

“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

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 :

979-10-231-3610-4

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

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

LES ÉCHELLES DE CARL RAKOSI

I can not move in on a mystery in a straight line.
I have to pretend that I am motionless and not
looking, and invent a voice, nominally outside,
which it will feel safe to approach and play out
its nature in a suppositional world¹.

Carl Rakosi, *Day Book*, 1983

Dans l'esprit de l'ouvrage de Charles Olson, *A Bibliography on America for Ed Dorn* (1964), Robert Buckeye propose de Carl Rakosi la caractérisation suivante :

the early influence of Williams and Stevens and, later, Zukofsky; his Jewishness, as well as what some characterize as his Europeanness; his efforts through the twenties and thirties to settle on the work of his lifetime; the impact of the Depression; his lifelong work as a social worker, and his love for those he worked with who enlivened him so much; his relation to other poets linked with him as Objectivists, both in their early years and, later, in the sixties [...]; his decision that he could not be both poet and social worker and the effects of a quarter-century silence as a writer; how his writing habits, circumstances, aesthetic led to an aphoristic, epigrammatic style; how the function of a poet and poetry had changed in half a century².

- 1 Carl Rakosi, *Collected Prose*, Orono [Me.], National Poetry Foundation/University of Maine, 1983, p. 24. [Je ne peux pas approcher un mystère en ligne droite. Je dois prétendre être immobile, regarder ailleurs, et inventer une voix, nommément extérieure à moi-même, que le mystère osera approcher, laissant jouer sa propre nature dans un monde hypothétique.]
- 2 Robert Buckeye, « Materials Towards a Study of Carl Rakosi », dans Michael Heller (dir.), *Carl Rakosi: Man and Poet*, Orono [Me.], National Poetry Foundation/University of Maine, 1993, p. 451. [l'influence première de Williams, Stevens et,

Pareille synthèse excède cependant la portée de ces quelques pages, destinées à situer une œuvre encore fort méconnue au prisme de la notion d'échelle. Le terme retenu provient d'une remarque faite par Rakosi au sujet de Pound, selon laquelle « [s]cale in the *Cantos* is in inverse proportion to expressive power³ ». Davantage qu'une pique adressée à l'auteur des *Cantos*, Rakosi exprime ici une préoccupation qui lui est centrale, celle des dimensions du poème et de sa portée, dans le cadre d'une pratique poétique pourtant si souvent qualifiée de « minimaliste », d'aphoristique ou d'épigrammatique que la visée réelle de ses poèmes s'en trouve restreinte, proportionnellement, à leur échelle faussement réduite. Ce faisant, la tension fondamentale entre l'économie indéniablement minimale du poème et sa portée effective est gommée, et avec elle toute la dynamique des poèmes de Rakosi qui, bien au contraire, par la forme particulière de dialogue aphoristique qu'ils instaurent, et par la concaténation prosodique sur laquelle repose la tension de ses vers, offrent un parcours poétique centré autour de la brièveté revendiquée du texte comme garante du déploiement des possibles qui s'y inscrit.

Comme George Oppen, Rakosi mentionne explicitement l'exemple des poèmes de deux vers de Reznikoff comme source d'une fascination sans borne pour les épures de ce dernier. Rakosi remarque ainsi dans ses notes :

The clock strikes:
these are the steps of our departure.

plus tard, Zukofsky ; son judaïsme et ce que certains appellent son européanisme ; ses efforts à travers les années vingt et trente pour trouver la profession qu'il ne quittera plus ; l'impact de la crise de 1929 ; sa carrière de travailleur social, et ses liens profonds envers ses collègues qui lui apportèrent tant ; ses relations avec d'autres poètes liés en tant qu'Objectivistes, à la fois dans leur jeunesse et dans les années soixante [...] ; la décision de ne pas être à la fois poète et travailleur social, et les effets d'un quart de siècle de silence en tant qu'auteur ; la façon dont ses pratiques d'écriture et les circonstances de sa vie et son esthétique propre le menèrent à un style épigrammatique plein d'aphorismes ; combien la fonction de poète et la poésie ont changé en un demi-siècle.]

3 Carl Rakosi, *Collected Prose*, éd. cit., p. 41. [l'échelle des *Cantos* est inversement proportionnelle à leur puissance d'expression]

This two-liner by Reznikoff fleshes out the basic feel of the human condition, yet how few bother to notice a poem so short or perceive its sufficiency⁴.

Le rejet de l'épique au profit d'une échelle en tout point antagoniste s'inscrit cependant, à la lumière de ces propos, dans une logique de représentation tournée vers l'universel et le commun – au même titre que l'épique pourrait y prétendre. C'est cette ambiguïté qu'il ne faut jamais perdre de vue lorsque l'on considère des textes aussi brefs, dont il faut répéter que l'écho souhaité se veut toujours inversement proportionnel à la précarité. La façon dont Rakosi lui-même envisage spécifiquement la portée du poème, et ce qui complique en partie cette portée, consiste pour lui à mettre en scène autant que possible simultanément l'écriture et la lecture du poème. Comme on va le voir, ce choix a pour effet d'imprimer à ses textes un solipsisme inquiet qui a pour conséquence, de concert avec la brièveté de nombre de ses poèmes, d'encourager le lecteur trop impatient à y lire l'aveu d'une faillite ou d'un manque, quand la démarche du poète se révèle en fait procéder d'une ironie aussi mordante que confiante. Mais avant d'y venir en détail, on voudrait donner la parole à Rakosi, qui détaille très explicitement ci-dessous ce qu'il faut entendre par ce mode d'écriture-lecture :

Is there anyone who does not understand the meaning of “object” in the word, Objectivist? That's easy. What is not clear is how one gets there from experience, that never-ending flux... that is, into written language, where everything is already an object and there, and then to another there in a poem, which has its own there and is its own object, more other than a self, yet more animate than the word object denotes other.

4 Cid Corman, « Caught in the Act: The Comedian As Social Worker », dans Michael Heller (dir.), *Carl Rakosi: Man and Poet*, op. cit., p. 337. Pour la relation entre Reznikoff et Oppen, voir Xavier Kalck, *George Oppen's Poetics of the Commonplace*, New York, Peter Lang, 2017. [L'horloge sonne : / voici les pas de nos départs. // Ce poème de deux lignes de Reznikoff incarne le sentiment premier de la condition humaine, pourtant peu nombreux sont ceux qui remarquent un poème si court, ou en perçoivent le caractère accompli.]

Think of it as a piece of sculpture. One can walk around it and examine it from all sides and see that it is there in such a sufficient state that it is there whether one is looking at it or not.

Along the way to this state a transformation into form took place. At the same time, a meaning, as it is understood in poetry, emerged... this is its discovery... the parts cohering in response, all without losing particulars or the original feeling. I do not say experience, for that necessarily suffers a change, having been acted on by another force, the experience of writing a poem.

The poem completed, the author becomes the reader, unable to experience it as anything but an object, with a distinct character, there to re-enter him if it can⁵.

Ce qu'expose ici Rakosi, revenant sur l'expérience de la langue dans son acception « objectiviste », dépasse le cadre général d'une réflexion sur la langue comme à la fois un moyen et une fin, opposition qui se distribuerait en chiasme selon que l'on parle du point de vue du scripteur ou bien depuis celui du lecteur. C'est ici le poète lui-même qui s'envisage

5 Carl Rakosi, *Collected Prose*, éd. cit., p. 49. [« Est-il quelqu'un qui ne comprenne pas le sens d'« objet » dans le mot *Objectiviste*? C'est facile. Ce qui n'est pas clair c'est comment on en arrive là à partir de l'expérience, ce flot sans fin... là où, dans la langue écrite, tout est déjà un objet et là, et ensuite vers un autre là dans un poème, lequel a son propre là et son propre objet, plus autre qu'un soi-même, et pourtant plus vivant que le mot *objet* ne l'indique, ou le mot *autre*. Y penser comme à une sculpture. On peut marcher tout autour et l'examiner sous tous les angles et voir qu'elle se trouve là en toute suffisance à soi, qu'elle se trouve là qu'on la regarde ou non./Sur la voie qui a mené à cet état, s'est produite une transformation en une forme. En même temps, une signification, telle qu'on l'entend en poésie, a émergé... c'est là la découverte qu'elle engendre... toutes les parties se répondant de façon cohérente, sans perdre chacune ses particularités ni l'émotion première. Je ne dis l'expérience, car celle-là nécessairement subit un changement, puisqu'elle a été mise en branle par une autre force, la pratique qui consiste à écrire un poème. Le poème parvenu à terme, l'auteur devient lecteur, et impossible pour lui d'en faire l'expérience autrement qu'en tant qu'objet, avec un caractère distinct, qui est de le re-faire entrer, lui l'auteur, s'il se peut. » Carl Rakosi, *Extraits de textes en prose et Poèmes choisis*, trad. Jean-Paul Auxeméry, disponible en ligne: <http://poezibao.typepad.com>, avril 2013. Ces traductions sont indiquées ci-après entre guillemets et suivies du nom du traducteur entre parenthèses.]

comme lecteur autant qu'auteur, point de vue dédoublé qui fait tout l'intérêt de la poétique de Rakosi⁶.

SURFACES IRONIQUES

Les textes de Rakosi, note Michael Heller, interrogent ce que ce dernier appelle « the dictates of seeing⁷ » d'une façon particulière : « [neither] adopting [...] Imagist's "literary" image with its overtones of strained metaphorization [...] [, nor] employing, strictly speaking, the Williams/Pound sense of imagery with its slight flavor of encoding and reifying reality⁸ ». Heller poursuit sa description de la place qu'occupe Rakosi, pris dans un tel entre-deux : « Rakosi's poetics are techniques for reentering the dictation, for speaking, as it were of the "existential world," which is, in the deepest sense, both given and not given⁹ ». Pourtant, le projet poétique de Rakosi, comme dans une moindre mesure celui d'Oppen, voire celui de Reznikoff, a été parfois limité à une forme d'entreprise « poético-phénoménologique » qui, malgré l'importance incontestable de la pensée phénoménologique au sens strict du terme pour ces auteurs, conduit parfois à un éloignement du texte tel qu'il est nécessaire de rappeler combien le premier phénomène qui intéresse ces poètes est celui du poème. De même que les dispositifs mis en place par Zukofsky ou, de façon différente, par Reznikoff, ont pu paradoxalement devenir les outils d'une forme de dé-littérisation de leurs textes respectifs, la lecture phénoménologique, s'il peut s'agir là d'un outil critique utile, ne doit pas divertir du phénomène poétique spécifique en question.

6 Pour un excellent aperçu, voir le texte d'Eric Mottram, « "A Mind Working": Carl Rakosi », dans Michael Heller (dir.), *Carl Rakosi: Man and Poet*, op. cit., p. 369-385.

7 Michael Heller, *Conviction's Net of Branches. Essays on the Objectivist Poets and Poetry*, Carbondale [Ill.], Southern Illinois UP, 1985, p. 42. [les contraintes du regard]

8 *Ibid.* [(sans adopter (...) ni l'image « littéraire » des Imagistes, avec ses tendances à la métaphorisation forcée (...) (, ni), à proprement parler, le sens de l'image de Williams ou de Pound, empreint d'un effort de codification ou de réification de la réalité]

9 *Ibid.* [La poétique de Rakosi repose sur une technique qui consiste à revenir au discours, de façon à exprimer en quelque sorte le « monde existentiel », en son sens le plus profond, comme à la fois donné et absent]

En effet, le danger de la métaphoricité des expressions liées à la vision, comme biais de réintroduction d'une métaphoricité philosophique dans le texte, est particulièrement sensible en ce qui concerne la lecture des poèmes de Rakosi.

Ainsi, dans son article intitulé « Be Aware of “the Medusa’s Glimpse”: The Objectivist Lens and Carl Rakosi’s Poetics of Strabismic Seeing »¹⁰, Ming-Qian Ma propose une analyse du poème de Rakosi « The Romantic Eye » comme illustration d'un aspect de la critique de l'épistémologie husserlienne menée par Adorno, notamment le fait qu'il n'est d'objectivité que pour un sujet dont la subjectivité anthropomorphique ignorée constituerait une restriction de la portée de la réduction husserlienne, voire de sa possibilité, dont il s'agirait alors de démontrer la facticité. Ce bref résumé ne saurait rendre justice au détail des réflexions invoquées, mais il permet de cerner la proposition reprise par Ming-Qian Ma, à savoir que « objectivist eye » et « Romantic I »¹¹ risquent toujours d'entretenir une certaine confusion quant au caractère réel des révolutions poétiques annoncées, renvoyées de ce fait à leur inspiration néo-émersonnienne, confusion dont la notion de « vision strabique » appliquée à Rakosi permettrait de sortir, dans la mesure où cette formule désignerait l'effort fait par le poète pour dépersonnaliser l'intentionnalité de son rapport aux objets, grâce à une dialectique particulière du voyant et du visible qui renvoie très directement à certains textes de Merleau-Ponty. On est cependant en droit de se demander dans quelle mesure pareille thèse s'articule réellement à la démarche interne aux textes de Rakosi.

On commencera donc plutôt par interroger en premier lieu la créativité linguistique propre de la vision chez Rakosi, telle que l'analyse Jeffrey Peterson dans son article « “The Allotropes of Vision” ... »¹², à partir du même poème, « The Romantic Eye », tiré de *Adventures of the Head*:

10 Ming-Qian Ma, « Be Aware of “the Medusa’s Glimpse”: The Objectivist Lens and Carl Rakosi’s Poetics of Strabismic Seeing », dans Rachel Blau DuPlessis et Peter Quatermain (dir.), *The Objectivist Nexus. Essays in Cultural Poetics*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1999, p. 56-83.

11 *Ibid.*, p. 62. [l'œil objectiviste et le Moi romantique]

12 Jeffrey Peterson, « “The Allotropes of Vision”: Carl Rakosi and the Psychology of Microscopy », dans Michael Heller (dir.), *Carl Rakosi: Man and Poet*, op. cit., p. 119-191.

On the eight thousandth magnification
the chromosome of the Chironomus fly
stirred its microscopic nebulae into
the figure of a Greek Orthodox cross¹³.

On peut certes considérer que ces quatre vers désignent les quatre éléments ou étapes de l'imposition d'une forme par le regard, soit : « four components constitutive of such an imposition in the form of an apodeitic seeing: the gaze (magnification), the object (chromosome), the anthropomorphic transmutation (stirred...into), and the result or creation (a Greek Orthodox cross)¹⁴ ». Mais la conclusion paraît davantage discutable, qui propose de comprendre : « Their sequential ordering outlines the logical steps in a methodological procedure facilitating a conceptual seeing into that projects in and then extracts from the object a preestablished, hierarchical order at the sacrifice of that object¹⁵. » Il n'est pas certain, pour commencer, que ce texte se donne comme une pure démonstration. Son ironie, tout particulièrement, en complique la réception. Ainsi de la vision romantique annoncée par le titre, dont la promesse est mise en échec par le choix anachronique de l'étude microscopique d'un chromosome, et qui plus est de celui d'un insecte, sectionnée et dépersonnalisée par l'analyse scientifique qui semble interdire d'entendre dans le titre « Romantic I ». La croix orthodoxe sur laquelle le texte s'achève figure elle-même le « I » homophonique barré, ce Moi romantique rayé que le poème ne parvient

- 13 Carl Rakosi, *Collected Poems*, Orono [Me.], National Poetry Foundation/University of Maine, 1986, p. 44. [Grossi huit mille fois / le chromosome de la mouche chironome / agita sa nébuleuse microscopique sous / la forme d'une croix grecque orthodoxe.]
- 14 Ming-Qian Ma, « Be Aware of "the Medusa's Glance" », art. cit., p. 63. [quatre composants constitutifs d'une telle mise en forme dans le cadre d'une vision apodictique: le regard (le grossissement), l'objet (le chromosome), la transmutation anthropomorphique (agita... sous), et le résultat ou la création (une croix grecque orthodoxe)]
- 15 *Ibid.* [L'ordre de leur séquence décrit les étapes logiques d'une procédure qui permet un regard conceptualisant qui projette et extrait de l'objet un ordre hiérarchique préétabli, au prix de l'intégrité de l'objet lui-même.]

pas à entrevoir, même avec toute l'aide de la science. La procédure elle-même apparaît comme un paradoxe, puisque ce qui est magnifié est en même temps réduit à l'extrême. Cette restriction apportée au regard en tant que force de projection, alors même que la vision humaine est augmentée par l'outil utilisé, suggère un tout autre rapport à la nature et à la technique¹⁶. Ce texte ne relève pourtant pas seulement d'un exercice moqueur. Au contraire, la dissémination à travers le poème du signifiant « cross », sous sa forme phonétique comme sous sa forme graphique, pleine ou partielle, dans « *microscopic* » ou « *chromosome* », voire dans les allitérations en vélaires suivies de *r* dans « *Chironomus* », « *figure* » et « *Greek* », incite à lire dans ce poème un exercice d'étude de la vie des mots, dont les morphèmes, sèmes et phonèmes figurent autant de « chromosomes » linguistiques figurés par les lettres du poème. Le terme *chironomie* évoque quant à lui, au sens étymologique (n'est-ce pas là une sorte d'« orthodoxie grecque »?), la danse, et au pied de la lettre les gestes faits pour en marquer le rythme de la main. Loin d'un spectacle figé, le poème offre le spectacle d'une biologie lexicale étonnante. Le texte peut enfin se lire comme une forme de chirographe de l'auteur, dont les initiales, C. R., biffent le poème, en une étonnante inscription de lui-même comme signifiant à l'intérieur du texte. Cela nous permet de reconsidérer l'interprétation de ce poème qui verrait trop vite, sans doute, dans le recours à une scène scientifique la mise en conformité d'une problématique de la vision avec une équation positiviste reliant directement *voir* et *savoir*. La scène présentée ici constitue un point de départ qui n'est certes pas sans ramifications épistémiques mais dont l'herméneutique doit d'abord passer par l'examen minutieux et, bien entendu, microscopique, du texte, seul phénomène dont nous ayons ici la vision.

L'analogie entre mots et chromosomes prend un sens particulier à la lecture du poème suivant, extrait d'*Amulet* (1967), dans la mesure où on y trouve un écho de l'étymologie du mot « *chromosome* », qui a perdu son lien à la notion de couleur, mais à travers un rappel à l'arbitraire

16 Jeffrey Peterson développe ce point dans l'article déjà cité, p. 162.

mais aussi les syntagmes. Du jaune du coing, le poète déduit par jeu de mot la quintessence, « quince–essence », comme on dirait la coing/t-essence du langage, fondé sur le mot d’esprit et le lapsus, langage qui repose, comme en témoigne la dérivation phonétique de « icterus » à « ecru », sur des mélanges chromatiques temporaires entre les sons. Ce dernier mot, « ecru », rappelle la couleur naturelle du lin, tandis que le fait que l’anglais l’emprunte au français en dénature une fois de plus la correspondance hypothétique avec un quelconque sens « naturel ».

148

Il ne faudrait pourtant pas croire que l’humour de Rakosi ne fonctionne pas aussi, parfois, à regret. Rakosi demande ainsi, dans « What is the Nature of Quintessence? » : « Can wit sigh, / “Ah, how lovely that is!”? / (that was my inbreath, not my logic) / and have a tear / in its eye for it? » Il poursuit alors : « Out of the way, / wit! / I am within a breath / of affinity / and yearn / for long distances¹⁸ ». L’espace, nettement délimité par la paronomase implicite de « breath » à « breadth », se déploie comme celui de la respiration d’une lecture incapable de ne pas céder au mot d’esprit, dont le caractère sécant scelle la nature profondément analytique, qui priverait le poète de son envol.

Mais si Rakosi fait revenir le lecteur au texte comme à la seule unité de mesure des phénomènes qui s’y appréhendent, et si nous avons voulu insister à notre tour sur cette phénoménalité première qui est celle du poème, celle-ci n’équivaut pas à une résolution de tous les enjeux du texte. Cela ne signifie en effet pas pour autant que Rakosi aurait résolu le rapport du texte au monde, en faisant le choix d’une expérience close du texte seul, bien au contraire. En rappelant l’œil à sa situation première d’œil lecteur, on a voulu ancrer notre lecture des textes depuis les textes eux-mêmes, pour signifier combien la faculté de l’œil, si elle dépasse le cadre néo-imagiste ou post-vorticiste d’une révélation d’ordre plastique, ne prend pas non plus en conséquence la direction d’une révélation d’ordre proprement théorique. Ce double mouvement, qui débute par un éloignement des questions relatives à l’image au sens

18 *Ibid.*, p. 32. [L’esprit peut-il soupirer, / « Ah, comme c’est joli! »? / (voix de ma bouche, pas de ma raison) / et couler une larme / au coin de l’œil?] [Dehors, / esprit! / Je suis si proche / d’une affinité / et désire / prendre mon temps]

de sa transposition depuis les arts visuels vers le texte, ne se poursuit pas par l'adoption unanime de problématiques philosophiques dont l'expérience serait simplement transposable à l'intérieur du texte. Car si, comme le remarque également Michael Heller, chez Rakosi, « the faculty of the eye is a religious faculty, an urge toward earthly revelation¹⁹ », cette faculté dépend d'un cheminement de la perception à travers les abstractions du langage, qui rend finalement la perspective d'une quelconque révélation hautement problématique. Rakosi écrit à ce sujet dans « Ground Breaking » : « and the realist must pass / first through the eye of abstraction²⁰ ». C'est-à-dire que la révélation terrestre est, pour le dire autrement, post-biblique, au sens où Rakosi présente comme suit les qualités de l'hébreu biblique : « How lucky for the Old Testament poets that ancient Hebrew had so few words and, in particular, so few adverbs, adjectives, and abstract nouns. The world was not yet self and the language, therefore, did not need ambiguity and qualification. The simple still had a grounded body and a monumental presence²¹. » Le poète écrivant aujourd'hui ne bénéficie plus de cet accès à une langue dont la matérialité serait poreuse à celle du monde, et doit la reconquérir. Une maxime de Rakosi édicte ainsi : « Not to aggrandize perception, not to inflate the lyric impulse, that seems to go counter to one's whole romantic thrust, the thrust of poetry itself, yet that is integrity²². » L'intégrité dont il s'agit est très proche des critères d'objectivation du texte qu'énonce Zukofsky, mais la position de Rakosi demeure particulière en ce qu'il pense cette intégrité depuis un cadre fort différent

19 Michael Heller, *Conviction's Net of Branches*, op. cit., p. 43. [la faculté de l'œil est une faculté religieuse, le signe d'un besoin d'une révélation terrestre]

20 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 46. [le réaliste doit d'abord passer / par le chas de l'abstraction]

21 Carl Rakosi, *Collected Prose*, éd. cit., p. 53. [Quelle chance pour les poètes de l'Ancien Testament que l'hébreu ait eu si peu de mots et, en particulier, si peu d'adverbes, d'adjectifs, et de noms abstraits. Le monde n'était pas encore lui-même et le langage n'avait donc pas besoin d'ambiguïté ou de qualificatifs. La simplicité était encore fermement présente et sa présence monumentale.]

22 *Ibid.*, p. 32. [Ne pas magnifier la perception, ne pas gonfler l'élan lyrique, cela semble aller contre tout l'héritage romantique, celui de la poésie elle-même, c'est pourtant cela l'intégrité.]

de celui de Zukofsky, qui l'amène plutôt du côté de George Oppen, et de la problématique de la nature de l'être que celui-ci développe, au sens où la question qui se pose au poète devient la suivante : « Does our ancient interest mean that there is some correspondance between our quest for form and the impulse to discover the nature of being²³? » Plus loin, Rakosi ajoute, en des termes qui semblent empruntés à Oppen : « Yet what does *form* mean? I do not even know what it means to ask the question. All I know is that when I ask it, I am in the existential world and that it can only be answered there. The answer may, in fact, *be* the existential world²⁴. » L'italique à « *form* » et « *be* » incite à mettre en rapport ces deux termes, selon qu'ils se situent tous deux du même côté du « monde existentiel » que nous pouvons connaître. Rakosi préfère pourtant proposer cette expérience du monde au lecteur sous la forme d'énigmes, comme ici, dans « Riddle » :

In the dead of night
the caribou slept.

The possibility of not knowing
what you are
had not yet been conceived.

It is the original forest.
There is peace.

The wolf has eaten.
He goes into a long howl
to give his location.

23 *Ibid.*, p. 27. [Nos préoccupations anciennes signifient-elles qu'il existe une correspondance entre nos recherches formelles et le désir de découvrir la nature de l'être?]

24 *Ibid.*, p. 45. [Mais que veut dire « forme »? Je ne sais même pas ce que cela veut dire de poser cette question. Tout ce que je sais est que lorsque je la pose, je me trouve dans ce monde-ci et qu'on ne peut y répondre que depuis cet ici. La réponse est peut-être notre monde lui-même.]

If the hunter does not find him,
he'll live seven years.

A box is a box.
Integrity has been defined²⁵.

Les assertions simples que propose le texte, séparées par des points, composent l'énigme annoncée par le titre et dont la réponse paraît à la fois donnée et cachée au lecteur par la définition proclamée dans la dernière strophe. La scène évoque différentes créatures prises chacune en son milieu propre, et dont le texte préserve l'intégrité, que confère à l'ensemble la nuit paisible d'une forêt originelle où dort le caribou et où le loup est repu. Son hurlement même ne désigne que son emplacement. La menace vient éventuellement du chasseur, mais cette intrusion humaine demeure hypothétique. Le poème semble s'associer au cri du loup qui ne dévoile que son lieu. Le chasseur devient alors une figure détournée du lecteur, appelé à ne pas céder à la prédation, pour laisser vivre le texte les sept années que compte le poème, si l'on dénombre ainsi les six strophes plus le titre, ou bien que l'on s'arrête à la septième phrase du poème qui forme cette cinquième strophe. L'énigme que forme le texte renverrait donc à la tautologie, qui semble empruntée à Gertrude Stein²⁶, de l'avant-dernier vers, « A box is a box », à lire comme définition de l'intégrité du texte dont la forme ne renvoie qu'à elle-même. Au lieu d'une intériorité à déchiffrer, comme on ouvrirait une boîte, le lecteur est confronté à l'extériorité énigmatique d'une surface qui se donne entièrement pour ce qu'elle est, sans profondeur. Cela est d'autant plus vrai que l'intégrité linguistique du mot « boîte » ouvre sur le terme lui-même, au sens où, en supposant que Rakosi y

25 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 49. [Au cœur de la nuit / le caribou dort. // La possibilité de ne pas savoir / ce que l'on est / n'a pas encore été inventée. // C'est la forêt originelle. / Tout est en paix. // Le loup a mangé. / Il pousse un long hurlement / pour signaler sa position. // Si le chasseur ne le trouve pas, / il vivra sept ans. // Une boîte est une boîte. Définition de l'intégrité.]

26 Gertrude Stein, « Sacred Emily », dans *Geography and Plays*, Boston, The Four Seas Company, 1922, p. 188.

fasse référence, le même mot désigne en hébreu l'arche, la boîte, et le mot. On pourrait plus simplement envisager cette boîte comme une sorte de boîte aux lettres, « letterbox », le texte s'affichant comme boîte de lettres et de mots qui ne contiendrait aucun message, mais les afficherait tous sur sa surface. Cette même boîte fait aussi, sous forme de cercueil, pendant à la forêt originelle du poème, dont le bois est issu : l'énigme de l'existence se referme en même temps que cette existence prend fin. Le paradoxe qui fait échapper le poème à l'expression d'un fatalisme absolu, et là où se situe la réelle énigme du titre, est évoqué par l'idée selon laquelle « the possibility of not knowing / what you are / had not yet been conceived ». Cet état d'épuisement du savoir, et des modalités de son expression, est l'envers de la platitude amusée du ton comme du propos. C'est là une façon pour Rakosi de répondre à la question qu'il soumet ailleurs, dans « The Code » : « Must all lead back to the thinker? / Is there no / germination in a cube / or sprouting in a sphere²⁷? » En empêchant toute lecture herméneutique de la scène sylvestre qu'il présente, par un abrasement volontaire des possibilités aussi bien narratives que symboliques des éléments du poème, Rakosi propose finalement une remise en question de l'ingéniosité de l'esprit difficilement surmontable.

Le motif du poème-boîte hante un poème ultérieur de Rakosi, qui reprend cette image avec le même aplomb dans « Poet Opens a Box » :

poet opens a box:
 empty!
 where is the god?
 in syntax...
 on linguistic wires
 out of sight!
 and longing?
 where's the god of that?

²⁷ Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 146. [Tout doit-il ramener au penseur? / N'y a-t-il pas / de germination dans un cube / ou de bourgeons dans une sphère?]

It has been Englished.

It bleeds no more²⁸.

L'anglicisation dont il est question est à double lecture, car elle peut être aussi bien celle qui verrait la *Sehnsucht* romantique européenne, ce « longing », enfin arrêté dans son épanchement par une anglicisation au sens d'une attention renouvelée à la langue courante, que celle qui émascierait l'anglais, ici américain, lui ôtant les pulsations nécessaires à sa vie, le sacrifiant ainsi sur l'autel de la littérature anglaise. On voit ici l'esprit romantique à l'œuvre dans la machine du poème que Rakosi veut chasser de la boîte rectangulaire du texte sur la page, vers un invisible dont ne demeurent que les fils, la construction linguistique, que la strophe dyadique²⁹ rakosienne expose au lecteur par connexions et déconnexions. La conception du texte se présente alors hors ainsi, dans « The Adventures of Varese » : « By ordinary wind / and percussion instruments / and a granite will / we broke out of the romantic / gravitation field. / The idea / was to reach *sui generis*, / a state of random mass / above sensitivity³⁰ ». Loin du modelé d'un timbre ou d'un ton, nuances de la « sensibilité » contre lesquelles semblent se dresser une volonté de granite qui repose sur des éléments bruts (pierre, vent, percussions), le poème fait entendre une voix « ordinaire ».

Il semble bien que le cube, ou la boîte fermée sur elle-même, comme le poème sur la page, ait pour but de figurer cette solidité minérale d'une « masse indéfinie » à laquelle Rakosi se réfère comme à une image du monde. Cette masse, selon le poète, nous ramène à la scène énigmatique de la nuit originelle. La masse est à nouveau associée au

28 *Ibid.*, p. 226. [un poète ouvre une boîte : / vide ! / où est le dieu ? / dans la syntaxe... / sur le fil d'une langue / disparu ! / et le désir ? / où est son dieu ? / Il est devenu anglais. / Il ne saigne plus.]

29 L'expression est notamment employée par Sharon Dolin dans « Carl Rakosi's Dyadic Strophe » ; Michael Heller (dir.), *Carl Rakosi: Man and Poet*, op. cit., p. 285-305.

30 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 53. [Par un vent ordinaire / avec des percussions / et une volonté de granit / nous sommes sortis du champ de gravité / romantique. / L'idée / était d'atteindre *sui generis* / une masse quelconque / sans sensibilité]

minéral dans « Epilogue », extrait de « The Eight Decade » : elle est celle des montagnes, « the mountains at night / the prototype of mass / a state incapable / of perturbation.... / each thing calm / in its own nature, / basking / as under the spell / of a moon / content / to make the rounds / of a fixed orbit / of identity³¹ ». Cette même masse se présente dans le même poème comme totalité de la création, comme le moule du réel : « Facts, moulder of security », « Facts / moulder of peace »³², mais à travers un rappel du Mont Sinaï (« facts facts / the mountain of the Lord³³ »), cette masse renvoie aussi au don de la Torah depuis la montagne. Cependant, au lieu de donner lieu à une célébration attendue du langage poétique comme analogue au langage biblique de la création, Rakosi semble s'inquiéter de la présence du langage, dont il veut étrangement préserver le poème. Il décrit ainsi l'objectivation de la parole en un poème dans les termes suivants : « As soon as the poem as it is to be begins, the character of language looms in the way. That is when the poem is first experienced as an object³⁴. » La répétition, presque le bégaiement, de la formulation « as it is to be begins » situe pourtant la langue, balbutiante, comme ce à partir de quoi la genèse du texte a lieu, et à partir de quoi pourra s'objectiver le poème. Néanmoins, la nature du langage menace de s'interposer. L'aphorisme s'achève là, et Rakosi ne développe pas sa pensée davantage, sans détailler pourquoi et comment le langage se comporte à la fois comme l'ennemi et la source du poème.

Un dernier exemple ici nous permettra de clarifier ce point, c'est-à-dire de comprendre les modalités à travers lesquelles Rakosi conçoit la genèse du poème comme une lutte avec les capacités expressives et représentatives du langage, dont le poète ne peut s'assurer tout à fait la maîtrise, comme le montre « Proliferation of Writing » :

31 *Ibid.*, p. 314. [les montagnes la nuit / le prototype de la masse / un état incapable / de perturbation.... / chaque chose calme / selon sa propre nature / baignée / comme ensorcelée / de lune / satisfaite / de faire sa tournée / sur l'orbite fixe / de son identité]

32 *Ibid.* [Les faits, / moules de sécurité] [Les faits / moules de paix]

33 *Ibid.* [les faits les faits / la montagne du Seigneur]

34 Carl Rakosi, *Collected Prose*, éd. cit., p. 41. [« Dès que le poème tel qu'il doit être prend son départ, le caractère de la langue pèse sur son développement. C'est alors que le poème se ressent d'abord comme objet. » (Auxeméry)]

unmind
 of small
potatoes,
 obstacle
course,
 the proliferation
mindless,
 the writing
all mind³⁵.

Comme souvent chez Rakosi, le poème participe explicitement de sa propre minoration : « unmind », en effet, semble demander dès le début au lecteur de « négliger » ce qui va suivre. Cependant, l'absence de complément rend ce terme, aujourd'hui obsolète, tout à fait conceptuel, et pourrait alors se lire comme une invitation à ne pas se servir de son esprit, à dé-comprendre ce qui vient. La prolifération qui arrive n'est pourtant en rien étourdie, ou « mindless » : le motif de la germination est mis à profit à travers les nombreuses variations sur le mot « mind », dont la multiplication dans ce court poème est représentée, de façon grotesque, par les petites pommes de terre, qui font à la fois office de « course », au sens de plat, et de course d'obstacle, tant l'œil, et l'esprit, du lecteur, ont du mal à savoir comment lire ce texte. On pourrait même ajouter que le jeu entre racines lexicales et tubercules illustre ce qui, enfoui dans l'esprit, est ici déterré. La conclusion du poème n'offre pourtant aucune révélation, puisque l'écriture est renvoyée à l'esprit où tout se joue. Doit-on en déduire que Rakosi ne propose ici qu'une mise en défaut de la langue et de l'esprit, incapable de germer et condamné à une forme d'involution coupable ? On constatera plutôt que ce risque est bel et bien mis en avant par le texte, tout en étant contrecarré par l'inventivité attentive du poète qui semble déclarer tout autant, en conclusion, « all mine » en même temps que « all mind ». En ce sens, l'inversion du mouvement, non pas des racines vers la surface, mais de la

35 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 242. [ignore / de petites / pommes de terre, / obstacle / course, / prolifération / insensée, / l'écriture / pensée.]

surface aux racines, indique une prolifération qui n'est pas sans évoquer une herméneutique : la formule « the proliferation / mindless » fait assez aisément penser au travail de l'inconscient, où « obstacle » et « course » décrivent les embûches d'un même parcours dans lequel l'inattention n'est pas forcément celle de l'esprit que l'on croit : ce qui s'en écrit, en revanche, est dit « all mind », soit « intégralement digne d'attention », et même, si l'on peut aller jusque-là, « intégralement partie prenante de l'impression inconsciente dans la conscience qui s'exprime ». En ce sens, la lutte pour la maîtrise du langage par le poète serait assimilable au rapport d'un sujet à son inconscient, en tant que ce dernier se manifeste sur un plan linguistique. Rakosi, qui fut psychothérapeute, semble en effet suggérer pareille résolution au paradoxe d'une parole qui échappe à son auteur.

Dans la même perspective, Heller met à juste titre en exergue du chapitre qu'il consacre à Rakosi dans son introduction aux objectivistes ces lignes du poète, extraites de *Ex Cranium, Night* (1975) : « A passage from Maritain follows me around: to him poetry meant "that intercommunication between the inner being of things and the inner being of the human self which is a form of divination"³⁶ ». La divination par l'interlocution, d'autant plus qu'elle s'écrit comme intercommunication entre l'être des choses et l'être du sujet, précise l'usage particulier que fait Rakosi de l'analogie entre interprétation psychanalytique et poétique, au sens où il orchestre avant tout une confrontation du Moi au monde, centrée sur l'objectalité, c'est-à-dire le caractère inerte, du réel, dans son articulation à l'activité langagière de la conscience humaine. C'est en ce sens qu'impersonnalité apparente du locuteur et matérialité exhibée du texte en scellent l'intégrité pour Rakosi, selon qui l'écriture n'est ni la transcription d'une voix, ni celle, illusion de substitut, d'une vision, ni encore la transcription d'une seule activité conceptuelle, mais simplement le test d'une expérience

36 Carl Rakosi, *Collected Prose*, éd. cit., p. 24. Cité et commenté par Michael Heller, dans *Conviction's Net of Branches*, op. cit., p. 36. [Un passage de Maritain me poursuit : pour lui, la poésie était « cette communication entre l'être profond des choses et l'être profond de l'humain, qui est une forme de divination »]

of a soft mallet,
cymbalom
running pianissimo,
fruit tones
out of wood³⁹.

158

Comme la mise en relief de la conjonction « and » le fait entendre, c'est le lien, et non la séparation, entre les deux plans qui est l'objet du poème. L'image, nécessairement complétée par sa remise en cause, semble illustrer ce que l'on nomme le chiasme optique, qui désigne la partie du cerveau où se croisent les nerfs optiques. À la manière précisément d'une structure en chiasme, la répartition du poème à l'intersection de deux axes contraires évoque une forme d'écriture hautement associative, caractérisée par cette manière de faire dérouler deux flux de signifiants parallèles en léger décalage, les entrecroisements ainsi provoqués ne cessant jamais de creuser un entre-deux où les mots n'ont de sens que l'un pour l'autre. Provocation iconoclaste certes, l'exclamation « Hoopla! » révèle donc aussi combien l'apparente binarité du poème s'inscrit dans une logique circulaire, que représentent les anneaux associatifs, « hoops » en anglais, à travers lesquels le lecteur doit passer pour lire le texte. Les deux derniers vers forment une telle spirale: « fruit tones / out of wood », le fruit répondant à l'arbre sur lequel il pousse, tandis que le lecteur semble aussi entendre l'écho de « woodwind », soit les vents dont le bois possède un timbre ou un ton particulier, comme précédemment la couleur, musicale, des cymbales leur donnait le brillant de fruits mûrs. Ce bois est aussi celui des percussions frappées par les « doux maillets » dont il est dit que leur son coule *pianissimo* à la façon d'un murmure liquide. Comme l'auteur l'indique au centre du poème, il s'agit là d'un rythme qui s'écoule au creux de l'oreille, « at the inner / ear », l'oreille interne, au creux de l'ouverture du quasi-hiatus ici à l'enjambement du *r* post-vocalique. Il faut sans doute prendre ces mots

39 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 57. [« Icône et / iconoclasme / font carrière de concert. / Houlà! / Au creux de l'oreille / interne, / clapotis liquide / d'un maillet enchanté, / un cymbalum / qui joue *pianissimo*, / et des timbres fruités / sortis du bois. » (Auxeméry)]

And do not forget
the pause between.
That is the sweetest
and has the nature of infinity⁴².

160

Protégeant le mystère qui, à l'italienne, « *misterioso* », renvoie à une indication d'interprétation sur une partition (le texte s'ouvre en effet par les vers : « Cellist, / easy on that bow. / Not too much weeping⁴³ »), le poème est à nouveau assimilé à une forêt obscure sans que ce lieu ne puisse réellement évoquer les lieux littéraires auxquels il est potentiellement rattaché, qu'il s'agisse du merveilleux de la forêt médiévale, de ses reprises romantiques, puis gothiques. La distance que souhaite imposer Rakosi n'en est que plus marquée, dans la mesure où elle interdit précisément ces rapprochements. Elle devient l'indice d'un non-lieu, purement abstrait, assimilé à une pause musicale qui se fait sentir dès le saut de « out » à « inner » du premier au deuxième vers et qui semble décrire le mouvement impossible d'une expression parfaitement contenue. La strophe dyadique, telle que Rakosi la pratique, se conçoit en ce sens comme un ressort essentiel à sa prosodie sans pour autant pouvoir être considérée comme un instrument prosodique en tant que tel. En effet, l'équilibre accentuel semble indiquer que l'on est en présence de vers à quatre temps, brisés en deux parts égales souvent extra-syllabiques ou, plus précisément, non iambiques. Cependant, l'unité du poète étant aussi bien le vers que le mot, il serait difficile de réellement extrapoler un système prosodique dont la mise en œuvre serait inséparable de cette strophe dyadique. Les variations quantitatives, trop nombreuses au fil du corpus, interdisent pareille simplification. D'autre part, le procédé n'a de sens que par la mise en danger du sens du poème auquel il participe, et non par la seule mise en mouvement qu'il assure. Ici, la distribution accentuelle en deux segments binaires

42 *Ibid.*, p. 139. [Laisse sortir le son / *misterioso* intérieur / mais à distance / comme la forêt la nuit // Et n'oublie pas / la pause entre. / C'est un tel plaisir / de la nature de l'infini.]

43 *Ibid.* [Violoncelliste, / doucement avec cet archet. / Point trop de larmes]

ne crée pas un effet de balancement équilibré, mais une hésitation, qu'il s'agit de surcroît d'accepter sans condition puisque c'est dans cet écart que se logent le mystère et l'infini, « *misterioso* » et « infinity », deux termes dont le caractère suggestif semble directement proportionnel à l'étirement du nombre de leurs syllabes. De la sorte, même si le dernier vers, qui peut se lire comme un pentamètre iambique parfait, vient conclure de façon explicitement harmonieuse le tout, cet ensemble ne trouve pas sa résolution dans la perfection d'une forme prosodique, dont on a dit qu'elle se voulait précisément discordante, mais dans l'infraction paradoxale qui lui est faite.

Cet écart, à partir duquel Rakosi structure ses poèmes, rendrait donc compte de son approche du visible comme du produit d'un effet particulier de parallaxe, qu'il décrit ainsi : « The beauty of a tree is perceived before any idea of it occurs. Once it has, however, it seems as if the perception was the result of what is thought about it⁴⁴. » La tâche du poème consisterait, selon Rakosi, à mettre en scène la césure que constitue l'écart entre l'expérience comme perception et l'expérience comme conception, à travers ce qui les relie l'une à l'autre, c'est-à-dire précisément une expérience commune de la langue. Pourtant, cette même technique de composition sert également, dans un poème au titre rigoureusement éclairant, « Objectivist Lamp », dans *Droles de Journal* (1980), à la mise en forme d'un objet linguistique dense et cohérent, dont la structure semble viser, au contraire, une forme quasi-close :

goddess,
 ivory carved
 Japanese
 lady,
 hands crossed
 over breast,
 holding
 on her head

44 Carl Rakosi, *Collected Prose*, éd. cit., p. 73. [On perçoit la beauté d'un arbre avant d'en avoir l'idée. Puis, il semble en revanche que notre perception soit le résultat de l'idée qu'on en a.]

electric bulbs
and batik
lamp shade⁴⁵.

162

La division des grappes de mots par deux, ou deux à deux, multiplie les angles, ou les facettes, d'un objet unique. La tension est ici plutôt verticale qu'horizontale : si le regard se porte de bas en haut, depuis la base de la lampe jusqu'à l'abat-jour, la progression du poème telle qu'il apparaît sur la page commence, en haut du texte, par la base, et se termine plus bas par l'abat-jour. Ce mouvement inversé par la lecture du poème est également celui de sa logique interne, dans la mesure où plus l'on avance dans la description de la « déesse », plus ses attributs l'éloignent de sa supposée nature : d'abord divinité, elle est en fait matière travaillée par des mains humaines, elle appartient ensuite à une culture particulière, à un genre particulier, tandis que son corps se fige en une posture quasi grotesque où se télescopent sa tête et les ampoules qu'elle soutient ; l'abat-jour, enfin, ne voile rien de caché ou de mystérieux. L'objet, en pleine lumière, n'éclaire que sa propre dimension matérielle, image renversée d'un sublime qui disparaît, avec un soupçon d'exotisme, sous les traits d'un totem du quotidien. Si l'on choisit de lire ce poème, ainsi que son titre nous y invite, comme une variation sur le célèbre essai de M.H. Abrams *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*⁴⁶, on doit conclure, avec David Zucker, que chez Rakosi « wit is deflationary », c'est-à-dire que l'esprit, loin de l'art de la pique à la façon d'un Oscar Wilde, est « déflationniste » – autrement dit, humblement satirique : l'objet de la satire comme son porte-parole en sortent également défaits. Dès 1925, dans « The City », il propose aussi un faux catalogue à la Whitman, qui tourne

45 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 380. [« une déesse, / taillée dans l'ivoire / une dame / japonaise, / les mains croisées / sur la poitrine, / tenant / sur la tête / des ampoules électriques / et un abat-jour / de batik. » (Auxeméry)]

46 M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford UP, 1953. Voir à ce sujet Ming-Qian Ma, « Be Aware of “the Medusa’s Glance” », art. cit., p. 68.

It is all manifest.

Its character is durity.

There lies its charisma.

By nature it is Pangaea.

It has its own face

and its own tomb,

the way it stands,

unmoved by destiny,

a model for the mind.

We can only be spectators.

All is day within⁵².

164

L'involution de l'aspect explicite, c'est-à-dire visible, d'un objet, en une intériorité solide, ne repose cependant pas sur une opacification croissante : au contraire, tout est manifeste, et tout ce qui est, est rendu manifeste. Cette minéralité lisible n'a de sens que si l'on ne perd pas de vue la préoccupation centrale du poète, qui est de parvenir à proposer une structure analogue, en dépit de son format, aux plus vastes ensembles. Rakosi écrit ainsi, au sujet du modèle de cohérence formelle de l'idéogramme, qui a tant fasciné les poètes occidentaux : « Of all the old times / I'll take Chinese poetry. / A man could loll under a hemlock tree then / and muse / and nature be / as wood to carpenters... [...] / the universe turned / into a poet's enclave / the great society / where simplicity is character / and character / the common tongue, the representative of man⁵³ ». Le jeu de mots entre les deux sens du mot « character », à la fois ici personne, personnalité et symbole, illustre la polysémie supposée de

52 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 50. [L'explicite finit ici. / Dehors est dedans. / Tout est manifeste. / Sa nature est la dureté. / Voilà son charme. // Par nature il est Pangée. / Il a son propre visage / et sa propre tombe, / son aspect, / indifférent au destin, / un modèle pour l'esprit. / Nous ne pouvons être que spectateurs. / Le jour brille au-dedans.]

53 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 197. [Des temps anciens en leur entier / je retiendrai la poésie chinoise. / Un homme alors pouvait se prélasser sous un pin-pruche / et muse / et nature étaient / comme bois pour charpentier... [...] / l'univers devenait / semblable à une enclave de poète telle une grande communauté /

l'idéogramme, au sens où il représenterait l'objectivation de la langue comme matière vivante. C'est le sens du néologisme mentionné plus haut, autrement dit le fait que la matière puisse s'appréhender autant comme dureté que comme durée, c'est-à-dire comme signe inaltérable malgré ses transformations. La pierre serait au monde minéral ce que le mot serait à la langue, si ce n'est que l'analogie repose en partie ici sur l'emploi d'un terme, « Pangaea », qui non seulement désigne un tout qui s'est précisément avéré fracturable, mais souligne d'un point de vue morphologique sa propre nature composite, l'étymologie faisant figure de dérive lexicale semblable à celle des continents. Si nous ne sommes que spectateurs, nous sommes donc les spectateurs impuissants d'un spectacle qui s'efforce de célébrer une cohérence promise, par ce même spectacle, à la décomposition.

Pareille ambivalence, mêlée de fascination, pour les formes hermétiques conduit Rakosi à l'écriture de cette variation sur le célèbre poème de Williams :

So much
depends

upon the
instant

wrist
watch

on the
executive

a thyroid
pill

où simplicité vaut loi de caractère / le caractère étant / la langue commune, / représentante de l'homme » (Auxeméry)]

a clean
bowel⁵⁴

166

Le poème débute comme celui de Williams (« so much depends / upon // a red wheel / barrow // glazed with rain / water // beside the white / chickens⁵⁵ »), mais ce texte n'a pas qu'un intérêt parodique. La transformation la plus apparente, qui fait passer de la scène extérieure du poème de Williams à l'intérieur d'un bureau, vient souligner l'importance du contexte dans l'écriture d'une expérience. La dimension nourricière de la scène de ferme du poème original est entièrement réécrite depuis un contexte urbain dans lequel un traitement médical, certes vital, fait figure d'unique alimentation. De plus, le choix de l'article définit là où Williams employait un indéfini marque une différence importante : Rakosi désigne précisément son objet, sans se soucier de le proposer (ce qui était le cas chez Williams) comme un exemple. La possibilité, pour le poème, de symboliser ainsi au-delà de lui-même s'en trouve sévèrement restreinte. Par ailleurs, la précision des rares éléments du poème de Williams fait place à une succession qui semble interdire au regard de se fixer sur un seul comme plus signifiant qu'un autre. Les couleurs de Williams disparaissent, au profit d'une impression temporelle qui empêche, de par son propre déroulement, la formation d'une image stable composée comme un analogue implicite au poème. Le passage de « wheel barrow » à « wrist watch », qui s'articule à partir d'assonances vocaliques et consonantiques comme autour du même cercle dessiné dans les deux poèmes par ces deux objets, la roue de la brouette et les rouages de la montre, conduit à deux nouvelles reprises, puisque du poignet on se déplace vers le cou, et la thyroïde que soigne le mot « pill », pilule ronde dont la couleur n'apparaît pourtant pas, dont la montre était venue donner l'heure et qui une fois déglutie passera par « a clean / bowel », intestin dont les anneaux reprennent une dernière fois le motif

54 *Ibid.*, p. 388. [Tant / dépend // de / l'instant // montre / au poignet // du cadre // un comprimé / pour la thyroïde // un intestin / propre]

55 William Carlos Williams, *Collected Poems, 1909-1939*, New York, New Directions, t. 1, 1986, p. 138. [Tant dépend / d'une // brouette / rouge // luisante d'eau / de pluie // à côté des poules / blanches]

circulaire. Ce boyau semble pareillement déduit par homophonie du terme « barrow » dans le texte de Williams, ce qui transposerait les vers « glazed by rain / water », s'il s'agissait cette fois de salive et, peut-être, d'un verre d'eau. Le texte de Rakosi semble ainsi vouloir « avaler » celui du médecin Williams : la spirale descendante du texte de Rakosi, qui se termine par la mention amusée de fonctions corporelles tout à fait absentes du texte de Williams, reprend le motif circulaire de l'original, mais pour en suspendre le caractère iconique. Étrange représentation que celle offerte par ce poème qui se refuse à délimiter les frontières d'une forme stable, dont l'éternité est réduite à un instant, et le contenu vite dissous.

Afin de cerner tous les aspects du procédé, il faut avoir recours au très pertinent article de Jeffrey Peterson intitulé « “The Allotropes of Vision” : Carl Rakosi and the Psychology of Microscopy⁵⁶ ». L'extrait suivant, du poème « The City », indique l'usage du terme allotropique par Rakosi :

Yesterday the ducks flew in a mackerel sky.
I had the allotropes of vision,
something historical at the controls
of North America,
heavyweight and metaphorical⁵⁷.

L'allotropie désigne les propriétés polymorphes d'un élément ou d'une molécule chimique capable d'exister dans les mêmes conditions physiques sous différentes formes. Cette double vision, dont Peterson rend compte à travers une lecture de Rakosi comme poète « scientifique », consiste ici à présenter une image de manière à en souligner les possibilités métaphoriques et en même temps à les dénigrer. La couleur du ciel associée à celle d'un maquereau prolonge ainsi la couleur possible des

56 Jeffrey Peterson, « “The Allotropes of Vision” : Carl Rakosi and the Psychology of Microscopy », dans Michael Heller (dir.), *Carl Rakosi: Man and Poet, op. cit.*, p. 118-191.

57 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 274. [Hier les canards traversèrent un ciel couleur maquereau. / J'ai un regard allotropique, / quelque chose d'historique aux commandes / de l'Amérique du Nord, / poids lourd et métaphorique.]

canards, et ce même ciel est assimilé à une étendue d'eau, tandis que la combinaison antithétique des termes « duck » et « mackerel » empêche l'image de développer une cohérence propre autre que celle d'une métaphore grotesque. À l'inverse, le succès de cet envol périlleux du poète vers l'image adéquate se mesure au risque d'une symbolisation excessive et pesante. L'Amérique fait ailleurs souvent figure d'incitation à l'excès rhétorique ; dans « The Blank Page », Rakosi s'interroge ainsi : « What's the matter? / Have I nothing / to say about America? / Do I not dare / be grandiose⁵⁸? » En dépit de cette mise en garde qu'il se fait à lui-même, Rakosi confesse ailleurs : « How dependent I am on analogy for understanding! Like the scientist⁵⁹. » Pour s'approcher d'une définition plus juste de l'allotropie propre à la poésie de Rakosi, il faudrait en ce cas parler d'une tension entre la métaphore caractérisée et l'analogie putative.

Contre l'illusion de la métaphore qui serait synonyme de forme fixe, Rakosi défend donc une analogie dynamique non résolue. Alors, et seulement alors, est-il possible de négocier le poids métaphorique d'un rapprochement, comme si la métaphore devenait, sans plus aucun pouvoir d'illusion, l'instrument d'une double-vue qui prendrait en compte le dilemme énoncé ici : « I want to see / the sights obscure me / the facts secure me⁶⁰. » Rakosi utilise souvent le passage d'une observation visuelle commune à l'observation scientifique, de « sights » à « facts », comme l'indice d'un stade supérieur du regard. Il écrit ainsi :

I mean to penetrate the particular
the way an owl waits
for a kangaroo rat
and the photomicrograph
beholds

58 *Ibid.*, p. 373 [Que se passe-t-il? / N'ai-je rien / à dire de l'Amérique? / Ai-je peur / d'être grandiose?]

59 Carl Rakosi, *Collected Prose*, éd. cit., p. 20. [Mon esprit dépend tant de l'analogie! Comme le scientifique.]

60 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 274. [Je veux voir / les visions me sont obscures / les faits me rassurent.]

the hairy pappus

of a dandelion⁶¹.

La contemplation de l'objectif affublé d'un microscope et le regard de l'oiseau, ainsi mis sur le même pied, traduisent un rapport à la vision qui ferait sans l'image. Ni cadre ni perspective : ce regard est une ligne qui disparaît dans l'objet qu'il atteint. Les « faits » qui demeurent, une fois les « visions » balayées par la précision pénétrante de l'attaque du point de vue, sont d'autant plus exacts que leur opacité dernière est purement lexicale. Le choix de deux éléments composés, « kangaroo rat » et « hairy pappus », souligne le caractère également composé du troisième, « dandelion », où l'image animale persiste. C'est alors sur cette image, parfaitement lexicalisée, que le poème bute enfin, ne pouvant décomposer plus loin. Déjà, les allitérations en *p* et en *w* aux deux premiers vers mettaient en valeur la dimension avant tout verbale de ce regard. Comme Rakosi le dit ici : « If you could get down to its essence, even a turnip would be poetic. What is remarkable is that poetry can prove it⁶². » Cette preuve, on l'aura compris, est poétique au sens où une telle essence est révélée par le langage. Il ne faut donc pas prendre les analogies visuelles de Rakosi pour autre chose qu'un discours sur les moyens de la perception. Contrairement à ce qu'écrit Peterson, on ne dirait donc pas que chez Rakosi, le microscope est le moyen de produire une image condensée du monde, pour reprendre le titre d'un poème de Williams⁶³, mais plutôt qu'il se sert du poème comme d'un microscope tourné vers lui-même, et qui se prend pour objet au même titre que ce qu'il observe. Rakosi exprime ailleurs le souhait suivant : « the most

61 *Ibid.*, p. 204. [Je veux pénétrer le particulier / comme une chouette attend / le rongeur // et la photomicrographie / contemple / le pappus chevelu / d'un pissenlit.]

62 Carl Rakosi, *Collected Prose*, éd. cit., p. 41. [Si on pouvait arriver jusqu'à son essence, même un navet serait poétique. Ce qui est remarquable est que la poésie peut le prouver.]

63 Jeffrey Peterson, « "The Allotropes of Vision": Carl Rakosi and the Psychology of Microscopy », art. cit., p. 137. Le poème de Williams est intitulé « World Contracted to a Recognizable Image », dans *Collected Poems, 1939-1962*, New York, New Directions, t. II, 1988, p. 415-416.

obscure clerk / could attain clarity / from these poems⁶⁴ », de la même manière que l'on apprend « by simply looking / at a heron crossing a stream⁶⁵ ». C'est donc la fonction didactique et critique que permet et représente le microscope, en tant qu'instrument de décomposition de la vision, et au même titre que les nombreux objets relatifs à la vue chez Rakosi, qui est centrale chez ce dernier. Le tour de force du poète réside dans le fait que, comme il l'écrit, ce didactisme avance masqué, et se déguise à la façon d'un effet de surprise, puisque selon lui, « [t]he special characteristic of the very short poem is that the reader has to be hit before he realizes he's been shot. But for this to happen, the author, in the writing of it, also has to be hit before he realizes he's been shot⁶⁶. » Cet étonnement, conséquence de la brièveté du texte, ne doit donc pas faire oublier sa riche dimension spéculaire. Or bien souvent, cet aspect réflexif permet un retournement du poème contre lui-même, par une mise en opposition des moyens du poète et de ses fins, comme ici, sur une note humoristique évidente :

Matter,
 with this look
 I wed thee
 and become
 thy very
 attribute.
 I shall be
 thy faithful
 spouse,
 true
 to thy

64 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 197. [le plus obscur commis aux écritures / savait atteindre à la clarté / par le biais de ces poèmes » (Auxeméry)]

65 *Ibid.* [« par le simple fait de regarder / un héron traverser un ruisseau » (Auxeméry)]

66 Carl Rakosi, *Collected Prose*, éd. cit., p. 20. [« Le caractère particulier d'un très court poème vient de ce que le lecteur doit être atteint avant qu'il ne se rende compte qu'il a été visé. Mais pour que cela se produise, l'auteur, lorsqu'il écrit le poème, doit aussi être atteint avant de se rendre compte qu'il a été visé. » (Auxeméry)]

copulate
 < *copulare*:
 to join,
 to couple.
 Says nothing
 of lust,
 the iron master,
 sweaty,
 breathless,
 fierce⁶⁹.

172

Intitulé « The Indomitable », ce poème situe l'indomptable justement au niveau linguistique qui, à l'inverse de la vision microscopique précédemment évoquée, ne permet pas, par le seul moyen de la décomposition étymologique, une prise ou une saisie adéquate. La tension entre les termes d'origine latine, « *copulate* », et germanique, « *lust* », n'est aucunement résolue, ni même proprement problématisée lors du passage de l'un à l'autre. C'est uniquement le regard du lecteur, dont le poème se fait l'écho, qui sursaute devant la neutralité du premier terme, puis devant la vigueur des suivants. Les insuffisances de la langue à figurer le réel ne sont certes pas chose nouvelle, mais ce qui est ici remarquable est à quel point cet exemple témoigne de la difficulté qu'il y a à déterminer la position précise de Rakosi par rapport à ce type d'interrogation au point que l'on semble être face à une prosodie autant discursive que tournée vers la représentation par des moyens phonétiques ou intonatifs. Tantôt Rakosi semble lier perception et expression à l'intérieur d'un seul et même regard, tantôt ce regard se retourne contre le poète tant ses mots l'éloignent de l'objet qu'il contemple ; tantôt, encore, ces mots sont le seul et unique objet du poème, au détriment du monde, tantôt enfin ils ne semblent constituer qu'un pis-aller.

69 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 55. [*copuler* / < *copulare* : / joindre, / s'accoupler. / Ne dit rien / du désir charnel, / du fer chaud, / de la sueur, / à bout de souffle, / féroce.]

Si l'on a jusqu'à présent surtout considéré Rakosi l'ironiste, il est possible d'entrevoir une résolution aux conflits qui habitent son rapport au langage dès lors que l'on délaisse l'aspect le plus pugnace de ses écrits, et que l'on revient à leur dimension méditative. Si l'on a choisi de procéder ainsi, c'est dans la mesure où la célébration de la sagesse de l'épigramme depuis le constat de l'humble simplicité de sa forme revient souvent à n'énoncer que des descriptions tautologiques, célébrant la « lucidité lapidaire⁷⁰ » du poète, formule heureuse mais peu interprétative de Donald Davie au sujet de Rakosi. Au contraire, on a voulu lire ses poèmes en premier lieu depuis les conflits qui les animent, avant de pouvoir désormais envisager comment ces tensions se résolvent. On se tournera donc maintenant vers le recueil de poèmes le plus représentatif de ce type d'interrogations chez Rakosi, intitulé *Ere-Voice* (1971). L'étude du titre révèle jusqu'où l'on peut aller pour détailler les dilemmes qui nourrissent son sens : « *ere* », conjonction et préposition archaïque, désigne l'avant, et donc ici le moment qui précède l'expression, que le poète voudrait saisir ; prononcé « air », le terme désignerait justement la voix comme inspiration préparant à l'expulsion de l'air qui fait le son d'une voix ; au sens mélodique, l'air d'une voix renvoie aussi à la musique d'un texte ; en tant que matière, l'air est enfin la condition d'existence de la voix humaine ; si l'on entend un *h* oublié, on peut également lire « *here* », et comprendre qu'il s'agit d'une voix à la fois située et, au sens premier du terme, antérieure à la fois ; *ere* est aussi un palindrome, celui d'une voix qui va et vient, en dialogue avec le lecteur ; c'est encore, si l'on remonte plus loin, « *e'er* » pour « ever », selon la réduction parfois employée pour se jouer des contraintes métriques, ce qui suggérerait une voix éternelle, issue du passé (incarné par d'anciens systèmes prosodiques) et se projetant dans l'avenir ; peut-être est-ce aussi « *erie voice* », une voix étrange et étrangère ; et le plus évident peut-être, « *ear voice* », la voix dans l'oreille, qui peut évoquer autant l'accès du poète à l'écoute privilégiée du lecteur que la voix intérieure

70 Donald Davie, « Lapidary Lucidity », dans Michael Heller (dir.), *Carl Rakosi: Man and Poet*, op. cit., p. 233-240.

du poète ruminant ses propres poèmes. Le premier poème du recueil s'intitule également « Ere-Voice » :

“Who is there
to attain What?”

the master of Ch'an
the medium of the ocean⁷¹

174

Ce poème permet d'envisager les méthodes de composition de Rakosi comme la mise en pratique d'une « ere-voice », au sens prosodique cette fois. Cette « avant-voix » serait rendue visible par la découpe du poème : ici, il faut faire retour sur le premier vers pour en dépasser la familiarité et en saisir la portée philosophique, depuis la citation entière, la seconde majuscule à « What » venant conceptualiser ce mot interrogatif exactement au moment où il renvoie au premier. Ce retour à soi du vers en souligne la dimension interrogative. Cette prosodie rétrospective, serait-on tenté de dire, permet également, en scindant en deux une citation vraisemblablement empruntée à un maître chinois, d'en préparer la réception : d'un bloc, la formulation paraîtrait sans doute fort sentencieuse, tandis que son introduction préalable en tant qu'interrogation banale capte l'attention du lecteur bien plus aisément. Le poème peut aussi se lire en deux blocs, chaque vers répondant à la question de l'autre : « Who is there / the master of Ch'an », puis, « to attain What? / the medium of the ocean ». À nouveau, le caractère binaire de la structure syntaxique redouble la répartition sur la page, suggérant une dualité à surmonter ; dualité que l'idée d'une « ere-voice » représente également, dans la mesure où cette « avant-voix » se conçoit comme une préparation à la parole qui, une fois produite, réparerait la coupure du trait d'union qui sépare encore la voix contenue de sa vocalisation. Dans le même ordre d'idée cette « avant-voix » n'est donc pas la voix du maître, puisque maître et *medium* ne font qu'un. Il s'agit de parvenir à une maîtrise méditative de sa propre voix, selon

71 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 133. [« Qui est là / pour atteindre Quoi? » // Le maître de Ch'an / le médium de l'océan]

le parallélisme proposé par l'écho entre « Ch'an », terme chinois qui signifie méditation, et « ocean ». L'océan qui sépare le poète américain du sage chinois est réduit par la proximité phonétique des deux termes, suggérant ainsi le travail de traduction nécessaire à la circulation de cette voix-là. En un sens complémentaire, cette « avant-voix » serait donc aussi une image sonore du travail du traducteur. Dans un autre poème, Rakosi reprend cette image lorsqu'il écrit : « The Poem / comes in / like an ocean / blow / into my head // and goes out / as a small model / into the world [...] »⁷². Le jeu de l'immense et du miniature, nous l'avons vu, correspond chez Rakosi au jeu de la langue et du poème : ici, l'immensité de la sagesse évoquée est réduite, pareillement, aux dimensions étroites du texte.

Les dimensions du poème peuvent donc évoquer bien autre chose que les déchirements étudiés plus haut. Il est pourtant rare de trouver ce type d'articulation chez Rakosi, qui prend plus souvent soin d'employer sa mise en page binaire afin d'interroger les modalités métaphoriques de la langue, notamment lorsqu'elle est employée dans un contexte religieux. On y retrouve cependant exactement ici la même proximité entre d'un côté l'immensité du sacré, et de l'autre la dimension humaine de la parole. À la différence du texte précédent, la mise en scène du poème en tant que poème fait dévier l'aspect autrement méditatif du texte vers la question pratique de sa composition. Cette façon particulière, chez Rakosi, de faire surgir le travail du poète comme résolution temporaire apportée aux difficultés de la langue à exprimer l'absolu est aussi efficace que contre-productive, puisque cette irruption scelle l'échec de la tentative par laquelle cette dernière s'achève. On s'aperçoit alors que l'approche de Rakosi n'est pas uniquement marquée par un scepticisme profond dirigé envers les religions établies, mais qu'elle procède d'une remise en question tout aussi fondamentale de la fonction du poète. On peut certes ne prêter attention tout d'abord qu'au premier phénomène, comme ici :

72 *Ibid.*, p. 185. [Le poème / s'engouffre / comme un océan / d'un coup / dans ma tête // et se retire / modèle réduit / dans le monde (...)]

À nouveau, il faut avoir recours à une lecture fine du détail du poème afin d'en saisir le mouvement. D'un côté, lu verticalement, le poème fait office d'art poétique, si l'on lit « to a field force / for transcending, / of human nature / as beauty is in the eye / with the poem » : autrement dit, le poème est cet œil, qui comprend toute beauté humaine et la transcende, à l'intérieur du champ de force créé par le texte. De l'autre, on lirait : « As the body of mystery / is the symbol. For approaching a mystery / which is the origin / and where all value is / there is a ceremony ». Le mystère est en ce cas bel et bien désigné comme l'origine de toute valeur, ainsi que la cérémonie le consacre. Quel doit alors être notre rapport aux mots, détenteurs d'une symbolisation à la fois évoquée et moquée ? Il est sans doute tentant de faire de Rakosi une figure intransigeante, mais à la lecture de ses poèmes il apparaît que ce pouvoir symbolique, cet accès au mystère médiatisé par la parole, composent un horizon à la fois malmené et désiré. Bien entendu, Rakosi s'en cache souvent, comme lorsqu'il termine de la sorte un poème intitulé « On "How It's Asked Determines The Response" » :

I don't have to answer.
I'll make the question look profound.

I can also disappear
into a cobweb
in a manner of speaking⁷⁴.

Le style, la manière du poète ne serait que « façon de parler », autrement dit subterfuge destiné à berner le lecteur. Cependant, l'honnêteté de la confession enlève beaucoup à la démonstration. De plus, on constate que le refus prononcé ici cache parfois, précisément, une incapacité à accéder à une autre dimension, hypothétiquement plus profonde. Rakosi en fait le sujet du poème suivant, extrait de « Meditations » :

74 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 212. [Je ne suis pas tenu de répondre. / Je vais rendre la question profonde. // Je peux aussi disparaître / dans une toile d'araignée / d'une façon de parler.]

reverence,
 His great
 shadow
 is in the word.
 I tremble.
 He has sent
 a messenger
 in the slow
 grave measures
 of music.
 Yet I know
 not what
 to revere⁷⁵.

178

Si l'on devine dans le passage de « His » à « what » une mention de l'interdiction, dans la religion juive, de l'adoration d'icônes, la divinité n'étant visible dans l'Exode que comme ombre, de dos, Rakosi propose surtout un choix impossible entre l'attrait de la musique, qu'elle évoque une visée explicitement liturgique ou bien plutôt esthétique, et l'absence de symbole ou d'objet spécifique autour duquel la révérence liée au culte pourrait trouver à s'exprimer. Il faut savoir que Rakosi pose ce choix comme celui de la poésie. Dans « Poetry », il écrit : « Its nature is to look / both absolute and mortal⁷⁶. » Le travail du poète consiste donc selon lui à combiner ces deux aspects, auxquels il ajoute un troisième, lorsqu'il clôt le poème « Shore Line » ainsi :

This is the raw data.
 A mystery translates it
 into feeling and perception;
 then imagination;
 finally the hard

75 *Ibid.*, p. 22. [révérence, / Sa grande / ombre / est dans le mot. / Je tremble. / Il a envoyé / un messenger / dans les mesures / lentes et graves / d'une musique. / Or je ne sais / pas quoi / révéler.]

76 *Ibid.*, p. 186. [Sa nature est d'être / à la fois absolue et mortelle.]

inevitable quartz
figure of will
and language⁷⁷.

Les données brutes du réel, les sensations et la perception, et enfin le travail de la volonté et du langage : Rakosi combine constamment ces trois plans, donnant la priorité, selon, à l'un ou à l'autre, sans que la lecture de l'œuvre intégrale ne puisse permettre de déterminer le choix définitif du poète, si ce n'est que ces données brutes recouvrent à la fois les perceptions du poète et les mots qu'il lui faut employer pour les restituer. « Shore Line » s'ouvre par les deux vers : « We speak of *mankind*. / Why not *wavekind*⁷⁸? » Ici la généralité du terme abstrait englobe ce que le regard différencie, regard du sujet qui ne voit pas *la* mer mais *les* vagues, qui voit les hommes et non l'humanité. Le texte rend compte de ce regard dissociatif en transposant cette vision au niveau du regard du lecteur sur la page. Cela se produit par la décomposition et la reformation du mot, de « *mankind* » à « *wavekind* » puis à « *stonekind* », toujours en italiques. À chaque fois, le procédé de désignation du genre ou de l'espèce par le suffixe « *-kind* » se trouve contredit par la combinaison d'éléments particuliers, que la composition du mot ne parvient pas à faire fusionner, cette dissociation linguistique reprenant une dissociation perceptive. Le texte précise : « *Pphlooph pphlooph* / the waves grope / indistinctly for the shore⁷⁹. » Lorsqu'indistinction il y a, c'est étonnamment à l'onomatopée que le texte a recours, rappelant ainsi l'écart qui sépare toute perception sonore et visuelle du signe linguistique. Cependant, cette différence n'est que d'apparence, et comme l'italique à l'onomatopée ainsi qu'aux néologismes en témoigne, il s'agit d'un même quartz « inévitable », produit de la volonté d'un sujet.

77 *Ibid.*, p 227. [Voici les données brutes. / Un mystère les traduit / en sentiment et perception ; / puis en imagination ; / enfin en quartz / dur et inévitable / image de volonté / et de langage.]

78 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 227. Voir, plus haut, la reprise du motif maritime chez Zukofsky, puis par Oppen dans « Party on Shipboard ». [On parle d'humanité. / Pourquoi pas de vaguité?]

79 *Ibid.* [*Plouf plouf* / les vagues s'agrippent / indistinctement à la rive.]

Dans un texte critique où il expose longuement ses choix, Rakosi décrit admirablement le travail de manipulation du lecteur auquel il lui faut se livrer afin de parvenir à maîtriser les exigences du langage, et à articuler ce qu'il considère comme la dimension expressive du langage et sa dimension épistémique :

Its [poetry's] lyrical impulse is tempered and modified at the very start by the nature of language, which places cognitive expectations on itself. To get to the heart, therefore, the lyrical impulse has to sneak around them by a devious and complex route of word associations and timbres and cadence. Indirection is its very nature. Its effect, in fact, depends on it and on subtlety and keeping under cover, otherwise the poet will be blamed for manipulating the reader. A kind of game between impulse and language in which language allows impulse to go its way but not openly and directly. In return, impulse gives up part of itself and takes on the burden of the cognitive demands of language⁸⁰.

Pulsion et pulsation expressive d'un côté, et exigences cognitives de l'autre, doivent selon Rakosi être combinées de façon à tromper l'attention du lecteur en confiant au mouvement du poème une part de la fonction épistémique du texte, autrement réservée au sens même des mots. À nouveau, Rakosi analyse ce dualisme de façon éminemment dialectique, sans qu'il s'agisse de résoudre la tension qu'il décrit, mais bien plutôt de lui donner forme. En un étonnant tour de force, le poème suivant montrera pour conclure avec quelle subtilité Rakosi parvient à éviter le piège d'une telle résolution par le biais d'une image

80 Carl Rakosi, « A Note on Music and the Musical », dans Michael Heller (dir.), *Carl Rakosi: Man and Poet*, op. cit., p. 39-40. [L'élan lyrique de la poésie est tempéré et modifié dès le départ par la nature du langage, qui impose ses exigences cognitives. Pour frapper au cœur, l'élan lyrique doit donc furtivement emprunter un détour complexe, fait d'associations de mots, de timbres et de cadences. Sa nature est l'indirection. Ses effets, finalement, en dépendent, et nécessitent subtilité et faux-semblants, sans quoi on reprochera au poète d'avoir trompé le lecteur. Une sorte de jeu entre cet élan et le langage, dans lequel le langage permet à cet élan de suivre sa route, mais ni ouvertement ni directement. En retour, cet élan renonce à une partie de lui-même et prend sur lui le poids des exigences cognitives du langage.]

musicale. Dans ce texte, on constate aisément quelle serait la tentation de la métaphore :

The Clarinet

runs up
a water-
ladder quicker
than the soul
past gravity.

A temperate sun
inhabits its wood
once green
and shady.

This small-
bored Ariel
a pipe
with elegant air-
holes to the mellow
lining of abstraction
has a gentle reed
on which I suck
and like to dream⁸¹.

La verticalité du poème mime exactement l'instrument, que les mots entourent comme les doigts du musicien l'enveloppent. Les premiers vers inversent cependant le mouvement attendu : on attendrait que le poète fasse descendre le regard le long de l'instrument, or ce sont les sons qui en sortent qui montent, déplaçant ainsi explicitement

81 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 210. [La Clarinette // remonte / une échelle / liquide plus vite / que l'âme et / que la gravité. // Un doux soleil / habite son bois / jadis vert / et ombragé. // Ces petits / trous Ariel / pipe / aux élégants trous / d'air doublée / d'abstraction suave / possède une anche douce / où je pose ma bouche / et rêve souvent.]

la représentation du côté de l'image d'un processus, et non pas de la visualisation directe d'un objet. C'est le mot même qui semble remonter, si l'on prend le soin d'entendre un écho de « run » au centre du mot « clarinet ». D'un point de vue morphologique, les trois occurrences de mots composés par tirets à l'enjambement semblent destinées à permettre une figuration linguistique du corps de l'instrument, avec ses anneaux et ses clés. Chauffée, avec tempérance, par le soleil qui jadis en brunit le bois, la clarinette vibre maintenant d'une autre sève et d'une autre salive : tout de son, l'instrument est présenté comme fluide, image de la plasticité mélodique de l'instrument comme de sa réalité ici exclusivement linguistique. En plus de l'insistance avec laquelle le poème confisque à son profit cet instrument de musique comme création poétique, la décomposition de l'instrument réduit à une matière insiste sur la matière dont il s'agit ici, à savoir les mots dont le poème est fait. La référence cachée dans le jeu de mot aux vers « small- / bored Ariel », qui renvoient autant à l'air qui passe par ces petits trous qu'au personnage de Shakespeare dans *La Tempête*, parachève la volonté de Rakosi de poétiser ici, si l'on ose dire, non pas métaphoriquement mais littéralement cet instrument. Non seulement ces « trous élégants » semblent évoquer les choix prosodiques de Rakosi, dont les poèmes sont pleins d'échappées et de trouées, mais ce faisant, c'est l'instrument qui prête son image au poème et non le poème qui chercherait à entrer en compétition avec l'instrument. Pareillement, la formule « lining of abstraction » semble exactement décrire la doublure d'abstraction qui rehausse tous les textes de Rakosi, et bien entendu celui-ci, auquel on doit ajouter le jeu de mot entre « a gentle reed », la anche au son doux, et l'homonyme « read », qui évoque la douce lecture du texte, lecture qui se nourrit d'autres textes : « on which I suck » renvoie aux dernières paroles de la chanson d'Ariel, « Where the bee sucks there suck I⁸² », tandis que la mention d'un rêve qui clôt le texte rappelle expressément les mots de Prospero. Comme pour compenser pareilles références, Rakosi prend soin de glisser aussi une allusion moqueuse, dans la mesure où le découpage permet également de lire « bored Ariel », Ariel qui s'ennuie,

82 William Shakespeare, *The Tempest*, London, Bloomsbury, 2011, p. 224.

et n'a rien d'autre à faire qu'à tirer sur une pipe. Sans gravité, au sens aussi bien propre que figuré donc, le poème maintient un équilibre ardu entre ce que Rakosi considère comme l'impulsion ou la pulsation propre à la poésie comme chant, et les « attentes cognitives » du langage. Dans le même texte, il revient sur la validité de la comparaison entre musique et poésie, et remarque :

The truth is, a poem starts in the reader's memory. There the words are assigned sound, pace, stress, rhythm, phrasing, intonation, etc., from the spoken language. This part is physical and can be compared to music. While this is going on, however, one is also making literary and personal associations with the words, reflecting on their sense, responding to their emotion... all of which lie outside music... so that when you read a poem like Blake's "Evening Star," the ear is immediately full of a bursting ecstasy of "inner music." But the burst is the instantaneous *combination* in the mind, and the ecstasy is the reaction to the quality of its balance, measure, integrality, and to a robustness in the elements. In their presence the reader has become an instrument. This makes him feel so good, he could sing. But to speak of this as music is a bit poetizing⁸³.

On notera que la part physique de l'écoute d'un poème est décrite comme résidant en sa lecture, mais pas au sens où l'appareil phonatoire permettrait l'équivalent d'une performance vocale ou instrumentale,

83 Carl Rakosi, *Collected Prose*, éd. cit., p. 39-40. [En vérité, un poème débute dans la mémoire du lecteur. C'est là que sont assignés aux mots sonorité, cadence, accent, rythme, formulation, intonation, etc., depuis la langue parlée. Cet aspect relève du physique et peut être comparé à la sphère musicale. Pendant ce temps, cependant, on procède aussi avec ces mots à toutes sortes d'associations littéraires et personnelles, en songeant à leur sens, en répondant à l'émotion qu'ils procurent... tout cela n'est pas d'ordre musical... de sorte que, lorsqu'on lit un poème comme « Evening Star », de Blake, l'oreille est immédiatement pleine d'une formidable extase, de toute la « musique intérieure » du texte. Mais cette expérience est le produit d'une *combinaison* instantanée dans l'esprit du lecteur, et cette extase est une réaction à la qualité de l'équilibre, de la mesure, de la plénitude, et de la robustesse de ses éléments. En leur présence, le lecteur se fait instrument. Il en tire du plaisir, il sent qu'il pourrait chanter. Mais parler alors de musique serait une façon de poétiser un peu trop.]

comme quantité d'analogies poético-musicales l'ont suggéré : pour Rakosi, cette caractéristique physique « comparable à la musique » relève de la mémoire linguistique collective du lecteur, et des processus intonatifs et articulatoires qui lui sont propres. La langue parlée, à la lettre, parle une fois lue : c'est la combinaison instantanée, dans l'esprit du lecteur, qui fait de lui un instrument. Ce n'est donc pas le poème qui est l'instrument d'une musique, mais le sujet. Telle est la leçon qu'il faut retenir de ce parcours le long des diverses échelles des poèmes de Rakosi : si à travers la mise en scène de l'expérience de la langue, la question de la place du sujet ne cesse de se poser, Rakosi y répond en soulignant l'assujettissement du sujet à la langue. Cependant, au lieu de produire un pléonasse, toute sa poétique tourne autour de ce redoublement comme autour d'une énigme, que Rakosi résume très bien ainsi : « Why should the experience in a poem be secondary to the writing? It looks wrong. But if it were not, how could the act of writing be a full experience? Aye, there's the rub⁸⁴! » Cette question, dont la formulation se veut digne du soliloque d'Hamlet, décrit exactement le balancement du vers de Rakosi, de la secondarité d'une expérience à l'autre, sans qu'il soit toujours possible au lecteur de décider. Si le sujet de Rakosi est la sujétion du poète à la langue, il n'essaie donc pas d'en renverser les données, de s'en faire le maître, comme il accuse souvent Eliot ou Pound de vouloir le faire. En assurant la présence des deux côtés du poème de l'expérience dont il est issu, expérience de la langue qui produit et est produite par l'écriture du texte, Rakosi procède à une objectivation du travail du poète, dont la réversibilité est à la fois la condition d'existence et de disparition, comme si la question d'Hamlet était reposée par lui ici, à une autre échelle.

84 *Ibid.*, p. 36. [Pourquoi, dans un poème, l'expérience serait-elle secondaire par rapport à l'écriture? Cela semble faux. Mais sinon, comment l'acte d'écrire constituerait-il une expérience propre? Ah, voilà l'obstacle!]

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 NIEDECKER¹

- 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.

¹ 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 RAKOSI²

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)³ 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

