé, sans doute de son passé. Plus étonnant, l'isolement du mot « Past », figé d'un point qui semble final, permet une tension avec le renvoi qui suit après l'enjambement, au futur, mais qui, pourtant en plein Futurisme et chez un poète qui n'a alors que dix-huit ans, s'annonce immédiatement dévalué. Dès ce poème, Zukofsky pose un rapport au temps depuis la notion de durée, cette « duration » à laquelle il revient avec tant d'éloquence lorsqu'il évoque Wallace Stevens en 1971<sup>63</sup> ; or la durée ne regarde ni vers le passé ni vers le futur : elle ne s'inquiète que d'elle-même. Ce qui sépare le passé du futur n'est donc que répétition et retour, *mutatis mutandis*, selon des hauts et des bas qui marquent les inflexions d'une voix tremblante, laquelle vide les sons de leur sens. C'est ce vide insupportable que la critique s'efforce de combler, comme un puits d'angoisse, par le recours aux archives, qu'il nous faut examiner maintenant. Le procédé a été bien compris par Robert Duncan, qui décrit de la sorte les vers de Zukofsky :

In comely pairs

the words courteously  
dancing, to lose the sense, thus,  
and return, thus, in time to see<sup>64</sup>

Cette idée d'éviter le son est au centre du vingtième poème du recueil *Anew* :

The lines of this new song are nothing

- 63 Xavier Kalck, « Parents "in the French Sense": Stevens and Louis Zukofsky », dans Juliette Utard, Bart Eeckhout et Lisa Goldfarb (dir.), *Wallace Stevens, Poetry and France: « Au pays de la métaphore »*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2018, p. 111-122.
- 64 Robert Duncan, *The Opening of the Field*, New York, New Directions, 1973, p. 90. [Deux à deux // les mots dansent / avec courtoisie, perdent leur sens et, ainsi, / reviennent ainsi à temps pour voir] Voir également Jeffrey Twitchell-Waas, « The Airs of Duncan and Zukofsky », dans Stephen Collis et Graham Lyons (dir.), *Reading Duncan Reading. Robert Duncan and the Poetics of Derivation*, Iowa City, University of Iowa Press, 2012, p. 67-88.

But a tune making the nothing full  
 Stonelike become more hard then silent  
 The tune's image holding in the line<sup>65</sup>.

116

Le titre ultérieur du poème, « I Sent Thee Late », vient de Ben Jonson, et est extrait de « Drink to me only with thine eyes »<sup>66</sup>, tiré du recueil *The Forest*, connu sous le titre « Song to Celia », et adapté de Philostrate<sup>67</sup>. Est-ce en raison d'une de ces coïncidences dont Zukofsky aimait à accroître la portée, Celia étant le prénom de son épouse, qu'il s'appropriera ce vers comme titre ? Quoi qu'il en soit, ce choix modifie profondément la lecture du poème. Le titre, « I sent thee late », paraît avoir pour objet le poème qu'il requalifie. Ainsi, au lieu de « I sent thee late a rosy wreath », c'est ce poème qui, tout aussi tardivement, se présente comme une couronne de plus inscrite au sein de l'anthologie permanente à laquelle travaille Zukofsky. Par ailleurs, la femme du poète ayant souhaité, nous apprend Zukofsky en "A"-18<sup>68</sup>, conserver cette œuvre de jeunesse, c'est bien elle qui se présente alors comme son destinataire rétrospectif, tandis que le « Passé » au troisième vers du poème renvoie maintenant à la fois à Ben Jonson et à la jeunesse de Zukofsky. Le caractère de plus en plus testamentaire de l'obsession zukofskienne pour la genèse de son propre texte est souligné par l'ouverture d' "A"-18,

An unearthing  
 my valentine  
 if I say it now will  
 it always be said<sup>69</sup>.

65 Louis Zukofsky, *Complete Short Poetry*, éd. cit., p. 88. [Les vers de cette nouvelle chanson ne sont rien / Qu'un air gonflé de rien / Minéral, plus dur, puis silencieux, / L'image de l'air fait le vers.]

66 [Bois à ma santé de tes yeux seulement]

67 Voir Richard Harp et Stanley Stuart, *The Cambridge Companion to Ben Jonson*, Cambridge, Cambridge UP, 2006, p. 169. À ne pas confondre avec « To Celia », traduction de Catulle, qui figure également dans *Volpone*.

68 Louis Zukofsky, "A", éd. cit., p. 390.

69 *Ibid.*, p. 389. [Un déterrement / ma Valentine / si je le dis aujourd'hui sera-ce / toujours vrai demain.]

De plus, le renvoi au poème de jeunesse, « I Sent Thee Late », est immédiatement suivi d'un retour aux débuts de "A", ce qui rappelle combien les « valentines » de Zukofsky sont autant d'oraisons funèbres en devenir :

a greek gathering of early flowers that may  
 happen if they come out notes that happened  
 but not co-star cluster again *For a Thing*  
*by Bach* tho I read as she sees  
*such Life as is Our God . . if like*  
*to errant stars . . of Thy source . . as to*  
*the immortelle long after the gathering is given*  
*give . . measureless . . still increate.* These fallen petals now  
 the rest let be our lives do not  
 yet know enough shall at 90 and 81<sup>70</sup>.

Zukofsky se réfère ici à un autre poème, inédit celui-là, écrit en 1925, « For a Thing by Bach »<sup>71</sup>, ainsi qu'aux derniers vers de « Poem Beginning "The" », matrice à l'origine de "A", comme Zukofsky l'écrivit à Pound. Le lecteur aura par ailleurs reconnu le motif de l'immortelle, si prégnant dans les premiers mouvements de "A", et que reprend l'image de l'anthologie, « a greek gathering of [...] flowers », précoces mais aux pétales désormais fanés. Les deux derniers des

70 Louis Zukofsky, "A", éd. cit., p. 391. [un bouquet grec de jeunes fleurs qui peuvent / arriver si elles viennent de notes qui arrivent / mais plus de double-tête d'affiche ensemble *Pour une chose / de Bach* bien que je lise comme elle voit / La vie qui est notre Dieu . . si comme / aux étoiles errantes . . de Ta source . . comme à / l'immortelle longtemps après le bouquet est donné / donne . . sans mesure . . toujours incréé. Ces pétales tombés désormais / le reste laissons cela nos vies ne / savent pas encore mais bientôt à 90 et 81.]

71 *Ibid.* « Our God, immortal, such Life as is Our God, / Our God, if like to errant stars we flutter / In our passage ever, of thy source— / (as to the immortelle, / Form, color, long after the gathering, is given)— give. Our wish: / Give measureless your urge that is our strength still increate » [Notre Dieu, immortel, la Vie qui est Notre Dieu, / Notre Dieu, si comme vers les étoiles errantes nous battons des ailes / Pendant notre passage jamais, depuis ta source – / (comme à l'immortelle, / Forme, couleur, longtemps après le bouquet, sont données) – donne. Notre vœu : / Donne sans mesure ton désir qui est notre force toujours incréée]

vers cités ci-dessus semblent, en réaction à ce qui précède, procéder d'un souhait de repousser la mort de quelques années encore<sup>72</sup>, voire de contrôler le temps, sans que ne soit donnée la raison d'une telle arithmétique. Cependant, la syntaxe de ces vers permet aussi de comprendre le « reste » évoqué comme un renvoi à l'œuvre, non seulement à celle déjà écrite, mais aussi à celle qui le sera encore, et qui constituera ce qui « reste » finalement de « nos vies », selon que l'on lit : « the rest let be, our lives do not / yet know enough », ou bien, de façon plus allusive, « the rest let be our lives, do not / yet know enough » ; la symétrie syntaxique, dans ce deuxième cas, entre « do » et « shall » étant particulièrement convaincante. La promesse de renouveau qui clôt « Poem Beginning "The" », « Myriad upon myriad shall be<sup>73</sup> », se heurte désormais à l'abandon de la formule en « let be ».

La formule énigmatique « not co-star cluster again » semble renvoyer aux étoiles du poème de Yehoash (de son vrai nom Salomon Blumgarten) que reprend la fin de « Poem Beginning "The" », tandis que la formule « co-star » évoque la double tête d'affiche rêvée alors par le jeune poète, qui à travers cette association fantasmée s'approprie, non sans ironie, la célébrité sans doute relative de Yehoash. L'image est surtout associée à celle de la genèse, telle que Zukofsky l'évoquait en « A »-I2, à travers sa mythologie intime du poète-cheval créateur :

A center as it were  
 From which his hoofs  
 Spark clusters of stars  
 That weaving bobble  
 No one spark the same like another—  
 But there are families of them  
 It becomes involved,  
 Sometimes arbitrary<sup>74</sup>.

72 Selon la projection de Zukofsky, Célia aurait 81 ans quand lui atteindrait le seuil de sa 91<sup>e</sup> année.

73 Louis Zukofsky, *Complete Short Poetry*, éd. cit., 1991, p. 20.

74 Louis Zukofsky, « A », éd. cit., p. 175. [Un centre presque / Duquel ses sabots / Font jaillir des grappes d'étoiles / Qui en bondissent d'un trait / Aucune comme une

Ciel préhistorique, mais aussi image des multitudes d'étoiles entrevues dans le ciel nocturne des premiers vers de "A"-I, ces agrégats stellaires renvoient tout autant aux textes empreints d'alchimie de Paracelse, souvent repris par Zukofsky dans "A"-II et "A"-I2, qui présentent l'être humain comme le miroir du ciel astral :

Take care, song, that what stars' imprint you mirror  
Grazes their tears; draw speech from their nature or  
Love in you – faced to your outer stars – [...] <sup>75</sup>

Si Zukofsky, au contraire, écrit « not co-star cluster again », cela signifie alors que cette consubstantialité qui unit le microcosme au macrocosme est pour lui désormais caduque. On se remémorera alors utilement les étoiles du Deutéronome, entrevues dans "A"-4 :

[...] His  
Stars of Deuteronomy are with us,  
Always with us,  
We had a Speech, our children have  
evolved a jargon <sup>76</sup>.

Si cette dernière proposition est fréquemment citée comme exemple des relations conflictuelles que Zukofsky entretenait avec sa langue maternelle, le yiddish, on s'y réfère bien souvent hors contexte. L'allusion semble évoquer autant les étoiles du Deutéronome (I, 10), lorsqu'elles évoquent le bienfait d'un peuple nombreux, semblable aux multitudes d'étoiles, ces « *errant stars* » citées en "A"-I8, que l'interdiction faite à Israël d'adorer des idoles (Deutéronome, IV, 19). « Ses / Étoiles » sont toujours avec nous, au sens d'une descendance toujours présente, mais aussi d'un commandement qui demeure toujours central. Zukofsky

---

autre – / Mais par familles entières / Qui s'emmêlent / Parfois arbitraire.]

75 *Ibid.*, p. 124. [Prends soin, chant, que l'empreinte des étoiles que tu reflètes / N'érafle pas leurs larmes; Tire de leur nature ta parole ou / De leur amour en toi – face à tes autres étoiles – (...)]

76 *Ibid.*, p. 12. [Ses / Étoiles du Deutéronome sont parmi nous, / Toujours parmi nous, / Nous avons une Langue, nos enfants ont / fabriqué un jargon.]

semble reprendre à son compte le critère d'invisibilité de la présence divine, dont on ne saurait voir que la (ou les) voix<sup>77</sup>. Telle est toute l'ironie de la posture propre à la critique génétique idolâtre, laquelle s'efforce de chercher des notes à déchiffrer quand il s'agit de notes à entendre qui, de façon résolument iconoclaste, brouillent la vision que l'on pourrait en avoir. Comment, alors, faire en sorte de ne voir que des voix, sans recours au veau d'or de quelques sources que ce soit ?

### VERS L'ANONYMAT

Le vers qui précède la longue incursion dans le passé qui vient d'être évoquée en donnait la clé de lecture :

120

forgive: I don't recall names: rote<sup>78</sup>.

Cet énoncé surprenant peut se lire différentes façons<sup>79</sup>. On peut entendre littéralement : « je ne me souviens pas des noms », ce pourquoi je dois avoir recours à l'apprentissage par cœur. À l'oreille, si l'on croit entendre l'élosion du pronom sujet, que l'anglais répète volontiers dans ce type de construction, on comprend aussi, en forçant la recomposition d'une syntaxe hypothétique : « forgive [me]: I don't recall [the] names: [I] rote », autrement dit : « pardonnez-moi, je ne me souviens pas des noms écrits », ou « que j'ai écrits ». Le terme « rote » renvoie également au verbe « écrire » employé au passé, « wrote », évoquant ainsi les écrits passés du poète, mais aussi tout ce qui a été écrit, et, par le biais d'une référence au sens rare du mot<sup>80</sup>, à l'instrument totémique, chez Zukofsky,

77 Voir en Exode, xx, 18, et Henri Meschonnic, *Les Noms. Traduction de l'Exode*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 282-283.

78 Louis Zukofsky, "A", éd. cit., p. 390. [pardon : je ne me souviens pas : par cœur.]

79 Voir le développement proposé dans "A"-21 (*ibid.*, p. 473-474), où Zukofsky exploite de multiples variations sur les sens du mot « rote » en anglais (l'apprentissage par cœur, l'instrument à cordes – voir ci-après – mais aussi le bruit des brisants pleins d'écume).

80 Comme en français, « rote » désigne aussi un instrument de musique de forme triangulaire, tendu sur un ou deux côtés de cordes (jusqu'à trente) que l'on jouait normalement sans plectre et qui servait au Moyen Âge à accompagner les chants difficiles tels que tropes, séquences liturgiques ou profanes et lais.

qu'est le violon, et donc à la composition musicale comme analogue à la composition poétique. De manière restreinte, on lira enfin ces mots comme l'aveu, par Zukofsky, d'une mémoire hautement sélective, dont l'activité créatrice ne s'embarasse pas d'exactitude au sens habituel de ce terme. Le paradoxe qu'il faut déplier est alors le suivant : j'oublie, donc je récite. L'oubli et le « par cœur » seraient donc liés, chez Zukofsky, par une dialectique particulière que l'on pourrait résumer comme suit. Le problème se situe au niveau de l'acception première du mot « rote », celui de récitation par cœur, à l'intérieur d'un tel contexte. Pour commencer à comprendre ce paradoxe, il faut accepter l'idée que la récitation n'est pas ici connotée du point de vue de l'exactitude mécanique, mais évoque l'intériorisation et l'appropriation, selon le procédé, mais aussi le motif, de l'involution du texte sur lui-même développé tout au long de "A". En ce sens, « rote » ne corrige pas l'oubli, mais y participe, ce qui explique la répétition des deux points, qui n'impliquent pas de contradiction entre les deux phénomènes. Cette récitation est en effet motivée par l'oubli qui l'autorise, au sens où ce qu'il faut pardonner au poète est précisément cette récitation oublieuse.

On rappellera ainsi, après Mark Scroggins, que parler d'une « poésie du savoir », pour paraphraser le titre potentiellement ambigu de son étude, *Louis Zukofsky and the Poetry of Knowledge*, n'a de sens chez Zukofsky que si l'on prend soin de souligner que la préposition « of » marque l'extraction, et non pas l'origine. Scroggins insiste lui-même utilement sur ce point en citant quelques vers rétrospectifs cruciaux, soit « No knowledge but / Intimate pleasure<sup>81</sup> » et « why deny what you've not / tried: read, not into, it: / desire until all be bright<sup>82</sup> ». Il n'y a donc pas de contradiction, ou en tout cas ne s'agit-il que d'une contradiction apparente, entre la dimension encyclopédique de l'entreprise du poète, son habitude de ressasser le passé, et le caractère fantaisiste, négligent, et intime, écrit Zukofsky, de son rapport à ce même passé.

81 Louis Zukofsky, "A", éd. cit., p. 517. [Pas un savoir mais / Un plaisir intime]. Voir également Mark Scroggins, *Louis Zukofsky and the Poetry of Knowledge*, op. cit., p. 239.

82 *Ibid.*, p. 528. [pourquoi refuser ce que tu n'as pas / essayé : lire, pas entre, les lignes : / désirer jusqu'à ce que tout soit lumineux]

La lecture de "A"-24 est à ce sujet parfaitement explicite. Dans ce dernier mouvement, masque sous forme d'ensemble polyphonique pour cinq voix qui mêle la partition des suites pour clavecin de Haendel à quatre lignes de texte parallèles, soit « thought, drama, story, poem », prélevées dans les écrits passés de Zukofsky, on peut lire, en retenant simplement les voix « thought » et « story » :

T            And it is possible in imagination

D This story was a story of our time.

T to divorce speech of all graphic elements,

D And a writer's attempts not to fathom his time

T to let it become a movement of sounds.

D Amount but to sounding his mind in it<sup>83</sup>.

L'ambiguïté qui oblige à distinguer entre les deux sens de « sound », soit d'un côté « sonder », et de l'autre « faire résonner », « faire entendre » ou bien « s'exprimer », correspond exactement à l'articulation de l'oubli et de la récitation. Comme la page suivante l'indique, « I did not want to break up my form / by pointing to well-known place names and dates<sup>84</sup> » : autrement dit, c'est la forme du chant qui prime. Le fait que l'oubli motive l'écriture ne contredit donc pas l'obsession génétique

---

83 *Ibid.*, p. 566. Le lecteur prendra donc soin de lire ces lignes comme s'il s'agissait de rimes croisées. Voir aussi la précieuse indication de lecture fournie par Zukofsky, qui déclare ne pas vouloir « sonder le temps mais le lire comme une partition » (« not to fathom time but literally to sound it as an instrument »), dans Louis Zukofsky, *Prepositions +: The Collected Critical Essays*, éd. cit., p. 228. [T : Et il est possible par l'imagination / de défaire la parole de tout signe graphique / pour en faire un mouvement de sons] [D : Cette histoire était une histoire de notre temps. / Et les tentatives d'un écrivain pour ne pas sonder son temps / Mais y faire sonner son esprit]

84 Louis Zukofsky, "A", éd. cit., p. 567. [Je ne voulais pas briser ma forme / en pointant du doigt noms et dates bien connus]



du poète, mais en constitue la conséquence : l'oubli guette comme une promesse de renouveau, car il joue un rôle essentiel dans la poétique génétique de Zukofsky, étant une fonction à la fois de l'abstraction et de la musicalité du vers. C'est l'oubli qui vide le mot de son sens, lui permettant de s'offrir à l'écho de l'infinité de sens différents qui le traversent. C'est donc l'oubli qui donne sa forme au vers. Si, pour le conjurer, il faut réciter de tête, cette récitation est l'occasion d'une réinvention, qui permet de transformer le caractère inévitable de l'oubli en moyen de son dépassement, sous la forme de ce que Zukofsky nomme « un mouvement de sons ». Cette réinvention, à partir d'un temps qui se partage entre celui de la vie du poète et le nôtre, se donne ainsi la liberté qu'un tel labeur rétrospectif semblerait lui interdire.

Non pas que Zukofsky imagine jamais une création *ex nihilo* : sa littéralité, au contraire, a besoin de matériaux premiers. À travers la relecture que fait le poète des premiers mots de la Genèse, les enjeux de ce paradoxe deviennent plus explicites. Zukofsky propose une analyse révélatrice de son premier verset dans la compilation considérable que constitue *Bottom: On Shakespeare*, dont il met en exergue la translittération suivante : « 'Beréshît bara Elohîm êt hâshâmayim v'êt hââretz'<sup>85</sup> ». Zukofsky commente alors l'usage de la particule « êt », marqueur de l'accusatif en hébreu biblique<sup>86</sup>. Il y trouve un sens ineffable, qu'il commente ainsi : « Its grammatical thought shadows the grammar of a voice that effects in previous times to have muffled a *seen* object<sup>87</sup> ». Zukofsky s'empresse ensuite de mettre en relation cette occurrence avec celle que l'on trouve dans le Deutéronome, I, 1, « êt? Aleh hâdvârim » : « These are the words » (« Voici les mots de Moïse »). En quelques lignes, Zukofsky résume ainsi la Torah, dont il cite exactement le début et la fin, comme un aller-retour de la chose aux mots, que viendrait confirmer l'assertion – quelque peu galvaudée – selon laquelle, en hébreu, « the word for *word* is also the word for *thing*<sup>88</sup> ».

85 Louis Zukofsky, *Bottom: On Shakespeare*, éd. cit., p. 104.

86 *Ibid.*

87 *Ibid.* [La pensée grammaticale (de la particule) suit la grammaire d'une voix qui en d'autres temps s'est prêtée à l'expression sourde d'un objet *vu de ses propres yeux*]

88 *Ibid.* [le mot qui signifie *mot* signifie aussi *chose*]

Outre le fait que Zukofsky assigne à la particule le statut d'élément intraduisible, quand il s'agit simplement d'un phénomène grammatical hébreu n'ayant pas d'équivalent en anglais, Zukofsky confond ici à dessein le mot « objet » au sens grammatical et au sens commun. Cet étonnant littéralisme étymologico-grammatical est pourtant révélateur, puisqu'il permet de comprendre que les préoccupations génétiques de Zukofsky, qui sont une manifestation de son intérêt pour les procédés de figuration de la langue, ne se conçoivent pas comme la célébration d'une origine, mais comme une interrogation continue quant au fonctionnement de la langue et du poème, et qui porte tout particulièrement sur les possibilités sémantiques de la syntaxe. On devine par ailleurs aisément la séduction prosodique que semble opérer ici la répétition de la préposition « èt », jusqu'à sa reprise phonétique dans le dernier mot du verset.

Voici un second exemple d'une lecture du même verset par Zukofsky :

In Hebrew "In the beginning"  
Means literally *from the head*:  
A source creating  
The heaven and the earth  
And every plant in the field  
Before it was in the earth.  
Sweet shapes from a head  
Whose thought must live forever –  
Be the immortelle –  
Before it is thought  
A prayer to the East  
Before light – the sun later –  
To get over even its chaos early<sup>89</sup>.

89 Louis Zukofsky, "A", éd. cit., p. 142. [En hébreu « Au commencement » / Signifie littéralement *dans la tête* ? / Une source crée / Le ciel et la terre / Et toutes les plantes des champs / Avant d'être en terre. / Douces formes d'une tête / Dont la pensée est éternelle / Être l'immortelle – / Avant d'être pensée / Une prière à l'Est / Avant la lumière – / puis le soleil – / Pour se remettre même de son chaos plus tôt.]

La référence étymologique, à la fois juste et fautive, est mise à profit comme matière à réinvention selon une logique d'émancipation et d'appropriation des sources, et non dans le but d'ancrer un propos dans une tradition. En hébreu, la racine du premier mot de la Genèse contient en effet le sème du mot « tête<sup>90</sup> » ; cependant rien ne justifie la réécriture, même littérale, par « *from the head* ». Ce qui intéresse Zukofsky n'est pas l'exactitude de la dérivation étymologique, à laquelle il laisse un point d'interrogation, mais l'opportunité qu'il y trouve de métaphoriser à son tour cette racine, qui en vient chez lui à évoquer la « tête », au sens propre, du poète, en même temps qu'il s'appuie sur le double sens du mot « source » au vers suivant pour confondre la source que représente d'une part la divinité, ainsi que le texte sacré du récit de la Genèse, et de l'autre la source étymologique au sens technique du terme, parallélisme qu'annonçait déjà le premier vers, qui place l'hébreu, littéralement lui aussi, « Au commencement ». Le texte est traversé par cette logique d'appropriation ambivalente en de multiples endroits. L'adverbe « littéralement » contient une mise en garde implicite envers le risque de confondre acception première et acception exacte, or le reste du texte s'empresse de l'ignorer. L'unique reprise, à l'intérieur du vers, du mot « head », dans « *Sweet shapes from a head* », parachève l'esthétisation de la création en tant qu'œuvre à la réussite formelle remarquable de délicatesse, dont la conception, « *thought* », d'une qualité éternelle, est comparable à la Création divine à laquelle elle semble s'être substituée. Enfin, la présence du lever du soleil, à l'Est, qu'évoque « *A prayer to the East* », ne peut que rappeler au lecteur le soir de Pâques, soit « *Easter* » en anglais, par lequel débute "A" – au point que le vers « *A source creating* » pourrait se lire comme la mise sur un même plan de la création littéraire et de celle des Écritures.

L'anthropomorphisme étonnant de cette lecture du texte biblique, que ne tempère guère le vocable anglais peut-être sous-jacent, « *godhead* », synonyme du mot « Dieu », résume fort bien les termes de la poétique de Zukofsky, où « la tête » évoque l'origine de ce qui peut se réciter « de tête », dont l'exemple parfait serait un air, au sens musical du

90 Pour un récapitulatif rapide des enjeux de traduction de ce mot, voir Henri Meschonnic, *Au commencement. Traduction de la Genèse*, op. cit., p. 244.

terme, que l'on a dans la tête, ce par quoi commence "A"-I. En ce sens, la lecture que fait Zukofsky de la Genèse, bien que très personnelle, s'accorde avec l'analyse grammaticale du premier verset de la Genèse selon laquelle il s'agirait d'une proposition relative restrictive qui ne renvoie pas à un commencement absolu, mais à un moment où, parmi un nombre potentiellement immense d'étapes différentes, la Création s'est déployée<sup>91</sup>. L'opposition entre l'obsession génétique de Zukofsky et celle de ses critiques correspond donc de fait au conflit d'interprétation qui sépare une lecture principielle et une lecture temporelle du premier verset de la Genèse.

Le lien entre esprit et musique se retrouve formulé en des termes très proches plus avant dans "A"-I2 :

– You say  
 You speak and sing  
 And that you dread  
 The abstraction?  
 – The song in the head?  
 Why should I dread  
 What outlasts  
 Snarled hope,  
 Is more than  
 Where no one is,  
 There where anyone is<sup>92</sup>.

C'est donc bien depuis ce non-lieu, « dans la tête », que naît le poème, comme Zukofsky l'expliquait déjà dans « 'Mantis,' An Interpretation »<sup>93</sup>. Le poème sera « entêtant » s'il accepte, au contraire, le passage du sens

91 Pour une analyse fine et néanmoins accessible de la question, voir Robert D. Holmstedt, « The Restrictive Syntax of Genesis 1 1 », *Vetus Testamentum*, 58, 2008/1, p. 56-67.

92 Louis Zukofsky, "A", éd. cit., p. 201. [- Tu dis que / Tu parles et tu chantes / Et que tu redoutes / L'abstraction ? / – La chanson dans la tête ? / Pourquoi devrais-je redouter / Ce qui résiste / À l'espoir empêché, / Ce qui vit plus que / Là où personne n'est plus, / Là où vit tout le monde.]

93 Louis Zukofsky, *Complete Short Poetry*, éd. cit., p. 68.

au son. Dès les premières pages de “A”, la musique est associée aux pulsations d’un cœur qui bat, capable ainsi de défier la mort :

The blood’s tide like the music.  
A round of fiddles playing  
Without effort –  
As into the fields and forgetting to die<sup>94</sup>.

La fameuse formule qui imagine un lien entre la forme de la fugue et la poésie, mais dont on choisit souvent d’omettre le début, annonçait ainsi :

Forgetting  
I said:  
*Can*  
The design  
Of the fugue  
Be transferred  
To poetry<sup>95</sup>?

Doit-on comprendre que le poète a oublié le principe qu’il avait énoncé, ou bien n’est-ce pas plutôt en oubliant une chose essentielle qu’il pose sa question ? Oubliant que cela est impossible, il en énonce néanmoins le principe, or ce transfert espéré n’a de sens, et ne saurait devenir possible, que par l’oubli qui le conditionne. On pourrait aussi bien citer une autre formule souvent reprise, qui apparaît en “A”-6 : « The melody! The rest is accessory<sup>96</sup> », et dire qu’il faut lire aussi ce vers de droite à gauche : c’est en rendant « le reste » accessoire que ne demeurera plus que la mélodie. C’est pourquoi il faut revenir au deux notions employées par Zukofsky pour définir l’objectivisme, dont la lecture erronée constitue un obstacle important à la prise en compte du rôle fondamental de l’oubli chez ce poète. La première intervient immédiatement après le texte cité, en “A”-6, et provient, comme la seconde, du texte

94 Louis Zukofsky, “A”, éd. cit., p. 4. [Le sang, marée de musique. / Une ronde de violons jouant / Sans effort – / Comme en plein champ et qui oublie de mourir.]

95 *Ibid.*, p. 38. [En oubliant / J’ai dit : / La forme / De la fugue / Peut-elle / Être transférée / Au poème ?]

96 *Ibid.*, p. 24. [La mélodie ! Le reste est accessoire]

programmatisque que Zukofsky rédigea à l'occasion de sa participation à la revue *Poetry*, « An Objective », soit la définition du poème comme « [t]he desire for what is objectively perfect, inextricably the direction of historic and contemporary particulars<sup>97</sup> », capable d'évoquer « the totality of perfect rest<sup>98</sup> ». On commet en effet parfois deux erreurs à ce sujet : d'une part, on entend « particulars », ces faits particuliers, mais on pourrait presque traduire par « particules », comme une invitation à pratiquer, *ad infinitum*, la particularisation, voire l'atomisation, du particulier, jusqu'au dernier fétichisme autobiographique du travail d'archive. Pourtant, Zukofsky parlait bien de la direction des spécificités historiques et contemporaines, et pensait donc en termes dynamiques. D'autre part, s'il faut un aveuglement certain pour prendre au pied de la lettre la notion de perfection en littérature ou en art, chez l'auteur de "A", poème qui n'en finit jamais de se parfaire lui-même, parler de perfection au sens d'un but et non d'un horizon semble tout simplement impossible. Il n'y a donc pas de « données particulières » à analyser, mais une direction, prosodique, imprimée à ces éléments ainsi transformés à l'infini. En d'autres termes, aucune perfection n'est jamais acquise au-delà du constat, *a posteriori*, d'un temps qui n'est plus, seul signe d'un repos aux connotations profondément funèbres.

Il est d'autant plus étonnant de constater que la spécificité prosodique du projet de Zukofsky a si peu retenu l'attention qu'elle est au centre de l'anthologie qu'il consacre à l'art poétique, *A Test of Poetry* (1948), qui constitue une excellente porte d'entrée dans l'œuvre, y compris depuis l'analyse de la réception critique qui lui a été réservée. Les propos sur *A Test of Poetry* sont relativement rares, mais un bref résumé des analyses disponibles se révèle hautement significatif. Dans une analyse très détaillée du contexte littéraire relatif aux anthologies de poésie à visée pédagogique, Alan Golding<sup>99</sup> situe utilement le *Test* de Zukofsky

97 Louis Zukofsky, *Propositions +: The Collected Critical Essays*, éd. cit., p. 12. [Le désir de ce qui est objectivement parfait, la direction inextricable des faits particuliers historiques et contemporains]

98 *Ibid.*, p. 13. [une totalité parfaitement au repos]

99 Alan Golding, « Louis Zukofsky and the Avant-Garde Textbook », *Chicago Review*, 55, 2010/3-4, p. 27-36.

quelque part entre l'*ABC of Reading* de Pound (1934) et *Understanding Poetry* (1938) de Brooks et Warren, afin d'en dégager la spécificité sur le marché des manuels de critique littéraire. Dans la même veine, Colleen J. Hamilton<sup>100</sup> y voit un commentaire quasi parodique de l'approche décontextualisée typique du *New Criticism*<sup>101</sup>, qui serait poussée à l'extrême par Zukofsky. Cependant, ni l'un ni l'autre ne cherche à comprendre en quoi cette anthologie peut éclairer la lecture de l'œuvre. Norman Finkelstein<sup>102</sup> propose de son côté de sonder l'ouvrage à travers une lecture de l'unique poème de sa propre main que Zukofsky choisit d'inclure, « Little Wrists », et propose donc une brève analyse de la poétique zukofskienne, mais pour cette raison même ne peut non plus offrir de mise en relation du *Test* avec le reste de l'œuvre, ni même une synthèse de cette anthologie. Dans une approche tout aussi représentative, quoique d'un autre type de lecture, Rachel Blau DuPlessis<sup>103</sup> choisit de prendre le contre-pied de la démarche de Zukofsky dans *A Test of Poetry* afin d'en faire l'exemple d'une interconnexion manifeste des sphères politique, sociale et poétique. Cette perspective, qui passe le plus souvent par la réécriture des propos de Zukofsky, prétend découvrir un sous-texte politique engagé dans une anthologie qui, si elle trouve en effet son origine dans le projet d'une *Workers' Anthology* jamais publiée, ne saurait cependant être transformée en manifeste qu'au mépris du texte, qu'il s'agisse des poèmes cités comme des rares annotations critiques proposées par Zukofsky. Telles semblent bien être les trois voies de la critique zukofskienne : une démarche historiographique qui ne s'intéresse qu'incidemment au poème en tant que poème ; la lecture détaillée d'un texte donné, sans le bénéfice du contexte de l'œuvre, si tentaculaire que l'on peine à en dégager les enjeux ; la réduction du

100 Colleen J. Hamilton, « History as Medium, Media as History: Louis Zukofsky's *A Test of Poetry* », dans Mark Jeffreys (dir.), *New Definitions of Lyric: Theory, Technology, and Culture*, New York, Garland Publ., 1998, p. 77-98.

101 Voir sur ce point Bernard Gendrel et Patrick Moran, « Réévaluation du New Criticism », *Poétique*, 157, 2009/1, p. 111-125.

102 Norman Finkelstein, « Comparisons and Criteria: Testing *A Test of Poetry* », à l'occasion de « The Louis Zukofsky Centennial Conference », Columbia University & Barnard College, 17-19 septembre 2004.

103 Rachel Blau DuPlessis, « *A Test of Poetry* and Conviction », *Jacket2*, 30, 2006.

texte à l'état de prétexte à l'exposé doctrinaire d'une légitimité *a priori* de la poésie et de la critique littéraire à révéler la vérité du monde, d'un point de vue tout à la fois historique, politique, social et artistique. Le dessein de Zukofsky dans cette anthologie ne saurait cependant être uniquement qualifié d'ironique, comme s'il s'était agi simplement pour le poète de parodier les manuels de poésie de son temps, ou de rédiger un manifeste implicite. Par ailleurs, ce *Test*, qui à bien des égards se présente comme une petite anthologie historique comparative de la poésie à travers les siècles, n'est pas, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, consacrée à la genèse du fait poétique à travers les âges. L'originalité ou sa variante contemporaine, l'innovation, y pèsent peu. Plus proche des réflexions de Zukofsky, on citera néanmoins aussi l'étude que le poète Cid Corman consacre à cette étrange anthologie, *The Practice of Poetry: Reconsiderations of Louis Zukofsky's "A Test of Poetry"* (1998). Corman s'y livre à une riche lecture, page après page, de l'anthologie, en alternant brefs propos explicatifs et remarques personnelles, qu'il termine par quelques citations de poètes de son choix, en guise d'appendice. Sans doute cet exercice de lecture est-il le plus fidèle à la démarche de l'auteur, que l'on voudrait synthétiser maintenant en reprenant les propos de Corman, lequel conclut en exprimant son regret d'avoir vu Zukofsky s'éloigner, dans "A", de la simplicité<sup>104</sup> qu'il vante tant chez d'autres dans les pages de cette anthologie.

Le point essentiel est que la simplicité défendue par Zukofsky dans de nombreux textes critiques et poétiques se trouve représentée, dans *A Test of Poetry*, par la poésie populaire :

Folk art occurs with inevitable order as part of the growing history of a people. Its technique is the result of their lives, their enterprises. There is no use in modern sophistication *trying to get back* to folk art; the result will always be modern sophistication. [...] *But the essential* technique of folk art [...] – its simplicity, its wholeness of emotional representation –

<sup>104</sup> Cid Corman, *The Practice of Poetry: Reconsiderations of Louis Zukofsky's "A Test of Poetry"*, Guilford [Vt.], Longhouse/Origin, 1998, p. 38.



*can* serve as a guide to any detail of technique growing out of the living processes of any age<sup>105</sup>.

Quelques pages plus haut, Zukofsky donnait un exemple de cette simplicité, capable selon lui de rivaliser avec le plus haut degré de ce qu'il nomme « mature conscious art at its finest<sup>106</sup> », à propos d'un texte anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle. Il faut en effet souligner que la poésie populaire évoquée comme modèle par Zukofsky est avant tout la poésie livresque d'un peuple qui n'est plus, et dont l'oralité est une vertu reconstruite par le poète à travers la vision qu'il choisit d'en adopter. La culture populaire américaine du XX<sup>e</sup> siècle est cependant bel et bien présente parmi les innombrables emprunts qui parsèment "A", et il est certain que le recours au modèle de la « valentine » comme forme privilégiée, par Zukofsky, constitue une prise de position importante au regard des hiérarchies qui séparent les différentes définitions de l'art. En tant qu'objet, il s'agit d'un bien de consommation de masse que le poète s'approprie, à travers la mise en scène d'une forme d'apparence simple, voire simplifiée. Zukofsky souligne l'intemporalité de cet art poétique, intemporalité qui s'exprime à travers la continuité du fil de cette simplicité, depuis ses sources orales jusqu'à la poésie contemporaine, et il reprend alors différemment les notions clés qu'il mettait en avant dans « Sincerity and Objectification » :

the sincere convictions and the almost unexplainable completeness of the art of simplicity out of which all folk poetry is made. Such poetry is not the property of the few "arty," but of everybody<sup>107</sup>.

105 Louis Zukofsky, *A Test of Poetry*, Middletown [Conn.], Wesleyan UP, 2000, p. 70. [L'art populaire s'ordonne inévitablement selon l'évolution de l'histoire d'un peuple. Ses techniques résultent des vies et des projets de ce peuple. Il est inutile que l'art moderne sophistiqué essaye de revenir à l'art populaire ; le résultat sera toujours plus de sophistication moderne. [...] Mais la technique essentielle de l'art populaire [...] – sa simplicité, sa représentation sincère des émotions – peut guider nos efforts pour développer une technique précise à partir des processus vivants de tout âge.]

106 *Ibid.*, p. 65. [l'art conscient et mature à son plus haut niveau]

107 *Ibid.*, p. 103. [les convictions sincères ainsi que la complétude presque inexplicable de l'art de la simplicité qui sont les sources de toute poésie populaire. Une telle

L'attrait des simplicités supposées de la poésie du passé a en partie déjà été bien étudié. Il est d'abord symptomatique du besoin, chez de nombreux modernistes américains, d'enjamber la tradition britannique, associée pour diverses raisons aux poètes romantiques, en regardant plutôt vers la Renaissance et l'Antiquité. De plus, se mêlent à cette curiosité particulière des préoccupations de nature anthropologique et ethnographique, signes de l'importance de l'apport des sciences sociales à la sphère culturelle littéraire, qui amène un poète comme Zukofsky à situer son œuvre à l'intérieur d'un ensemble culturel, voire civilisationnel, qui s'étend sur un plan temporel qui dépasse le poète. On notera cependant les limites d'un tel intérêt, dès lors que s'y logent les conflits propres à la question de l'exotisme dans un xx<sup>e</sup> siècle encore éminemment colonial, sans parler du problème spécifique de l'orientalisme tel qu'il se pose chez Pound. La place du plurilinguisme ne doit pas non plus être négligée dans la mesure où cet art poétique populaire soit est non anglophone, dans le cas d'Homère ou des poètes latins, soit témoigne d'un état de la langue anglaise dont l'anglais américain de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle est fort éloigné. On connaît le succès de ce plurilinguisme chez les modernistes tels que Joyce ou Pound; il est pourtant pris à rebours par Zukofsky: en effet, la fascination de ce dernier pour diverses langues étrangères est une fascination de traducteur. Certes, il a beaucoup été dit que ses traductions homophoniques faisaient une grande place à l'étrangeté de l'original dans l'anglais; il n'en demeure pas moins que le but de Zukofsky est de revitaliser la langue anglaise, qui constitue son unique horizon linguistique. Dernier aspect qui mérite d'être souligné: la poésie populaire qu'il cite dans son anthologie met surtout en scène le rôle du dialecte à la fois comme langue étrangère au plus grand nombre aujourd'hui, et comme indice d'une familiarité, voire d'une intimité entre locuteurs jalouée par le poète.

À ceci s'ajoute un élément crucial, qui n'a guère été évoqué et qui pourtant est central dans le fonctionnement de l'anthologie, à savoir la part d'anonymat qui entoure les nombreuses références faites à cette « poésie populaire ». Le premier regroupement proposé, dans la

---

poésie n'est pas la propriété privée du « monde de l'art », mais de tous.]

table des matières, s'intitule « traduction » et le dernier, « anonymat », offrant ainsi au lecteur une indication importante quant à la direction envisagée par Zukofsky. L'anthologie s'achève avec cette catégorie, qui elle-même s'efface : les regroupements annoncés autour de notions clés sont explicitement décrits, dès le début, comme absolument personnels, et pour cette raison sujets à caution, c'est-à-dire offerts au lecteur que Zukofsky encourage à y substituer ses propres notions.

C'est à l'aune d'une telle préoccupation pour l'anonymat et, plus encore, l'anonymisation, que l'on voudrait conclure ces réflexions en abordant maintenant ce qu'il est convenu d'appeler « "An" song », soit les vingt premières strophes de "A"-22. La plupart des lectures de ces pages débutent par une prise de position préalable vis-à-vis des travaux portant sur les sources disponibles, notamment ceux de Leggott et Rieke<sup>108</sup>. Si on laissera volontairement de côté la polysémie du poème de six mots qui forme aujourd'hui une sorte de sous-titre apposé à "A"-22, « AN ERA / ANY TIME / OF YEAR<sup>109</sup> », mais qui fut publié sous forme de « Poetry Post Card » par Unicorn Press en 1970, on notera simplement que la carte postale présentait ces mots en bleu sur un fond jaune, couleurs auxquelles il est fait référence plusieurs fois dans les vingt strophes suivantes, qui parurent en 1970 également, sous le titre *Initial*. On insistera en revanche sur la pluralité des destinataires d'une carte postale commerciale, et l'attrait proportionnel supposé d'un texte destiné ainsi à « tous », que vient contrebalancer le choix, par le poète, d'une dédicace implicite très personnelle à sa femme et son fils. La question est de savoir quoi faire de ce cercle familial. Contrairement aux lectures proposées par de nombreux critiques, il semble qu'il ne s'agit aucunement pour le lecteur de s'insérer dans l'intimité du poète par le biais d'un accès aux archives, substitué discutable à l'inclusion familiale, mais d'être confronté à un texte destiné à d'autres, dont il serait le lecteur

108 Voir Michele J. Leggott, *Reading Zukofsky's "80 Flowers"*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1989 et Alison Rieke, *The Senses of Nonsense*, Iowa City, University of Iowa Press, 1992. Pour une contre-analyse très éclairante des écueils propres à ce type de lectures, voir Mark Scroggins, *Louis Zukofsky and the Poetry of Knowledge*, *op. cit.*, p. 226-256.

109 Louis Zukofsky, "A", éd. cit., p. 508. [UNE ÈRE / CHAQUE JOUR / DE L'ANNÉE]

illicite, et donc de s'approprier ce texte. Quand bien même certaines lectures s'efforcent de prendre leurs distances avec les travaux de Leggott, la difficulté d'accès demeure, et avec elle la nécessité de proposer une autre lecture<sup>110</sup>, qui s'inspirerait du conseil formulé en "A"-12, comme le propose Bruce Comens, un des premiers à offrir une lecture du poème :

For all inwreathed  
This imagined music  
Traces the particular line  
Of lines meeting  
by chance or design<sup>111</sup>

134

« Par hasard ou à dessein » : c'est plutôt avec ces catégories en tête que l'on peut songer lire le dernier Zukofsky. Car que constate le lecteur qui aborde "A"-22 ? Tout d'abord, et de façon assez limpide dans un texte doté d'une telle réputation, un effort de figuration du temps, par l'emploi des saisons comme motif récurrent : le vol des oiseaux qu'on imagine migrateurs, les couleurs changeant au fil du temps, le jeu permanent autour d'associations simples entre adjectifs opposant vieillesse et jeunesse, chaud et froid, variation et continuité, jour et nuit, ciel et terre, terre et mer, pour finir avec le retour de l'été, rendu visible par les couleurs de l'oiseau qui étaient celles des premiers vers, et celles du poème-carte postale. Ce premier repérage rend finalement plutôt aisé un accès initial au texte.

Certes, on objectera facilement que les éléments de référence aux saisons sont au mieux fort allusifs, et qu'on serait bien en peine de parvenir à recouper de façon certaine strophes et saisons selon un système de correspondance un tant soit peu vérifiable. Pourtant, le faible nombre d'indices immédiatement reconnaissables constitue un argument qui plaide précisément en faveur d'une telle interprétation : le lecteur est d'autant plus attiré vers le motif des saisons que d'un point

---

110 Bruce Comens, « Soundings: The 'An' Song Beginning 'A'-22 », *Sagetrieb*, 5, 1986/1, p. 95-106.

111 Louis Zukofsky, "A", éd. cit., p. 187. [Car toute enveloppée / Cette musique imaginée / Trace la ligne particulière / De lignes qui se rencontrent / Par hasard ou à dessein]

de vue sémantique, les termes auxquels l'accès est le plus simple et direct se réfèrent à ce motif, tandis que du point de vue de la composition d'ensemble, la seule récurrence qui semble structurer le mouvement du vers est, par le biais d'une allégorie structurelle, celle des saisons. Les trois lignes du poème-titre, enfin, incitent le lecteur à être capable de reconnaître « une ère » dans le moindre « moment » d'une « année », c'est-à-dire non seulement à repérer des blocs temporels mais à les considérer comme les signes de la période qu'ils représentent. Tout aussi évident dans le poème, le jeu, relativement aisé à entendre en anglais, et souvent utilisé ailleurs par Zukofsky, entre tous les homophones possibles du mot « air », qui se respire et s'entend, mais aussi « heir », l'héritier, et par paronomase, « ear », l'oreille, et « err », faire erreur, méprise qui relance la polysémie propre à ces homophones.

Bien entendu, un lecteur familier de Zukofsky reconnaîtra l'héritier comme le fils du poète, et songera que dans le dernier vers, « *sweet treble hold lovely—initial* »<sup>112</sup>, le mot « treble » désigne à la fois l'harmonie d'une polyphonie à trois voix, mais aussi la voix la plus aiguë dans un tel trio, souvent associée, bien qu'en un sens aujourd'hui obsolète, au son du violon. Le vers précédent faisait déjà référence à un « *three-fingered chord* »<sup>113</sup>. Cependant, le lecteur peut tout aussi bien comprendre cette triple harmonie comme un renvoi au trois strates temporelles visées par le poème, « era », « time » et « year », ce qui permet de relativiser grandement la valeur autobiographique éventuelle du texte. On pourrait aller jusqu'à dire, au sujet du tissage serré, très personnel, autour du trio familial, que sa densité n'est pas l'indice d'un secret à mettre à jour, mais d'une volonté de préserver cette unité en la soustrayant aux regards. Plutôt qu'une illusoire cohésion cachée, ce sont les tensions contraires, qui pour cette raison se marient si bien, entre le flux et les bribes de maximes, que le lecteur parvient à saisir, qui attirent et fascinent. On citera par exemple « *let me live here ever, / sweet now, silence foison [...]* », « *surely it carves a breath* », quand bien même le pronom est sans antécédant reconnaissable, ou bien « *blazed sun, white / under weightless dancing* »,

112 Louis Zukofsky, "A", éd. cit., p. 511. [doux aigus tiennent charmant – initial]

113 [corde pour trois doigts]

ou encore « history their figment of miracle »<sup>114</sup>. Si certaines de ces bribes de parole paraissent reconnaissables (la première, par exemple, est un extrait de *La Tempête* de Shakespeare), elles ne sont pas les indices d'un ordre qui affleure sous l'allusion, mais les ponctuations d'une prosodie aux fondements syntaxiques. En effet, ces blocs immédiatement lisibles constituent des pauses à l'intérieur d'un texte dans lequel le lecteur est, sinon, obligé de s'arrêter presque à chaque mot, comme ici dans une strophe parmi les plus limpides :

the season's colors a ripening  
 work their detail – the perennial  
 invariance won't hollow it, no  
 averaging makes their tones – Paradise  
 the swept brain blood warmer<sup>115</sup>

Si l'on en vient maintenant à ces mots, ou plutôt à ce mot à mot du vers, on constate l'absence de tout repérage temporel visible, au sens aussi bien grammatical (les temps sont marqués, mais sans concordance apparente entre eux) que commun, à l'intérieur d'une structure à la syntaxe, et donc à l'intonation, si ouverte que l'on se prend à s'interroger au sujet du caractère éventuellement bidirectionnel du texte. Ce premier procédé syntaxique a pour effet, pourrait-on dire, de détemporaliser le sens des mots, grâce à une forme de délinéarisation qui permet au mot de combiner tous les sens que le dictionnaire lui reconnaît, et avec lui toute la littérature, puisqu'aucun élément contextuel ne permet au lecteur d'opérer un choix certain, aussi bien du point de vue de l'histoire de la langue, de celle de la littérature, que de la nature ou de la fonction grammaticale du mot en question. Ces transformations ne sont certes tout à fait effectives qu'avec *80 Flowers*; cependant on aurait tort de ne pas en déceler les signes ici, où elles laissent entrevoir le dessein de

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 509-510. [laisse-moi vivre ici pour toujours, / doux présent, foison de silence (...)], [cela découpe sûrement un souffle], [soleil aveuglé, blanc / sous une danse légère], [l'histoire fruit de leur miracle]

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 509. [les couleurs de la saison un mûrissement / travaillent leur détail – pérenne, / l'invariance ne la videra pas, aucune / moyenne n'en crée les tons – Paradis / le cerveau balayé le sang plus chaud]

Zukofsky comme celui d'une « anonymisation » du sens des mots, que la recherche de sources hypothétiques contredit absolument. Ce que l'on appelle ici « anonymisation » est cette propension des mots employés à perdre leur sens, comme un texte son auteur, ou une personne son nom, procédé qui est le produit direct de l'achronie sémantico-syntaxique que l'on constate dans le poème. Autrement dit, si l'oralité pouvait être, s'agissant de poésie populaire au sens où Zukofsky emploie cette catégorie dans son anthologie, une condition de l'anonymat d'une poésie sans signature, ou à l'élaboration collective, Zukofsky renverse ces valeurs afin de recouvrer une forme d'oralité désormais très paradoxale, puisque la conséquence de l'anonymisation à laquelle il procède est la mise en avant de l'oralité du vers comme condition indépassable. Impossible à extraire du mouvement syntaxique où il prend place, systématiquement renvoyé au mot comme seule unité, puisqu'organisé en cinq vers de cinq mots, le vers ne peut exister hors de l'angle d'incidence de sa lecture. C'est à cette lecture, par définition confiée à une pluralité de lecteurs, qu'est abandonné le sens des mots ainsi rendus anonymes jusqu'à ce que les lecteurs en décident autrement.

Cette définition correspond à celle que donne Zukofsky dans *A Test of Poetry* lorsqu'il évoque la poésie populaire, et plus précisément au sujet de deux poèmes anonymes du XVI<sup>e</sup> siècle : « the anonymous poet in each case gives his authoritative version of folk art: specifically, of the story which has been sung on various occasions by the people, for many years<sup>116</sup> ». Il est difficile de ne pas lire dans ces lignes l'exacte définition du projet de "A". On notera surtout la grande proximité des adjectifs « anonymous » et « authoritative », qui ne semblent, le temps d'une ironie toute volontaire, aucunement contradictoires, et dont l'équilibre décrit si bien le pari d'écriture de Zukofsky.

116 Louis Zukofsky, *A Test of Poetry*, éd. cit., p. 70. [le poète anonyme donne à chaque fois sa propre version de l'art populaire qui fait autorité : nommément, la version de l'histoire qui a été chantée en de nombreuses occasions par le peuple, depuis de nombreuses années]





## INDEX DES NOMS

### A \_\_\_\_\_

- Antin, David 12.  
 Anderson, Sherwood 26.  
 Apollinaire, Guillaume 37, 99.  
 Albiach, Anne-Marie 16, 40, 91.  
 Alféri, Pierre 16, 40.  
 Ashbery, John 71.  
 Auster, Paul 81.  
 Auxeméry, Jean-Pierre 16, 32, 36,  
 142.

### B \_\_\_\_\_

- Barnett, Anthony 17.  
 Baudelaire, Charles 229.  
 Bernstein, Charles 12, 13, 65, 66,  
 75, 81.  
 Blackburn, Paul 12.  
 Blake, William 44, 100, 183, 235.  
 Borges, Jorge Luis 93.  
 Bronk, William 27.  
 Bunting, Basil 7, 10, 25, 91, 96, 97.

### C \_\_\_\_\_

- Carroll, Lewis 93.  
 Celan, Paul 69, 70, 223, 224.  
 Corman, Cid 12, 24, 32, 38, 129,  
 130, 141, 191, 199, 203.  
 Creeley, Robert 12, 89, 91, 92, 203,  
 271.  
 Crozier, Andrew 12, 17, 29-32.  
 cummings, e. e. 190.

### D \_\_\_\_\_

- Daive, Jean 16, 37, 99, 192.  
 Dickinson, Emily 185, 212.

- Di Manno, Yves 16, 21, 28, 226,  
 283.  
 Duncan, Robert 12, 20, 38, 91, 114,  
 115, 257, 258, 279.  
 DuPlessis, Rachel Blau 10, 12, 20,  
 24, 28, 65, 67, 68, 75, 96, 129, 144,  
 185, 197, 205, 212, 217, 223, 271,  
 282.

### E \_\_\_\_\_

- Eliot, Thomas Stearns 11, 67, 75,  
 111, 184, 271, 274.  
 Enslin, Theodor 12.

### F \_\_\_\_\_

- Finkelstein, Norman 12, 35, 42, 43,  
 48, 67-69, 71, 128.  
 Fisher, Allen 17.  
 Fisher, Roy 17.  
 Fourcade, Dominique 16.  
 Frost, Robert 112.

### G \_\_\_\_\_

- Gleize, Jean-Marie 16.  
 Guillevic, Eugène 191.

### H \_\_\_\_\_

- Hallévi, Juda 42, 50-53.  
 Hardy, Thomas 227, 228, 230-232,  
 234, 248, 260.  
 Hejinian, Lyn 12, 92.  
 Heller, Michael 12, 14, 19, 20, 28,  
 29, 32, 139, 141, 143, 144, 149,  
 153, 156, 163, 167, 173, 180, 203,  
 243.  
 Herrick, Robert 59.

- Hocquard, Emmanuel 14, 16, 36, 81.  
 Howe, Susan 12.  
**J** \_\_\_\_\_  
 Jaccottet, Philippe 191.  
 James, Henry 100.  
 Jonson, Ben 115, 116.  
**K** \_\_\_\_\_  
 Kafka, Frantz 83-85.  
 Keats, John 114.  
**L** \_\_\_\_\_  
 Levertov, Denise 12, 259.  
 Lindsay, Vachel 26.  
**M** \_\_\_\_\_  
 MacSweeney, Barry 17.  
 Mallarmé, Stéphane 100.  
 Mandelstam, Ossip 100.  
 Melville, Herman 236.  
 Milton, John 44.  
 Moore, Marianne 8, 221.  
**N** \_\_\_\_\_  
 \*Niedecker, Lorine 7, 10, 12, 18, 19, 22-25, 37, 94, 185-222, 277-281.  
**O** \_\_\_\_\_  
 Olson, Charles 12-15, 31, 78, 91, 92, 107, 139, 271.  
 \*Oppen, George 7, 10, 12, 15, 17-21, 25-28, 37, 86, 94, 114, 140, 141, 143, 150, 179, 223-261, 263, 281-283.  
 Owen, Wilfred 232.  
**P** \_\_\_\_\_  
 Palmer, Michael 12.  
 Paulhan, Jean 44.  
 Perelman, Bob 97.  
 Ponge, Francis 191.  
 Pound, Ezra 8, 10-12, 14, 26, 30, 36, 37, 42, 64, 67, 77, 90-94, 96, 97, 105, 106, 117, 128, 131, 140, 143, 184, 204, 205, 235, 240, 248, 249, 271.  
 Prynne, Jeremy Halvard 17, 232.  
**R** \_\_\_\_\_  
 \*Rakosi, Carl 7, 10, 12, 18, 20, 29-32, 139-184, 203, 204, 220, 269-271, 281.  
 \*Reznikoff, Charles 7, 8, 10, 12, 14, 15, 18, 20, 25-27, 32-36, 41-55, 58-67, 70-88, 114, 140, 141, 143, 228-230, 232-234, 244, 248, 257, 280-282.  
 Riley, Peter 17.  
 Roubaud, Jacques 16, 91.  
 Rothenberg, Jerome 12, 69-71.  
 Royet-Journoud, Claude 16.  
**S** \_\_\_\_\_  
 Sandburg, Carl 26.  
 Sassoon, Siegfried 232.  
 Schwerner, Armand 12.  
 Seed, John 17.  
 Seidman, Hugh 12.  
 Shakespeare, William 100, 135, 182.  
 Shapiro, Harvey 12.  
 Silliman, Ron 12, 17, 92.  
 Stein, Gertrude 8.  
 Stevens, Wallace 8, 32, 95, 106, 114, 139, 163, 192, 193.  
**T** \_\_\_\_\_  
 Taggart, John 12, 40, 95.  
 Tsvétaïéva, Marina 69, 70.  
**W** \_\_\_\_\_  
 Watten, Barrett 12, 13, 92.  
 Whitman, Walt 15, 44, 46, 47, 65, 162.  
 Williams, William Carlos 8, 9, 12, 14, 15, 26, 30, 37, 42, 44, 77, 89, 95-97, 102, 112, 113, 139, 143, 157, 165-167, 169, 199, 214, 255, 256, 264-268, 284.

Wordsworth, William 65, 113, 257.

Wyatt, Thomas 232, 233.

Y \_\_\_\_\_

Yeats, William Butler 217.

Yehoash (*pseudonyme de Solomon  
Blumgarten*) 117, 118, 271-276.

Z \_\_\_\_\_

\*Zukofsky, Louis 7-10, 12, 13, 15,  
18, 22-24, 26, 27, 30, 33, 35-40, 67,  
89-137, 139, 140, 143, 149, 150,  
179, 189, 190, 199, 213-216, 219,  
224, 227-230, 232-235, 244, 248,  
249, 255, 260, 271, 273-276, 281.



## INDEX DES POÈMES

En raison des difficultés que susciterait une tentative de classement chronologique, en l'état des corpus et des données historiographiques, les poèmes sont ici cités dans l'ordre dans lequel ils apparaissent au sein des œuvres complètes de chaque auteur.

### LORINE NIEDECKER<sup>1</sup>

- New Goose* (1946) 23, 185.  
 « I think of a tree... » 185.  
*For Paul and Other Poems* (1950-1951) 23, 189-191, 211, 212.  
 « What horror to awake at night... » 188, 189.  
 « Paul/When the leaves... » 189-191.  
 « I rose from marsh mud... » 211, 212.  
 (1959) « Fog-thick morning... » 213.  
 (1963) « Poet's Work... » 204.  
*Homemade/Handmade Poems* (1964) 199, 215, 216, 219.  
 « Something in the water... » 215, 216.  
 « Chicory flower on campus » 198, 199.  
 « Scythe » 219.

<sup>1</sup> Les poèmes précédés d'une date furent publiés séparément.

- (1965) « Popcorn-can cover... » 279.  
 (1965) « Light, lifts... » 207, 208.  
 (1967) « You see here... » 197, 198.  
 (1967) « Your erudition... » 198, 199.  
*North Central* (1968) 23, 186-188, 192, 193, 200-202, 209, 210, 220, 221.  
 « Lake Superior » 192, 193.  
 « Traces of Living Things » 200, 209, 210.  
 « Wintergreen Ridge » 186-188, 192, 220, 221.  
 (1968-1970) « Paeon to Place » 216-218, 220, 277.  
*Harpichord & Salt Fish* (1970) 24, 193-196, 205, 206.  
 « Subliminal » 193-196.  
 « Darwin » 205, 206.

### GEORGE OPPEN

- Discrete Series* (1934) 26, 255-257.  
 « Party on Shipboard » 255-257.  
*The Materials* (1962) 27, 231, 236, 238-240, 263.  
 « From Disaster » 238.  
 « Blood From the Stone » 239, 282.  
 « Birthplace: New Rochelle » 239.  
 « Coastal Strip » 236.  
 « Survival: Infantry » 231.  
 « California » 236.  
 « Pedestrian » 240.  
*This in Which* (1965) 27, 235-237, 239-241, 259.  
 « Technologies » 259.  
 « Penobscot » 236, 237.

- « The Building of the Skyscraper » 239.  
 « A Narrative » 235, 240, 241.  
*Of Being Numerous* (1968) 27, 230-232, 237-239, 246, 255, 257, 260.  
 « Of Being Numerous » 230, 231, 238, 239.  
 « Route » 246, 260.  
*Seascape: Needle's Eye* (1972) 27, 230, 257.  
 « West » 257.  
 « Some San Francisco Poems » 237.  
*Myth of the Blaze* (1972-1975) 27, 224-226, 229, 230, 232, 237-239, 240.  
 « Myth of the Blaze » 229, 232-234, 237.  
 « Semite » 229.  
 « The Book of Job and a Draft of a Poem to Praise the Paths of the Living » 229.  
 « The Lighthouses » 224-226.  
 « To the Poets: To Make Much of Life » 240.  
 « Two Romance Poems » 239.  
*Primitive* (1978) 27, 235.  
 « If It All Went Up In Smoke » 235.  
 « The Natural » 235.  
*Uncollected Published Poems*  
 « [Beautiful as the Sea] » 239.  
*Selected Unpublished Poems*  
 « The Powers » 235, 247, 249.  
 « A Dream of Politics » 257.
- « What is the Nature of Quintessence? » 148.  
 « How Quickly Does the Imagination » 163.  
*Adventures of the Head* 144-146, 149, 150-153, 157-159, 163, 164, 172.  
 « The Romantic Eye » 144-146.  
 « Ground Breaking » 149.  
 « Riddle » 150-152.  
 « How To Be With a Rock » 163, 164.  
 « The Adventures of Varese » 153.  
 « The Indomitable » 172.  
 « The Mad Age » 157-159.  
*Ere-Voice* (1968) 31, 152, 159, 160, 163, 173-175.  
 « Ere-Voice » 174, 175.  
 « In Situ » 163.  
 « Instructions to the Players » 159, 160.  
 « The Code » 152.  
*The Poet, I* 164-170, 175-178.  
 « The Poem » 175.  
 « Poetry » 178.  
 « As the body of mystery » 176, 177.  
 « The China Policy » 164, 170.  
*The Poet, II* 169, 170, 171, 177, 181, 182.  
 « I Mean to Penetrate the Particular » 169.  
 « The Clarinet » 181, 182.  
 « On "How It's Asked Determines The Response" » 177.  
 « The Vow » 170, 171.  
*The Poet, III* 152, 153, 269.  
 « When He Sat Down To His Desk » 269.  
 « Poet Opens a Box » 152, 153.  
 « Shore Line » 178, 179.  
 « Proliferation of Writing » 154-156.  
*Amulet* (1967) 31, 146.  
 « Nature of Yellow » 147, 148.  
*The City* 162, 167, 168.  
 « The City » (1925) 162, 167, 168.  
*History* 154.

## CARL RAKOSI<sup>2</sup>

*Meditations* 148, 163, 178.  
 « Reverence » 178.

2 L'édition des *Collected Poems* (1986), sans datation des textes, n'est pas organisée de façon chronologique.

« Epilogue » 154.  
*Droles de Journal* (1981) 31, 161, 162,  
 165-168.  
 « The Blank Page » 168.  
 « Objectivist Lamp » 161, 162.  
 « Yes » 165-167.

#### CHARLES REZNIKOFF

*Poems* (1920) 33, 233.  
 « Old men and boys search the wet  
 garbage with fingers... » 233.  
*Uriel Accosta: A Play and a Fourth  
 Group of Verse* (1921) 33, 58.  
*Five Groups of Verse* (1927) 33, 52.  
 « How difficult for me is Hebrew... »  
 52.  
*Jerusalem the Golden* (1934) 33, 52,  
 61-63, 229, 280, 281.  
 « Hellenist » 229.  
 « The Hebrew of your poets,  
 Zion... » 52.  
 « Among the heaps of brick and  
 plaster lies... » 280.  
 « Jerusalem the Golden » 61, 280,  
 281.  
*In Memoriam: 1933* (1934) 281.  
*Separate Way* (1936) 34, 71-74.  
 « Palestine under the Romans » 71, 72.  
 « Kaddish » 73, 74.  
*Going To and Fro and Walking Up and  
 Down* (1941) 34, 75, 83-87, 281.  
 « The Bridge » 281.  
 « Testimony » 75, 81, 82.  
 « Kaddish » 75, 85-87.  
*Inscriptions: 1944-1956* (1959) 42,  
 44-47, 50-52.  
 « From Jehuda Halevi's Songs to  
 Zion » 50-52.  
*By the Well of Living and Seeing* (1969)  
 34, 54, 58, 83, 84.  
 « Early History of a Writer » 54, 58,  
 83, 84.

*Jews in Babylonia* (1969) 74, 84, 85.  
*Last Poems* (1975) 41.  
 « Just Before the Sun Goes Down »  
 41.  
*Testimony: The United States (1890-  
 1915), Recitative* (1962-1968) 34,  
 75-77, 80, 81-83, 281.  
*Holocaust* (1975) 35, 76, 78, 80, 81, 281.

#### LOUIS ZUKOFSKY

“A” (1978)<sup>3</sup> 91, 97, 98, 102, 105, 107,  
 109, 116, 117, 125, 127, 130, 137, 271,  
 275.  
 “A”-1 108, 118, 125.  
 “A”-3 108.  
 “A”-4 99, 118.  
 “A”-5 99.  
 “A”-6 96, 108, 126, 127, 233.  
 “A”-7 99, 100, 101, 233.  
 “A”-8 90, 99.  
 “A”-9 90, 94.  
 “A”-11 118.  
 “A”-12 99-101, 118, 123-125, 133.  
 “A”-13 100.  
 “A”-14 100, 108.  
 “A”-15 100, 112.  
 “A”-16 112.  
 “A”-17 112.  
 “A”-18 100, 113, 116, 119, 120, 275.  
 “A”-19 100.  
 “A”-22 100, 113, 121, 132-135.  
 “A”-23 100, 275.  
 “A”-24 121, 122.

3 On ne mentionne là que les références  
 à l'œuvre dans son ensemble. Pour  
 chaque mouvement, voir *infra*.

- Complete Short Poetry* (1991) 105,  
106, 109, 112, 113, 115-117, 126, 136,  
233, 271, 274, 275.  
« I Sent Thee Late » 113, 115, 116.  
« Poem Beginning “The” » (1928)  
36, 105, 117, 233, 271, 274, 275.  
*Anew* (1935-1944) 115.
- « The lines of this new song are  
nothing... » 115.  
*Some Time* (1940-1956) 105, 126.  
« Mantis » 105.  
« “Mantis,” An Interpretation » 126.  
*Catullus* (1958-1969) 38.  
*80 Flowers* (1978) 106, 109, 112, 136.



## REMERCIEMENTS

Ce livre est le fruit d'une thèse de doctorat en études anglophones soutenue en 2007 à l'université Paris-Sorbonne, intitulée *L'Expérience de la langue chez les poètes objectivistes*, et conduite sous la direction de Pascal Aquien, à qui je veux exprimer ici ma profonde gratitude. Je souhaite également remercier vivement l'ensemble des membres du jury, Hélène Aji, Antoine Cazé, Christine Savinel, pour leur précieux concours et leurs nombreuses suggestions.

Je tiens aussi à remercier l'équipe de recherche VALE (« Voix anglophones, littérature et esthétique », EA 4085) de la faculté des Lettres de Sorbonne Université, et tout particulièrement sa directrice, Élisabeth Angel-Perez, pour son accueil et ses encouragements à mener cet ouvrage à son terme.

## NOTE ÉDITORIALE

Afin d'offrir au lecteur le bénéfice d'un accès direct aux textes étudiés, les citations ont été conservées dans la langue originale. Dans un souci de clarification, une traduction en français est cependant systématiquement proposée en note. Sauf mention contraire, les traductions indicatives sont de l'auteur.



## TABLE DES MATIÈRES

Introduction .....	7
Cinq portraits .....	21
Chapitre 1. Charles Reznikoff et le langage des hommes .....	41
Une sécularisation inachevée .....	44
Immanence et sacralisation .....	60
Témoignage et tradition .....	75
Chapitre 2. La disparition de Louis Zukofsky .....	89
Le cheval de Champollion .....	95
L'anthologie fanée .....	105
Vers l'anonymat .....	120
Chapitre 3. Les échelles de Carl Rakosi .....	139
Surfaces ironiques .....	143
Une prosodie discursive .....	157
Les exigences de la langue .....	173
Chapitre 4. Lorine Niedecker : ancrage et abstraction .....	185
Le vivant et l'inerte .....	192
Condensations discordantes .....	204
Un lieu ambigu .....	213
Chapitre 5. Les poèmes phares de George Oppen .....	223
Contextes et circonstances .....	227
Prosodie de la syntaxe .....	242
Ellipses de la clarté .....	251
Conclusion. Ruines du particulier .....	263
Index des noms .....	285
Index des poèmes .....	289
Remerciements .....	293
Note éditoriale .....	293

