

“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 Barnett pour publication dans *Nothing Doing in London 2* (janvier 1968), conservé à Cambridge University Library. Avec l’aimable autorisation d’Anthony Barnett.
Graphisme : Atelier Papier

ISBN :

979-10-23 1-3 606-7

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>

INTRODUCTION

Summarising:

The “Objectivists” number of Poetry—
“Objectivists” in quotes: no infringement, i.e.
of philosophical etiquette, intended.

The interest of the issue was in the few recent
lines of poetry which could be found, and in
the craft of poetry, NOT in a movement. The
contributors did not get up one morning all over
the land and say “objectivists” between tooth-
brushes¹.

Louis Zukofsky, “*Recencies*” in *Poetry*, 1932

On dénombre quatre, cinq, ou six poètes objectivistes. Les quatre premiers recensés sont invariablement les suivants : George Oppen (1908-1984), Carl Rakosi (1903-2004), Charles Reznikoff (1894-1976), et Louis Zukofsky (1904-1978). À ces hommes, juifs, politiquement ancrés à gauche, originaires de la côte est des États-Unis ou bien y ayant vécu et travaillé, à New York notamment, la critique adjoint une seule et unique femme, Lorine Niedecker (1903-1970), connue au contraire pour son enracinement dans le Wisconsin rural. L’Anglais Basil Bunting² (1900-1985), célébré en tant que poète northumbrien malgré une vie très cosmopolite, vient enfin s’ajouter au groupe. Deux

- 1 Louis Zukofsky, *Prepositions +: The Collected Critical Essays*, Middletown [Conn.], Wesleyan UP, 2000, p. 214. [Pour résumer : / Le numéro « Objectivistes » de la revue *Poetry* – « Objectivistes » entre guillemets : volonté ne pas empiéter sur le domaine philosophique. / L’intérêt du numéro tenait à quelques vers récents trouvés alors, et au métier de poète, PAS à un mouvement. Les contributeurs ne se sont pas tous levés à travers le pays un matin en s’exclamant « objectivistes » entre deux coups de brosse à dents.]
- 2 Voir John Seed, « An English Objectivist? Basil Bunting’s Other England », *Chicago Review*, 44, 1998/3-4, p. 114-126.

figures tutélaires, Ezra Pound (1885-1972) et William Carlos Williams (1883-1963), entourent, hantent ou accompagnent ces poètes, au point qu'il est difficilement envisageable de ne pas tenir compte aussi de leur importance décisive dans ce bref tableau, et qu'il semblerait en retour bien incongru de ne pas y apporter quelque nuance en mentionnant à tout le moins les noms de Marianne Moore, de Wallace Stevens ou de Gertrude Stein.

8

L'adjectif « objectiviste » lui-même est un terme dont l'usage, en poésie américaine, remonte très exactement au numéro paru au mois de février 1931 de la revue *Poetry: A Magazine of Verse*³, revue fondée en 1912 et dirigée par Harriet Monroe (1860-1936), qui accueillit alors comme éditeur invité, à l'instigation d'Ezra Pound, le jeune Louis Zukofsky. L'appellation est ainsi avant tout le produit de contingences éditoriales : il était commode de pouvoir rattacher les nouveaux poètes inclus dans ce numéro à un courant, une école ou un mouvement. Zukofsky rédigea donc deux textes pour ce numéro, qui venaient en justifier l'orientation : « Program: 'Objectivists' 1931 » et « Sincerity and Objectification with Special Reference to the Work of Charles Reznikoff ». En dépit du titre du premier de ces textes, proche du manifeste, et de la promesse contenue dans le second de démontrer l'idée par l'exemple, ces essais demeurent dépourvus de la visée prosélyte de Pound lorsqu'il publiait *A Few Don'ts* dans *Poetry* presque vingt ans plus tôt. Éditée par Zukofsky également, l'anthologie « objectiviste » publiée en 1932 depuis la France par To Publishers n'apporta pas non plus de clarification doctrinale définitive, malgré le ton incisif de la préface de Zukofsky. Dans les pages de celle-ci, « "Recencies" in Poetry », Zukofsky s'efforce certes de clarifier son propos initial, mais il termine en refusant avec énergie, à peine un an après la parution du numéro dédié de *Poetry*, l'idée d'un quelconque mouvement⁴.

3 On peut consulter ce numéro sur le site internet *The Poetry Foundation*, en ligne : <https://www.poetryfoundation.org> (consulté le 6 novembre 2018).

4 Voir Fiona McMahon, « *An "Objectivists" Anthology: from Manifesto to Tradition* », *Revue LISA/LISA e-journal*, 7, 2009/1.

Plusieurs raisons expliquent cette situation particulière. Il y a d'abord le fait que les textes critiques disponibles, tous de la main de Zukofsky, sont bien davantage des miroirs tendus à la poésie de leur auteur qu'ils ne sauraient être envisagés *a posteriori*, ni ne furent considérés alors, comme les signes d'une campagne organisée. Une autre raison possible, et sans doute la plus convaincante, tient à ce que les principaux poètes publiés dans le numéro de février 1931 de *Poetry*, dans l'anthologie, puis par To Publishers ainsi que par The Objectivist Press ne semblent pas, à cette époque, s'être reconnus comme les acteurs d'un tel mouvement. Hormis les textes ci-dessus de Zukofsky, on ne dispose d'aucun autre document s'essayant à définir le mouvement pendant la première moitié des années trente, y compris au sein des diverses correspondances de chacun. De plus, lorsqu'après la guerre ces poètes furent redécouverts et sollicités par une nouvelle génération de lecteurs, ils offrirent tous, rétrospectivement, la même opinion : au-delà d'une appréciation mutuelle et d'une brève aventure éditoriale commune⁵, ils rejetèrent tous la paternité du terme « objectiviste », et sa définition exacte, sur Zukofsky, tandis que chacun en proposa une lecture individuelle à l'aune de sa propre production poétique. Zukofsky lui-même renvoya, sans plus d'explication, à ses propres textes d'alors. « Objectivistes » serait donc une étiquette *ad hoc*, dont la critique se serait emparée après coup. L'argument est juste, mais de portée limitée, dans la mesure où l'histoire, littéraire ou non, ne s'écrit jamais qu'après les faits, et souvent au grand dam de ses acteurs. On ne peut donc refuser la validité *a posteriori* de l'appellation en raison de son seul caractère rétrospectif. On la refusera pour un autre motif, tout à fait indiscutable celui-là, et qui a justement trait à l'historiographie littéraire.

En effet, le nombre de poètes inclus dans le numéro 37.5 de *Poetry*, en 1931, comme dans *An "Objectivists" Anthology* un an plus tard, dépasse de peu la vingtaine⁶. Or la critique ne retient, au maximum, que six poètes objectivistes. Williams, pourtant publié dans le numéro de *Poetry*

5 Pour le détail des publications de To Publishers et The Objectivist Press, voir en ligne : <http://www.z-site.net/biblio-research/the-objectivists-and-their-publications/> (consulté le 6 novembre 2018).

6 Pour la liste complète, on consultera utilement les ressources mises à disposition en ligne : www.z-site.net (consulté le 6 novembre 2018).

comme dans *An "Objectivists" Anthology*, leur est rattaché, mais comme compagnon de route, au même titre qu'Ezra Pound, pourtant crucial au succès de l'entreprise et élément moteur des transformations de la poésie américaine d'alors. Si l'historiographie tient à la dénomination « objectivistes », c'est donc en grande partie en dépit des documents dont elle dispose, car les cinq ou six poètes concernés n'émergent de façon singulière parmi cet ensemble qu'en raison de leurs œuvres individuelles, qui sont elles-mêmes largement, et parfois même exclusivement, postérieures aux interactions qu'ils entretiennent pendant les années trente. Après les publications de cette période⁷, Oppen, Rakosi, Reznikoff et Zukofsky ont tous, bien qu'avec quelque nuance, traversé les années quarante, cinquante, parfois même une partie des années soixante, dans une obscurité totale, marquée pour certains d'entre eux par l'abandon de toute activité poétique. Lorsqu'en 1969 L. S. Dembo⁸ intitule le numéro de *Contemporary Literature* dans lequel il rassemble ses entretiens avec Oppen, Rakosi, Reznikoff et Zukofsky « The 'Objectivist' Poet: Four Interviews », tous ont accumulé une œuvre qu'aussi bien en termes de volume que d'inventions propres il est désormais impossible de résumer à leur rencontre quarante ans plus tôt. Les contributions réunies trente ans plus tard dans *The Objectivist Nexus. Essays in Cultural Poetics* (1999) par Rachel Blau DuPlessis et Peter Quartermain, qui ajoutent au groupe initial Niedecker et Bunting, témoignent fort bien de ce problème méthodologique autant qu'historiographique, auquel la notion de *nexus*, qui se contente de mettre en avant les liens singuliers qui unissent ces poètes pour échapper au risque de toute généralisation, évite soigneusement de répondre. Les essais que l'on y trouve apparaissent comme autant d'invitations à prolonger la réflexion par la lecture des œuvres évoquées, ainsi que par celle des ouvrages précisément dédiés à chacune, tant ce kaléidoscope offre d'analyses divergentes et partielles, parfois aux prises avec des conflits de périodisation, voire de filiation,

7 Sachant que Niedecker n'entre en contact avec Zukofsky qu'à l'occasion de la publication du numéro de *Poetry*, et commence donc à publier plus tardivement. Elle est également (re)découverte au cours des années soixante.

8 L.S. Dembo, « The 'Objectivist' Poet: Four Interviews », *Contemporary Literature*, 10, 1969/2, p. 155-219.

qui mettent en péril l'effort de synthèse annoncé. Déplaçant le débat sur le terrain des valeurs, celles de l'objectivisme étant présentées comme supérieures à celles d'autres traditions poétiques, il apparaît rapidement au fil de cet ouvrage combien la cohérence du projet objectiviste relève bel et bien d'une reconstruction douteuse, avant tout motivée par le désir d'écrire une contre-histoire du modernisme symbolisé tout à la fois par le conservatisme de T. S. Eliot, les romantiques anglais, le modernisme britannique, le corpus poétique enseigné dans les universités américaines dans les années cinquante et soixante, le « lyrisme » et la poésie dite « dominante ». Le paradoxe est que cette contre-histoire se trouve désormais parfaitement canonisée⁹, son but ayant été dès le départ de constituer un autre canon, autant que de soutenir une nouvelle avant-garde.

On aura deviné qu'il ne s'agit pas ici, à travers l'histoire de la réception des poètes objectivistes, de résoudre les conflits répétés¹⁰, au sein de la poésie américaine, qui entourent la définition vraisemblablement impossible d'une tradition commune. D'une part, ce travail a en bonne partie déjà été accompli¹¹; de l'autre, il se confond presque avec l'étude de la poésie américaine du xx^e siècle dans son ensemble, tant les carrières des poètes objectivistes recourent au moins quatre phases

- 9 Voir, par exemple, l'entrée « Objectivism » dans Roland Greene, Stephen Cushman *et al.* (dir.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton UP, 4^e éd., 2012. Voir aussi Rachel Blau DuPlessis, « Objectivist Poetry and Poetics », dans Walter Kalaidjian (dir.), *The Cambridge Companion to Modern American Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 2014, p. 89-101.
- 10 Voir Burton Hatlen, « Carroll Terrell and the Great American Poetry Wars », *Explorations* [University of Maine], 1986, p. 3-15; Alan Golding, *From Outlaw to Classic: Canons in American Poetry*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995; Axel Nesme, « Canonical Agon in Post-World War II American Poetry Anthologies », *Revue française d'études américaines*, 110, 2006/4, p. 42-60; Peter Nicholls, « Beyond *The Cantos*: Ezra Pound and Recent American Poetry », dans Ira B. Nadel (dir.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge, Cambridge UP, 1999, p. 139-160; *Revue française d'études américaines*, 103, « Poètes américains : architectes du langage », dir. Hélène Aji, 2005.
- 11 Voir Rod Rosenquist, *Modernism, the Market, and the Institution of the New*, Cambridge, Cambridge UP, 2009; Christopher Beach, *The ABC of Influence: Ezra Pound and the Remaking of the American Poetic Tradition*, Berkeley, University of California Press, 1992.

essentielles de son histoire : le sillon creusé par Williams à partir de *Spring and All* (1923), et par Pound, entre ses prophéties critiques et l'écriture des premiers *Cantos* à la fin de la première guerre, lors de sa sortie de l'Imagisme puis du Vorticisme ; l'intense activité artistique et culturelle liée au Black Mountain College¹² dans les années cinquante, sous la direction du poète Charles Olson, aux côtés de Robert Duncan (1919-1988) et Robert Creeley (1926-2005) ; le renouveau poétique des années soixante et soixante-dix autour d'une génération nombreuse, où l'on retrouve des poètes nés dans les années vingt et trente, comme David Antin (1932-2016), Paul Blackburn (1926-1971), Cid Corman (1924-2004), Theodor Enslin (1925-2011), Denise Levertov (1923-1997), Jerome Rothenberg (né en 1931), Armand Schwerner (1927-1999), Harvey Shapiro (1924-2013), ou encore Michael Heller (né en 1937), autant que des poètes nés pendant la guerre comme Rachel Blau DuPlessis (née en 1941), Michael Palmer (né en 1943), Hugh Seidman (né en 1940), et John Taggart (né en 1942), auxquels il faut ajouter Norman Finkelstein (né en 1954) ; enfin, dans les années soixante-dix puis quatre-vingt, autour du mouvement des « Language Poets », les poètes Charles Bernstein (né en 1950), Lyn Hejinian (née en 1941), Susan Howe (née en 1937), Ron Silliman (né en 1946) et Barrett Watten (né en 1948) réinvestissent une fois encore l'héritage objectiviste.

Parler de poésie objectiviste ne saurait donc avoir le même sens pour Williams, lorsque Zukofsky¹³ suggère des modifications au manuscrit de *The Wedge* (1944), ou pour Pound, lorsqu'il rédige la préface du premier recueil d'Oppen, *Discrete Series* (1934), que pour Creeley, lorsque ce dernier fait après-guerre la promotion de Zukofsky puis, avec Corman, de Niedecker. C'est encore une autre poésie objectiviste que tire de l'oubli l'anglais Andrew Crozier lorsqu'il relance la carrière de Carl Rakosi. Lorsqu'Oppen récite des vers de Reznikoff au fond d'un trou d'obus au printemps 1945, est-ce la même poésie objectiviste qui le retient à la vie

12 Voir Martin Duberman, *Black Mountain. An Exploration in Community*, Evanston [Ill.], Northwestern UP, 2009 ; Vincent Katz, *Black Mountain College. Experiment in Art*, Cambridge [Mass.], MIT Press, 2002.

13 Voir *The Correspondence of William Carlos Williams and Louis Zukofsky*, éd. Barry Ahearn, Middletown [Conn.], Wesleyan UP, 2003.

que celle dont s'emparent, trente ans plus tard, un polémiste comme Charles Bernstein, ou un théoricien comme Barrett Watten ? Est-ce enfin la même poésie objectiviste à laquelle reviennent aujourd'hui, un siècle plus tard, les partisans d'un modernisme commémoratif qui n'aurait en même temps jamais pris fin¹⁴ ? C'est pourquoi il faut souligner combien il importe de maintenir un haut degré de vigilance dès lors que l'on se penche sur la question de la cohérence du projet objectiviste.

D'un point de vue théorique, il est par ailleurs presque impossible de trouver un texte critique consacré aux objectivistes qui ne soit pas, malgré lui, tourné vers la mise en valeur de tel ou tel poète au sein du groupe. Selon les aspects de la poésie objectiviste qui sont étudiés, on devine toujours en filigrane une orientation implicite qui vient remettre en question la possibilité même de tenir un quelconque discours général. Les analyses marxisantes, le prisme du judaïsme, les lectures culturelles, notamment féministes, les quelques perspectives psychanalytiques, les études phénoménologiques, esthétiques, les recherches formalistes, toutes opèrent le plus souvent des choix prescriptifs davantage que descriptifs, et peinent ainsi à offrir une réelle synthèse. Ne demeurent alors que les caractérisations didactiques incertaines auxquelles la poésie objectiviste se résume malheureusement : une reprise des termes, jamais explicitement définis par Zukofsky, de « sincérité » et d'« objectivation », sous la forme de catégories fixes, soit, pour reprendre les formules vagues employées par Charles Altieri en 1979 dans « The Objectivist Tradition », « a sense of the necessity and value of sincerity and a concern for the attention to craft », qui relèverait de ce qu'il nomme « a discipline of the poetic »¹⁵. On trouve déjà semblable raccourci sous la plume de Charles Olson lorsque, à la fin de l'essai « Projective Verse », il évoque les poètes objectivistes, sans pour autant les mentionner nommément,

14 Voir Marjorie Perloff, *21st Century Modernism. The "New" Poetics*, Malden [Mass.], Blackwell, 2002.

15 Charles Altieri, « The Objectivist Tradition », dans Rachel Blau DuPlessis et Peter Quartermain (dir.), *The Objectivist Nexus. Essays in Cultural Poetics*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1999, p. 29-30. [un sens de la nécessité et de la valeur de la sincérité, ainsi qu'un sens du métier de poète] [une discipline du poétique]

puis propose son propre néologisme de substitution : « objectism », qu'il définit alors comme rien de moins que « the getting rid of the lyrical interference of the individual as ego¹⁶ ». Il est regrettable de constater que cette définition tardive et quelque peu péremptoire proposée par Olson constitue encore aujourd'hui le lieu commun le mieux partagé au sujet des poètes objectivistes¹⁷.

Lorsque Michael Heller, dans ce qui demeure à ce jour la meilleure introduction sur le sujet, *Conviction's Net of Branches: Essays on the Objectivist Poets and Poetry* (1985), présente les enjeux de ce qu'il appelle également la « tradition objectiviste », il prend au contraire grand soin, comme le titre l'indique, d'étudier l'enchevêtrement des œuvres spécifiques de chacun autour de questions communes, mais qui perdent leur sens aussitôt qu'on les abstrait des poèmes qui les posent, à savoir : refus du mythologique et de l'éternité du symbole en faveur d'une image située qui témoigne d'une histoire et d'une géographie données et rend compte des choses du réel ; caractérisation de cette image en tant qu'unité linguistique plutôt qu'immédiatement esthétique, et dialogue explicite entre le texte comme objet et les objets du monde moderne à partir d'une porosité supposée entre usage linguistique et utilisation pratique ; exploration de cette expérience de la langue par la transcription d'un idiome prosaïque, dialectal mais aussi plurilingue ; inclusion de matériaux textuels censément impropres car jusqu'ici extérieurs au champ littéraire ; valorisation en retour de l'expérimentation lexicale, syntaxique et prosodique comme mode d'articulation de perceptions

14

16 Olson ne mentionne que Williams et Pound, et propose cet « objectism » comme un dépassement de l'objectivisme, qu'il ne définit jamais en tant que tel. Voir Charles Olson, *Human Universe and Other Essays*, éd. Donald Allen, New York, Grove Press, 1967, p. 59. [le fait de se débarrasser des interférences lyriques du sujet en tant qu'*ego*]

17 Emmanuel Hocquard caractérise ainsi « une approche "objectiviste" de l'écriture » : « Disons, pour simplifier, qu'il s'agissait de ne pas exprimer directement ses émotions, mais de décrire ce qu'on voit et ce qu'on entend ; de s'en tenir presque à un témoignage de tribunal » (*Le Cours de Pise*, Paris, P.O.L., 2018, p. 29). La référence surprenante au témoin impassible d'un tribunal, empruntée à Reznikoff, est abondamment discutée *infra*.

contextualisées, signes d'une réalité sociale et discursive autant que psychologique et sensible.

Cet écueil méthodologique informe de façon profonde le présent ouvrage, destiné à introduire le lectorat français à une poésie que Serge Fauchereau, dans l'étude fondatrice pour la réception de cette poésie en France qu'il intitula *Lecture de la poésie américaine* (1968), décrivait ainsi : « L'objectivisme doit être considéré comme le premier mouvement littéraire délibérément américain : placé sous l'égide d'aînés américains, il ne s'adresse qu'à des écrivains américains et ne se veut au départ rien qu'américain¹⁸ ». On ne saurait mieux dire, et pourtant l'affirmation laisse quelque peu interdit. Car comment, dès lors, espérer traduire l'aventure de ces poètes américains pour un public français, sachant que malgré un intérêt de longue date, il n'existe à ce jour aucune monographie en langue française qui leur soit consacrée¹⁹ ? Individuellement, seuls Reznikoff et Zukofsky ont été les objets exclusifs de quelques rares thèses de doctorat en France depuis les vingt dernières années, tandis que les thèses ayant choisi de faire figurer l'un de ces auteurs dans leur corpus selon une démarche comparatiste demeurent extrêmement rares²⁰. Cependant, on compte désormais de nombreux

18 Serge Fauchereau, *Lectures de la poésie américaine*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 134.

19 Les actes d'une journée d'étude consacrée aux objectivistes et au Black Mountain College ont paru en 2014. Voir Philippe Blanchon et Éric Giraud, *Des objectivistes au Black Mountain College*, Toulon, La Nerthe, 2014.

20 Seules deux thèses consacrées à Reznikoff ont été publiées à ce jour. Voir Geneviève Cohen-Cheminet, *L'Entretien infini. Modernité poétique et tradition appropriée dans l'œuvre de Charles Reznikoff*, Lille, Presses du Septentrion, 1997, et Fiona McMahon, *Charles Reznikoff. Une poétique du témoignage*, Paris, L'Harmattan, 2011. Voir également *Le Monde compte rendu. Lectures de Louis Zukofsky*, d'Abigail Lang, thèse d'études nord-américaines menée sous la dir. de Marie-Christine Lemardeley, université Sorbonne Nouvelle, 1999. On ajoutera Serge Brethé, *L'Œil et l'oreille dans l'œuvre de Louis Zukofsky*, thèse d'études anglaises sous la dir. de Pierre-Yves Pétilion, université Paris-Sorbonne, 1997, et celle de Vincent Bucher, *Une pratique sans théorie : le très long poème américain de seconde génération*, thèse d'études anglophones sous la dir. de Christine Savinel, université Sorbonne Nouvelle, 2012, qui compare sur ce point Zukofsky, Olson et Williams. On trouve également la thèse soutenue par Laure Katsaros, *Le Rivage dans la poésie américaine : Walt Whitman, Hart Crane, George Oppen*,

exemples de traductions françaises des œuvres de ces mêmes poètes²¹, au point que l'on serait fondé à dire que la production critique consacrée aux objectivistes en France est inversement proportionnelle au volume de traductions dédiées à la poésie objectiviste. Il existe donc bel et bien un lectorat croissant pour lequel ces poètes constituent un pan essentiel de la tradition littéraire américaine. Il faut néanmoins tempérer immédiatement cet enthousiasme pour les raisons développées par Abigail Lang, qui insiste à juste titre sur les contradictions étonnantes propres au recours aux objectivistes chez les poètes français²², parmi lesquels on citera Anne-Marie Albiach, Pierre Alferi, Jean-Paul Auxeméry, Jean Daive, Dominique Fourcade, Jean-Marie Gleize, Yves di Manno, Emmanuel Hocquard, Jacques Roubaud, ou Claude Royet-Journoud. Il arrive en effet que l'exemple objectiviste vienne justifier des pratiques si antinomiques que l'influence, comme l'hommage, sont parfois difficilement discernables sous l'appropriation. Ce travers n'est cependant pas propre aux lectures françaises des poètes en question. Lors des Rencontres internationales de l'Abbaye de Royaumont consacrées à la poésie objectiviste, à l'automne 1989, Américains comme Français s'opposèrent ainsi violemment entre eux au sujet des tentatives d'usurpation de l'héritage objectiviste qui eurent lieu lors des dernières décennies du xx^e siècle²³. Querelle d'héritage, qui passe aussi par une

thèse d'études nord-américaines sous la dir. de Philippe Jaworski, université Paris Diderot, 2000. Au croisement des carrières de nombreux poètes objectivistes se rencontre la question du modèle éditorial de la revue de poésie, question abordée par Céline Mansanti dans *La Revue Transition (1927-1938). Le modernisme historique en devenir*, Rennes, PUR, 2009. Dans un autre domaine, voir aussi Benoît Turquety, *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. « Objectivistes » en cinéma*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2009.

- 21 Voir ci-dessous, pour chaque auteur, la notice bio-bibliographique proposée.
- 22 La lecture de l'article récent d'Abigail Lang sur le sujet est essentielle à la compréhension de la réception des objectivistes en France. Voir « The Ongoing French Reception of the Objectivists », *Transatlantica*, 2016/1. On consultera également Andrew Eastman, « La modernité américaine dans la poésie française : Jacques Roubaud et le "vers libre" américain », *Revue française d'études américaines*, 80, 1999/1, p. 23-32.
- 23 Voir Abigail Lang, « The Ongoing French Reception of the Objectivists », art. cit., ainsi que le récit de ces journées par Yves di Manno dans *Objets d'Amérique*,

volonté de remettre en question ces grandes figures : l'absence, chez les poètes objectivistes, d'une ambition suffisamment conquérante, d'un programme doctrinaire revendicatif comme d'une stratégie de conquête éditoriale agressive est ainsi étrangement pointée du doigt, non sans condescendance, par Ron Silliman en 1987 dans *The New Sentence*²⁴.

L'objet de ce livre n'est pas de prendre position parmi ces luttes d'influence, dont l'étude circonstanciée nécessiterait par ailleurs d'adopter une approche comparatiste élargie, qui s'étendrait à la réception britannique de la poésie objectiviste, chez des poètes comme Anthony Barnett, Andrew Crozier, Allen Fisher, Roy Fisher, Barry MacSweeney, John Seed, J. H. Prynne ou Peter Riley²⁵, et ce aussi bien en termes de filiation que de circuits de distribution, les objectivistes ayant été bien souvent publiés par des presses situées au Royaume-Uni. Le présent ouvrage est conçu, au contraire, comme une introduction à la poésie objectiviste dans une perspective strictement américaine, avec pour but de donner à lire ces poèmes dans tout leur détail linguistique, prosodique et syntaxique, et depuis leur contexte d'origine. Afin de rendre justice à des œuvres extrêmement diverses encore fort peu connues du public, au-delà des récupérations sans doute inévitables lors de transferts interculturels de ce type, il a donc paru préférable de consacrer un chapitre distinct à chaque auteur, afin de donner au lecteur l'occasion de se familiariser en profondeur avec les questions propres que posent chacune de ces œuvres singulières, qui demeurent infiniment plus riches que les raccourcis de la critique ne le laissent le plus souvent deviner, le temps de rapides rapprochements de circonstances. Non seulement chaque poète est ici lu de façon individuelle, mais les modalités d'approche de chaque corpus spécifique diffèrent singulièrement d'un chapitre à l'autre. L'équilibre entre la place accordée aux lectures

Paris, Corti, 2009, et plus encore dans « *endquote* » : *digressions 1989-1998*, Paris, Flammarion, 1999, p. 65-105.

24 Ron Silliman, « Third-Phase Objectivism », dans Steve Shoemaker (dir.), *Thinking Poetics: Essays on George Oppen*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2009, p. 164.

25 Voir Abigail Lang et David Nowell Smith, *Modernist Legacies: Trends and Faultlines in British Poetry Today*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

détaillées et à l'étude du contexte critique aussi bien qu'historique des œuvres varie ainsi considérablement d'un poète à l'autre, afin d'isoler, à chaque fois, les problématiques les plus représentatives de l'œuvre. C'est aussi pourquoi on a fait le choix d'éviter, autant que possible, l'emploi du substantif singulier, et préféré évoquer les « objectivistes », selon la terminologie originale du numéro de la revue *Poetry*, plutôt que « l'objectivisme », ou « l'Objectivisme » avec une majuscule, comme il arrive à la critique anglo-saxonne de l'écrire.

18

Le lecteur trouvera donc ici une comme une suite de carottes, au sens géologique du terme, lui permettant de plonger en profondeur à l'intérieur du détail de chaque œuvre. Parce que la poésie de Charles Reznikoff aura joué le rôle d'une boussole aux yeux de Zukofsky, Rakosi, Oppen, mais aussi de Niedecker²⁶, le premier chapitre lui est consacré. Il explore l'œuvre du poète autant que possible dans son intégralité, c'est-à-dire en prenant en compte aussi bien les courts poèmes de New York, les réécritures bibliques, ainsi que la poésie dite documentaire de *Testimony* et *Holocaust*, de façon à en proposer une synthèse inédite, qui s'efforce de dépasser l'opposition, comme la confusion fréquente, entre le judaïsme et le modernisme de Reznikoff. Le second chapitre porte sur la poésie de Louis Zukofsky, dont on envisage la lecture au prisme des écueils rencontrés par la critique pour en rendre compte, notamment la critique génétique, afin de permettre au lecteur d'en faire l'expérience loin des masques et des postures théoriques, mais aussi sans un recours excessif à l'annotation infinie du texte. Zukofsky, on le sait, souhaitait que le poème accédât à la limite musicale du langage, qui descelle la syntaxe au point d'en faire un attribut de la prosodie. Carl Rakosi fait l'objet du troisième chapitre, où l'on propose l'examen minutieux de nombreux poèmes d'un auteur encore peu lu aujourd'hui, et dont on s'attache à révéler le raffinement extrême sous l'ironie et les stratégies délibérées de minoration de sa propre parole. On y étudie de près le lien entre la grande abstraction de Rakosi, aussi bien en ce qui concerne

26 Sur ce point, voir Eliot Weinberger, « Niedecker/Reznikoff », dans Elisabeth Willis (dir.), *Radical Vernacular: Lorine Niedecker and the Poetics of Place*, Iowa City, UP of Iowa, 2008, p. 183-188.

la forme du poème que la nature des interrogations qui s’y font jour, et la priorité apparemment donnée à l’observation et aux perceptions visuelles. L’œuvre de Lorine Niedecker, analysée dans le chapitre suivant, est aussi l’occasion de nombreuses microlectures, destinées à remettre en question la réputation de Niedecker en tant que poète d’un lieu symbiotique au profit d’une appréciation fine d’inventions poétiques dont l’environnement géographique est un aspect central, mais non exclusif, au regard de textes qui frappent au contraire par leur caractère épuré, parfois désincarné, toujours éminemment réflexif. Le dernier chapitre explore l’œuvre de George Oppen à la lumière de la lecture d’un unique poème. Ce dernier, tardif et rétrospectif, permet tout à la fois d’aborder la question de la résonance historique et politique d’un texte, les difficultés liées à la pratique de la citation d’Oppen, ainsi que les importants défis posés par ce poète en termes d’analyse prosodique. Au-delà de la linéarité de la syntaxe, mais aussi de celle de nos raisonnements, à partir des outils critiques disponibles, qu’il s’agisse de contexte ou d’intertextes, c’est là une occasion précieuse de repenser notre façon d’appréhender la composition d’un poème.

Le lecteur soucieux de poursuivre sur ce chemin²⁷ consultera, en premier lieu, l’ouvrage fondateur de Michael Heller, *Conviction’s Net of Branches: Essays on the Objectivist Poets and Poetry* (1985), qui lui aussi fait se succéder plusieurs brefs chapitres consacrés à chacun des cinq poètes ici étudiés. Les entretiens menés par L.S. Dembo, rassemblés dans *The Contemporary Writer: Interviews with Sixteen Novelists and Poets*²⁸, repris et complétés par d’autres entretiens dans les indispensables volumes de la National Poetry Foundation, publiés dans la série des *Man/Woman and Poet*, permettent quant à eux une prise en compte très détaillée du contexte de la résurgence des carrières respectives de ces poètes, dont les témoignages constituent des documents exceptionnels. Les ressources en ligne mises à disposition par

27 Le lecteur peu familier des enjeux propres à la poésie américaine du xx^e siècle consultera utilement le chapitre « L’Épopée entravée: une (très courte) histoire de la poésie américaine », dans Yves di Manno, *Objets d’Amérique, op. cit.*, p. 175-203.

28 L.S. Dembo, *The Contemporary Writer: Interviews with Sixteen Novelists and Poets*, Madison, University of Wisconsin, 1972.

l'université de Pennsylvanie hébergées sur le site Pennsound²⁹ regorgent enfin de lectures de leurs œuvres par les poètes eux-mêmes, ainsi que de nombreuses discussions portant sur la tradition objectiviste. On retiendra tout particulièrement la captation vidéo d'une lecture organisée lors du National Poetry Festival, en juin 1974, en présence entre autres de George Oppen, Charles Reznikoff, et Robert Duncan, intitulée « Objectivists and After », ainsi que l'enregistrement du Summer Writing Program à l'université de Naropa le 17 juin 1998, en présence de Carl Rakosi, Michael Heller, Jenny Penberthy et Rachel Blau DuPlessis. L'introduction proposée dans *The Objectivist Nexus. Essays in Cultural Poetics* pose les jalons essentiels à la compréhension du contexte au sein duquel ces poètes ont évolué. On se permettra enfin de mettre en garde le lecteur qui souhaitera progresser plus avant dans ce domaine à l'égard des lieux communs souvent véhiculés par la critique consacrée à ces poètes. En particulier, on se gardera d'adhérer sans discernement aux fausses équivalences entre la matérialité des mots et celle des choses, qui ont tant consolidé la notion selon laquelle la tâche du poète consisterait précisément à interroger les modalités de cette équivalence que toute dimension conflictuelle attachée à cette dernière s'en trouve progressivement gommée, au profit de la position détachée et souveraine propre au rôle du commentateur, qui s'exprime sur les événements qui l'entourent sans le toucher. Prenons la définition suivante des caractéristiques essentielles des poètes objectivistes, extraite d'un récent ouvrage collectif de référence portant sur la poésie américaine moderne :

20

The objectivists' materialist sense of literary realism about the human condition and their comprehension of the language as a material medium led to poetry of thought, of economic and social observation, and of textual experimentalism. The complex materialist *world* as represented by the complex materialist *word* formed the rigorous dialectic of objectivist practice³⁰.

29 En ligne : <http://writing.upenn.edu/pennsound/> (consulté le 6 novembre 2018).

30 Rachel Blau DuPlessis, « Objectivist Poetry and Poetics », dans Walter Kalaidjian (dir.), *The Cambridge Companion to Modern American Poetry*, op. cit., p. 91. [La lecture matérialiste que les objectivistes firent du réalisme littéraire, aussi bien

L'équivalence entre « la condition humaine », perçue d'un point de vue « matérialiste » autant que « réaliste », et la nature du langage en tant que « médium matériel » est supposée, sans avoir été construite, puis réaffirmée par le choix de l'italique aux mots « *world* » et « *word* ». La seule proximité morphologique de ces deux termes en anglais suffit à justifier leur mise en miroir, et à lui faire revêtir l'apparence de la déduction, renforcée par la déclinaison de l'adjectif « matérialiste » en « matériel ». Sans que l'on sache comment, ce point de départ aurait mené les poètes objectivistes aux succès suivants, pourtant d'aspect tout à fait générique : une poésie réflexive, riche d'observations socio-économiques et d'expérimentations textuelles. C'est précisément afin d'interroger ce « comment », et donc de manière à réintroduire les conflits propres aux destins singuliers de ces poètes, que ce livre a été écrit.

CINQ PORTRAITS

Le lecteur trouvera ci-dessous, par ordre alphabétique, de brèves esquisses biographiques consacrées aux cinq auteurs étudiés, accompagnées de remarques bibliographiques. On s'est efforcé de mettre en valeur la diversité des trajectoires de ces individus, au sujet de l'un desquels un ami de longue date pouvait s'exclamer, comme le raconte Eliot Weinberger : « George Oppen—I haven't heard that name for years! I never knew he wrote poetry³¹ ». Les similitudes, comme les écarts manifestes, entre les vies et la réception des œuvres de chacun apparaîtront sans peine à la lecture de ces portraits successifs, que l'on consultera aussi bien dès à présent qu'en guise de préfaces successives à chacun des chapitres concernés.

au regard de la condition humaine que de leur perception du langage comme d'un médium matériel, produit une poésie de la pensée, faite d'observations économiques et sociales, et d'expérimentation textuelle. La matérialité complexe du *monde*, représentée par la matérialité complexe du *mot*, fonde la dialectique rigoureuse de la pratique objectiviste.]

- 31 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. Michael Davidson, New York, New Directions, 2002, p. xii. [« George Oppen! Cela fait des années que je n'ai plus entendu parler de lui... J'ignorais qu'il écrivait des poèmes »] Voir la préface à George Oppen, *Poésie complète*, trad. Yves di Manno, Paris, Corti, 2011 (indiqué ci-après « di Manno », suivi du numéro de page).

Lorine Niedecker³², née le 12 mai 1903, a vécu presque toute sa vie à Fort Atkinson, dans le Wisconsin, non loin de Black Hawk Island, île que la famille de sa mère possédait alors presque entièrement. C'est sur cette île, située entre Rock River, l'un des affluents du Mississippi, et le lac Koshkonong que l'enfant unique grandit jusqu'à la vente de l'auberge gérée par ses parents, en 1910. Son père y développe par la suite un petit commerce de tourisme et de pêche, qui leur permet d'emménager à Fort Atkinson, où Niedecker étudie de l'école jusqu'à la fin du lycée. En 1922, elle entre à Beloit College mais abandonne ses études en littérature dès la deuxième année pour s'occuper de la santé fragile de sa mère, qui souffre de problèmes d'audition et, vraisemblablement, de dépression. En 1928, Niedecker épouse Frank Hartwig, un ancien employé de son père, et travaille comme bibliothécaire à la Dwight Foster Public Library de Fort Atkinson. Cette année-là, elle publie deux poèmes d'inspiration imagiste³³. En 1930, la crise conduit Niedecker et son mari au chômage : ils quittent Fort Atkinson et se séparent, Niedecker retournant habiter à Black Hawk Island. Ils ne divorceront cependant pas avant 1942.

En février 1931, marquée par le numéro « Objectivists » de la revue *Poetry*, Niedecker écrit à Zukofsky, lui confiant l'un de ses poèmes, qui sera accepté par Harriet Monroe. Niedecker séjourne plusieurs fois à New York auprès de Zukofsky, entre 1933 et 1938, mais leur liaison demeure peu documentée, bien qu'on la sache affectée par un avortement. Leur correspondance, qui durera quatre décennies, témoigne d'une relation changeante, où se mêlent des considérations poétiques riches d'enseignements mais aussi les traces, souvent effacées, de leurs rapports sentimentaux. Dès le début des années trente, il apparaît en tout cas que les deux poètes se situent sur un pied d'égalité : il a été noté que l'intérêt de Niedecker pour le surréalisme, par exemple, est

32 Cette notice biographique reprend pour l'essentiel les informations contenues dans l'introduction à Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. Jenny Penberthy, Berkeley, University of California Press, 2002. Pour plus d'information, on consultera la biographie rédigée par Margot Peters, *Lorine Niedecker. A Poet's Life*, Madison [Wisc.], University of Wisconsin Press, 2011.

33 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 2.

antérieur aux conseils de lecture de Zukofsky, dont elle apprécie d'abord le haut degré d'abstraction, indice d'un dépassement possible, selon elle, des moyens de figuration de la langue. Cependant, à l'occasion de sa participation à l'élaboration de *Wisconsin: A Guide to the Badger State*, dans le cadre du Federal Writers' Project, qui lui offre l'opportunité d'un emploi à partir de 1938 à Madison, Niedecker glisse lentement d'une préoccupation pour la transcription du psychisme à un intérêt pour l'idiome vernaculaire, question centrale alors pour Zukofsky également. C'est à partir de cette époque que les questions politiques et sociales occupent une part plus importante, qu'elles ne quitteront plus, au sein de la poésie de Niedecker, notamment à travers son intérêt pour la poésie populaire. Après la parution du *Guide* en 1942, elle travaille brièvement pour la station de radio locale de Madison, en tant que scénariste, puis, de 1944 à 1950, comme secrétaire de rédaction pour le journal local, *Hoard's Dairyman*, à Fort Atkinson. C'est enfin en 1946 que paraît chez Decker Press son premier recueil, *New Goose*.

Le projet suivant, *For Paul and Other Poems*, composé entre 1949 et 1956, évoque la vie de la famille Zukofsky : Louis, sa femme Celia et leur fils Paul. Les tensions puis le rejet qu'un tel projet fit naître, qui culminèrent lors du refus de Zukofsky de préfacer l'ouvrage, amenèrent Niedecker à renoncer à sa publication, autrement que sous la forme de poèmes individuels dans diverses revues. Il faut ajouter à cet échec les décès successifs de sa mère, en 1951, puis de son père, en 1954. Si elle avait connu une certaine sécurité matérielle dans sa jeunesse, Niedecker hérite alors de deux petites maisons qu'elle loue, revenu qu'elle doit compléter en travaillant comme femme de ménage à l'hôpital de Fort Atkinson, de 1957 à sa retraite en 1963, lorsqu'elle épouse Al Millen, un peintre en bâtiment du Milwaukee.

Les années soixante sont au contraire pour elle l'occasion d'un renouveau d'activité poétique. Niedecker publie alors l'essentiel de son œuvre entre l'Angleterre et les États-Unis : *My Friend Tree*, en 1961, chez Wild Hawthorn Press, puis *North Central*, en 1968, chez Fulcrum Press ; The Jargon Society publie *T&G. The Collected Poems (1936-1966)* en 1969, et en 1970 Fulcrum Press à nouveau *My Life By Water: Collected Poems (1936-1968)*. Sous l'impulsion de jeunes éditeurs comme

Ian Hamilton Finlay, Jonathan Williams ou Stuart Montgomery³⁴, et surtout Cid Corman, éditeur de la revue *Origin*³⁵, Niedecker connaît un début de reconnaissance. Son dernier manuscrit, *Harpsichord & Salt Fish*, achevé en 1970, sera publié de manière posthume. Niedecker disparaît le 31 décembre 1970.

Il faut attendre les années quatre-vingt-dix pour que l'œuvre de Niedecker bénéficie d'une attention critique soutenue. Quelques articles paraissent dans *Sagetrieb* ou *The Kenyon Review*, mais c'est avant tout la publication en 1993, par Jenny Penberthy, de *Niedecker and the Correspondance with Zukofsky 1931-1970* qui assure à Niedecker sa place au sein de la tradition critique naissante des études objectivistes, et pose les premiers jalons de son émancipation de la tutelle symbolique de Zukofsky, bien que ce soit aussi à travers lui qu'elle accède à une première notoriété critique. Dès 1996, Penberthy dirige la première somme consacrée à Niedecker, *Lorine Niedecker: Woman and Poet*, qui constitue toujours une ressource essentielle sur l'auteur. On y trouve les lectures féministes de Rachel Blau DuPlessis, « Lorine Niedecker, the Anonymous: Gender, Class, Genre and Resistances », et de Jane Augustine, « "What's Wrong with Marriage": Lorine Niedecker's Struggle with Gender Roles » ; les analyses de Peter Nicholls centrées sur le rôle du surréalisme dans son articulation à la ruralité, « Lorine Niedecker: Rural Surreal », ou encore une exploration des procédés citationnels de Niedecker, en lien avec ses recherches sur l'environnement, entre l'histoire et le naturalisme, proposée par Joseph M. Conte dans « Natural Histories: Serial Form in the Later Poetry of Lorine Niedecker ». On ajoutera volontiers l'article important de Peter Middleton, « Lorine Niedecker's "Folk Base" and Her Challenge to the American Avant-Garde », paru en 1997 dans *The Journal of American Studies*. Mais c'est depuis la parution de l'œuvre complète aux Presses de l'université de Californie, en 2002, sous la direction de Penberthy, que le public dispose d'un réel accès à l'œuvre,

24

34 Voir Lorine Niedecker, *Louange du lieu et autres poèmes*, trad. Abigail Lang, Maitreyi Pesquès et Nicolas Pesquès, Paris, Corti, 2012, p. 25.

35 Voir Lisa Pater Faranda, *"Between Your House and Mine": The Letters of Lorine Niedecker to Cid Corman, 1960 to 1970*, Durham [N.C.], Duke UP, 1986.

compliqué jusque-là par la dispersion des publications précédentes, et l'habitude qu'avait Niedecker de recomposer ses propres textes selon des versions successives changeantes. Suivra en 2008 la publication d'un second et imposant recueil d'articles, *Radical Vernacular: Lorine Niedecker and the Poetics of Place*, sous la direction d'Elizabeth Willis. Cet ouvrage témoigne de la place désormais faite à Niedecker, aussi bien d'un point de vue contextuel, avec notamment de précieuses analyses des liens unissant Niedecker et Charles Reznikoff ou l'Anglais Basil Bunting, mais aussi une prise en compte des innovations formelles propres à Niedecker dans ses textes tardifs, « Lake Superior » et surtout « Wintergreen Ridge », ainsi que les poèmes du recueil posthume. La contribution liminaire de Michael Davidson, « Life by Water: Lorine Niedecker and Critical Regionalism », constitue un excellent résumé des enjeux spécifiques à la lecture d'une œuvre que l'on a parfois passé plus de temps à chercher à situer qu'à lire.

Pour une introduction critique en français, on consultera avec profit l'article de Marie-Christine Lemardeley, « Seule comme Lorine Niedecker : une poétique de la réserve »³⁶, ainsi que l'excellente préface à la traduction de ses œuvres en français, qui comprend l'essentiel des poèmes de la dernière période, *Louange du lieu et autres poèmes*, sous la plume d'Abigail Lang et Maïtreyi et Nicolas Pesquès, parue aux éditions José Corti.

George Oppen

George Oppen³⁷ est né le 24 avril 1908 à New Rochelle, dans l'État de New York, au sein d'une famille juive aisée d'origine allemande arrivée aux États-Unis à la fin des années 1860 (la famille Oppenheimer, assimilée et non pratiquante, délaisse son patronyme et adopte celui d'Oppen en 1927). George a quatre ans, et sa sœur aînée sept, lorsque leur mère se

36 Marie-Christine Lemardeley, « Seule comme Lorine Niedecker : une poétique de la réserve », dans Claude Le Fustec et Sophie Marret (dir.), *La Fabrique du genre : (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones*, Rennes, PUR, 2009.

37 L'essentiel de ce qui suit reprend les recherches biographiques menées dans Eric Hoffman, *Oppen: A Narrative*, Bristol, Shearsman, 2013.

suicide. Son père, diamantaire, se remarie en 1917, union qui donne naissance à une sœur en 1918, puis la famille quitte la côte est pour San Francisco. En 1923, Oppen entre dans une académie militaire dont il est suspendu en 1925, à la suite d'un accident de la route à l'occasion duquel un de ses camarades trouve la mort. Il commence ensuite des études supérieures à l'Agricultural College de l'Oregon, à Corvallis, où il fait la rencontre de Mary Ruth Colby, née comme lui en 1908. Oppen commence à écrire, et découvre les œuvres de ses contemporains, Carl Sandburg, Vachel Lindsay, et Sherwood Anderson. Tous deux impatients de s'émanciper de leurs familles respectives, George et Mary sont chassés de l'établissement en raison de leur liaison, et emménagent pour un temps à San Francisco puis, en 1927, à Dallas, et se marient la même année, échappant aux efforts du père d'Oppen pour les retrouver. À l'automne 1928, ils rejoignent New York où Oppen, bientôt majeur, perçoit une rente familiale qui lui garantit son indépendance.

Oppen y rencontre Louis Zukofsky, William Carlos Williams, ainsi que Charles Reznikoff, et contribue, en 1931, au numéro « Objectivists » de la revue *Poetry*. Les Oppen voyagent ensuite en France (le père et la belle-mère d'Oppen habitent alors Marseille), où ils fondent To Publishers. Ils séjournent ensuite un temps à Paris, où Mary étudie les beaux-arts, puis rendent visite à Pound à Rapallo, dont ils refuseront de publier l'*ABC of Economics*, autant par désaccord politique profond que parce qu'à cette date, les fonds commencent à manquer. Bientôt, To Publishers disparaît. De retour aux États-Unis en 1933, ils fondent The Objectivist Press, qui publie en 1934 le premier recueil d'Oppen, *Discrete Series*, avec une préface de Pound, mais ferme à son tour en 1936.

Oppen n'écrit plus. À partir de 1935, George et Mary adhèrent au Parti communiste américain, organisent grèves et soutien aux sans-abris. Leur fille naît en mai 1940. Le 27 novembre 1942, Oppen s'engage dans l'infanterie américaine, à l'âge de 34 ans. Il débarque à Marseille en octobre 1944, remonte la vallée du Rhin et, en décembre, atteint les Vosges avec le 411^e régiment de la 103^e division de la septième armée, qui pénètre en Allemagne quatre jours avant le début de la contre-offensive dans les Ardennes. Oppen combat au sein d'une compagnie antitank puis, au printemps, après la percée des forces alliées, il est affecté comme

conducteur de convoi. En avril, près d'Urach, il est grièvement blessé par un tir de mortier. En octobre 1945, il rentre aux États-Unis après trois années d'absence. Il souffre encore de ses blessures, et demeure très marqué par les souffrances endurées et le spectacle d'une Europe dévastée. Dès 1946, la famille part pour la Californie : George travaille comme chauffeur routier, puis comme charpentier, et il reprend les activités politiques que Mary avait poursuivies. Au printemps 1949, les visites fréquentes du FBI, qui dispose d'un dossier Oppen depuis 1941, lui font craindre une arrestation. En juillet 1950, George et Mary quittent le Parti et s'exilent au Mexique au sein d'une grandissante communauté d'américains expatriés. L'argent de sa famille aidant, Oppen monte une petite entreprise de menuiserie.

À la suite du départ de leur fille, qui commence ses études, et bénéficiant d'un relatif apaisement du climat politique, le couple voyage aux États-Unis en 1958, puis s'installe à Brooklyn en 1960. C'est pour Oppen un étonnant recommencement : il reprend contact avec Zukofsky et Reznikoff, et rencontre de nombreux jeunes poètes. Il publie rapidement deux recueils chez New Directions, en partenariat avec *The San Francisco Review*, où travaille sa sœur cadette : *The Materials* (1962), puis *This in Which* (1965). Il participe à l'édition du recueil de Reznikoff, *By the Waters of Manhattan*, puis à celui de William Bronk, *The World, The Worldless* (1964). En 1968, il obtient le prix Pulitzer pour *Of Being Numerous*, et déménage définitivement pour San Francisco. Commence alors ce que l'on considère comme sa dernière période, avec la publication de *Seascape: Needle's Eye* (1972), chez Sumac, puis de *Myth of the Blaze* (1975), qui vient clore l'édition de ses *Collected Poems* cette même année chez New Directions. Après l'ultime *Primitive*, en 1978, chez Black Sparrow Press, la maladie d'Alzheimer condamne progressivement Oppen au silence. Il meurt en juillet 1984.

La réception critique de l'œuvre d'Oppen commence par la publication, sous la direction de Michael Cuddihy, d'un numéro spécial de sa revue, *Ironwood*, dédié à Oppen dès 1975, puis d'un numéro de la revue *Paideuma* en 1981, année de la publication du volume central, *George Oppen: Man and Poet*, dirigé par Burton Hatlen, qui rassemble alors l'essentiel de la production critique sur le poète. Suivront encore

en 1985 un autre numéro d'*Ironwood*, puis deux numéros spéciaux de *Sagetrieb* en 1984 et 1993. En 1990, la publication d'une riche sélection de la correspondance d'Oppen par Rachel Blau DuPlessis vient clore ce premier temps de l'exploration de l'œuvre. Le second est marqué par la publication conjointe, en 2007, de la monographie de Peter Nicholls, *George Oppen and the Fate of Modernism*, puis d'une sélection des notes et journaux d'Oppen par Stephen Cope, *Selected Prose, Daybooks and Papers*, suivie en 2008 du recueil d'articles de Michael Heller, *Speaking the Estranged* et, en 2009, du recueil d'essais *Thinking Poetics*, sous la direction de Steve Shoemaker. *The Oppens Remembered* (2015), livre de souvenirs dirigé par Rachel Blau DuPlessis, revient enfin sur la figure de référence que représenta Oppen pour toute une génération de poètes. On ajoutera bien sûr l'indispensable mémoire de Mary Oppen, *Meaning a Life: An Autobiography* (1978), que prolonge Eric Hoffman dans *Oppen: A Narrative* (2013). Une nouvelle monographie, *George Oppen: The Words in Action* (2016), signée de Richard Swigg, propose quant à elle une lecture chronologique de l'œuvre, souvent paraphrastique, qui en célèbre l'hypothétique caractère performatif, pourtant à rebours des engagements de l'auteur. On trouvera dans *George Oppen's Poetics of the Commonplace* (2017) une histoire critique de la réception d'Oppen, à partir des diverses lectures politiques, philosophiques, culturelles et formalistes qui en ont été faites, et qui éclaire l'invention prosodique des derniers recueils, ainsi que les conflits méthodologiques propres aux études poétiques contemporaines.

On consultera, en français, la traduction des œuvres poétiques complètes de George Oppen par Yves di Manno³⁸. Deux articles récents présentent certaines caractéristiques importantes de l'œuvre : « Vers l'image aveugle : George Oppen et l'usage de la lumière », et « L'effet de longueur dans un poème tardif de George Oppen »³⁹.

38 George Oppen, *Poésie complète*, trad. Yves di Manno, Paris, Corti, 2011.

39 Xavier Kalck, « Vers l'image aveugle : George Oppen et l'usage de la lumière », *Sillages critiques*, 17, 2014 ; « L'effet de longueur dans un poème tardif de George Oppen », *Revue française d'études américaines*, 147, 2016/2.

Né à Berlin le 6 novembre 1903, Carl Rakosi⁴⁰ grandit avec son frère en Hongrie dans la famille de sa mère, tandis que son père émigre aux États-Unis et se remarie. En 1910, il rejoint avec son frère son père et sa belle-mère à Chicago, dans l'Illinois, et vit ensuite dans l'Indiana puis le Wisconsin. En 1920, Rakosi étudie à l'université de Chicago, avant de se rendre à l'université du Wisconsin, où il obtient son B.A. en 1924. Il y dirige le *Wisconsin Literary Magazine* et, malgré ses liens avec le poète et romancier Kenneth Fearing (1902-1961), le poète Leon Sarabian Herald (1894-1976) et la romancière Margery Latimer (1899-1932), souffre d'un isolement doublement paradoxal : la protection toute relative offerte par ce cercle littéraire dans un environnement provincial hostile ne corrige en rien son éloignement réel vis-à-vis des cercles avant-gardistes internationaux⁴¹, tandis que de l'aveu même de Rakosi, sa pauvreté comme sa judaïté lui laissent alors peu d'espoir de parvenir à la reconnaissance qu'il désire.

De 1924 à 1932, Rakosi connaît un parcours difficile, à la recherche d'un équilibre financier précaire qui lui permettrait à la fois de continuer à écrire et de trouver l'engagement professionnel qui lui correspondrait. Brièvement employé comme assistant social par l'agence Family Service à Cleveland en 1924, il travaille l'année suivante dans les cuisines d'un navire marchand qui fait route pour l'Australie, puis, à son retour, comme conseiller dans un centre de soin pour enfants atteints de troubles psychologiques, à New York. De 1925 à 1926, il retourne à l'université du Wisconsin pour y suivre une formation en psychologie. Carl Rakosi prend alors officiellement le nom de Callman Rawley. À la même époque, il fonde avec Louis Schindler la revue *The Issue: A Forum of Student Opinion*, qui ne comptera que deux numéros. Puis Rakosi

40 Cette notice biographique reprend pour l'essentiel les informations contenues dans la contribution de Robert Buckeye, « Materials Toward a Study of Carl Rakosi », parue dans Michael Heller (dir.), *Carl Rakosi: Man and Poet*, Orono [Me.], National Poetry Foundation/University of Maine, 1993, p. 467-488, ainsi que l'introduction d'Andrew Crozier à Carl Rakosi, *Poems 1923-1941*, éd. Andrew Crozier, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1995.

41 Voir Carl Rakosi, *Poems 1923-1941*, éd. cit., p. 16.

travaille au sein du service du personnel de The Milwaukee Electric, en tant que psychologue, et chez Bloomingdale, à New York. En 1927, il est conseiller familial auprès de la Massachusetts Society for the Protection of Cruelty to Children. Deux ans plus tard, il obtient un diplôme de lettres de l'université du Texas, où il enseigne également comme chargé de cours, tout en y poursuivant des études de droit. De 1929 à 1931, il est professeur de lettres en lycée à Houston, et donne des cours du soir à des groupes d'immigrés mexicains au sein de la Rusk Settlement House. Pendant ces années d'itinérance, ses premiers poèmes sont publiés dans *The Little Review*, *Exile*, et *transition*, comme dans des revues militantes telles que *The Liberator*, *The Nation* et *New Masses*. Les pérégrinations de Rakosi, en termes d'études comme d'emploi, lui assurent cependant une présence si incertaine sur la scène littéraire que lorsque Zukofsky écrit à Pound à l'automne 1930 pour que celui-ci l'aide à retrouver Rakosi afin de lui demander de contribuer au numéro « Objectivists » de la revue *Poetry* de février 1931, Pound lui répond que Rakosi est peut-être bien mort. Rakosi confia plus tard que la proposition inattendue de Zukofsky le sortit d'une solitude qui confinait au désespoir. Pourtant, Rakosi était, à l'époque du numéro de *Poetry*, celui de ses camarades qui avait publié le plus, et dans les revues les plus prestigieuses⁴². À la suite de cette publication, lors de cet « été indien » du modernisme américain qu'évoque Crozier, Rakosi publia, entre 1931 et 1932, aussi bien dans *Contact* que *Hound and Horn*, *Pagany* ou *Symposium*. L'année 1932 met un terme à cette brève parenthèse : l'anthologie « Objectivists » dirigée par Zukofsky ne connut pas le succès escompté, tandis que Rakosi, qui avait entamé des études de médecine à l'université du Texas pendant ses vacances d'été de 1931 à 1932, doit abandonner, faute d'argent, le modèle d'indépendance professionnelle de William Carlos Williams⁴³.

42 Voir Carl Rakosi, *Poems 1923-1941*, éd. cit., p. 18.

43 Aujourd'hui figure incontournable de la poésie américaine du xx^e siècle, Williams (1883-1963) exerça la médecine pendant quarante ans dans la ville de Rutherford, dans le New Jersey.

Entre 1932 et 1940, Rakosi retourne à Chicago, où il se rapproche des communistes américains (il compte parmi les membres de The American League of Writers, mise sur pied en 1935 par le Parti communiste américain) et travaille comme assistant social, poursuivant des études en ce sens à l'université de Chicago. Il est ensuite nommé directeur des services sociaux du Federal Transit Bureau à La Nouvelle-Orléans, et poursuit ses études à Tulane. De retour à New York, il obtient par la suite son diplôme à l'université de Pennsylvanie, où il découvre les idées d'Otto Rank⁴⁴, et fait un bref internat en psychothérapie. Il épouse Leah Jaffe en mai 1939 et, après presque dix années de silence, New Directions publie en 1941 ses *Selected Poems*, composés pour certains pendant les années trente. En 1942, Rakosi est encore candidat, sans succès, à l'obtention d'un financement de la Guggenheim Foundation qui lui permettrait de se consacrer pleinement à l'écriture. Il ne publie alors plus durant vingt-six ans. Entre 1940 et 1968, Rakosi travaille pour le Jewish Family Service à St. Louis, devient directeur adjoint du Bellefaire, un centre pour enfants atteints de troubles mentaux situé à Cleveland, puis directeur du Jewish Family and Children's Service à Minneapolis, un service social pour familles et enfants juifs, tout en conservant une activité privée de psychothérapeute. Il prend sa retraite en 1968.

C'est la lettre d'un jeune poète anglais, Andrew Crozier, étudiant auprès de Charles Olson à l'université de Buffalo qui déclenche la reprise de ses activités poétiques à la fin des années soixante : *Amulet*, qui paraît chez New Directions en 1967, est dédié à Crozier, puis vient *Ere-Voice* en 1968. En 1975, Black Sparrow Press fait paraître *Ex Cranium Night* puis, en 1976, *My Experiences in Parnassus*. *Droles de Journal* est publié par The Toothpaste Press en 1981. Deux importants volumes rétrospectifs suivent, publiés par la National Poetry Foundation, *Collected Prose* en 1983, puis *Collected Poems* en 1986, auxquels il faut ajouter la précieuse sélection de Crozier, *Poems 1923-1941*, parue chez Sun & Moon Press en 1995, qui donne à lire des inédits ainsi que la production de la première époque avant les ajouts et modifications importantes de l'édition de 1986. Rakosi est le seul poète vivant du groupe à participer au colloque

44 Voir Carl Rakosi, *Poems 1923-1941*, éd. cit., p. 21.

sur les poètes objectivistes organisé à Royaumont en 1989. Il meurt le 25 juin 2004 à San Francisco.

La critique portant sur l'œuvre de Rakosi est rare. Si l'on se référera à l'introduction de Crozier dans son édition des poèmes de la première période, comme au chapitre que consacre Michael Heller à Rakosi dans *Conviction's Net of Branches* (1985), c'est avant tout vers la somme dirigée par Heller en 1993, *Carl Rakosi: Man and Poet*, qu'il faut se tourner. Dans cet ouvrage, on prêtera tout particulièrement attention à « Carl Rakosi in the "Objectivists" Epoch », de Crozier, ainsi qu'à l'article qu'il a consacré aux différents états du texte de « The Beasts ». Les contributions de Jeffrey Peterson, « "The Allotropes of Vision": Carl Rakosi and the Psychology of Microscopy », de Sharon Dolin, « Carl Rakosi's Dyadic Strophe », de Cid Corman, « Caught in the Act: The Comedian As Social Worker in the Work of Carl Rakosi », de David Zucker, « "A Small Metaphysical Lamp": Carl Rakosi's Wit », et d'Eric Mottram, « "A Mind Working": Carl Rakosi », constituent une solide introduction aux enjeux de la réception du poète par la critique américaine. Depuis l'influence de la poésie de Wallace Stevens sur Rakosi jusqu'à une précieuse biographie de l'auteur commentée par lui-même, il s'agit du seul ouvrage à ce jour exclusivement consacré à la poésie de Carl Rakosi, qui demeure le poète objectiviste le moins étudié de tous.

Jean-Paul Auxeméry a mis à disposition, dans un dossier consacré à Rakosi et consultable en ligne sur le site internet *Poezibao*⁴⁵, ses traductions de quelques poèmes et d'extraits de prose de Rakosi. Une traduction bilingue d'*Amulet* vient de paraître aux éditions La Barque⁴⁶.

Charles Reznikoff

Charles Reznikoff⁴⁷ est né à Brooklyn, New York, le 31 août 1894, plus précisément dans le ghetto juif de Brownsville. Ses parents, Sarah

45 En ligne : <http://poezibao.typepad.com> (consulté le 6 novembre 2018).

46 Carl Rakosi, *Amulette*, trad. Philippe Blanchon et Olivier Gallon, Paris, La Barque, 2018.

47 La vie de Reznikoff est peu documentée. Ces lignes reprennent pour l'essentiel les éléments présents dans Milton Hindus (dir.), *Charles Reznikoff: Man and Poet*, Orono [Me.], National Poetry Foundation, 1984, et dans l'essai rédigé par Milton

Yetta Wolwovsky et Nathan Reznikoff, étaient arrivés de Russie quelques années avant sa naissance, comme tant d'autres à la suite des persécutions qui suivirent l'assassinat du tsar Alexandre II en 1881. Reznikoff portait également le nom hébreu d'Ezekiel, prénom de son grand-père maternel, figure mystérieuse dans la tradition familiale : poète, ses vers disparurent avec lui, sa femme ayant tout détruit à sa mort. Le jeune Reznikoff grandit dans une communauté qui souffre toujours de l'antisémitisme et de la violence qu'elle avait fui en émigrant. Reznikoff quitte le lycée à quinze ans, et en 1910 il opte pour l'école de journalisme de l'université du Missouri. Cependant, son intérêt déjà marqué pour l'écriture aidant, il quitte le Missouri moins d'un an plus tard. Il aurait un temps songé à poursuivre des études d'histoire, puis travaille comme vendeur dans l'entreprise familiale de fabrique de chapeaux. En 1912, il intègre la faculté de droit de l'université de New York, et termine second de sa promotion en 1916, à l'âge de vingt-deux ans. Le barreau de l'État de New York s'offre à lui, mais il choisit de poursuivre sa formation à l'université de Columbia où, en 1918, il rejoint le corps de formation des officiers de réserve. La première guerre s'achève avant son départ et, la même année, Reznikoff publie lui-même son premier recueil, *Rhythms*, puis *Rhythms II* l'année suivante. En 1920, The Poetry Bookshop fait paraître *Poems*, puis Reznikoff retourne à l'autopublication en 1921 pour *Uriel Accosta: A Play and A Fourth Group of Verse*, les pièces *Chatterton*, *The Black Death*, and *Meriwether Lewis*, en 1922, *Coral*, and *Captive Israel* en 1923, et enfin le recueil *Five Groups of Verse* en 1927.

En 1928, il est rédacteur pour *Corpus Juris*, une encyclopédie juridique pour laquelle il travaillera jusqu'au milieu des années trente. Le mariage de Reznikoff avec l'auteur et éditrice Marie Syrkin, en 1930, ouvre une nouvelle ère, marquée par le petit succès d'un roman publié par Charles Boni cette même année, *By the Waters of Manhattan*, et par la publicité, toute relative mais enthousiaste, faite à son œuvre dans les premiers textes critiques de Zukofsky, qui donne lieu aux publications successives de *In Memoriam: 1933*, *Jerusalem the Golden* et *Testimony*,

Hindus, en ligne : http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/reznikoff/bio.htm (consulté le 6 novembre 2018).

en 1934, par The Objectivist Press, suivies de celle de *Separate Way* en 1936. La promesse d'un emploi à Hollywood, où travaille son ami Albert Lewin, entre la Metro-Goldwyn-Mayer et Paramount, ne donne lieu qu'à un séjour décevant⁴⁸. Reznikoff travaille ensuite pour des organisations comme The American Jewish Committee, The Jewish Publication Society, et le journal *The Jewish Frontier*, dont est membre son épouse, en tant que traducteur, correcteur, aussi bien qu'éditeur. Une dernière publication, *Going To and Fro and Walking Up and Down*, chez Futuro Press en 1941, vient clore une décennie particulièrement productive.

34

Entre 1941 et 1959, Reznikoff ne publie aucun recueil. Il faut attendre *Inscriptions: 1944-1956* pour trouver réunis ses poèmes inédits, ou publiés individuellement dans des magazines comme *Commentary*. Il s'agit cependant, à nouveau, d'une publication privée. Reznikoff semble alors s'être essentiellement consacré à une série d'ouvrages historiques, publiés par The Jewish Publication Society of America : *The Lionhearted: A Story about the Jews in Medieval England*, paru en 1944, *The Jews of Charleston, a History of an American Jewish Community*, en collaboration avec Uriah Z. Engelman, en 1950, puis *Louis Marshall, Champion of Liberty: Selected Papers and Addresses*, qu'il édite en 1957. Il traduit également du yiddish, pour The Jewish Publications League, *Stories and Fantasies from the Jewish Past*, d'Emil Bernard Cohn, publié en 1951, et de l'allemand *Three Years in America, 1859-1862*, d'Israel Joseph Benjamin, en 1956.

Au début des années soixante, son œuvre poétique trouve un nouvel essor avec la publication par New Directions de *By the Waters of Manhattan: Selected Verse* (1962), reprenant le titre du roman antérieur, puis, conjointement avec *The San Francisco Review*, de *Testimony: The United States, 1885-1890: Recitative*, suivi en 1968 de *Testimony: The United States, 1891-1900: Recitative*, cette fois publié par Reznikoff lui-même, qui publie encore *By the Well of Living and Seeing and The Fifth Book of the Maccabees* à titre privé, en 1969. Durant les dernières années de sa vie, The Black Sparrow Press prend en charge l'ensemble de son œuvre, et fait paraître *By the Well of Living and Seeing: New and*

48 Voir Marie Syrkin, « Charles: A Memoir », dans Milton Hindus (dir.), *Charles Reznikoff: Man and Poet*, Orono [Me.], National Poetry Foundation, 1984, p. 37-68.

Selected Poems 1918-1973 en 1974 puis, en 1975, *Holocaust*. Reznikoff meurt en terminant de corriger les épreuves du premier volume de ses œuvres poétiques complètes, le 22 janvier 1976, à New York. L'ouvrage paraîtra la même année, suivi en 1977 par le second volume, publié sous l'égide de Seamus Cooney. Un étonnant roman posthume, *The Manner "Music"*, paraît en 1977 également.

Charles Reznikoff: A Critical Essay, la première étude consacrée au poète, paraît dès 1977 sous la plume de Milton Hindus qui dirige en 1984 le grand volume *Charles Reznikoff: Man and Poet*. Si de nombreux articles aux titres explicites, comme celui de Randolph Chilton, « Charles Reznikoff: Objectivist Witness », ou celui de Linda W. Wagner, « Charles Reznikoff: Master of the Miniature », donnent une image sans doute trop étroite de Reznikoff comme poète minimaliste, plusieurs contributions viennent remettre en question ces présupposés, à partir notamment d'une meilleure prise en compte de la pratique documentaire de Reznikoff, tandis que la richesse des témoignages recueillis en font un ouvrage de référence incontournable. Hindus, qui publie également des extraits de la correspondance de Reznikoff en 1997, ne trouve pas de successeur avant 2001 et la publication par Stephen Fredman de *A Menorah for Athena: Charles Reznikoff and the Jewish Dilemmas of Objectivist Poetry*, qui s'efforce de situer Reznikoff au sein des conflits culturels de son temps. Cette monographie marque un tournant, sensible également dans les travaux de Norman Finkelstein, *No One of Them in Place: Modern Poetry and Jewish American Identity* (2001), jusqu'à la publication, en 2010, de *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, sous la direction de Paul Miller et Daniel Morris, où figurent Reznikoff et Zukofsky. Reznikoff est en effet lu soit comme poète juif, soit comme poète objectiviste : rarement l'articulation de l'un à l'autre est-elle développée jusqu'au bout, y compris lorsque ce sont les caractéristiques formelles de son écriture qui retiennent l'attention, parmi elles notamment le collage de citations retranscrites à l'intérieur d'un texte poétique. La dimension impersonnelle de cette pratique, qui n'a de cesse de fasciner ses lecteurs, constitue à cet égard le comble de la réception de la poésie de Reznikoff, qui disparaît de façon bien commode, et ses contradictions avec lui, sous une procédure apparemment si facilement

transposable et assimilable aux techniques de montage bien connues au sein du modernisme littéraire dans son ensemble.

Fiona McMahon a consacré une monographie en langue française, *Charles Reznikoff, Une poétique du témoignage* (2011), à l'élucidation du détail extrêmement riche des modes de l'écriture documentaire chez Reznikoff; Geneviève Cohen-Cheminet propose quant à elle une prise en compte de l'héritage culturel juif dont Reznikoff est imprégné. Parmi les nombreux traducteurs français de l'œuvre, il faut mentionner Eva Antonnikov, Jean-Paul Auxeméry, Marc Cholodenko, Emmanuel Hocquard, Thierry Gillyboeuf, André Markowicz, Claude Richard et Jil Silberstein⁴⁹.

36

Louis Zukofsky

Louis Zukofsky⁵⁰ est né à Manhattan, dans le Lower East Side, en 1904. Il est le plus jeune des cinq enfants de Pinchos Zukofsky et Chana Pruss, mariés en 1987. Son père ayant quitté la Russie pour les États-Unis en 1898, son épouse et ses enfants le rejoignirent en 1903, Louis étant le seul de la famille à être né en Amérique. Il grandit dans une famille juive orthodoxe, où l'on parle yiddish. En 1920, Zukofsky entre à l'université de Columbia, où il étudie les lettres, et publie ses premiers poèmes dans des revues étudiantes. Il quitte Columbia en 1924 après l'obtention d'un M.A. consacré à Henry Adams.

En 1927, Zukofsky envoie à Ezra Pound « Poem beginning "The" », que ce dernier publie dans *The Exile* au printemps 1928. Cette même

49 Voir Charles Reznikoff, *Le Musicien*, trad. Emmanuel Hocquard et Claude Richard, Paris, P.O.L., 1986; *Holocauste*, trad. Jean-Paul Auxeméry [1987], Paris, Prétexte, 2007; *Témoignage*, trad. Marc Cholodenko, Paris, P.O.L., 2012; *Rythmes 1&2*, *Poèmes*, trad. Eva Antonnikov et Jil Silberstein, Genève, Héros-Limite, 2013; *Sur les rives de Manhattan*, trad. Eva Antonnikov, Genève, Héros-Limite, 2014; *In Memoriam*, trad. Jil Silberstein, Genève, Héros-Limite, 2016; *Chacun son chemin*, trad. Eva Antonnikov, Genève, Héros-Limite, 2016; *Holocauste*, trad. André Markowicz, Paris, Éditions Unes, 2017; *La Jérusalem d'or*, trad. André Markowicz, Paris, Éditions Unes, 2018; *Inscriptions*, trad. Thierry Gillyboeuf, Paris, Nous, 2018. Cette dernière traduction comporte une utile notice biographique.

50 On résume ici très brièvement la biographie complète établie par Mark Scroggins, *The Poem of a Life: A Biography of Louis Zukofsky*, Emeryville [Ca.], Shoemaker & Hoard, 2007.

année, Zukofsky fait la rencontre de William Carlos Williams, et entreprend la rédaction de "A". Professeur à mi-temps en lycée, il enseigne à l'université du Wisconsin à Madison entre septembre 1930 et mai 1931, tout en publiant ses poèmes dans les revues *transition*, *Blues*, *The Criterion*, *Pagany* ou *Contact*. En 1930, il traduit de l'allemand la biographie d'Albert Einstein par Rudolf Kayser, publiée en anglais sous le pseudonyme d'Anton Reiser. En 1931, à l'instigation d'Ezra Pound, Zukofsky dirige le numéro qu'il intitule « Objectivists » de la revue *Poetry*, et publie les premiers mouvements de "A" dans *Pagany*, *Poetry* et *The New Review*. De 1931 à 1932, il est rémunéré par To Publishers, entreprise éditoriale financée par George Oppen, qui publie *An "Objectivists" Anthology* sous la direction de Zukofsky. Il voyage l'année suivante en Europe, et se rend notamment en Italie, à Rapallo, où il rend visite à Pound ; à son retour à New York, il rencontre Lorine Niedecker. *Le Style Apollinaire*, traduit par René Taupin, paraît à Paris, aux Presses Modernes, en 1934⁵¹. Zukofsky travaille alors jusqu'en 1935 pour la Works Progress Administration (WPA), en lien avec Columbia, où il rencontre la musicienne et compositrice Celia Thaw, puis dans le domaine radiophonique, toujours dans le cadre du WPA, dont une des branches, le Federal Arts Project, emploie Zukofsky à la rédaction d'une histoire culturelle du design américain, *Index of American Design*, jusqu'en 1939, année où il épouse Celia. Si la crise financière a progressivement balayé petites revues et magazine, James Laughlin inclut encore ses poèmes « Mantis » et « 'Mantis,' An Interpretation » dans *New Directions in Prose and Poetry* (1936), puis "A"-8 dans *New Directions...* (1938). Quand, en 1940, Zukofsky publie lui-même le mouvement intitulé *First Half of "A"-9*, les précédents, de même que l'ensemble de sa production poétique, sont dispersés dans

51 Le livre de Louis Zukofsky, *The Writing of Guillaume Apollinaire / Le Style Apollinaire* (éd. Serge Gavronsky, préface de Jean Daive, Middletown [Conn.], Wesleyan UP, 2004), comprend page de gauche le texte en anglais de Zukofsky émaillé de citations de poèmes d'Apollinaire en français tandis que, sur la page de droite, le lecteur peut consulter la traduction originale de René Taupin, lui-même auteur de *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine de 1910 à 1920* [1929].

quantité de publications souvent disparues. Zukofsky parvient à en faire paraître une sélection, *55 Poems*, en 1941 chez James A. Decker, puis en juin *Poetry* accepte également de publier *First Half of "A"*-9.

38

Lorsque prennent fin les contrats du WPA, Zukofsky retourne à l'enseignement en lycée, et, après la naissance de son fils Paul, en 1943, devient rédacteur pour diverses entreprises d'ingénierie : Hazeltine Electronics Corp., Jordanoff Aviation Corp., puis Techlit Consultants. Il publie un nouveau recueil en 1946, *Anew*, toujours chez James A. Decker, et des poèmes, sporadiquement, dans quelques magazines. En 1947, Zukofsky enseigne les lettres à l'Institut polytechnique de Brooklyn, qu'il ne quittera plus. L'année suivante, The Objectivist Press publie encore son anthologie, *A Test of Poetry*, mais il faut attendre 1956 pour que paraisse, chez Jonathan Williams, un autre recueil, *Some Time*, l'année du premier récital de Paul Zukofsky, violoniste virtuose, à Carnegie Hall à l'âge de treize ans. Malgré un début de reconnaissance au sein de la jeune génération de poètes qui le découvre (grâce à Robert Duncan, il est poète en résidence au San Francisco State College à l'été 1958), *Barely and Widely* est publié par Celia Zukofsky. Origin Press, maison dirigée au Japon par Cid Corman, publie l'année suivante "A" 1-12, qui donne soudain accès à cette œuvre en cours. Corman continue avec, en 1961, *It Was*, puis Trobar Press à New York fait paraître *I's (pronounced eyes)* en 1963, et Boxwood Press/Mother Press, à Pittsburgh, *After I's* en 1964. Mais c'est surtout la publication, en trois ans, de *Bottom: On Shakespeare* (1964) par le Humanities Center of the University of Texas, Austin, ainsi que de *ALL: The Collected Poems 1923-1958* (1965), puis de *ALL: The Collected Poems 1956-1964* (1966), par W. W. Norton, qui marque la fin pour Zukofsky d'une période de relégation qui aura duré presque trente ans. En août 1965, il prend sa retraite de l'Institut polytechnique de Brooklyn.

Tout au long de la décennie suivante, Zukofsky est fréquemment invité à donner des lectures : lorsqu'un recueil de ses textes critiques jusqu'alors épars, *Prepositions +: The Collected Critical Essays*, paraît en 1968, il est invité au musée Guggenheim à New York par l'Académie des poètes américains. L'année suivante paraissent successivement "A" 13-21, chez Jonathan Cape et Doubleday, puis *Catullus*, chez Cape

Goliard et Grossman, tandis que Black Sparrow Press fait paraître *A Bibliography of Louis Zukofsky*, compilée par sa femme. Après la publication d'une sélection de poèmes sous le titre *Autobiography* (accompagnés d'arrangements composées par Celia Zukofsky), en 1970, puis de son roman, *Little*, la décennie suivante est consacrée aux derniers mouvements de "A", dont la première version complète paraît aux Presses de l'université de Californie en 1978, l'année de la mort de Zukofsky et de la parution de son dernier recueil, *80 Flowers*.

L'œuvre de Zukofsky est désormais reconnue comme incontournable à l'intérieur du canon poétique américain ; pourtant, on a à la fois bien peu et bien trop écrit à son sujet. Paradoxe d'une œuvre qui demeure extrêmement déroutante, il est difficile de ne pas trouver de référence à Zukofsky dans les ouvrages de poétique américaine contemporaine touchant, de près ou de loin, au modernisme, au postmodernisme ou à l'avant-garde ; dans le même temps, il est bien rare d'y trouver l'élucidation d'un poème ou même le compte-rendu d'une lecture. Pléthore d'articles et de chapitres d'ouvrages multiplient ainsi, autant qu'ils les explorent, les facettes de l'œuvre, en commençant par la question de sa place au sein des chronologies du modernisme, d'un point de vue historique donc, mais aussi culturel, politique, formel, ou linguistique, tant l'expérience de l'œuvre continue en elle-même de poser problème. Ce faisant, l'accumulation de ces prismes successifs, et de surcroît souvent compétitifs, contribue sensiblement à substituer leurs propres présupposés aux impératifs méthodologiques fondamentaux qui président à la lecture d'un texte. On le constate aisément en songeant à la dichotomie très marquée entre le nombre impressionnant d'articles et de chapitres d'ouvrages portant sur Zukofsky d'une part, et de l'autre le très petit nombre de monographies qui lui sont consacrées, écart que ne justifient pas seulement les contraintes réelles qui pèsent sur le paysage éditorial. L'année suivant la mort de l'auteur paraît ainsi *Louis Zukofsky: Man and Poet*, la somme dirigée par Carroll F. Terrell, ressource critique essentielle, puis *Zukofsky's "A": An Introduction*, de Barry Ahearn, en 1983, premier effort pour synthétiser ce très long poème. Michele J. Leggott, avec *Reading Zukofsky's 80 Flowers*, en 1989, fige en partie la critique zukofskienne dans une posture génétique dont

elle peine encore à s'extraire. En 1994 paraît *Louis Zukofsky and the Transformation of a Modern American Poetics*, par Sandra Kumamoto Stanley, dont le caractère téléologique (lire Zukofsky pour aboutir aux Language Poets) limite la portée. Suivront l'ouvrage collectif dirigé par Mark Scroggins, *Upper Limit Music: The Writing of Louis Zukofsky*, en 1997, puis la monographie de la main de Scroggins, *Louis Zukofsky and the Poetry of Knowledge*, en 1998, que complète, dix ans plus tard à nouveau, *The Poem of a Life: A Biography of Louis Zukofsky*, que ce dernier publie en 2007. Aucune autre monographie n'a depuis pris le risque de se confronter entièrement à cette œuvre, y compris *The Zukofsky Era: Modernity, Margins and the Avant-Garde* (2012), de Ruth Jennison, dont le propos est essentiellement théorico-politique, et ce bien que John Taggart, Michael Davidson, Bob Perelman ou Peter Quartermain consacrent chacun des pages importantes à l'étude de Zukofsky dans leurs ouvrages critiques.

40

Le site internet dédié au poète, *Z-site*, sous la responsabilité de Jeffrey Twitchell-Waas, constitue un précieux guide pour approcher l'œuvre, riche de nombreuses ressources pour le lecteur qui en serait peu familier. On dispose surtout, en français, de diverses traductions de segments de "A"⁵².

52 Louis Zukofsky, *Un Objectif et deux autres essais*, trad. Pierre Alféri, Asnières-sur-Oise, Éd. Royaumont, 1989 ; « A » (*sections 1 à 7*), trad. Serge Gavronsky et François Dominique, Besançon, Virgile, coll.« Ulysse fin de siècle », 1994 ; « A » (*sections 8 à 11*), trad. Serge Gavronsky et François Dominique, Besançon, Virgile, coll.« Ulysse fin de siècle », 2001 ; « A » (*section 12*), trad. Serge Gavronsky et François Dominique, Besançon, Virgile, coll.« Ulysse fin de siècle », 2003 ; « A »-9 (*première partie*), trad. Anne-Marie Albiach, Marseille, Eric Pesty Éd., 2011 ; « A » (*sections 13 à 18*), trad. Serge Gavronsky et François Dominique, Besançon, Virgile, coll.« Ulysse fin de siècle », 2012.

CHARLES REZNIKOFF ET LE LANGAGE DES HOMMES

Of all that I have written
 you say: "how much was poorly said."
 But look!
 The oak has many acorns
 that a single oak might live¹.

Charles Reznikoff, *Last Poems*, 1975

41

« WE SAID OBJECTIVIST » Charles Reznikoff et le langage des hommes

Sécularisation et sacralisation sont les deux pôles antinomiques qui forment le redoutable étau interprétatif dont la poésie de Reznikoff peine encore à se libérer. Dans la mesure où le second résulte pour partie du premier, c'est par celui-ci qu'il faut commencer. Pour ce faire, on se souviendra de la lettre que le jeune Gershom Scholem écrit en 1926 à Franz Rosenzweig, texte qui met immédiatement en relief toute la portée de la transformation que connaît le judaïsme au début du xx^e siècle, et dont l'essentiel est résumé, au cours de la minutieuse lecture qu'en propose Stéphane Mosès, comme une inquiétude grandissante devant le fait que, ainsi que le pense Scholem,

le passage de la langue hébraïque de son statut traditionnel de langue sacrée à sa fonction de langue d'usage et de communication entraîne avec lui non seulement l'oubli des contenus religieux de la langue, mais, ce qui est infiniment plus grave, leur chute dans la banalité et l'insignifiance, c'est-à-dire, pour Scholem, leur *profanation*².

-
- 1 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. Seamus Cooney, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1989, t. II, p. 209. [Tout ce que j'ai écrit / dis-tu, est « si mal dit et si pauvre ». / Mais écoute ! / Le chêne donne tous ses glands / pour qu'un seul chêne puisse vivre]
 - 2 Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 2006, p. 345.

Les divergences entre ces deux figures incontournables de la pensée juive moderne quant au sens du sionisme et de la notion de messianisme sont bien connues³, et s'inscrivent dans un contexte qui dépasse le cadre de ces lignes. On se contentera de noter que si le questionnement de Scholem relatif à la part de sécularisation inhérente au projet linguistique sioniste a évolué, il l'amène encore, en 1970, comme le souligne d'ailleurs Mosès, à conclure son étude sur le nom de Dieu et son symbolisme dans la Kabale en formant le vœu que les poètes puissent préserver quelque chose du mystère et de l'absolu de la parole créatrice, dont les mystiques, en proie au doute, ne parviennent plus à s'approcher. Il semble néanmoins qu'en ce qui concerne Reznikoff, le salut ne puisse venir des poètes d'une façon aussi univoque. La question de la modernisation et avec elle, potentiellement, celle de la normalisation d'une culture qui se nourrit de la pratique culturelle dont elle émane, au risque d'un appauvrissement linguistique perçu comme le signe paradoxal d'une réécriture qui efface la tradition dont elle reprend le fil, est en effet posée lors de la même décennie par Harold Bloom⁴ au sujet de Reznikoff, né trois ans seulement après Scholem. Bloom reproche à Reznikoff son américanisation des poèmes de Juda Hallévi, philosophe et poète espagnol du début du XII^e siècle, dont Reznikoff propose quelques traductions dans *Inscriptions: 1944-1956* (1959), excessivement marquées selon Bloom par l'héritage poétique d'Ezra Pound et de William Carlos Williams,

3 Sur ce sujet, voir également Shira Wolosky, « Gershom Scholem's Linguistic theory », *Jerusalem Studies in Jewish Thought*, 21, 2007, p. 165-205 et William Cutter, « Ghostly Hebrew, Ghostly Speech: Scholem to Rosenzweig », *Prooftexts*, 10, 1990/3, p. 413-433.

4 Voir « The Sorrows of American-Jewish Poetry », dans Harold Bloom, *Figures of Capable Imagination*, New York, Seabury Press, 1976, p. 247-262. Une discussion approfondie de ce texte est proposée dans Norman Finkelstein, *Not One of Them in Place: Modern Poetry and Jewish American Identity*, Albany [N.Y.], State University of New York Press, 2001. Voir également John Felstiner, « "O Taste and See": The Question of Content in American Jewish Poetry », *Jewish Social Studies, New Series*, 5, « American Jewish History and Culture in the Twentieth Century », 1998-1999/1-2, p. 111-123.

qu'il considère comme impropre à rendre tout le poids⁵ de l'original ; mais, avant d'examiner ces traductions⁶, il convient de prendre en compte ce qui motive le jugement de Bloom. Son rejet repose sur la perception chez Reznikoff d'une double allégeance qui n'est pas sans rappeler le titre de l'article de L.S. Dembo, « Objectivist or Jew: Charles Reznikoff in the Diaspora » (1984), que Dembo consacre pour l'essentiel à une exploration des motifs diasporiques qui sont alors encore relativement peu étudiés chez Reznikoff. Malgré un titre apparemment très binaire, il s'agit cependant pour Dembo de démontrer la complémentarité dialectique de deux figures qui, selon lui, parviennent à se confondre chez Reznikoff : « l'observateur objectiviste⁷ » et « le prophète, le psalmiste, ou le barde⁸ ». Pourtant, que l'on suive Bloom ou Dembo, il faut insister sur le fait que les termes du débat demeurent fondamentalement inchangés, quand bien même le second envisage une complémentarité dont le premier s'offusque. Or, non seulement les termes choisis ne sont contradictoires que parce qu'ils sont traités comme des abstractions qui dans les faits recouvrent des réalités autrement entremêlées, mais ils cachent mal les stratégies argumentatives dont ils constituent les prémisses, à l'intérieur du plus vaste contexte de la question de la double allégeance soupçonnée de l'enfant d'immigrés, à la fois juif et américain.

- 5 C'est le terme employé par Bloom, dont Finkelstein souligne l'ambiguïté dans un contexte d'assimilation ; voir Norman Finkelstein, *Not One of Them in Place: Modern Poetry and Jewish American Identity*, op. cit., p. 19.
- 6 Pour plus de détails, voir Fiona McMahon, *Charles Reznikoff, une poétique du témoignage*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 126-127.
- 7 Pour un rappel des enjeux de ce type de lecture, voir Fiona McMahon, « Les stratégies négatives ou les intrusions poétiques de Charles Reznikoff », *Revue française d'études américaines*, 84, « Le modernisme américain, libres influences », 2000, p. 38-47.
- 8 Milton Hindus (dir.), *Charles Reznikoff: Man and Poet*, Orono [Me.], National Poetry Foundation, 1984, p. 196.

UNE SÉCULARISATION INACHEVÉE

D'un côté, le fort tropisme anglo-saxon de Bloom laisse aisément percevoir son désir de passer outre un idiome, américain autant que juif, qu'il juge impropre : Bloom regrette le peu d'intérêt que manifeste Reznikoff pour le « style prophétique des Romantiques »⁹ qui permet de faire de la poésie elle-même une religion¹⁰, et préfère explicitement l'hébraïsme¹¹ d'un Milton ou d'un Blake, prompts à faire du verbe de l'Ancien Testament la métaphore qui viendra légitimer leurs inventions prosodiques, au judaïsme inquiet du poète de Brooklyn.

44

Dembo, quant à lui, semble promouvoir l'idée d'une poésie profondément enracinée dans le modernisme américain et partage le souci d'un idiome qui se fait le pendant de perceptions empiriques, mais il n'est pas non plus insensible à une poésie qui regarde vers l'épique, capable de prendre en charge le registre prophétique au nom d'une dimension historique prêtée à la parole du poète, ruse de l'impersonnalité, en somme, qui, en collectivisant le sujet lyrique, en rachèterait le solipsisme supposé. La « misologie » dont parle Paulhan¹², si elle n'est pas sans écho dans la poésie américaine, s'y trouve cependant souvent, et fort paradoxalement, compensée par une défense de la langue vernaculaire propre à l'autonomisation du champ littéraire américain par rapport à l'anglais. C'est donc sans surprise que l'on constate que l'exemple retenu par Dembo pour appuyer son propos est celui des derniers vers du premier poème d'*Inscriptions: 1944-1956*, initialement intitulé « A Compassionate People », où Reznikoff reprend à son compte la litanie du poème de Walt Whitman, « Out of the Cradle Endlessly Rocking ». Que l'on reproche à Reznikoff ses liens avec Williams, ou que l'on célèbre sa parenté avec Whitman, c'est-à-dire que l'on regrette

9 Stephen Fredman, *A Menorah for Athena: Charles Reznikoff and the Jewish Dilemmas of Objectivist Poetry*, Chicago [Ill.], University of Chicago Press, 2001, p. 10.

10 Harold Bloom, *Figures of Capable Imagination*, op. cit., p. 253.

11 Pour la pertinence de ce terme en contexte, voir Stephen Fredman, *A Menorah for Athena: Charles Reznikoff and the Jewish Dilemmas of Objectivist Poetry*, op. cit., p. 96.

12 Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes, ou la Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, 1990.

une forme de profanation de thématiques religieuses sur l'autel de la prose urbaine, ou bien encore que l'on apprécie l'hybridité féconde d'une sécularisation tournée vers le sacré, il semble qu'il est difficile de se défaire ici d'un rapport à la tradition comme à une richesse présente et finalement accessible. Ainsi, Fredman salue la « qualité liturgique¹³ » du poème de Reznikoff, dont le refrain est en effet celui d'une bénédiction, tout en lisant le poème comme l'éloge d'une « survie culturelle comme valeur ultime¹⁴ » à travers le motif alchimique, présent tout au long du texte, qui évoque la transformation des souffrances endurées en ressources spirituelles. Ranen Omer, dans le commentaire qu'il propose du même poème¹⁵, évoque également une confiance retrouvée dans la lutte, en dépit du désastre. D'autres s'étonnent, comme Robert Franciosi, qu'en dépit des informations dont il disposait¹⁶ Reznikoff persiste à inscrire la catastrophe contemporaine à l'intérieur d'une téléologie messianique traditionnelle¹⁷.

On voudrait au contraire montrer que l'idée d'une translation d'un régime liturgique à un régime littéraire, si elle est suggérée par le texte, n'en demeure pas moins hautement problématique au regard du poème dans son ensemble. D'une part, la bénédiction répétée en italique en fin de strophe, avec quelques modifications, pour faire contrepoint aux questions directes reprises en introduction aux quatre premières strophes, où l'on s'interroge au sujet de la localisation de « cette montagne dont on parle dans la Bible¹⁸ », semble relever d'un effort de cohésion, voire de cohérence, que le poème désire voir advenir mais auquel il ne saurait

13 Stephen Fredman, *A Menorah for Athena: Charles Reznikoff and the Jewish Dilemmas of Objectivist Poetry*, op. cit., p. 101.

14 *Ibid.*, p. 102.

15 Ranen Omer, « "Palestine Was a Halting Place, One of Many": Diasporism in the Poetry of Charles Reznikoff », *MELUS*, 25, 2000/1, p. 153.

16 Franciosi rappelle que Reznikoff n'ignorait rien de l'extermination en cours. Marie Syrkin, l'épouse du poète, siégeait au comité éditorial de *The Jewish Frontier*, qui publia l'un des premiers rapports sur la « solution finale » aux États-Unis. Voir « "Detailing the Facts": Charles Reznikoff's Response to the Holocaust », *Contemporary Literature*, 29, 1988/2, p. 245.

17 *Ibid.*, p. 245-247.

18 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. II, p. 59.

parvenir. Après une progression reconnaissable de strophe en strophe, d'abord l'Égypte et le Sinäi, puis Babylone, la Palestine et Jérusalem, la cinquième strophe vient ajouter l'Espagne, le Portugal, la Hollande de Spinoza et l'Angleterre de Disraeli à cet atlas historique de la diaspora. Or la mise à jour à laquelle procède Reznikoff le conduit à modifier son refrain, depuis « *Blessed are You, God of the universe, / Who has kept Israel alive* », jusqu'à « *God, delighting in life, / You have remembered us for life* »¹⁹. Le passage d'une bénédiction à l'autre est un passage de la vie du lieu, fût-il métaphorique, à la vie du peuple, dont l'acception métaphorique elle-même est violemment remise en question, ainsi que dramatisée immédiatement par le contraste entre le pronom pluriel, « us », et les deux mots du premier vers de la strophe suivante, « *One man / escapes the ghetto of Warsaw*²⁰ ». Cette sixième strophe, qui fait se télescoper une référence aux chambres à gaz et la fuite d'Égypte, met en équilibre deux plans dont la juxtaposition, si elle est signifiante, ne peut en aucun cas être perçue comme relevant de l'ordre d'une superposition ou d'une résolution du problème posé par leur mise en relation. C'est pourquoi, lorsque vient la dernière strophe scandée par l'anaphore tirée de Whitman, la bénédiction n'est finalement pas répétée. Son absence, hautement significative, tourne alors l'attention du lecteur vers les derniers mots du poème, qui en formaient le titre lors d'une première publication dans le *Menorah Journal*: « *a compassionate people*²¹ ». La formule elle-même est substitutive, dans la mesure où, dans le contexte de l'Exode, on songe nécessairement ici à la formule biblique que maintes traductions anglaises restituent par le même adjectif, « *compassionate* », appliqué à Dieu²² et non pas au peuple juif. Meschonnic traduit « *dieu par tes tendresses / et ta pitié* » la formule « *el ra'houm / ve'hanoun*²³ », que le français rend le plus souvent par le terme de « *miséricorde* », associé à celui de « *clémence* » ou

19 *Ibid.*, p. 60. [Sois béni, Dieu de l'univers, / Qui a protégé Israël] [Dieu, joie de vie, / Tu nous contiens, en mémoire, pour la vie]

20 *Ibid.* [Un homme / échappe au ghetto de Varsovie]

21 *Ibid.*, p. 61. [un peuple plein de compassion]

22 Voir Exode, xxxiv, 6.

23 Henri Meschonnic, *Les Noms. Traduction de l'Exode*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 342.

de « pitié ». Or le premier de ces termes désigne en propre le sentiment de la mère envers « ce qui est sorti de sa matrice, *re'hem*²⁴ ». On devrait donc même parler d'inversion, plus que de substitution, dans la mesure où Reznikoff propose une analogie implicite entre la sortie d'Égypte et la sortie de la Création, en quelque sorte, dès lors que la figure du Dieu matriciel disparaît au profit de celle du peuple qui s'échappe pour survivre, bien loin de l'éveil à soi et au monde de l'enfant poète chez Whitman. La même locution qui dit la naissance chez Whitman et la tendresse vers l'enfant dans l'hébreu biblique se trouve partagée chez Reznikoff entre un sens littéral, qui évoque la possibilité, au présent, d'une fuite, et un sens figuré, celui qui renvoie à la promesse d'un salut. Cette ambivalence est à son tour illustrée par le traitement syntaxique de la formule « out of ». À l'intérieur de la construction « and out of the Jewish dead / [...] a people teaching and doing justice²⁵ », repris par « out of the plundered / a generous people²⁶ », Reznikoff insère cinq vers dont quatre reprennent l'anaphore sous une forme tronquée (« of » au lieu de « out of ») :

and out of the Jewish dead
of Belgium and Holland, of Rumania, Hungary, and Bulgaria,
of France and Italy and Yugoslavia,
of Lithuania and Latvia, White Russia and Ukraina,
of Czechoslovakia and Austria,
Poland and Germany²⁷

Syntaxiquement parlant, ces « of » ne peuvent pas être lus comme l'équivalent d'une forme réduite de l'anaphore en « out of », bien qu'une relative ambivalence syntaxique le suggère un instant, mais seulement comme la marque insistante qu'il n'y a précisément pas de sortie, ni

24 *Id.*, *Gloires. Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 395.

25 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. II, p. 61. [et des morts juifs / [...] un peuple qui enseigne et rend la justice]

26 *Ibid.* [pillé, / un peuple généreux]

27 *Ibid.* [et des morts juifs / depuis la Belgique et la Hollande, la Roumanie, la Hongrie, et la Bulgarie, / la France, l'Italie et la Yougoslavie, / la Lituanie et Lettonie, la Russie blanche et l'Ukraine, / la Tchécoslovaquie et l'Autriche, / la Pologne et l'Allemagne]

d'échappatoire, pour ceux que le vers qui précède cette énumération condamne déjà à la mort. Ce jeu entre la valeur d'extraction et la valeur d'appartenance de la locution prépositionnelle, selon qu'elle est ou non privée de son premier terme, résume le conflit à l'œuvre dans tout le poème, entre l'origine et le présent, le souvenir et la survie. L'énumération de ces noms de lieux, dans un contexte exodique, implique enfin un déplacement de plus, puisqu'en hébreu on se réfère traditionnellement au livre de l'Exode comme au livre des Noms, d'après les premiers mots du texte qui nomme les douze tribus d'Israël. Par contraste, le procédé d'accumulation mis en avant par Reznikoff évoque bien plus la géographie d'un dépeuplement que la généalogie d'un peuple. Que l'on considère qu'un mode liturgique traditionnel soit impropre à absorber l'histoire présente, ou bien que l'on pense que cette inadéquation soit le signe d'une tradition réinventée, le détail du texte ne révèle tout simplement pas de projet systématique sur lequel le lecteur pourrait se prononcer. Or une fois Reznikoff perçu comme l'agent d'une réconciliation de la tradition avec la modernité, il devient possible de proposer superficiellement, comme le fait Fredman à la suite de son analyse de ce poème de Reznikoff, une véritable analogie entre le commentaire midrashique des Écritures et le commentaire de l'historien tourné vers des événements maintenant assimilés à ceux des récits bibliques.

Cependant, la popularité de cette analogie, qui repose sur une sécularisation théorique *a priori* que les textes du poète ne corroborent pas, ne se dément pas. Finkelstein, qui insiste davantage sur le caractère messianique de la poésie de Reznikoff, conclut ainsi comme Fredman à une forme de « compensation²⁸ » de la perte de la tradition par un recours expressément séculier à l'écriture de l'histoire et de la poésie comme à une seule et même activité. Au-delà du cas précis de ce poème, c'est donc bien la question de la fonction de la sécularisation qui se pose. Pour comprendre comment une sécularisation coupable devient une sécularisation orgueilleuse, il faut prendre en compte le fait que ces deux critiques appuient leur argument sur une lecture d'une phrase de

28 Norman Finkelstein, *Not One of Them in Place: Modern Poetry and Jewish American Identity*, op. cit., p. 24.

l'historien américain Yosef Hayim Yerushalmi selon lequel, à l'époque contemporaine, « [p]our la première fois, l'histoire, et non pas un texte sacré, s'érige en juge du judaïsme²⁹ », au sens où à la « sécularisation de l'histoire juive » correspond une « historicisation du judaïsme³⁰ », qui devient de façon substitutive « la foi de Juifs perdus³¹ ». En d'autres termes, le savoir portant sur la tradition et la foi a pris le relais d'une tradition et d'une foi qui reculent d'autant plus que l'historien s'en approche. Mais Yerushalmi précise auparavant qu'une « pauvreté de langage » masque le fait que le même mot, « histoire », peut renvoyer aussi bien au « passé dont traitent les historiens » qu'au « passé de la tradition juive³² », et qu'en ce qui concerne la seconde acception, cette dernière est inséparable de l'injonction au souvenir qui donne son titre à l'ouvrage de Yerushalmi, et qui puise son sens dans ce qui fait « la spécificité de la foi israélite³³ », à savoir « la rencontre essentielle de l'homme et du divin³⁴ » en ce qu'elle est synonyme d'une entrée « dans le plan de l'histoire, désormais pensé en termes de défi lancé par Dieu et de réponses apportées par l'homme³⁵ ». Yerushalmi ne songe donc pas tant au remplacement du texte sacré par le texte historique, mais à la transformation d'un rapport à l'histoire vers un autre, radicalement nouveau, qui témoigne du tarissement des deux « grands canaux [qui] charrient la mémoire : les rites et le récit³⁶ » : la perte des rites entraînant le réexamen du récit par l'historiographie qui prend alors en charge toute la signification de la mémoire, que le rite ne suffit plus à entretenir. Il est en effet tentant de songer que la part rituelle est, sinon préservée, du moins réinvestie, chez Reznikoff, par des moyens poétiques, d'autant plus si l'on envisage les rites eux-mêmes sous une

29 Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive*, trad. Éric Vigne, Paris, Gallimard, 1984, p. 103. Voir également les nombreux travaux de Thomas Römer, et notamment « The Invention of History in Ancient Judah and the Formation of the Hebrew Bible », *Die Welt des Orients*, 45, 2015/2, p. 255-272.

30 *Ibid.*, p. 106. Voir également p. 100 la notion de « Wissenschaft des Judentums ».

31 *Ibid.*, p. 103.

32 *Ibid.*, p. 42.

33 *Ibid.*, p. 24.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, p. 27.

forme avant tout langagière et textuelle. Sur ce point, l'étude de l'œuvre révèle à nouveau rapidement que l'on fait fausse route.

Afin de comprendre pourquoi le rapport de Reznikoff à l'histoire ne saurait être envisagé comme l'extension du registre prophétique aux événements de son temps, il faut quitter le domaine du récit et revenir à celui de la langue. C'est tout l'enjeu de la traduction par Reznikoff du célèbre poème de Hallévi, « Entre l'Est et l'Ouest », dans un idiome contemporain qui, selon Bloom, ne sied pas à l'original en dépit de la précision apportée par Reznikoff en note, qui motive son choix de traduire sans rimes, contrairement à la version allemande de Rosenzweig³⁷, en faisant référence au souhait de Hallévi lui-même de privilégier la clarté de la parole plutôt que l'ornement³⁸. Voici le poème, dans la traduction proposée par Reznikoff:

50

My heart in the East
and I at the farthest West:
how can I taste what I eat or find it sweet
while Zion
is in the cords of Edom and I
bound by the Arab?
Beside the dust of Zion
all the good of Spain is light;
and a light thing to leave it³⁹.

37 Barbara Ellen Galli, *Franz Rosenzweig and Jehuda Halevi: Translating, Translations, Translators*, Montréal/Kingston, Queen's University Press, 1995, p. 146.

38 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. II, p. 69. Voir également Fiona McMahon, *Charles Reznikoff: une poétique du témoignage*, op. cit., p. 126. On peut se demander dans quelle mesure Reznikoff ne travaillait pas aussi à partir de la traduction anglaise rimée. Voir Heinrich Brody (dir.), *Selected Poems of Jehuda Halevi*, trad. Nina Salaman, Philadelphia, Jewish Publication Society, 1924: « My heart is in the east, and I in the uttermost west – / How can I find savour in food? How shall it be sweet to me? / How shall I render my vows and my bonds, while yet / Zion lieth beneath the fetter of Edom, and I in Arab chains? / A light thing would it seem to me to leave all the good things of Spain – / Seeing how precious in mine eyes to behold the dust of the desolate sanctuary ».

39 [Mon cœur est à l'Est / et moi de l'autre côté, à l'Ouest : / comment sentir ce que je mange, y prendre goût / quand Sion / est dans les filets d'Edom et moi / aux mains

Le choix fait par Reznikoff de s'approprier ainsi Hallévi a été compris comme le signe de la conscience diasporique aigüe du poète, et permis diverses analyses comparatives de la place de Hallévi et du rôle du traducteur, aussi bien chez Rosenzweig⁴⁰ que chez Benjamin. La lettre du texte, cependant, mérite toute notre attention car, au-delà de l'apparente simplification de l'original, Reznikoff opère plusieurs choix décisifs. Comme le note Maeera Shreiber⁴¹, Reznikoff omet l'injonction halakhique, présente dans le texte de Hallévi, à quitter l'Espagne pour Israël, et remplace la mention spécifique des ruines du Temple par une formule autrement équivoque : « la poussière de Sion ». Selon Shreiber, il s'agit là pour Reznikoff de mettre de côté les revendications nationalistes attachées au sionisme auquel il n'adhère pas⁴². On notera également qu'ici, Sion n'apparaît qu'au passé, à travers la référence volontairement obsolète à « Edom », ou bien à la poussière. D'un point de vue prosodique comme syntaxique, le choix de briser en deux l'opposition contenue en un seul vers dans l'original entre l'Est et l'Ouest fait passer le texte de la mise en scène d'un tiraillement entre deux extrémités, représentées par le sens de la lecture du vers (sachant par ailleurs que l'hébreu se lit de droite à gauche), au constat d'une fracture représentée par le retour au vers comme figuration d'une absence de retour possible vers la terre promise. Enfin, si la paronomase qui unit « East » et « eat », soulignée par l'assonance avec « sweet », compense par une proximité phonétique la distance évoquée, que corrigerait un départ pour Sion, occasion d'une dernière assonance (« leave »), elle induit surtout une figuration de la langue absente elle-même, l'hébreu ici traduit, comme langue

des Arabes ? / À côté de la poussière de Sion / tous les trésors d'Espagne sont peu de chose ; / et les quitter, peu de chose.]

- 40 De façon bien schématique : n'est audible qu'un texte traduit, auquel la voix du traducteur, sur un modèle dialogique, prête la sienne. Sur ce point, voir Barbara Ellen Galli, *Franz Rosenzweig and Jehuda Halevi: Translating, Translations, Translators*, op. cit., p. 322, ainsi que « Rosenzweig and the Name for God », *Modern Judaism*, 14, 1994/1, p. 63-86.
- 41 Maeera Y. Shreiber, « "None Are Like You, Shulamite": Linguistic Longings in Jewish American Verse », *Prooftexts*, 30, 2010/1, p. 49.
- 42 Voir, à ce sujet, les souvenirs de son épouse, sioniste militante, dans Milton Hindus (dir.), *Charles Reznikoff: Man and Poet*, op. cit., p. 37-67.

nourricière fantasmée à travers cette rumination du goût de l'exil. Le jeu des allitérations en « t » très présent à la rime (« East », « West », « sweet », puis le couplet final en « light » et « it ») vient confirmer cette lecture par l'écho que ces dentales donnent rétrospectivement au premier verbe du poème, « taste », auquel semble répondre, tel un miroir phonétique, « dust », la poussière qui resterait en bouche sans le jeu libérateur pour la langue, au sens le plus littéral du terme, du chiasme aux deux derniers vers entre « all », « light », « light » et « leave ». Le paradoxe d'un recours aux richesses d'une langue pour mieux suggérer celles d'une autre n'est pas rare chez Reznikoff⁴³. Ce qui frappe davantage est la double réécriture qui semble à l'œuvre ici. En effet, se mêle au texte d'Hallévi un clin d'œil aux premières lignes de la Genèse. Comme en témoignent la traduction de Salaman, ainsi que celle de Rosenzweig, de même que la version de Galli⁴⁴, le poème de Hallévi s'achève avec la mention de l'Espagne et du sanctuaire. Le chiasme final de Reznikoff relève donc bien d'un choix propre. Or il est aisé de mettre en regard le parallèle :

all the *good* of Spain is *light*,
and a *light* thing to leave it.

And God said, Let there be *light*: and there was *light*.
And God saw the *light*, that it was *good*⁴⁵:

-
- 43 Voir Maeera Y. Shreiber, « "None Are Like You, Shulamite": Linguistic Longings in Jewish American Verse », art. cit., p. 43, qui propose une riche lecture du poème souvent cité, « How difficult for me is Hebrew: even the Hebrew for *mother*, for *bread*, for *sun* / is foreign. How far have I been exiled, Zion. », dans *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. 1, p. 72.
- 44 Voir la traduction anglaise de la traduction allemande de Rosenzweig: « My heart is in the east, and I on the westernmost edge. / How could I enjoy drink and food? how? did I ever delight in it? / Woe, how shall I fulfill the pledge? how my dedication? while / Zion is still in Roman chains, I in Arabian bond. / All good things of Spanish soils are chaff to me, while / The dust where once the sanctuary stood is gold to my eyes! », dans Barbara Ellen Galli, *Franz Rosenzweig and Jehuda Halevi: Translating, Translations, Translators*, op. cit., p. 146.
- 45 Genèse, 1, 3-4. Dans la traduction de Meschonnic: « Et Dieu a dit qu'il y ait la lumière / Et il y a eu la lumière / Et Dieu a vu la lumière c'est bien ». Voir Henri Meschonnic, *Au commencement. Traduction de la Genèse*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 27.

Du bienfait aux biens matériels, et de la structure prophétique « Let there be » au simple « leave it », l'exil du poète ne l'éloigne pas seulement de la terre promise, mais de la splendeur de la Création. Du nom à l'adjectif, la lumière divine est évoquée avec une légèreté qui en réduit le rayonnement à un simple artifice qui, de plus, appartient exclusivement à la traduction anglaise de la Bible, renforçant ainsi l'exil linguistique qu'éprouve Reznikoff en même temps qu'il s'en amuse. Si l'on observe donc une forme de sécularisation de la tradition telle qu'Hallévi la représente (gommage de la référence halakhique, ruines sacrées qui deviennent poussière profane), il faut bien comprendre qu'y répond une sacralisation, en creux, de la langue absente et, à travers elle, un effort de retour aux Écritures. C'est pourquoi on peut dire que l'hybridité linguistique propre à la double allégeance du poète repose sur un dilemme que Reznikoff ne cherche pas à résoudre, mais à explorer.

Dans la perspective de parvenir à une résolution, ainsi que le remarque Shreiber⁴⁶, le yiddish, langue diasporique par excellence, eût davantage convenu au projet de Reznikoff d'une poésie vernaculaire, urbaine et culturellement engagée. Formidable outil de la sécularisation du peuple juif en tant que nation⁴⁷, le yiddish aurait dû s'imposer à Reznikoff, qui pourtant persiste à se tourner vers l'hébreu. Il serait néanmoins faux de dire que Reznikoff se contente de maintenir telle quelle la division traditionnelle entre le yiddish, langue vernaculaire, et l'hébreu, langue sacrée. Reznikoff navigue de façon spécifique à l'intérieur de la hiérarchie habituellement établie entre ces deux langues, notamment en termes de genre, soit d'un côté le yiddish, *mame loshen*, langue maternelle courante, et de l'autre l'hébreu patriarcal. La question devient rapidement plus complexe, car s'y mêle à la fois une volonté de la part du poète « d'exorciser

46 Voir Maeera Y. Shreiber, « "None Are Like You, Shulamite": Linguistic Longings in Jewish American Verse », art. cit., p. 43. Je synthétise ici l'essentiel de son propos. Voir également Anita Norich, « Under Whose Sign? Hebraism and Yiddishism as Paradigms of Modern Jewish Literary History », *PMLA*, 125, 2010/3, p. 774-784.

47 Sur ce point, voir Cecile Esther Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture: Scholarship for the Yiddish Nation*, Cambridge, Cambridge UP, 2014.

l'image antisémite intériorisée du Juif perçu comme féminisé⁴⁸ » à travers un choix linguistique genré, tout en prenant en compte les clichés des magazines humoristiques yiddish du début du xx^e siècle, qui représentaient « l'hébreu sous la forme d'une femme élégante dans une tenue évoquant les temps bibliques, à l'opposé de la fille de cuisine de basse extraction, nommée yiddish⁴⁹ ». L'épisode autobiographique, narré dans « Early History of a Writer », au sein de la troisième section de *By the Well of Living and Seeing* (1969), de la rencontre du grand-père paternel⁵⁰, en présence du père du poète, qui murmure en hébreu les paroles du patriarche à Joseph⁵¹, interrompu par la grand-mère qui s'exprime en yiddish, témoigne certes d'une répartition traditionnelle des rôles. Shreiber souligne pourtant bien que dans le même poème, lors d'une dernière entrevue avec ce même grand-père⁵², la répartition est tout autre. Le grand-père bénit le jeune poète en hébreu, mais le jeune garçon lui répond dans un yiddish approximatif, car il ne comprend pas l'hébreu : le grand-père pleure alors, selon Reznikoff, car son descendant ne connaît pas un mot de la Torah. On ajoutera à ce tableau la figure du grand-père maternel de Reznikoff, auteur de vers en hébreu dont l'unique manuscrit fut brûlé, à sa mort, par son épouse qui, ne sachant lire l'hébreu et inquiète du caractère potentiellement politique de ces écrits, préféra les détruire. Dans le poème qui ouvre *By the Well of Living and Seeing*⁵³, Reznikoff évoque explicitement cette parenté, dont il se fait l'héritier. Cependant là encore, l'hébreu n'est pas seulement la langue du patriarche qui autorise le poète à écrire, dans la mesure où Reznikoff se présente également comme étant marié à la langue hébraïque⁵⁴. Selon les termes d'une analogie paradoxale

48 Maera Y. Shreiber, « "None Are Like You, Shulamite": Linguistic Longings in Jewish American Verse », art. cit., p. 44.

49 *Ibid.* Voir aussi Naomi Seidman, *A Marriage Made in Heaven: The Sexual Politics of Hebrew and Yiddish*, Berkeley, University of California Press, 1997.

50 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. II, p. 146.

51 Voir Genèse, XLVIII, 11. Ces paroles sont présentes en anglais dans le poème de Reznikoff.

52 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. II, p. 167.

53 *Ibid.*, p. 91.

54 *Ibid.*, t. I, p. 107.

dans laquelle interviendrait son mariage bien réel avec Marie Syrkin, professeur d'anglais et sioniste engagée, on peut en effet dire que chez Reznikoff « la nature de l'attachement érotisé, peut-être illicite, à l'hébreu, est une constante⁵⁵ ». Il importe d'opérer cette mise au point afin de souligner combien, pour le poète, la sécularisation du judaïsme va de pair avec une métaphorisation de l'hébreu.

C'est-à-dire que si Reznikoff constate « l'oubli des contenus religieux de la langue » qui préoccupa Scholem, il n'a de cesse d'en interroger le souvenir. Les remarques suivantes de Scholem, dans sa lettre à Rosenzweig évoquée plus haut, quant au caractère fondamentalement illusoire de la profanation en cours, éclairent remarquablement l'idée d'un oubli impossible :

Ils croient avoir sécularisé la langue hébraïque, lui avoir ôté sa pointe apocalyptique. Mais, bien sûr, ce n'est pas vrai ; la sécularisation de la langue n'est qu'une *façon de parler*, une expression toute faite⁵⁶.

Scholem évoque ainsi la conséquence d'une telle sécularisation par l'image selon laquelle l'hébreu en viendrait à perdre « sa pointe apocalyptique », désacralisation que Jacques Derrida paraphrase comme une forme de décapitation qui ôterait « sa pointe, son aiguillon (*Stachel*), son dard apocalyptique [...], cette visée téléologique⁵⁷ » propre à la langue sacrée. Pour frappante qu'elle soit, cette image n'a pas pour fonction de réveiller la notion de sublime, qui permettrait aux poètes de prétendre, par association, à une telle visée ; mais elle interroge le pouvoir de représentation de la langue à l'aune de sa fonction véhiculaire en tant qu'instrument ou technique, à l'intérieur d'un questionnement plus vaste qui porte sur la frontière entre le sacré et le profane, qui ne date aucunement des débuts de l'hébreu moderne. On pensera par exemple à

55 Maeera Y. Shreiber, « "None Are Like You, Shulamite": Linguistic Longings in Jewish American Verse », art. cit., p. 44.

56 Cité dans Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, op. cit., p. 341-342.

57 Jacques Derrida, *Les Yeux de la langue. L'abîme et le volcan*, Paris, Galilée, 2012, p. 39.

la lecture biblique proposée par Mosès, intitulé « La pointe⁵⁸ d'Enoch », à propos des versets suivants de l'Exode (xxxii, 3-4) :

Et tous les gens ôtèrent les anneaux d'or de leurs oreilles et les apportèrent à Aaron. Et il le prit de leurs mains et il le façonna à l'aide d'une pointe et il en fit un veau en métal fondu, et ils dirent : « Voici tes dieux, Israël, qui t'ont fait monter du pays d'Égypte⁵⁹. »

Mosès éclaire ce passage des commentaires de Rachi et du Zohar, qui ouvrent vers deux lectures contraires et cependant complémentaires,

chacune de ces deux interprétations étant liée à une traduction différente de deux mots : *yatsar* (« façonna » ou « cacha ») et *eret* (« pointe »/« stylet » ou « sac »). On aboutit donc à deux traductions possibles : « il le façonna à l'aide d'une pointe » ou « il le cacha dans un sac »⁶⁰.

La divergence est ici éminemment productive. Si l'on comprend le geste d'Aaron comme un geste de dissimulation, c'est au sens où celui-ci souhaite « donner l'illusion que l'image qu'il va former est créée à partir du néant⁶¹ ». En donnant ainsi à croire que le signe épuise la signification, Aaron illustre par la négative ce que Mosès résume comme « la dialectique du caché et du dévoilé qui caractérise la symbolisation⁶² », autrement dit le fait que Moïse « dévoilera une partie seulement de ce qui lui a été révélé⁶³ », préservant ainsi le caractère incommensurable de la transcendance. En revanche, si l'on entend le geste d'Aaron comme celui

58 On prendra soin de noter que le terme allemand choisi par Scholem, « Stachel », n'est pas celui qui figure chez Isaïe, communément traduit en allemand par « Tafel ». On songe ici aux rapprochements possibles à partir de l'exégèse rabbinique portant sur l'hébreu.

59 Stéphane Mosès, *L'Éros et la Loi. Lectures bibliques*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 87. De nombreuses versions françaises traduisent « pointe » tantôt par « burin », tantôt par « moule ». Meschonnic explore cet hapax. Voir Henri Meschonnic, *Les Noms. Traduction de l'Exode, op. cit.*, p. 331.

60 Stéphane Mosès, *L'Éros et la Loi. Lectures bibliques, op. cit.*, p. 96.

61 *Ibid.*, p. 97-98.

62 *Ibid.*, p. 97.

63 *Ibid.*

de « graver une forme dans ce que l'on peut imaginer comme une plaque d'or⁶⁴ », il devient alors possible d'étendre l'analyse, depuis l'image, vers le signe et l'écriture, afin de mettre en garde contre le risque plus général de prendre le symbole pour idole. À la suite de Rachi, Mosès insiste de la sorte sur la consubstantialité du religieux et du profane au sens où, si le tétragramme évoque le caractère infini du sacré, c'est bien en parallèle l'écriture du nom qui permet, voire incite à l'idolâtrie et donc à la profanation. Dans les termes de Scholem, on dirait alors que quand bien même la sécularisation à l'œuvre prétendrait cacher, en quelque sorte, cette « pointe apocalyptique », ou bien en faire, tel Enoch, un usage idolâtre, cette dernière n'en percera pas moins le voile d'illusion qui masque l'impossibilité d'une telle négation de la transcendance.

Derrida ne dit pas autre chose lorsqu'il revient sur la formule de Scholem, selon laquelle « la sécularisation de la langue n'est qu'une *façon de parler*, une expression toute faite⁶⁵ ». En italique et en français dans l'allemand, la locution en question, « manière rhétorique de dire la rhétorique⁶⁶ », exprime tout le paradoxe d'une langue sacrée que la langue vernaculaire ne révèle jamais mieux qu'au moment où elle l'oublie. Selon cette « logique bizarre, qui est à la fois contradictoire et tautologique⁶⁷ », Scholem fait tenir ensemble deux propositions opposées afin de démontrer une chose par son contraire : la première, selon laquelle la sécularisation est impossible car elle ne saurait simplement avoir lieu, et la seconde, selon laquelle la sécularisation dit avant tout l'illusion qui consiste à faire croire que pourrait se produire une sécularisation effective, quand il n'y a là que « *façon de parler* ». Le sacré ne serait donc pas uniquement abîmé par le profane, mais préservé et souligné comme sacré par le profane, contenu en réserve dans ce substitut qu'est la langue fantôme qui l'efface.

On ne saurait donc trop insister sur la nécessité de conserver la pointe profane, pour ainsi dire, propre à la notion de sécularisation, lorsqu'on

64 *Ibid.*, p. 98.

65 Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, *op. cit.*, p. 341-342.

66 Jacques Derrida, *Les Yeux de la langue. L'abîme et le volcan*, *op. cit.*, p. 34.

67 *Ibid.*, p. 66.

en fait un prisme pour lire la poésie de Reznikoff. Le poème « Epilogue », qui conclut la série de vingt textes formant la séquence intitulée « Early History of a Writer », achèvera de le démontrer :

The rest is like the manna of the Israelites
which, gathered into their baskets,
made a great heap
but did not outlast the day⁶⁸.

58

Tandis que dans les sections précédentes Reznikoff juxtapose de façon chronologique et à la première personne différents épisodes significatifs de sa propre vie, de l'enfance à l'âge adulte, en mettant l'accent sur le contexte historique et socioculturel de sa propre jeunesse, cet épilogue publié sept ans avant la mort du poète, alors âgé de soixante-quinze ans, intervient après une avant-dernière section qui évoque *Uriel Accosta*, la pièce composée en 1921. De 1921 à 1969, en somme, l'essentiel de la production poétique comme de la vie même du poète est ainsi soit omis, soit réduit à ce très bref épilogue. Ce choix redouble la dimension parabolique des quatre vers, déjà appuyée par la référence biblique, dont Reznikoff propose une étonnante relecture. La manne dont Moïse prévient, en Exode, xvi, 19, qu'il faut en prendre chacun selon ses besoins et n'en pas laisser jusqu'au matin, sera en effet gâtée le lendemain dès lors que l'on en garde une quantité excessive ; mais les quatre vers de Reznikoff omettent le fait, pourtant crucial, que la manne nourrit les Israélites pendant quarante années, jusqu'à leur arrivée en terre de Canaan. Plusieurs interprétations de cet oubli volontaire sont possibles. Quatre décennies séparent l'écriture de cet épilogue de la période de la vie de l'auteur évoquée dans la section précédente, ce qui pourrait renvoyer au fait que le poète lui aussi, assez miraculeusement, a survécu à sa longue traversée du désert. On peut aussi lire ces vers comme une épigramme aux accents de *memento mori*, dans la mesure où le compte des jours de la vie du poète serait considéré, par analogie,

68 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. II, p. 178.
[Le reste est comme la manne des Israélites / qui, ramassée dans leurs paniers, / fit un grand tas / mais ne dura qu'un jour.]

comme un don divin semblable à l'arrivée de la manne avec la rosée du matin, dont le renouvellement n'est pas entre les mains du poète ; cette deuxième lecture s'accorde d'autant plus à la première du fait de la coïncidence biographique qui vient d'être mentionnée. Le choix du mot « rest », qui dénote autant un apparent désintéret qu'il connote, par homonymie, le repos éternel, ainsi que celui du verbe « gather », qui évoque nécessairement, dans un tel contexte, le poème d'Herrick qui adapte la célèbre formule horatienne⁶⁹, incitent le lecteur à interpréter la manne pourrie et pleine de vers en Exode, XVI, 20 comme vanité, au sens pictural du terme : on imagine sans peine la putréfaction des paniers débordants. Cette image, à elle seule, justifierait que l'on parle d'une poésie du profane pour cerner l'iconoclasme particulier de Reznikoff.

Une dernière lecture, sans doute la plus riche que l'on puisse faire de ces vers, démontre mieux encore l'inquiétude qui traverse les manifestations de la sécularisation chez Reznikoff. Cela suppose que l'on revienne un instant au détail du texte biblique, car plus encore que l'absence de mention des quarante années de subsistance, ce qui est le plus frappant ici est le fait que Reznikoff se concentre sur l'épisode de la désobéissance qui déclenche la fureur de Moïse, sans faire état du sixième jour où il est ordonné par Dieu à Moïse de faire ramasser le double de manne, qui ne pourrira pas et en compensera l'absence le matin du septième jour. Or le premier et le dernier mot de ce court poème, mis bout à bout, évoquent bien ce « jour de repos » du sabbat. Si l'on reprend la phrase de Yerushalmi au sujet des « grands canaux [qui] charrient la mémoire : les rites et le récit⁷⁰ », on voit qu'ici Reznikoff supprime la référence au rite qui, spécifiquement, rythme le temps de la vie, et qu'ainsi le poète coupe court au récit biblique du miracle renouvelé. C'est sa mémoire individuelle qui ne parvient pas à opérer le lien, proposé par le comparatif « like », avec une mémoire collective ainsi privée de rite comme de récit, mais qui demeure l'unité de mesure ici. Plutôt que

69 Le *carpe diem* de l'ode d'Horace est audible dans le vers d'Herrick, « Gather ye rosebuds while ye may » [Cueillez les roses tant qu'il est temps]. Voir *The Complete Poetry of Robert Herrick*, éd. Tom Cain et Ruth Connolly, Oxford, Oxford UP, t. II, 2013, p. 171.

70 Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive*, op. cit., p. 27.

de relever d'une extension paradoxale de la notion de sécularisation à la sphère du sacré, réduite à l'état de contexte culturel faisant figure d'intertexte, l'œuvre de Reznikoff procède donc d'une confrontation entre deux domaines dont le contraste, et non la confusion, constituent le moteur des préoccupations.

IMMANENCE ET SACRALISATION

60 L'autre problème que l'on rencontre dans de nombreux écrits critiques consacrés à Reznikoff constitue comme l'envers de la question de la sécularisation, c'est-à-dire procède des nombreuses stratégies de sacralisation qui, croyant célébrer la poésie de Reznikoff, en figent le sens dans une direction étonnamment univoque, au prix de raccourcis non moins surprenants. Au cœur de ce renversement du séculier vers le sacré se trouve la figure de Spinoza. Il peut sembler maladroit d'invoquer Spinoza dans le but de débattre du bien-fondé de lectures sacralisantes, tant le nom du philosophe est attaché, au contraire, au combat rationaliste⁷¹; on verra cependant qu'une telle appropriation a bien lieu.

Deux raisons motivent la présence de Spinoza dans les lectures de l'œuvre de Reznikoff. Tout d'abord, la pièce de Reznikoff, *Uriel Accosta* (1921), qui adapte la vie du libre penseur⁷² du début du XVII^e siècle, du Portugal à Amsterdam, aux prises avec l'intolérance des communautés chrétienne et juive. Or le parcours d'Uriel Accosta, autant d'un point de vue intellectuel qu'historique (il se suicide à Amsterdam quelques années après la naissance de Spinoza), a pu le faire apparaître comme une sorte de prédécesseur de Spinoza. Lorsque la figure de ce dernier est invoquée, c'est donc d'abord en raison des débats qui entourent la

71 Voir notamment les pages consacrées à Spinoza dans Jonathan I. Israel, *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity 1650-1750*, Oxford, Oxford UP, 2002 (trad. fr. sous le titre *Les Lumières radicales. La Philosophie, Spinoza et la naissance de la modernité (1650-1750)*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005).

72 On trouvera un résumé de la pièce dans Stephen Fredman, *A Menorah for Athena: Charles Reznikoff and the Jewish Dilemmas of Objectivist Poetry*, op. cit., p. 54-60.

définition du champ de la littérature juive américaine⁷³. En s'appuyant sur la lecture faite par Yirmuyahu Yovel⁷⁴ du marranisme d'Accosta, que Yovel entreprend d'étendre, par analogie, à Spinoza, Fredman voit dans la pièce de Reznikoff l'occasion de repenser le concept d'identité en dehors, précisément, d'une logique d'identité, afin de privilégier la position instable de celui qui demeure pris entre deux feux⁷⁵. Cependant, l'équivalence suggérée entre ces grandes figures et le poète estompe la réalité, autant historique que conceptuelle, du parcours de chacun, au profit de dangereuses simplifications qui font d'un personnage défini comme hérétique l'incarnation exemplaire « d'une façon juive de faire face à la modernité⁷⁶ ». Non seulement le judaïsme de Spinoza, et son sens philosophique exact, a fait et fait encore l'objet de riches débats, mais le judaïsme de Reznikoff et celui de Spinoza semblent relever de contextes difficilement comparables. De plus, la pratique de l'*exemplum* semble être tout à fait contre-productive quand il s'agit d'établir le détail concret d'un contexte. Sans doute Reznikoff invite-t-il à ce type de lecture avec le poème intitulé « Jerusalem The Golden »⁷⁷. Ce poème, qui clôt le recueil du même nom, est divisé en quatre sections dont on peut se demander si la progression chronologique, depuis « Le Lion de Judée », « Le Bouclier de David », « Spinoza », jusqu'à « Karl Marx », ne cache pas une téléologie pour le moins explicite et remarquablement exemplaire. Depuis le discours des « guerriers », puis celui des « prophètes » et des philosophes, les quatre sections interrogent le rapport à Dieu comme source de justice dans le monde des hommes : dans la première, il est interdit⁷⁸ à David,

73 Voir Steven Nadler, « The Jewish Spinoza », *Journal of the History of Ideas*, 70, 2009/3, p. 491-510.

74 Yirmuyahu Yovel, *Spinoza and Other Heretics*, t. I, *The Marrano of Reason*, Princeton, Princeton UP, 1989.

75 Stephen Fredman, *A Menorah for Athena: Charles Reznikoff and the Jewish Dilemmas of Objectivist Poetry*, op. cit., p. 49.

76 *Ibid.*, p. 68.

77 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. I, p. 127-128. Pour une lecture précise du recueil, voir Robert Manaster, « Opening Up a Tradition, a Return from Exile: The Vision in Charles Reznikoff's "Jerusalem the Golden" », *Shofar*, 21, « Special Issue: Jewish Poetry », 2002/1, p. 44-62.

78 Voir I Chroniques, xxii, 8.

dont les mains ont versé trop de sang, de construire le temple ; dans la seconde, est rappelé l'interdit qui porte sur l'idolâtrie et posée une définition de Dieu comme Dieu de justice ; dans la troisième, la toute-puissance divine se passe de ses attributs anthropomorphiques au point de se confondre avec la Création ; enfin, la quatrième section proclame la fin de l'injustice sur Terre avec des accents révolutionnaires.

Cependant, le caractère linéaire de cette évolution en tant que récit de sécularisation mérite d'être remis en cause. De fait, l'association entre la théologie de l'immanence et la théorie du matérialisme dialectique n'est pas chose nouvelle, comme le remarque Fredman. D'une part, indique Shreiber, le titre « Jerusalem » est codé pour Reznikoff, et désigne tout autant son mariage avec sa femme⁷⁹, épousée trois ans plus tôt et à qui le recueil est dédié⁸⁰. Or ce dernier poème, « Jerusalem the Golden », évoque aussi une promesse d'union, mais de la réalisation effective de laquelle on peut douter. La trajectoire du poème débute par la guerre, qui divise les hommes et les sépare de Dieu, avant que l'usage de la première personne du pluriel dans le syntagme « Our God⁸¹ », dans la deuxième section, n'instaure un dialogue entre les hommes et Dieu qui les admoneste et les rassemble, fût-ce dans le reproche. Le passage au Dieu spinoziste, à la troisième section, fait alors passer du dialogue avec la transcendance, par définition extérieure, à une intériorisation réconciliatrice du divin par son assimilation avec la nature, annonciatrice d'un pardon paradoxal qu'expriment les deux vers qui se suivent, « pardonnez-nous nos offenses ; / Tout est selon Son désir⁸² ». Lorsqu'intervient la quatrième section, le « Nous » introductif au premier vers (« Nous allons nous dresser⁸³ ») décrit une humanité enfin unie, bientôt débarrassée de la guerre et de l'injustice qui ouvraient

79 Stephen Fredman, *A Menorah for Athena: Charles Reznikoff and the Jewish Dilemmas of Objectivist Poetry*, op. cit., p. 37 ; Shreiber le note également.

80 Maera Y. Shreiber, « "None Are Like You, Shulamite": Linguistic Longings in Jewish American Verse », art. cit., p. 44.

81 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. I, p. 127. [Notre Dieu]

82 *Ibid.*, p. 128.

83 *Ibid.*

le poème. Cependant, le poète ne s'imagine sans doute pas tenir là un propos performatif. La teneur prophétique de la section « Karl Marx », qui reprend d'ailleurs la mention du pain quotidien cette fois promis à tous en partage, plaide contre la possibilité de lire ces textes selon une progression émancipatrice vers une sécularisation toujours plus grande conduisant au retrait du divin dans l'arrière-monde. Au contraire, la prophétie communiste, qui se termine par un clin d'œil à la formule bien connue de Marx⁸⁴, en s'affichant explicitement comme prophétie aussi bien par les marques du discours que par le contenu hyperbolique de la promesse exprimée (« Il n'y aura plus de guerres, plus de haine; / personne ne mourra de maladie⁸⁵ »), repousse d'autant le jour de son avènement. En ce sens, la transformation de ce monde que Marx appelait de ses vœux est certes espérée par le texte, mais sous une forme qui en déréalise la modalité, comme en témoigne l'emprunt de l'expression « the seed of man⁸⁶ » pour désigner l'humanité future à la fin du poème, que l'on trouve en Jérémie, xxxi, 27. C'est pourquoi on conclura plus volontiers ici à une persistance du messianique chez Reznikoff, qui se révèle critique, si on lui prête l'attention qu'elle mérite.

La seconde raison pour laquelle Spinoza s'est imposé à la critique réside dans la notion d'immanence, dont Fredman esquisse la généalogie depuis Spinoza, en passant par M. H. Abrams et son ouvrage, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (1971), consacré à la sécularisation littéraire de préoccupations métaphysiques lors du long xviii^e siècle, jusqu'à l'étude de Charles Altieri⁸⁷, *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry during the 1960s* (1979).

84 Voir Karl Marx, *Critique du programme de Gotha* [1875], nouvelle trad. Sonia Dayan-Herzbrun, éd. Sonia Dayan-Herzbrun et Jean-Numa Ducange, Paris, Les Éditions sociales, 2008.

85 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. I, p. 128-129.

86 [la semence de l'homme]

87 Stephen Fredman, *A Menorah for Athena: Charles Reznikoff and the Jewish Dilemmas of Objectivist Poetry*, op. cit., p. 64. Voir aussi Charles Altieri, *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry during the 1960s*, Lewisburg, Bucknell UP, 1979 et Charles Altieri, « From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics », *boundary 2*, 1, 1973/3, p. 605-642, qui condense déjà l'essentiel.

On sait la popularité critique de la notion d'immanence, dont on ne se risquera pas à ici à offrir un panorama, au-delà de la lecture marquante qu'en propose Altieri, qui associe la position immanentiste à l'idée d'un « sens du religieux » qui serait dérivé « directement de l'expérience »⁸⁸, sans le recours au filtre d'une mythologie ou d'une doctrine métaphysique préétablie. Il s'agit pour lui de transposer la fascination moderniste pour la fonction structurante du mythe vers un équivalent anthropologique plus acceptable, à savoir les rites des sociétés primitives. Altieri reste fort vague à ce sujet, notamment en ce qui concerne l'articulation entre rites et mythes. Sans doute fait-il référence au mythe sous sa forme textuelle aboutie, qu'il faudrait distinguer de la pratique sociale concrète du fait rituel en contexte. Si le primitivisme est en effet un des traits esthétiques du modernisme, le propos d'Altieri semble reposer sur un étrange jeu de mots. Ce dernier, qui demeure implicite, s'articule à partir de ce qu'Ezra Pound nomma, dans la série d'articles intitulée « I Gather the Limbs of Osiris » (1910-1911), « la méthode du Détail Lumineux⁸⁹ », et qu'il reformula dans « Vortex » (1914) comme « pigment premier⁹⁰ », soit ce point de concentration maximale des énergies que doit viser l'artiste, qui donnera ensuite lieu à la méthode idéogrammatique, invention de Pound pour décrire sa pratique de l'image poétique comme monade aux multiples facettes, figure de style où viendrait s'incarner la définition de l'œuvre d'art totale. Or il suffit à l'anglais, comme au français, de changer une lettre pour passer de « luminous » à « numinous », de « lumineux » à « numineux ». On notera à ce sujet que si les deux langues trouvent le terme dans *Le Sacré* (1917) du théologien allemand Rudolf Otto, qui définit l'expérience religieuse comme expérience du sublime, mystère aussi terrifiant que fascinant, l'usage de l'adjectif est plus courant en anglais, où il peut désigner plus simplement ce qui révèle la présence du divin. C'est ce terme qu'Altieri emploie systématiquement

88 Charles Altieri, « From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics », art. cit., p. 635.

89 Ezra Pound, *Selected Prose 1909-1965*, éd. William Cookson, New York, New Directions, 1973, p. 21.

90 Ezra Pound, *Ezra Pound and the Visual Arts*, éd. Harriet Zinnes, New York, New Directions, 1980, p. 260.

pour caractériser « l'énergie numineuse latente dans l'expérience quotidienne⁹¹ », qui permet l'appréhension de précieux « moments d'immanence⁹² ». Au nom de la théologie de l'immanence de Spinoza, la poésie de Reznikoff se trouve ainsi inscrite à l'intérieur d'une généalogie remontant à Wordsworth⁹³, et passant par Whitman⁹⁴, au nom d'un sublime séculier perçu lors d'épiphanies lyriques qui ne veulent pas dire leur nom.

Ce glissement du détail lumineux au détail numineux est d'autant plus commode qu'il permet à la fois de rendre compte de Reznikoff, poète de l'observation nue, et d'habiller ses textes de la légitimité d'une résonance culturelle et philosophique certaine, le dénuement du poème venant renouveler le caractère incisif des concepts invoqués. Objectiviste ou juif, comme l'écrivait Dembo, le dilemme n'est pas résolu par la pratique critique qui revient à replier l'objectivisme sur le judaïsme, et inversement. On se méfiera tout particulièrement d'arguments qui évoquent « la sainteté de l'ordinaire⁹⁵ », formule employée par Fredman, mais dont l'origine semble pointer vers l'article de Charles Bernstein consacré à Reznikoff, où elle figure également⁹⁶. Dans ce texte, Bernstein souligne l'importance, dans « la pensée juive » en général, de « la sainteté de l'ordinaire⁹⁷ », qu'il fait remonter aux sources du hassidisme du XVIII^e siècle, afin de convaincre de la pertinence de l'analogie selon laquelle la présence diffuse du sacré jusque dans le banal, dans le « mysticisme juif » en général, est comparable « selon Reznikoff (ou Duchamp)⁹⁸ » à l'extension de la sphère esthétique au-delà du registre

91 Charles Altieri, « From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics », art. cit., p. 635.

92 *Ibid.*, p. 636.

93 Stephen Fredman, *A Menorah for Athena: Charles Reznikoff and the Jewish Dilemmas of Objectivist Poetry*, op. cit., p. 64.

94 Milton Hindus, *Charles Reznikoff. A Critical Essay*, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1977, p. 20.

95 Stephen Fredman, *A Menorah for Athena: Charles Reznikoff and the Jewish Dilemmas of Objectivist Poetry*, op. cit., p. 66.

96 Rachel Blau DuPlessis et Peter Quartermain (dir.), *The Objectivist Nexus. Essays in Cultural Poetics*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1999, p. 223.

97 *Ibid.*

98 *Ibid.*

du beau. Les problèmes que posent l'appropriation, par le discours de l'avant-garde, de distinctions théologiques et historiques importantes apparaissent immédiatement dans le jeu polysémique volontairement trompeur auquel Bernstein se livre lorsqu'il semble justifier le précédent rapprochement en associant, à l'aide d'une citation de Scholem, la valeur mystique de l'hébreu pour les kabbalistes, en tant que langue qui non seulement reflète la Création mais en est une expression directe, et le langage humain en général. La confusion que permet l'anglais entre les notions de langue et de langage ne saurait constituer un critère de justification suffisant, surtout dans la mesure où, comme il a été démontré, les questions d'appartenance linguistique ont une extrême importance pour Reznikoff.

De plus, si Bernstein vante ce qu'il identifie comme la sacralisation mystique du détail et du quotidien par Reznikoff au nom de « l'idée juive de la sainteté⁹⁹ », il termine quelques pages plus loin en précisant que Reznikoff est certainement « un poète séculier » et « pas un mystique », « pas un poète de l'extase, dirigée vers l'au-delà, mais un poète du proche, du palpable »¹⁰⁰. Outre la réduction du judaïsme dans son ensemble à certaines caractéristiques hassidiques¹⁰¹, et plus encore à un mysticisme sans Dieu et tourné vers le seul spectacle du monde, c'est le peu d'adéquation entre cette lecture et l'œuvre qui étonne. Étrange sacralisation du monde en effet que celle-ci, qui s'opère depuis une position revendiquée comme immanente et séculière. Bernstein n'est cependant nullement seul dans ce cas. Dans un article publié dans *Sagetrieb* en 1988, John Martone proposait ainsi de considérer comment, chez Reznikoff, « le Talmud devient un manifeste d'avant-

99 *Ibid.*

100 *Ibid.*, p. 225.

101 On songera aux propos de Levinas au sujet de « l'éternelle séduction du paganisme », qui lui inspire la formule définitive : « *Le sacré filtrant à travers le monde* – le judaïsme n'est peut-être que la négation de cela » (Emmanuel Levinas, *Difficile Liberté*, Paris, Albin Michel, 1976, p. 349). Levinas précise qu'il s'agit de « comprendre cette sainteté de Dieu dans un sens qui tranche sur la signification numineuse de ce terme » (*ibid.*, p. 31). Sur ce sujet, on consultera utilement Louis Pinto, *La Religion intellectuelle. Emmanuel Levinas, Hermann Cohen, Jules Lachelier*, Paris, PUF, 2010.

garde¹⁰² ». Il y eut en effet, dans le courant des années quatre-vingt, diverses tentatives pour établir un lien entre exégèse rabbinique et herméneutique littéraire¹⁰³. Malgré une proportion égale de réfutations¹⁰⁴, force est de constater le succès de cette entreprise, dont nombre de postulats semblent toujours d'actualité¹⁰⁵. De même que Hugh Kenner évoque, pour décrire le tropisme sinophile de Pound, à partir d'une formule d'Eliot, son « invention de la Chine¹⁰⁶ », il semble que l'on puisse aujourd'hui parler d'une véritable « invention du judaïsme » par la critique littéraire américaine, particulièrement en ce qui concerne la poésie. Burton Hatlen, dans « Objectivist Poets in Context », évoque ainsi « un rapport spécifiquement juif au langage¹⁰⁷ », qui n'est pas défini au-delà des généralités d'usage relatives au peuple du Livre, pris en tenaille entre le trop général (un rapport particulier au langage très rapidement associé au caractère indicible du tétragramme) et le très particulier (ici, la condition linguistique d'enfants d'immigrés polyglottes). Si Blau DuPlessis souligne à juste titre la nécessité d'une meilleure prise en compte, au sein de la critique, des solides connaissances nécessaires pour rendre justice à un champ culturel non dominant¹⁰⁸, la mise sur le même plan des analyses de

102 John Martone, « On Charles Reznikoff and 'Talking Hebrew in Every Language Under the Sun' », *Sagetrieb*, 7, 1988/2, p. 71. Sur ce point, voir Xavier Kalck, « Formalism as Mysticism: Reading Jewish American Poets Louis Zukofsky and Charles Reznikoff », *Caliban*, 35, 2014, p. 117-132.

103 Voir l'excellente synthèse de Steven D. Fraade, « Rabbinic Polysemy and Pluralism Revisited: Between Praxis and Thematization », *Association for Jewish Studies Review*, 31, 2007/1, p. 1-40.

104 *Ibid.*, p. 2.

105 Voir Stephen Paul Miller et Daniel Morris (dir.), *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2010.

106 Hugh Kenner, *The Pound Era*, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 192. Voir également Ming Xie, *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translation and Imagism*, New York, Routledge, 1999.

107 Rachel Blau DuPlessis et Peter Quartermain (dir.), *The Objectivist Nexus. Essays in Cultural Poetics*, *op. cit.*, p. 46.

108 Rachel Blau DuPlessis, « Midrashic Sensibilities: Secular Judaism and Radical Poetics », dans Stephen Paul Miller et Daniel Morris (dir.), *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 201. Voir également Norman Finkelstein, « Total Midrash », *Religion & Literature*, 43, 2011/2, p. 156-163, et *The Ritual of*

Scholem et des aphorismes de Jabès¹⁰⁹ contribue à un brouillage des frontières qui séparent l'appropriation poétique et l'appropriation critique. Quelques pages plus loin, lorsque DuPlessis décrit son attachement au judaïsme comme un rapport privilégié à l'étude¹¹⁰, à travers la mise en équivalence implicite de l'analyse de la Torah et du travail universitaire, il est difficile de ne pas y voir un détournement proche de la légitimation de la *skhōlê*¹¹¹ par naturalisation de la raison scholastique, ou plutôt ici, en adaptant les termes de Bourdieu, par une forme d'« ethnicisation » de la raison scholastique. De même, l'évocation du Midrash comme « interprétation et réinterprétation continuelle¹¹² » marquée par une pratique citationnelle réflexive comparable à ce que DuPlessis met en œuvre dans son propre long poème *Drafts*, « mais de façon séculière¹¹³ », paraît plus proche de « [l']idéologie de l'œuvre d'art inépuisable » destinée à cacher le fait que « l'œuvre est bien faite [...] par tous ceux qui s'y intéressent, qui trouvent un intérêt matériel ou symbolique à la lire, la classer, la déchiffrer, la commenter, la reproduire, la critiquer, la combattre, la connaître, la posséder¹¹⁴ », que d'une réelle démarche midrashique¹¹⁵. Finkelstein défend également l'idée d'un lien, presque de cause à effet, entre la « textualité juive traditionnelle¹¹⁶ » et l'expérimentation poétique d'avant-garde. Dans deux articles en particulier, « Secular Jewish Culture and Its Radical Poetic Discontents »,

New Creation: Jewish Tradition and Contemporary Literature, Albany [N.Y.], SUNY Press, 1992.

109 *Ibid.*, p. 204.

110 *Ibid.*, p. 209.

111 Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

112 Stephen Paul Miller et Daniel Morris (dir.), *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 219.

113 *Ibid.*

114 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 286.

115 Sans nier les liens établis entre exégèse biblique et littéraire, étant donné que l'exégèse midrashique désigne une pratique spécifique d'interprétation biblique, sa sécularisation supposerait par définition une profonde transformation.

116 Norman Finkelstein, « Secular Jewish Culture and Its Radical Poetic Discontents », dans Stephen Paul Miller et Daniel Morris (dir.), *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 235.

où *Le Livre brûlé* de Marc-Alain Ouaknin joue un rôle important¹¹⁷, et « Total Midrash », Finkelstein semble convaincu d'un tel lien, alors qu'au fil de deux précieuses études, *The Ritual of New Creation: Jewish Tradition and Contemporary Literature* (1992) et *Not One of Them in Place: Modern Poetry and Jewish American Identity* (2011), il explore la place du judaïsme dans la littérature américaine sans avoir nécessairement recours à cette parenté par analogie.

Un bref exemple montrera les risques que font peser les lectures peu scrupuleuses qui cherchent à faire du judaïsme une catégorie de la critique littéraire : en dépit des propos tenus par Jerome Rothenberg dans son anthologie, *A Big Jewish Book*, Marina Tsvétaïéva n'écrivit pas, dans « Poème de la Fin », le vers tant galvaudé selon lequel « tous les poètes sont juifs ». D'une part, et Rothenberg en fait mention, la douzième section de ce poème se termine exactement par les vers : « En ce monde hyperchrétien / Les poètes sont des Juifs ! » Ainsi traduite, la formule ne suggère donc pas une relation spécifique de la poésie au judaïsme, ou inversement, mais constitue un commentaire politique, historique, social et religieux quant à la place des poètes dans le monde. D'autre part, l'idée selon laquelle il s'agit de « tous les poètes » n'appartient pas à Tsvétaïéva mais à Paul Celan, qui modifie ce vers lorsqu'il le cite, en cyrillique, en épigraphe du poème « Und Mit dem Buch aus Tarussa », dans *Die Niemandrose*, citation qui a considérablement amplifié l'écho des vers de Tsvétaïéva. C'est donc Celan qui généralise explicitement le propos de Tsvétaïéva, au sein duquel le mot « Juifs » ne saurait avoir la même résonance selon qu'il s'agit de son propre poème, écrit entre janvier et juin 1924, ou de celui de Celan, lorsqu'il la cite en 1962. Non seulement le contexte de l'emploi n'est pas le même, mais on ignore trop souvent que le mot « Juifs » ne figure pas dans le texte de Tsvétaïéva, ni dans la citation qu'en propose Celan. Le mot russe, que l'édition

117 Si Ouaknin n'est pas étranger à la chose littéraire (il place en exergue de son ouvrage une citation de Louis-René Des Forêts ainsi qu'un extrait de Maurice Blanchot), *Le Livre brûlé* n'en commence pas moins par une première partie assez didactique, forte de plus de cent cinquante pages, destinée à fournir au lecteur les « Repères talmudiques » nécessaires. Voir Marc-Alain Ouaknin, *Le Livre brûlé. Philosophie du Talmud*, Paris, Lieu Commun, 1986.

allemande des œuvres complètes de Celan traduit correctement¹¹⁸, est un terme extrêmement péjoratif, qui correspond à une injure antisémite, et non pas le substantif qu'une majorité d'éditions choisissent de normaliser¹¹⁹. Ni le choix de Celan de proposer délibérément une épigraphe indéchiffrable pour l'immense majorité de ses lecteurs germanophones, puisqu'en cyrillique dans le texte, ni le choix du terme infamant par Tsvétaïéva, qui compte en retourner ainsi la valeur, ne subsistent, et avec ces choix singuliers disparaissent des contextes historiques hautement significatifs, au prix d'une ethnicisation d'un rapport au texte qui se fait contre le sens exact d'une des plus célèbres maximes employées pour en justifier la légitimité.

70

On fait plus généralement remonter cette tendance à sacraliser des formes littéraires que l'on pare ainsi de vertus scripturaires, et ce d'autant plus qu'on présente cette sacralisation paradoxale comme, au contraire, la sécularisation d'une tradition exégétique, aux ouvrages de Susan A. Handelman, *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory* (1982) et de Geoffrey H. Hartman et Sanford Budick, *Midrash and Literature* (1986). Steven D. Fraade propose un très bon résumé des réponses, parfois vives, qui furent faites à ce type de lectures anachroniques, notamment celle de David Stern. Si l'on se gardera de rejouer ce débat ici, on peut néanmoins souligner le besoin qu'il y a de distinguer entre deux modes d'appropriation, l'un tourné vers la justification d'un mode de lecture, l'autre tourné vers la création de nouvelles modalités d'écriture. Il ne s'agit pas, en effet, de remettre en question les réécritures, par Reznikoff, de diverses sources traditionnelles, ni de s'inquiéter de l'appropriation de la tradition juive par le poète Jerome Rothenberg¹²⁰, ou bien de reprocher

118 Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, éd. Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p. 714.

119 Dans Marina Tsvétaïéva, *Le Ciel brûle*, trad. Pierre Léon et Ève Malleret, Paris, Gallimard, 1999, p. 160, on trouve « Juifs », comme dans la reprise du vers dans Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, p. 91. En revanche, dans Paul Celan, *La Rose de personne*, trad. Martine Broda, Paris, Corti, 2002, on trouve bien l'équivalent français « youtres ».

120 *A Big Jewish Book: Poems & Other Visions of the Jews from Tribal Times to the Present*, éd. Jerome Rothenberg, New York, Doubleday-Anchor, 1978. Voir sur ce

à John Ashbery de ne pas prendre assez au sérieux la Révolution française dans les pages de *The Tennis Court Oath* (1962). Comme le souligne par exemple fort bien Finkelstein¹²¹, ainsi que le poète lui-même, ce que Rothenberg qualifie d'*ethnopoésie* repose précisément sur une dramatisation du rapport du poète au mythe, à la culture, à la magie et à l'ancestralité qui dépasse de loin l'emploi métaphorique d'une terminologie donnée, comme celle de l'exégèse rabbinique, et mène, bien au-delà d'une seule logique d'appartenance, au déploiement du nomadisme poétique dont parle Pierre Joris¹²².

On peut, en revanche, exprimer une certaine méfiance à l'égard de l'esthétisation, par sacralisation, d'une tradition et de ses techniques herméneutiques, redoublée d'une forme d'ethnicisation qui avance toujours masquée, arguant d'une meilleure prise en compte du contexte de l'œuvre, forte de l'apparente scientificité de la critique génétique. La mention explicite de ses sources, fréquente chez Reznikoff, est ainsi parfois comprise comme une invitation à partir à la recherche d'un sous-texte prometteur. La douzième section de *Separate Way* (1936), intitulée « Palestine under the Romans »¹²³, porte par exemple la mention : « D'après la Michna, traduite par Herbert Danby¹²⁴ ». Cependant, si l'on retrouve relativement aisément tel ou tel passage en écho au poème, Reznikoff propose davantage une variation sur un thème qu'une quelconque reprise, à son compte, de l'original. On remarque d'ailleurs immédiatement que les divisions de la Michna en ordres sont absentes du texte de Reznikoff, qui efface de la sorte toute référence à la loi orale dont la Michna est dépositaire. Considérons par exemple ces lignes :

point Christine A. Meilicke, *Jerome Rothenberg's Experimental Poetry and Jewish Tradition*, Bethlehem, Lehigh UP, 2005.

121 Norman Finkelstein, « Secular Jewish Culture and Its Radical Poetic Discontents », art. cit., p. 235-236.

122 Jerome Rothenberg, « The House of Jews: Experimental Modernism and Traditional Jewish Practice », dans Stephen Paul Miller et Daniel Morris (dir.), *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, op. cit., p. 37.

123 [La Palestine à l'époque romaine]

124 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. I, p. 183.

In the room of hewn stone, the vaulted room,
the priests would hear the noise of the opening of the great gate of the
Temple;
and the goats on the mountain would sneeze
at the smell of the incense¹²⁵.

72

Extrait du neuvième traité¹²⁶ de l'ordre des choses saintes (*Kodachim*), c'est-à-dire consacré aux « lois relatives au Temple et aux sacrifices¹²⁷ », ce passage de la Michna évoque les différentes activités qui avaient lieu dans le Temple, sous forme de liste, ponctuée par une anaphore qui répète combien, d'aussi loin que Jéricho, on pouvait entendre (sons, paroles et musique) et même sentir tout ce qui s'y déroulait. Reznikoff, lui, restreint cet écho, accumulatif dans le Talmud, aux prêtres eux-mêmes, c'est-à-dire au seul cercle du Temple, tandis que la mention des boucs qui éternuent, qui dans le traité est une reprise, à la première personne, de la mention précédente de l'odeur de l'encens qui gagnait jusqu'à Jéricho, paraît bien incongrue. L'animal sacrificiel est certes encore lisible dans le texte de Reznikoff, mais au prix d'un effort certain. Outre le fait que Reznikoff n'exige pas de son lecteur une connaissance préalable de la Michna, quand bien même le lecteur serait capable d'opérer les recoupements nécessaires, ce travail ne révèle pas, soudain, un sens qui demeurerait autrement caché. Au contraire, le lecteur familier de la Michna ne peut qu'être profondément décontenancé par la transformation d'un texte foisonnant, qui compile des siècles de pratiques religieuses et culturelles afin d'en proposer la classification, en un poème qui compile en retour cette richesse sous la forme d'un court récit, entrecoupé d'aphorismes, brouillant le caractère législatif

125 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. I, p. 183.
[Dans la pièce aux murs de pierre, sous la voûte, / les prêtres entendaient s'ouvrir
la grande porte du Temple ; / et les chèvres sur la montagne éternuaient / à cause
du parfum de l'encens.]

126 *The Mishnah*, trad. Herbert Danby, Oxford, Oxford UP, 1933, p. 585.

127 Adin Steinsaltz, *Introduction au Talmud*, trad. Nelly Hansson, Paris, Albin Michel, 2002, p. 105.

de l'original ainsi que sa fonction mémorielle en tant que dépositaire d'une tradition.

Même la treizième et dernière section du recueil, « Kaddish », qui adapte, comme le souligne une longue citation en épigraphe, la sanctification solennelle du Kaddish pour l'étendre, des rabbins et de leurs disciples, aux opprimés de tous ordres, et tout particulièrement aux travailleurs en lutte, aux pauvres et aux plus démunis, n'offre pas la vision œcuménique d'un ordre politico-religieux miraculeusement restauré par l'entremise d'une transformation de l'ici-bas, conséquence d'une consécration divine.

Upon Israel and upon the rabbis
and upon the disciples and upon all the disciples of their disciples
and upon all who study the Torah in this place and in every place,
to them and to you
peace¹²⁸

La formule est ensuite modifiée et devient : « Upon Israel and upon all who meet with unfriendly glances, sticks and stones and names¹²⁹ », suivie d'une énumération de sévices et persécutions ; puis, dans la seconde strophe, elle est encore modifiée et l'on peut lire : « Upon Israel and upon all who live / as the sparrows of the streets », suivie également d'un développement consacré aux miséreux, décrits comme les « enfants du vent »¹³⁰. Ce qui frappe est donc au contraire l'écart entre les récompenses promises à ceux qui étudient la Torah d'un côté, et les violences, l'abandon et l'oubli subis par les plus faibles de l'autre, mis en valeur par l'expression, reprise au début et à la fin du poème, « in this place and in every place¹³¹ » : lors de sa première occurrence, « every place » désigne tous les autres lieux d'étude, selon la formule

128 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. I, p. 185. [Sur Israël et sur les rabbins, / sur les disciples et sur les disciples de leurs disciples, / et sur tous ceux qui étudient la Torah ici et partout, / sur eux et sur toi, / paix]

129 *Ibid.* [Sur Israël et sur tous ceux qui rencontrent des regards pleins de haine, des coups, des pierres et des injures]

130 *Ibid.*, p. 186. [Sur Israël et sur tous ceux qui vivent / comme les moineaux des rues]

131 *Ibid.*, p. 185-186. [en cet endroit et partout sur la Terre]

diasporique attendue, mais, par la suite, « every » en vient presque à signifier « any », tant on semble être passé de « tout lieu » à « n'importe lequel ». En ce sens, on peut dire que, publié en 1936, ce poème pose la question de la politisation d'une formule religieuse, par le biais du réinvestissement historique de sa portée ; dire que le poème y répond, ou qu'il en résoudrait les contradictions, serait en revanche excessif.

74

On rencontre le même problème à la lecture du dernier recueil de Reznikoff, *Jews in Babylonia* (1969), qu'introduit la mention : « Collages pour la plupart d'après des traductions du Talmud¹³² ». Au fil des quelques pages que compte l'œuvre, découpée en quatre sections, elles-mêmes divisées en séries de courts poèmes numérotés (jusqu'à six), le lecteur peut en effet reconnaître, ou deviner, des bribes éventuelles de recommandations, observances et conseils (notamment dans les poèmes dédiés aux questions agricoles de la première section), mais aussi des fragments de jugements et d'admonestations. De ce fait, les poèmes se présentent sous la forme de courtes paraboles potentielles, pourtant privées, et il faut insister sur ce point, de tout l'appareil de la dialectique talmudique. C'est pourtant cet ensemble qui mène de l'extrême concret d'un cas donné à un ensemble d'arguments, certes non moins précis, mais qui participent d'une logique autant explicative que proprement spéculative, tournée vers l'élucidation de principes. Cette dynamique d'investigation propre au Talmud, qui désigne un mode d'étude des Écritures, est donc non seulement empêchée, par la dispersion d'aphorismes décontextualisés ou incomplets, privés de tout dialogue interprétatif, mais aussi réfutée, par la longue cinquième et dernière section où une voix divine, à la première personne, s'adresse à l'humanité depuis le tourbillon du Livre de Job pour lui rappeler que toute la Création, hommes et bêtes, est égale devant Dieu.

Ces remarques conduisent enfin à cette question : comment se défaire d'une pratique interprétative qui consiste à esthétiser le rapport au sacré, soit pour réinvestir une tradition religieuse sécularisée, soit afin de sacraliser, par analogie, un mode d'écriture ou de pensée ? Cette interprétation est en effet monnaie courante. On notera par exemple

132 *Ibid.*, p. 191.

l'image employée par Charles Bernstein selon lequel la mise en lumière par Reznikoff, au fil de *Testimony*, d'une forme de contre-histoire qui fait la part belle aux déclassés de tous ordres « fait de ce champ de ruines ["wasteland"] une terre sainte¹³³ ». Bernstein utilise à dessein le terme – très connoté – « wasteland », en référence au poème d'Eliot, pour mieux souligner le choix fait par Reznikoff d'écrire un long poème fragmentaire à partir de sources qui ne sont, elles, ni mythologiques, ni littéraires, mais légales¹³⁴. Or, en prêtant à Reznikoff pareille visée, Bernstein réintroduit chez ce dernier une quête du sacré en réalité empruntée à Eliot.

TÉMOIGNAGE ET TRADITION

Ce n'est qu'à partir d'une vue d'ensemble de l'œuvre de Reznikoff que l'on peut sortir du dilemme qui nous occupe autour des questions de sécularisation et de sacralisation. Un recueil en particulier, *Going To and Fro and Walking Up and Down* (1941), combine les divers pans de l'œuvre entière sur cinq sections, « A Short History of Israel; Notes and Glosses », « Autobiography: New York », « Autobiography: Hollywood », « Testimony », et « Kaddish »¹³⁵. Souvent considérés comme le fruit de préoccupations distinctes, on trouve ici rassemblés à la fois des réécritures de textes bibliques (section 1), des réécritures de témoignages judiciaires (section 4), et des poèmes de la ville moderne (sections 2, 3, 4). Or il faut immédiatement ajouter qu'une telle partition est largement artificielle. En effet, les notes et les gloses de la section 1 comptent plusieurs poèmes citadins qui auraient parfaitement leur place dans les sections 2 ou 3, et, inversement, plusieurs poèmes de ces sections « autobiographiques » qui interrogent le rapport du locuteur à sa judaïté pourraient fort bien être transférés en section 1. De plus, la nature autobiographique des sections 2 et 3, si ces dernières correspondent bien à deux périodes distinctes, dans le temps et dans l'espace, de la vie de l'auteur, paraît

133 Rachel Blau DuPlessis et Peter Quartermain (dir.), *The Objectivist Nexus. Essays in Cultural Poetics*, op. cit., p. 234.

134 Reznikoff réécrit en effet des annales judiciaires.

135 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. II, p. 17-56.

infiniment moins certaine, au sens le plus strict du terme, que dans la dernière section, où le poète narre à la première personne et de manière linéaire les derniers jours de sa mère. Il faut donc, à tous points de vue, se méfier du découpage apparent, qui masque un très fort degré d'imbrication entre les différentes directions du recueil et, par extension, de l'œuvre de Reznikoff. Pourtant, la présence de l'intertexte biblique, ainsi que rabbinique, dans un contexte contemporain, a encouragé les lecteurs de Reznikoff à considérer son articulation particulière d'une écriture du réel avec la réalité des Écritures comme un tout indissociable. Or, ce qu'il faudrait parvenir à penser est bien le lien entre ce modernisme exilique et la poésie dite « documentaire » de la section 4, qui ne constitue qu'un bref exemple des types de textes contenus dans le vaste ensemble qu'est *Testimony: The United States (1890-1915), Recitative* (1978). La séparation entre ces deux facettes du poète s'explique en partie par le fait que la publication des œuvres de Reznikoff, pour des raisons matérielles, est justement divisée entre la poésie complète en deux volumes d'un côté, et les plus de cinq cents pages de *Testimony* de l'autre, ce à quoi il faut ajouter le fin volume intitulé *Holocaust*. De fait, ces deux derniers textes correspondent de façon plus stricte à l'idée d'une poésie documentaire, c'est-à-dire entièrement composée à partir de documents textuels préexistants. À cette première distinction s'en ajoute une seconde, puisque les réécritures de textes bibliques ou talmudiques appartiennent au corpus identifié comme poétique exclusivement, et les réécritures judiciaires à l'écriture d'une poésie documentaire, publiée à part. C'est cependant la relation entre ces deux types de textes qui en éclairera le mieux le sens.

Ce dernier point nous amène à prendre en compte une dernière forme de sacralisation, celle de l'archive et du document. Cette dernière opère en deux temps, ou selon deux plans, à savoir, plus exactement, l'esthétisation du document et la sacralisation du témoignage, que représentent bien les deux recueils, *Testimony* et *Holocaust*. À lui seul, *Testimony* a connu davantage d'appropriations critiques que l'on ne pourrait en mentionner ici. L'œuvre rejoue de nombreux débats et querelles, autour de l'originalité de l'intervention artistique, de la question du jeu entre parole publique et expression privée, du rapport

entre l'objectivité du document et la subjectivité du témoignage, le tout depuis une évolution de la perception du rôle du poète, qui ne se préoccupe plus tant des phénomènes observables par la conscience que de documents historiques à éditer, activité par laquelle l'auteur transcrit une langue, un temps et un lieu. *Testimony* redéfinit en effet le travail du poète, depuis un face-à-face imaginaire avec le monde vers un face-à-face technique avec le texte¹³⁶. Cependant, s'il est évident que l'effacement apparent du poète a pu, comme le souligne Michael Davidson, donner à penser que le poète disparaissait derrière le témoin¹³⁷, le détail du labeur entrepris dévoile au contraire la présence décisive et permanente des choix opérés par Reznikoff. Les lectures de *Testimony* oscillent entre choix d'y voir la pure expression d'un témoignage et célébration de la volonté de l'auteur de procéder à la mise en valeur de l'inscription sociale des échanges linguistiques retranscrits, ou bien de mener une réflexion explicite sur l'écriture de l'histoire nationale au prisme de l'institution judiciaire. L'écart entre ces choix de lecture est d'autant plus conséquent que Reznikoff prive son lecteur de tout cadre interprétatif qui viendrait donner un sens ou une valeur au texte, c'est-à-dire qui préciserait légitimerait un jugement. Libre à chacun de s'immerger dans les passions, les drames et la violence évoquée, ou bien de mettre ces récits à distance en considérant ce dont témoignent ces témoignages, ou bien encore d'alterner sans cesse entre ces deux approches.

La nature hybride et polyphonique de *Testimony* a également encouragé certains lecteurs à voir en Reznikoff un plasticien avant la lettre, adepte du collage, collectionneur éclectique de matériaux destinés à une incorporation transformatrice. Reznikoff apporterait sa caution à ce type de procédures, qui vont jusqu'à la transcription de documents historiques ou d'extraits de correspondance, procédés familiers dans la tradition du long poème américain, que l'on songe à *Paterson* (1946-1958) de William Carlos Williams, aux *Cantos* de Pound, ou

136 Voir Abigail Lang, « The Ongoing French Reception of the Objectivists », art. cit., p. 8-9.

137 Michael Davidson, *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material Word*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 151. Davidson compare *Testimony* au poème documentaire de Muriel Ruckeyser, *The Book of the Dead*.

aux *Maximus Poems* d'Olson (1960-1975). Ces procédés participent alors d'une sorte de légitimation, par le biais d'une pertinence politique souvent présumée, de techniques d'appropriation qui sont pourtant loin d'être nécessairement vertueuses : là où l'on célèbre l'entrée de l'histoire dans la poésie, à travers la capacité du document à entamer le texte littéraire, on pourrait tout autant s'inquiéter de la démagnétisation du document historique, et du caractère dangereusement esthétisant de la perte de contexte qui préside à son insertion. La question dépasse de loin le cadre du moment documentaire propre au modernisme américain des années trente, et ne se déploie tout à fait que lorsque l'on prend en compte, ce qu'il serait impossible de faire ici, les rapports entre littérature et histoire depuis l'essor du genre romanesque jusqu'à l'invention de la photographie¹³⁸. On rappellera simplement qu'une technique ou un procédé de composition saurait difficilement être considéré comme signifiant par lui-même. Un bon exemple d'une remise en question du sens supposé de pareilles techniques serait le moment où, chez Reznikoff, l'esthétisation du document semble aller à l'encontre de la sacralité du témoignage.

Il faut pour ce faire se pencher sur le recueil *Holocaust*, afin de comprendre comment le problème d'une esthétisation éventuellement excessive du document, comme du témoignage, en vient à se poser soudain avec acuité, comme le rappelle Todd Carmody dans son remarquable article « The Banality of the Document: Charles Reznikoff's *Holocaust* and Ineloquent Empathy »¹³⁹ (2008). L'argument central avancé par Carmody est qu'avec *Holocaust*, Reznikoff « s'approprie une parole de façon à démontrer les limites de toute appropriation d'une émotion ou d'une expérience¹⁴⁰ », ce qui prend un sens très particulier

138 Voir Christian Jouhaud, Dinah Ribard et Nicolas Schapira (dir.), *Histoire, littérature, témoignage. Écrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard, 2009.

139 Todd Carmody, « The Banality of the Document: Charles Reznikoff's "Holocaust" and Ineloquent Empathy », *Journal of Modern Literature*, 32, 2008/1, p. 86-110. Voir également, en contrepoint, la lecture du même recueil proposée dans Susan Gubar, *Poetry After Auschwitz: Remembering What One Never Knew*, Bloomington [Ind.], Indiana UP, 2003.

140 Todd Carmody, « The Banality of the Document: Charles Reznikoff's "Holocaust" and Ineloquent Empathy », art. cit., p. 89. Carmody développe une importante

en contexte. Reznikoff, qui puise pour ce recueil dans les témoignages apportés lors du procès d'Eichmann à Jérusalem, en 1961, n'ignore en effet rien des débats parfois virulents qui entourèrent cet événement, et auxquels participa Marie Syrkin, son épouse¹⁴¹. C'est justement à travers la question de la place du témoignage des survivants de la Shoah que la position de Reznikoff est remarquable. Dans la mesure où le procès d'Eichmann, dans l'histoire nationale israélienne ainsi qu'au regard de la prise de conscience au sein de la communauté internationale de la réalité de l'extermination, ajouta un rôle politique à la fonction juridique des témoignages qui se succédèrent, Carmody est fondé à considérer que le problème de l'appropriation de la parole du témoin se pose, en ce cas, d'entrée de jeu. Or Reznikoff, précisément, s'y refuse. Il se saisit certes des témoignages qu'il réécrit, mais n'a de cesse de gommer toutes les marques de subjectivité qui fondent la spécificité non falsifiable d'une expérience historique singulière¹⁴². Impossible ici d'accéder à une forme de remise en jeu d'un événement vécu par la performance de la parole, du fait de la normalisation systématique de la forme du récit du témoin, de sa linéarisation et de sa décontextualisation. Le choix le plus significatif opéré par Reznikoff est sans doute celui de réécrire ces témoignages à la troisième personne du singulier (les états antérieurs du texte montrent que ce choix ne fut pas immédiat¹⁴³), ce qui lui permet d'introduire d'abord une distance vis-à-vis du témoin, mais produit par la suite, du fait d'une focalisation souvent incertaine comme en raison d'une réelle confusion syntaxique, une impression extrême de généralisation inéluctable, depuis la somme de destins radicalement individuels vers une tragédie commune. L'identification, au propre comme au figuré, est

remise en question de certains postulats des *Trauma Studies* présents chez Shoshana Felman et Dori Laub (dans *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992) et Giorgio Agamben (*Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, trad. Daniel Heller-Roazen, New York, Zone, 1999).

141 Carmody rappelle ses échanges très vifs avec Hannah Arendt (*ibid.*, p. 95-96).

142 *ibid.*, p. 90.

143 Todd Carmody, « The Banality of the Document: Charles Reznikoff's "Holocaust" and Ineloquent Empathy », art. cit., p. 102.

pourtant bloquée par le texte, et avec elle l'appropriation potentiellement usurpatrice de la parole du témoin.

Cet exemple est important, car il permet de montrer les limites de l'emploi critique de la notion de témoignage chez Reznikoff, qu'il s'agisse des procédures qui restituent le témoignage comme du procès qui lui donne lieu : en effet, que l'on fasse l'éloge des procédés relatifs au travail de l'archive, ou bien que l'on souligne l'invocation d'un tribunal symbolique qui conférerait à la page une valeur morale propre, on perd de vue toute l'ambiguïté du travail de Reznikoff. À nouveau, la sacralisation d'une procédure, au sens aussi bien juridique que méthodologique du terme, vient obscurcir le texte. Le problème tient en une phrase, avec laquelle Reznikoff résume ce qu'il entend par le terme « objectiviste », à savoir le fait de restreindre le spectre de sa parole à celle d'un témoin dans un tribunal¹⁴⁴. L'analogie pourtant explicitement proposée par Reznikoff à Dembo entre « le témoignage d'un poète » et « un témoignage devant une cour de justice »¹⁴⁵ n'est pas aussi limpide qu'on pourrait le croire. D'une part, il faut insister sur le fait qu'elle concerne *a priori* les poèmes non documentaires de Reznikoff. L'exemple qui suit, dans l'entretien, porte sur les limites de l'articulation entre perception sensorielle, expression et composition, et ne fait aucunement mention d'un quelconque travail de collage. S'il est vrai que *Testimony* et, dans une moindre mesure, *Holocaust* illustrent un souci majeur chez Reznikoff qu'il définit, à la fin de son entretien avec Dembo¹⁴⁶, dans les termes d'une priorité accordée aux perceptions décrites au détriment du commentaire de sensations, ces deux recueils ne sauraient être lus que comme la démonstration d'une prise de position, par ailleurs bien peu théorisée par l'auteur lui-même. D'autre part, le sens de l'analogie employée par Reznikoff fait du témoin l'image du poète, et non l'inverse. Or c'est justement sur l'inversion de cette analogie que *Testimony* comme *Holocaust* sont construits, le témoignage devant une cour de justice

80

144 L.S. Dembo et Cyrena N. Pondrom, *The Contemporary Writer: Interviews with Sixteen Novelists and Poets*, Madison, University of Wisconsin, 1972, p. 207.

145 *Ibid.*, p. 208.

146 *Ibid.*, p. 215.

devenant le témoignage d'un poète. Autre conséquence essentielle de cette inversion, l'image est devenue une réalité : la notion de témoignage passe en effet, à l'occasion de ces recueils, du sens figuré au sens propre. L'erreur commise par de nombreux lecteurs consiste donc à transformer littéralement le poète en un témoin. Ainsi, Emmanuel Hocquard, qui fit beaucoup pour la réception de Reznikoff en France, commente la volonté du poète de « se contenter de donner à voir, à la manière d'un témoin devant un tribunal, sans chercher à influencer le jugement ou l'émotion du lecteur¹⁴⁷ ». De façon similaire, Paul Auster décrit ce qu'il perçoit comme le retrait et l'effacement du poète comme le signe « d'une capacité à accepter le donné, à demeurer le témoin des comportements humains, sans succomber à la tentation de se faire juge¹⁴⁸ ». Bien que ces deux déclarations se réfèrent à *Testimony*, on mesure sans peine à quel point elles sembleraient irrecevables, fussent-elles appliquées à *Holocaust*: accepter les données du réel, le comportement inévitable de l'humanité, sans émotion ni jugement, semble absurde au regard des sources de Reznikoff, les procès de Nuremberg et d'Eichmann, qui ont si profondément modifié la définition aussi bien juridique que morale de la notion d'humanité comme de celle d'inhumanité. Rétrospectivement, on peut s'interroger sur l'étrange ouverture, chez certains lecteurs de Reznikoff, à une esthétisation du scandale de la violence et de l'injustice faites aux êtres humains au fil des pages de *Testimony*, comme sur la véritable neutralisation du réel que la notion de *neutre*¹⁴⁹, précisément, véhicule dans ce contexte.

Comme l'a montré récemment l'analyse minutieuse¹⁵⁰ des sources juridiques utilisées par Reznikoff pour la rédaction du poème qui figure en deuxième place dans la section « Testimony » de *Going To and*

147 Emmanuel Hocquard, *Ma haïe*, Paris, P.O.L., 2001, p. 28. Voir également Fiona McMahon, *Charles Reznikoff, une poétique du témoignage*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 69. Hocquard répète ce propos dans *Le Cours de Pise*, Paris, P.O.L., 2018, p. 206.

148 Milton Hindus (dir.), *Charles Reznikoff: Man and Poet*, *op. cit.*, p. 160.

149 Voir Abigail Lang, « The Ongoing French Reception of the Objectivists », art. cit., p. 11.

150 Voir l'examen des minutes de la cour d'appel de New York dans Charles Bernstein, « Charles Reznikoff's "Amelia": A case study by Richard Hyland », *Jacket* 2, 2014.

Fro and Walking Up and Down, Reznikoff emploie deux termes seulement qui ne figurent pas dans les transcriptions disponibles des minutes du procès en question devant la cour d'appel de New York : l'adjectif « blonde » et l'adverbe « gently ». Le premier terme permet une représentation vive de la chevelure d'Amelia, riche de plusieurs connotations possibles chez la jeune orpheline, et ce d'autant plus que le second qualifie la façon dont les cheveux blonds d'Amelia sont « délicatement » arrachés, à l'usine, par une machine-outil, en même temps que l'ensemble de son cuir chevelu. Il semble donc au contraire que le travail opéré par Reznikoff à partir des éléments du procès a bel et bien pour but de faire réagir le lecteur, de le prendre à témoin, et non pas d'en faire un simple observateur extérieur, image inversée du poète impassible que n'était pas Reznikoff.

82

Le critique Robert Franciosi s'accorde avec Yehuda Bauer pour dire que *Holocaust* se situe entre les Chroniques et le Livre de Job¹⁵¹, mais n'explore pas davantage ce rapprochement, qui peut cependant aider à mieux saisir la spécificité de cette œuvre comme de *Testimony*. En tant que recueil de faits regroupés sous la forme d'une sorte de récit, il est incontestable que *Testimony* semble très proche du mode de la chronique. À partir de cette comparaison, on pourrait alors dire que *Testimony* fait figure de nouveau Livre des Chroniques, chroniques réduites à un détail historique privé de généalogie, sans idéalisation hagiographique, et qui provoquent un effet de perte de direction, aussi bien en termes de géographie que de sens, la rose des vents qui tient lieu de structure au recueil, divisé selon les quatre points cardinaux, n'offrant de repères qu'ironiques. Quant à la référence au Livre de Job, la comparaison souligne cette fois immédiatement l'absence cruciale du seuil introductif présent dans le livre biblique, comme de la réponse ultime faite par Dieu depuis le tourbillon. Selon une telle analogie, ne demeure chez Reznikoff que la litanie des calamités. Ce dernier

151 Yehuda Bauer, *The Holocaust in Historical Perspective*, Seattle, University of Washington Press, 1978, p. 49, cité dans Robert Franciosi, « "Detailing the Facts": Charles Reznikoff's Response to the Holocaust », *Contemporary Literature*, 29, 1988/2, p. 263.

rapprochement est particulièrement significatif dans la mesure où *Going To and Fro and Walking Up and Down*, qui contient une section tirée des textes de *Testimony*, tire son titre de la traduction anglaise d'un passage du Livre de Job. Ces paroles sont celles du *hassatan*¹⁵², l'adversaire, qui apporte initialement la contradiction à Dieu et le met au défi. Faut-il en conclure que le poète met de façon semblable la piété humaine au défi de supporter les malheurs de Job ? La structure du recueil ne permet pas de pousser trop loin une telle symétrie : au contraire, on perçoit davantage dans cette formule un écho de l'importance chez Reznikoff du motif de l'exil et de la diaspora, dont il propose une réappropriation péripatétiquée dans le cadre de son itinérance new-yorkaise.

La question, aux échos testamentaires, de la perte de la loi n'en demeure pas moins explicitement sensible dans l'épigraphe de *Testimony*, qui demande : « Que toute amertume, toute animosité, toute colère, toute clameur, toute calomnie, et toute espèce de méchanceté, disparaissent du milieu de vous » (Ephésiens, IV, 31). On s'empressera de noter que cette liste semble davantage illustrée que sublimée par le texte de *Testimony*, qui en exacerbe le caractère accumulatif, de façon exponentielle, jusqu'aux toutes dernières limites. Il est ainsi difficile de savoir à qui s'adressent ces paroles : est-ce au lecteur, dont les passions seraient purgées par cette lecture, ou bien aux victimes dont le texte fait défiler les témoignages, les incitant paradoxalement au pardon ? L'écart entre ces deux hypothèses souligne une fois encore combien l'attente d'un jugement frappe le lecteur d'un étrange interdit. Lorsqu'il revient sur les années qu'il a consacrées à l'étude du droit, Reznikoff écrit :

prying sentences open to look at the exact meaning;
 weighing words to choose only those that had meat for my purpose
 [...]
 I, too, could scrutinize every word and phrase
 as if in a document or the opinion of a judge

152 Voir Mark Larrimore, *The Book of Job. A Biography*, Princeton, Princeton UP, 2013, p. 13.

and listen, as well, for tones and overtones,
leaving only the pithy, the necessary, the clear and plain¹⁵³.

Il est remarquable de constater que cet éloge de l'attention juridique, dirigée vers la manifestation de la vérité, fait du jugement un acte essentiellement intellectuel, et conduit à repousser indéfiniment le moment de la sentence. Reznikoff s'identifie en ce sens davantage à un juge qu'à un témoin, du moins compare-t-il son travail à celui d'un juge, mais en faisant l'économie temporaire d'un jugement.

84

C'est là que réside la clé de l'œuvre de Reznikoff, à laquelle ces pages se sont efforcées de fournir une porte d'entrée, là où se rejoignent la réécriture des lois de la tradition et celle d'extraits de documents légaux. Stéphane Mosès formule exactement cette imbrication lorsqu'il évoque Kafka, et offre l'analyse suivante : « Dans une époque où les expériences transmises par les textes canoniques du judaïsme nous sont devenues inintelligibles, la seule façon de les évoquer est de décrire leur absence¹⁵⁴ ». C'est pourquoi, poursuit-il, « les textes de Kafka sont construits comme des paraboles derrière lesquelles nul enseignement ne se cache¹⁵⁵ ». Le dernier texte de Reznikoff, *Jews in Babylonia* (1969), composé, comme l'indique le poète, « à partir de collages de traductions du Talmud¹⁵⁶ », est ainsi entièrement fait de bribes de récits parfois entrecoupés d'injonctions, qui mêlent réécritures bibliques et rabbiniques sans reprendre aucune des discussions et des débats qui fondent la lecture talmudique ; c'est-à-dire dans une totale suspension

153 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. II, p. 172.
[analyser les phrases pour trouver leur sens exact ; / peser les mots pour ne garder que ceux qui donnaient chair à mon propos / [...] / Moi aussi je pouvais m'arrêter à chaque mot et chaque phrase / comme face à un document ou à l'avis d'un juge / et écouter, de même, chaque ton et chaque connotation, / pour ne garder que le profond, le nécessaire, le clair et le simple.]

154 Stéphane Mosès, *Un retour au judaïsme. Entretiens avec Victor Malka*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 162.

155 *Ibid.*, p. 162-163.

156 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. II, p. 191.
La brièveté du texte (sept pages à peine) contraste de façon presque humoristique avec les dimensions infinies du Talmud.

de tout jugement, comme de tout enseignement. De la même manière qu'on a pu le constater au sujet de *Going To and Fro and Walking Up and Down, Jews in Babylonia* se termine par une réécriture de la prise de parole de la voix divine s'adressant à Job depuis le tourbillon, et dont le but est précisément de convaincre des limites radicales du jugement humain. Mosès situe parfaitement le problème qu'il évoque à l'intérieur des débats qui eurent lieu, entre Scholem et Walter Benjamin, quant à la question de savoir si ce phénomène témoigne d'une perte de la tradition, ou d'une perte de l'accès à la tradition¹⁵⁷. Là où Benjamin voit une crise de la transmissibilité de la tradition, Scholem répond qu'il est naturel, en temps de crise, qu'il ne demeure de la tradition que cette transmissibilité¹⁵⁸, c'est-à-dire la capacité de la tradition, désormais en réserve, à être transmise à nouveau un jour. Pour décrire cette situation, Scholem parle de ce qu'il appelle « le néant de la Révélation », soit « un état où elle apparaît comme vide de signification, [...] où elle prévaut, mais ne signifie pas »¹⁵⁹. Cette Révélation, représentée chez Kafka par le concept de loi, rappelle Mosès, existe bien en négatif chez Reznikoff également. La loi, qu'il s'agisse des lois religieuses comme des lois humaines, ne demeure qu'en creux au sein de ses nombreuses réécritures, qui dévoilent ainsi leur fonction de parabole. Ces quelques lignes, souvent cités, en sont le parfait exemple :

I know you do not mind
 (if you mind at all)
 that I do not pray for you
 or burn a light
 on the day of your death:
 we do not need these trifles

¹⁵⁷ Walter Benjamin et Gershom Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1933-1940*, trad. Didier Renault et Pierre Rusch, Paris, Éditions de l'éclat, 2010, p. 253.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 315. On pensera aussi à ces lignes de Benjamin semblant tout autant pouvoir s'appliquer à Reznikoff: « L'œuvre de Kafka est une ellipse, dont les foyers extrêmement écartés sont déterminés, l'un par l'expérience mystique (qui est avant tout une expérience de la tradition), l'autre par l'expérience de l'habitant de la grande ville moderne » (*ibid.*, p. 240).

between us—
prayers and words and lights¹⁶⁰.

86

Ces vers forment la conclusion d'un long poème, intitulé « Kaddish », très éloigné du kaddish qui clôt le recueil précédent, et qui reprenait les formules de l'office, ici soudain dénigrées. Aussi bien Fredman que Shreiber¹⁶¹ y voient un anti-kaddish presque militant, tourné vers une sécularisation performative, où le privé et l'intime s'opposeraient vaillamment au divin, rejeté du côté du lointain, dans le cadre d'une défaite de la tradition et du rituel. Le poème se concentre bien sur un autre « nous » que celui constitué par l'assemblée des fidèles, un centre réduit au plus intime, à travers la mention d'un événement, la perte de la mère (à qui le poète s'adresse ici), événement qui cependant pourrait s'inscrire pleinement dans les rites consacrés. Mais les terribles derniers vers, quasi sarcastiques, évoquent une perte effrayante du langage, « words », encadré à la dernière ligne du texte par deux termes qui en décrivent deux potentialités, la prière (les mots comme outils de recueillement) et la vision (les mots comme outils d'une description telle celle du poème). Il ne s'agit pas de suggérer une lecture de ces lignes sous le signe de l'élégie alors qu'elles illustrent à l'évidence une grande ambivalence de la part du poète, mais au contraire d'insister sur cette indécision. La perte de la tradition semble acceptée, presque avec défi, en même temps que cette perte, parce qu'intimement liée à celle de la mère, ouvre un abîme d'amertume qui confine au désespoir sous le masque de l'esprit. L'obscurité qui s'en dégage ne semble pas sans rapport avec le néant dont parle Scholem pour décrire une Révélation, visée par les termes « prayers » et « lights », cruellement inaccessible. Pourtant, parler de parabole à l'endroit de Reznikoff est impossible si

160 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. II, p. 56. [Je sais que tu te moques / (si même tu le remarques) / que je ne prie pas pour toi / ni n'allume une bougie / le jour de ta mort : / nous n'avons nul besoin de ces riens / entre nous : / ni prières, ni mots, ni lumières.]

161 Voir Joseph Ballan, « Poetry of Secular Memorialization: Charles Reznikoff's "Kaddish" and George Oppen's "In Memoriam Charles Reznikoff" », *Studies in American Jewish Literature*, 36, 2017/1, p. 71-83.

L'on adhère à la notion fallacieuse d'un panthéisme séculier, si l'on ose dire, puisque l'attachement à une doctrine de l'immanence réduit l'écart entre le figuré et le littéral au point de les confondre. Il est pourtant envisageable de lire le dernier vers de ce poème précisément comme la mise en relief, proposée par Reznikoff, d'un rapport hautement dialectique à la transcendance. La succession des trois termes « prayers and words and lights » met en effet en scène le langage, « les mots », que Reznikoff place au centre, entourés de deux termes chacun audible au sens propre comme au figuré : les « prières » désignent tout autant, de manière littérale, une convention dont le poète s'affranchit comme d'un texte inutile qu'au figuré, le lien avec le sacré ; de même, les « lumières » sont, littéralement, les bougies que le poète n'allumera pas, mais elles font aussi référence, plus largement, au rôle de la lumière dans les rites de la tradition juive, qu'il s'agisse des rites funéraires (les sept jours de deuil pendant lesquels doit brûler la bougie, symbole du disparu, de même que celle qu'on allume le jour anniversaire du décès), mais aussi du rituel qui veut qu'on allume les bougies la veille de sabbat, tâche qui incombe traditionnellement à la femme du foyer, ce qui dans ce poème dédié à la mère du poète n'est pas sans résonance, jusqu'à Hanukkah, connue entre autres comme fête des lumières.

Discours et objets obsolètes ou paroles et gestes sacrés sont désignés ici par les mêmes « mots », ce qui devrait amener le lecteur à lire cet étrange kaddish de Reznikoff depuis le dialogue qu'il introduit entre les formes de la tradition et leur difficile intelligibilité, à l'intérieur d'un texte qui marie sans cesse le profane et le vulgaire au sacré et au recueillement. Lire Reznikoff depuis son propre contexte ne saurait donc signifier qu'il faut le lire, paradoxalement, contre ce dernier, depuis une posture trop commodément émancipatrice, mais depuis le contexte des conflits qui agitent sa génération et auquel répondent diverses formes de « paraboles sans enseignement », pour reprendre la formule de Moïse, comme depuis le contexte exact de cette tradition. S'il fallait trouver au sein de cette tradition une devise que Reznikoff aurait pu faire sienne, on pourrait justement songer ici aux débats qui entourent la question de l'interprétation littérale du texte biblique, tout à fait fondamentale dans l'exégèse talmudique, et donc à la célèbre phrase du Talmud selon laquelle

« [l]a Torah parle (comme) le langage des hommes¹⁶² ». Cette phrase a été diversement comprise comme un argument en faveur d'une lecture tournée vers le sens figuré du texte (puisque la Torah revêt par nécessité le langage des hommes, son sens profond est donc à chercher au-delà), ou bien vers le sens littéral (la Torah parle le langage des hommes pour être comprise et à défaut de raisons précises de douter, le sens propre est le bon), tandis que si l'on considère son occurrence dans le Talmud, cette phrase intervient au sein d'une discussion pour contrer l'argument selon lequel, lorsque la Torah fait usage d'une expression à double sens (le cas évoqué est celui d'une paronomase), ce serait alors le signe d'une signification supplémentaire. Ce n'est pas le cas, dit le Talmud, car « [l]a Torah parle (comme) le langage des hommes », c'est-à-dire qu'à la manière du langage humain, et plus spécifiquement de l'hébreu, la Torah utilise la répétition à des fins d'emphase, sans pour autant ajouter par là au sens premier. On aimerait croire que cette incitation à la mesure et à l'humilité de l'exégète convaincra le lecteur de Reznikoff de procéder avec pareille prudence.

162 Joshua L. Golding, « On the Limits of Non-Literal Interpretation of Scripture from an Orthodox Perspective », *The Torah U-Madda Journal*, 10, 2001, p. 40-41. Le très bref aperçu qui suit reprend le propos de Golding. On consultera utilement les remarques de Levinas au sujet de ce principe, dans *L'Au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 7.

LA DISPARITION DE LOUIS ZUKOFSKY

A poem is a peculiar instance of language's uses, and goes well beyond the man writing—finally to the anonymity of any song. In this sense it may be that a poet works toward a final obliteration of himself, making that all the song—at last free of his own time and place. It is curious that this can be most true of that most personal, wherein the man leaves the environment of years and faces, to make his own the poem. But he can only do this, it seems to me, by the most scrupulous localism—because only the particular instance proves free in this way¹.

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

Inquiet à l'idée de compromettre son ami, le poète William Carlos Williams, qui devait préfacer une édition des douze premiers mouvements de "A", Zukofsky lui écrivit une lettre à l'automne 1957 qu'il n'envoya finalement pas², dans laquelle il lui demandait de prendre en compte le

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

risque qu'il lui semblait courir en associant alors son nom à celui d'un poète potentiellement étiqueté comme « communiste ». L'isolement de Zukofsky sur la scène littéraire aidant, rien n'arriva lorsque le volume parut finalement, en 1959. Cette lettre demeure cependant d'un grand intérêt, car elle illustre l'abîme qui sépare la perception qui fut, et pour beaucoup demeure, celle de l'œuvre de Zukofsky d'une part, et de l'autre des desseins réels du poète. L'inquiétude de Zukofsky portait sur "A"-8, décrit lors de sa première publication, en 1938, comme « an epic of the class struggle³ », selon une formule vraisemblablement due à James Laughlin. Or ces termes, aux forts relents promotionnels, et pour cette raison sans doute si souvent repris sans précaution, concentrent maints aspects du principal malentendu qui entoure toujours l'œuvre de Zukofsky. En effet, "A"-8 et la première moitié de "A"-9 ont servi de prétexte à une lecture de Zukofsky comme poète « marxiste », dont la radicalité formelle irait de pair avec une supposée radicalité politique. Cette analogie, dont la popularité repose à la fois sur le flou qui entoure le sens exact de la notion de « radicalité » et sur un effort de légitimation davantage autoritaire que démonstratif, a permis tant de récupérations que leur liste exhaustive risquerait ici de rebuter le lecteur.

Il importe néanmoins de comprendre la fonction stratégique d'un tel malentendu, qui se joue sur trois niveaux distincts. D'un point de vue historiographique, qui ne saurait jamais être neutre, il faut tout d'abord noter que ce sont en effet les convictions politiques de Zukofsky qui ont permis de l'opposer à Pound, au point de faire aujourd'hui de lui, pour certains, la figure tutélaire du modernisme poétique américain⁴. On aurait pourtant tort de croire que cette dissociation, presque caricaturale si elle n'était cependant bien réelle, entre le poète juif communiste et le poète antisémite et fasciste consacre la victoire du premier sur le second en termes de postérité. Car si "A" a été décrit comme l'anti-*Cantos*, les outils d'analyse aussi bien pratiques que théoriques développés pour

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

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

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

rendre compte des *Cantos* ont été largement repris, tels quels, pour être appliqués à “A”, au point d’en obscurcir considérablement la forme et le sens; qu’il s’agisse de la catégorie du poème long, du genre épique, du rôle politique et social du poète comme historien ou archiviste de son temps, ou de l’exégèse critique des sources qui donnent lieu aux citations, traductions, collages, reprises et réécritures de matériaux textuels innombrables; ou bien encore de la prise en charge de la prosodie par la syntaxe et la mise en page. Ce transfert aura eu des conséquences si durables que l’on serait fondé à dire que Zukofsky a permis au contraire, et à son corps défendant sans doute, de sauver la poésie poundienne, fût-ce au détriment de la sienne propre⁵, à travers un étonnant paradoxe, selon lequel ce serait « la variété et la plasticité de sa poésie qui permit à de jeunes auteurs d’utiliser Pound contre lui-même, en quelque sorte, et de développer des formes sérielles et des collages qui évitent le poids des jugements définitifs qui pèsent sur les derniers *Cantos*⁶ ». Cet étrange divorce de la forme et du sens permet de rendre l’œuvre de Pound inévitable, en même temps que l’on en célèbre l’influence sur Zukofsky, ou sur des poètes aussi différents entre eux et éloignés de Pound lui-même que Basil Bunting, Robert Duncan, Charles Olson ou Robert Creeley⁷.

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

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

primordial dans l'opération de récupération menée par les « Language Poets », au cours des années soixante-dix et quatre-vingt. Il est la figure tutélaire, revendiquée comme telle⁸, qui permet de réinvestir la fonction prophétique du poète pédagogue, que l'on trouve également chez Pound, désormais recouverte des signes de reconnaissance culturels et politiques propres à l'institutionnalisation de l'avant-garde et à la promotion du poète-professeur, étape essentielle de l'autonomisation du champ littéraire américain au cours du xx^e siècle⁹.

Du point de vue de la méthodologie de l'analyse littéraire, le développement parallèle de la critique génétique et des politiques d'achat de fonds d'archives comme outils de développement des universités américaines¹⁰, dans le cadre d'une compétition institutionnelle accrue, a remarquablement consolidé l'analogie préexistante entre le caractère supposé inépuisable du sens de l'œuvre d'art et la nécessité d'un considérable travail d'archive qui en assure l'exploitation, au point d'en venir aujourd'hui, avec l'essor des publications en ligne notamment, à menacer directement l'œuvre publiée, à bien des égards destinée à devenir secondaire face au canon substitutif que constituent les hypertextes. Il faut ajouter à ce phénomène l'importance souvent sous-estimée des besoins de légitimation du caractère scientifique des études littéraires, dans le contexte d'une porosité, mais aussi d'une concurrence entre champs disciplinaires appelés à redéfinir leurs frontières ; or le caractère *a priori* incontestable de l'érudition fondée sur l'exploitation quantitative de sources documentaires, telle que les champions du *New Historicism* ont pu la défendre, a largement contribué à consolider l'image d'une critique littéraire scientifiquement inattaquable. Une fois encore, l'ombre des *Cantos* plane ici sur Zukofsky, dans la mesure où, à

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

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

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

la suite d'autres grandes œuvres désormais inextricablement annotées, les collages poundiens semblent justifier jusqu'à l'excès le besoin d'une exploration génétique d'ampleur inégalée, dont la lecture de Zukofsky confirmerait tout autant l'impérieuse nécessité. On songera cependant volontiers au paradoxe du cartographe tel qu'il fut énoncé par Lewis Carroll¹¹, puis repris par Borges¹² dans un court texte au titre évocateur, « De la rigueur en sciences », qui tous deux posent le problème d'une carte au détail si exhaustif qu'elle doit être dessinée à l'échelle du réel, au I/I.

L'intérêt porté à Zukofsky s'explique donc par un dualisme remarquable qui permet de conjuguer à la fois une lecture critique extrêmement technique, fondée sur la valorisation *a priori* de la notion d'innovation formelle¹³, et un spectre très large de préoccupations historiques, sociales et culturelles. Cette articulation entre le formalisme strict selon le modèle du *New Criticism* et l'historicisme qui lui succédera¹⁴ est particulièrement pernicieuse lorsqu'elle paraît autoriser la confusion sémantique, volontairement entretenue, entre révolution littéraire et révolution politique, au-delà des propos de manifeste¹⁵; mais elle l'est peut-être davantage encore lorsque cette confusion se substitue aux tensions propres à une œuvre donnée. Faire d'une forme l'émanation d'un contexte, ou d'un contexte le sens d'une forme, dans le but d'invoquer la figure d'un poète en tant qu'intellectuel, témoin

11 Voir « Sylvie and Bruno Concluded », dans Lewis Carroll, *The Complete Illustrated Works*, New York, Gramercy Books, 1982, p. 727.

12 Jorge Luis Borges, *Histoire universelle de l'infamie, Histoire de l'éternité*, trad. Laure Guille, Paris, 10/18, 1994, p. 107. Umberto Eco a lui aussi repris l'idée de ce texte.

13 Synonyme moins immédiatement connoté d'*avant-garde*, la notion se suffit à elle-même des deux côtés de l'Atlantique : voir Thomas Fink et Judith Halden-Sullivan (dir.), *Reading the Difficulties: Dialogues with Contemporary American Innovative Poetry*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2013; ou encore le *Journal of British and Irish Innovative Poetry*, et le site internet *The Archive of the Now*.

14 Voir Sacvan Bercovitch, *The Cambridge History of American Literature*, t. VIII, *Poetry and Criticism, 1940-1995*, Cambridge, Cambridge UP, 1996.

15 Pour un rappel des enjeux, voir Clément Oudart, « Introduction. Modernist Revolutions: American Poetry and the Paradigm of the New », *Transatlantica*, 1, 2016.

forcément privilégié de son temps et détenteur, par le truchement d'une inscription historique qui est pourtant par définition commune à tous ses contemporains, d'une vérité quasi transcendante à son époque, c'est précisément faire l'économie d'une pensée de l'articulation entre un temps et une forme. Un des plus récents et des plus préoccupants avatars d'une telle confusion est l'ouvrage simplement intitulé *The Zukofsky Era* (2012), sur le modèle de l'influent *The Pound Era*, de Hugh Kenner, dans lequel Ruth Jennison explore, de façon extrêmement sélective, l'œuvre de Zukofsky (ainsi que des bribes de celle d'Oppen et de Niedecker) afin de saisir le caractère performatif, selon elle, d'une poésie dite révolutionnaire, notamment à travers la figure de style qu'est la parataxe¹⁶. C'était déjà le propos de Michael Davidson, en 1997, dans sa lecture de ce que l'on a appelé le tournant de "A"-9, dont la première et la deuxième partie, composées à près de dix années d'écart, comportent des réécritures, l'une de Marx, l'autre de Spinoza, le terme de *labor* chez le premier cédant le pas à celui de *love* chez le second¹⁷. Un tel tournant est avant tout celui de la critique, qui prétend que l'on puisse bifurquer directement de la matérialité supposément politisée de la langue à celle, hautement professionnalisée, du travail du texte¹⁸.

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

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

de ses poèmes. Il se disait ainsi ému, en 1971, d'avoir découvert chez Wallace Stevens « the fact—as I would wish it in my own work—that his music thruout has not been impaired by having philosophized¹⁹ ». La phrase est étrangement ambivalente : le poète doit-il s'abstenir de philosopher, au risque de desservir sa « musique », ou bien doit-il élaborer les moyens, poétiques donc, de philosopher en musique ? À tout le moins, Zukofsky semble bien mettre en garde envers le risque que le discours philosophique fait courir au poème, de son propre point de vue mais aussi, par anticipation, pour ceux de ses lecteurs qui seraient tentés de procéder à pareille substitution du poème à un propos théorique.

LE CHEVAL DE CHAMPOLLION

C'est avec de semblables préoccupations que Zukofsky remercie Williams, dans la lettre citée plus haut, d'avoir si bien perçu le sens de ses efforts, qui visent à obtenir ce qu'il nomme « the clean statement » : une parole concise ou nette, « that does not impose a lie on the incontrovertible fact that because the statement is clean it compels only thru the construction in its music. In this sense, I do not have to tell you, the poem has no subject but the poem²⁰. » Parce que cette concision, voire cette netteté, semble contradictoire chez un poète réputé pour ses poèmes inextricables, on commencera par s'attacher à ce dilemme. Une tension fondamentale existe en effet chez Zukofsky entre la matérialité du texte, puisé dans toutes sortes de documents, signe d'une ouverture démesurée sur le monde, et le solipsisme d'une mesure infiniment personnelle, aussi bien du point de vue des rythmes que des formes ; or cette tension disparaît dès lors qu'on l'estime résolue,

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

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

soit par la fouille interminable des sources²¹, soit par la modélisation, pourtant impossible²², des procédés formels employés. On notera tout particulièrement combien la passion pour le déchiffrement des références qui incarnent, dans le texte, le monde que le poème s'efforce de contenir, se nourrit de l'opacité prosodique du vers bien davantage qu'elle n'en souffre. Cette impasse prosodique renforce au contraire indéfiniment l'approche génétique comme théorique, au point d'en devenir le seul objet, par le truchement d'une étrange involution. Ainsi des nombreux efforts déployés pour démontrer l'analogie imaginée par Zukofsky entre forme musicale et forme poétique, selon les termes de "A"-6: « *Can / The design / Of the fugue / Be transferred / To poetry*²³? » Pourtant, le terme de fugue ne semble guère être l'indice d'autre chose que du souci, chez Zukofsky, de parvenir à une forme d'écriture polyphonique dont maints modernistes ont usé²⁴. Tout d'abord, ce terme n'est aucunement employé

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

par le poète avec la rigueur qui lui sied dans un contexte musical, alors que Zukofsky est par ailleurs grand amateur de contraintes. C'est plutôt une analogie que l'emploi finalement métaphorique du mot suggère, comme l'ont souligné Bob Perelman et Mark Scroggins²⁵, dont le sens exact demeure fuyant tant que n'est pas résolue au préalable la question de son échelle d'application : parle-t-on en effet de prosodie à l'échelle du vers, de la page, des mouvements de "A", ou de la structure générale de l'œuvre ? À nouveau, on doit prendre garde à l'ombre de Pound, dans la mesure où Pound a également évoqué la forme de la fugue pour décrire la structure des *Cantos*²⁶. Cette analogie peut enfin se révéler trompeuse, puisque c'est bien davantage la notion de simultanéité que de contrepoint qui passionne Zukofsky, laquelle est différente de celle d'harmonie. Plutôt que le croisement de lignes mélodiques distinctes, tel qu'il le pratique dans les premiers mouvements de "A", Zukofsky a de plus en plus tendance à compacter la possibilité de différentes lignes de lecture à l'intérieur d'une ligne mélodique unique tenant lieu d'harmonie totalisante, pratique qui s'inscrit finalement en faux contre l'équilibre du contrepoint. De ce point de vue, la persistance de cette analogie entre forme musicale et forme poétique, sous l'apparence séduisante d'un mystère, constitue bel et bien un obstacle au développement d'un modèle interprétatif convaincant.

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

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

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

d'autant que Zukofsky s'amuse parfois à en inverser la valeur²⁷. Seul un tel regard peut nous permettre de construire une approche de la poésie de Zukofsky sur des bases poétiques plutôt que supracontextuelles, et de cesser de séparer, de manière absurde, hypothétique pureté mélodique du vers et impureté fragmentaire du texte. C'est aussi là le moyen de s'inscrire en faux contre l'habitude qui consiste à répondre à la condensation parfois extrême du vers chez Zukofsky par une dispersion proportionnelle de l'attention du lecteur, qui ne pourrait faire l'expérience de cette condensation qu'après en avoir décomposé les moindres étapes. On fait bien davantage l'expérience d'une condensation inversée : une vaporisation, en somme, à travers laquelle, croyant se trouver au plus près des transformations que l'on retrace, on en annule les effets.

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

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

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

Revenons-en aux chevaux de Zukofsky. Au début de "A"-4, le lecteur comprend aisément que ceux mentionnés appartiennent à un carrousel, image d'un temps cyclique, dont l'unité se brise à la fin de "A"-5, lorsqu'un unique cheval s'éloigne. À partir de "A"-7, le terme commence à agglutiner nombre de sens différents, qui ne sont pas tous opaques, pour peu que l'on soit sensible au jeu de mot sur les « sawhorses », c'est-à-dire des chevalets, spécifiquement les types de tréteaux utilisés pour signaler une rue barrée. En poussant un peu plus loin, les chevaux de frise du calligramme d'Apollinaire²⁸ viennent également à l'esprit, tandis qu'un nouveau jeu de mots sur « manes », à la fois la crinière et l'anagramme à peine dissimulée de « names », les noms, et « manes », les mânes, ont fini de convaincre le lecteur, avant l'envoi explicite de ce septième mouvement, qu'il s'agit là d'un poème qui se construit comme une réflexion sur sa propre forme. De face et de côté, ces tréteaux évoquent encore, nous dit Zukofsky, les lettres « A » et « M », initiales de l'Être dans la traduction anglaise commune du nom de Dieu (Exode, III, 14). Grâce aux riches annotations offertes par le site internet consacré au poète, *Z-site*, un lecteur inattentif pourrait également déchiffrer ces allusions, et d'autres encore, dont la source est souvent mentionnée directement dans le texte par Zukofsky, comme en "A"-8, lorsque le mot « cheval » renvoie, par le biais d'une citation d'une lettre de Marx, à l'image du cheval de labour auquel le poète s'assimile, et dont la force, telle la puissance d'un moteur, se mesurerait en chevaux, lesquels deviennent ensuite ceux du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch, puis en "A"-12 ceux du *Songe d'une nuit d'été*, où le cheval intervient comme

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

image de la fidélité. Mais le plus curieux des exégètes parviendrait-il sans aide à reconnaître, pêle-mêle, le cheval que Moïse libère de son labeur pour la journée qui deviendra le sabbat, les chevaux de Delacroix, ceux de l'armée russe au milieu de la retraite des armées allemandes, celui dont la crinière fait le crin de l'archet du violon du fils de Zukofsky, le cheval roux de Zacharie, ou le cheval ailé qu'évoque Spinoza²⁹ ? En "A"-13, la tête du cheval de Guernica porte le nom de Picasso, mais *quid* des chevaux mentionnés dans un vers extrait de *Two Noble Kinsmen*, ou de *Winter's Tale*, ou des chevaux que représente sur scène, selon les conventions du théâtre traditionnel chinois, un simple coup de fouet ? Le « cheval blême » de l'Apocalypse, en "A"-14, n'est certes pas inconnu, mais toutes les mentions de chevaux chez Shakespeare dont Zukofsky, dans *Bottom: On Shakespeare*, propose l'index, index qu'il versifie dans "A"-14, font au final une écurie considérable. Et que dire, dans "A"-15, de l'usage du mot, ainsi que du verbe « hennir », lors d'une translittération homophonique de l'hébreu du Livre de Job ? N'oublions pas non plus les chevaux qu'Ulysse dérobe au roi de Thrace ni, dans "A"-18, le cheval pris à William Blake, un autre à Confucius, ou encore la présence de Pégase, ou celle des « sauvages crinières / Des mendiants d'azur³⁰ » adaptés de Mallarmé, dans "A"-19, auxquels on ajoutera encore un proverbe hassidique, mentionné par Martin Buber, qui repose sur une analogie équestre, et, dans "A"-22, un cheval venu de chez Henry James, les traces de chevaux que mentionne Charles Lyell dans *Geological Evidence of the Antiquity of Man* (1863), un autre cheval venu d'une histoire de la littérature chinoise, un autre encore pris à Diogène Laërce, à Philostrate d'Athènes, un cheval venu de *La Chartreuse de Parme*, ou encore, dans "A"-23, d'Hésiode, puis du Livre de Joël, et de celui d'Isaïe, avant d'autres chevaux venus de la poésie celtique galloise, trouvés chez un empereur de la dynastie Tang, ou prélevés dans un vers d'Ossip Mandelstam. Déjà, dans ce mouvement si crucial qu'est "A"-12, Zukofsky notait quelle

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

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

distance il avait parcouru depuis les « sawhorses » de “A”-7³¹ : il n’en était alors pourtant qu’à mi-chemin des vingt-quatre mouvements de “A”.

C’est donc peu de dire, à la lecture d’un tel inventaire, que le rapport de Zukofsky à l’étymologie, à la lexicographie, à la morphologie historique ou à la littérature mondiale est éminemment personnel. Pourtant, la recontextualisation des occurrences du mot « cheval » au travers des multiples références listées ci-dessus ne crée-t-elle pas, au contraire, l’illusion de la reconstruction possible d’un sens perdu ou indéchiffrable ? La dimension totalisante des vers de Zukofsky est effectivement très ouvertement revendiquée par le poète, qui déclare : « My poetics has old ochre in it / On walls of a civilized cave³² ». L’art pariétal est une des images favorites de Zukofsky pour évoquer l’histoire humaine selon une perspective simultanéiste destinée à dégager les invariants qui sauront révéler, tout en parvenant à la contenir, l’évolution des temps. Il écrit ainsi, toujours à partir du même motif équestre :

The shape of his ground seems to have been

A constant for all dead horses

His neigh cultural constant

Also his sniff –

It is some such constant when a culture

Seems to revert a hundred years

Or some thousands?

And instances from “different” cultures, surprisingly

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

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

Seem to look back at one another³³

102

Zukofsky, qui fait du peintre rupestre un avatar du poète, fait aussi du cheval représenté, qu'il assimile constamment à un cheval de labour, un autoportrait du poète : le noyau homonymique évoqué en "A"-7, autour du mot « manes », souligne cette ambiguïté, puisque la crinière du cheval fournit au poète le crin de l'archet et les poils du pinceau, l'attribut physique de l'animal et l'outil du poète ne faisant qu'un. Les mânes du passé qu'invoque le poète qui trempe son pinceau, ou sa plume, dans l'ocre ancien prennent également une forme chevaline. Reprenant plusieurs motifs du poème de Williams, « The Horse »³⁴, qu'il vient de citer, Zukofsky commente : « the horse is measured by Cro-Magnon ochre, and Phidias' stone, and Picasso's design, and by the twin exhausts of a car³⁵, and the pulse of verse—among an improbable number of other things. Or what other horse can you evoke today after his many trials leading to his rarer appearances in the streets, reined in by a policeman³⁶ ». La conservation du sens vivant de l'original est donc bien l'un des buts avoués de Zukofsky, à ceci près que les « constances culturelles » qu'il évoque ne pénètrent ni le détail, ni la structure de "A". Le poème n'est ni le produit ni l'annonciateur d'un système symbolique, culturel, politique, mystique ou symbolique. Le contresens culturel dans

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

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

35 La formule est tirée du poème de Williams.

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

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

La difficulté réside dans le fait que la démarche de Zukofsky imite précisément une posture exégétique, ce qui contribue volontairement à brouiller les repères³⁷. C'est là qu'intervient la critique génétique qui, croyant bien faire en s'efforçant de déplier le texte zukofskien, se trouve prise au piège qu'elle se tend, condamnée à suivre un à un les plis et les replis du texte, de sorte que ce qui est au départ une dynamique, puissamment paradoxale et contradictoire, n'apparaît plus que comme une série d'énigmes à résoudre, sur lesquelles il paraît, qui plus est, absolument légitime de se pencher dans la mesure où l'on peut croire que l'on fait ainsi preuve d'une obsession génétique semblable à celle de l'auteur. Il faut en effet bien avoir à l'esprit que chez Zukofsky, tout texte est un dictionnaire en devenir et, inversement, chaque mot contient en lui-même toutes les strates de ses usages passés. Abigail Lang résume ce phénomène en parlant de la condensation « au cube » que pratique Zukofsky, selon les trois étapes ou les trois plans suivants : condensation du monde, puis de la somme des écrits du monde, et enfin de la somme

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

des propres écrits du poète³⁸, jusqu'à parvenir à un usage proprement fétichiste des mots, destinés à un usage proche de celui du talisman. Mais une stratégie d'écriture ne fait pas une stratégie de lecture, et de l'oubli de l'écart qui sépare ces deux processus naissent bien des erreurs de parallaxe.

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

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

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

points communs avec la remise en cause des lectures de Zukofsky à laquelle ces pages sont dédiées. Pareille analogie se trouve renforcée par un examen rapide de la triple fonction des hiéroglyphes qui, en tant qu'idéogrammes, représentent des choses, réelles ou imaginaires ; qui, combinés, forment des phonogrammes destinés donc à représenter des sons ; et qui, selon un agencement syntaxique particulier, acquièrent une fonction déterminative³⁹. Il ne s'agit donc pas de nier la fonction représentative, parfois allégorique, du mot chez Zukofsky, mais d'en compléter la portée et d'en comprendre l'usage, qui demeure indéchiffrable tant que les dimensions complémentaires du son et de la syntaxe ne sont pas prises en compte. Alors, les hiéroglyphes cessent d'être dépositaires d'un ordre symbolique, et redeviennent les outils de la transcription d'une langue, inscrite dans un lieu et dans une époque.

L'ANTHOLOGIE FANÉE

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

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

La première publication significative de Zukofsky, « Poem beginning “The” », puis “A” commencé comme la continuation du précédent⁴⁰, soulignent dès le titre leur caractère tantôt liminaire, tantôt principal. « Poem beginning “The” » met en avant l’entrée du poète sur la scène littéraire avec force dérision, et constitue un explicite récit des origines. Le texte est en même temps une réponse à un contexte littéraire dont l’auteur n’est pas maître, à l’intérieur duquel ses propres origines représentent un obstacle. Il s’agit donc là d’un texte élaboré dans le but de problématiser le rapport du poète à sa propre origine ainsi qu’à sa propre originalité dans le contexte de la fin des années vingt. Au-delà de cet exemple presque trop parfait, le caractère réflexif de la poésie de Zukofsky, tournée vers sa propre genèse, est à l’œuvre partout, de diverses façons et à divers degrés. « Mantis », suivi du poème « ‘Mantis,’ An Interpretation », dans lequel Zukofsky commente directement, annote vers à vers et finalement prolonge son propre poème, qui avait lui-même déjà explicitement pour sujet les interrogations du poète quant aux capacités figuratives de la langue, en serait l’exemple le plus représentatif. Mais on pourrait tout autant songer à *Thanks to the Dictionary* (1932), exercice d’écriture procédurale⁴¹ qui met sans cesse en avant les moyens de sa fabrication, ou bien à la traduction homophonique de Catulle, dont la première édition, bilingue, mettait le latin en regard de la translittération homophonique anglaise de façon à souligner davantage, si cela était nécessaire, la méthode de production si particulière propre à cette traduction « littérale⁴² » ; ou bien le dernier recueil, *80 Flowers*, dont la suprême densité sémantique de chaque vers, et surtout la syntaxe traitée comme une fonction de la prosodie⁴³,

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

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

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

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

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

Il faut ici ouvrir une parenthèse importante, car en ce cas précis la notion de genèse renvoie aussi bien aux traditions du passé qu'au présent le plus immédiat, et en un sens finalement autant géographique qu'historique. En effet, si Zukofsky se fait volontiers, avec Pound, l'anthologiste de la science poétique à travers les âges, il est aussi le champion de sa propre génération de poètes américains⁴⁴. Le besoin qu'éprouve Zukofsky de mettre en avant le poème comme le lieu d'une origine à reconquérir s'inscrit pleinement à l'intérieur du contexte plus large du rapport des modernistes américains à la littérature britannique et européenne⁴⁵. L'imposant volume intitulé *Bottom: On Shakespeare* (1963) doit être lu, au moins en partie, comme un acte d'émancipation vis-à-vis d'une tradition que cette étrange somme s'efforce de recouper, de réécrire, d'archiver et d'indexer jusqu'à l'épuisement des ressources ainsi captées.

Le choix du poème long⁴⁶, enfin, qui procède d'une relance perpétuelle de son écriture par un retour à sa genèse, répond à un besoin de donner forme et corps à cette obsession. Le poème long permet tout particulièrement à Zukofsky de contourner la posture du poète démiurge, dans la mesure où il ne s'intéresse pas tant à la création littéraire comme acte qu'à la préservation de la langue et de sa littérature comme technique. Zukofsky termine son bref avant-propos, écrit à l'occasion de la parution des douze premiers

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

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

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

mouvements de “A”, en déclarant: « The words written down—or even inferred as written over, crossed out—must live, not seem merely to glance at a watch⁴⁷ ». Autrement dit, le poète ne donne pas vie aux mots: c’est la vie dont ils sont toujours-déjà porteurs qu’il faut célébrer, mots écrits mais aussi réécrits, voire barrés. Alors ils ne seront pas les spectateurs d’un temps sur lequel on jette un regard furtif, mais donneront accès à ce qu’ils ont vu eux-mêmes, selon les termes de l’allégorie singulière employée par Zukofsky⁴⁸. “A” n’a donc de cesse de retourner à son point d’origine, qui n’est pas seulement la représentation de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, qui ouvre le poème, motif structurel aussi allusif que répétitif et motivation perpétuellement relancée de l’arbitraire de tout *incipit*, que souligne le choix, en titre, de la première lettre de l’alphabet, première lettre de “A”-I, dont la primauté artificielle est signifiée par l’article indéfini auquel elle correspond. C’est ici « un » début, ce pourrait être un autre, et pourtant il s’agit d’un poème qui n’a d’existence que d’avoir commencé, et d’avoir été prévu avec vingt-quatre mouvements. La référence récurrente à Bach n’est pas, en ce sens, l’indice d’un quelconque agencement caché, mais l’occasion d’une grande variété de motifs, qui vont de l’inclusion d’extraits d’une biographie de Bach, dans “A”-IA, à la reprise de la pratique chère à Bach lui-même d’utiliser son nom comme acrostiche musical, ce qui a pour effet d’élever l’accidentel et le particulier au rang de thème structurant. Il est donc souvent impossible de savoir si la récurrence de la *Passion selon saint Matthieu* constitue une évocation, de plus en plus nostalgique, de la nuit du concert par laquelle s’ouvre le poème, de l’œuvre elle-même, ou encore des possibilités poétiques propres à l’imbrication du sacré et du profane, comme de l’art et du trivial. Rappelons que l’on n’entend, dans “A”-I, que l’écho du concert désormais achevé: le poème

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

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

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

À travers cet effort de préservation de la musique entendue un soir, la logique du texte zukofskien apparaît dès le début reposer sur l'analogie selon laquelle un temps et un tempo ne font qu'un. Sur cette confusion volontaire repose la régénération désirée du poème qui cherche à donner au temps écoulé le statut, musical, du temps écouté, l'un venant épauler l'autre, tandis que, progressivement, ce début recommencé semble surtout avoir pour but de conjurer la fin, c'est-à-dire la présence de la mort, jusqu'à ce que "A" devienne le monument funéraire de son auteur. Comme le note Abigail Lang, « [d]ès le début de "A", œuvre majeure de Zukofsky, poème d'une vie et d'un siècle, écrit entre 1928 et 1974, la mort est omniprésente : succession de deuils – celui de son ami Ricky dans "A"-3, de sa mère dans "A"-6, de son père dans "A"-12, motif de la résurrection à travers le leitmotiv de la *Passion selon saint Matthieu* et récurrence de l'immortelle ("liveforever")⁴⁹ ». Si structure il y a, elle réside dans la notion de genèse qui vient conjurer la présence de la mort, à travers le transfert permanent des enjeux du poème de l'ensemble jusqu'à sa plus petite unité. C'est pourquoi la volonté, chez Zukofsky, de confondre la genèse de l'œuvre, d'un point de vue macrostructurel, avec celle du poème, du vers ou plutôt du mot, d'un point de vue microstructurel, a pour effet de remettre en jeu la composition de l'œuvre, sa nécessité comme sa visée, à chaque instant. Ce phénomène n'est aucunement limité à "A", et on pourrait tout aussi bien prendre l'exemple du dernier recueil, *80 Flowers*, dans lequel « [c]'est à chaque lecteur, à chaque lecture, de choisir ses accentuations et ses intonations expressives, et d'abord de choisir le noyau des syntagmes ; c'est-à-dire simultanément de couper en isolant le syntagme, la suite de mots liés ensemble, et de décider de la fonction grammaticale des mots⁵⁰ ». La combinaison d'un mètre qui repose sur un compte de mots, d'une

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

50 *Ibid.*, p. 2.

syntaxe qui suspend l'assignation d'une fonction à ces mots, et d'un régime lexical fondé sur l'homophonie, la translittération et l'invention de mots composés, dans un recueil où « abondent fleurs et fruits, pistils et étamines, oiseaux et abeilles et divers modes de dissémination des graines, façon comme une autre de penser l'amour, la reproduction, la génération⁵¹ », confirment le rôle fondamental de la génétique zukofskienne à l'échelle du recueil comme du vers ou, plus exactement, du mot⁵². Cependant, si Lang décrit fort justement le fonctionnement du mot comme poème chez Zukofsky, et évoque à ce sujet une poétique de la synecdoque, on prendra soin de nuancer cette affirmation dans la mesure où, d'un point de vue critique, il serait trompeur d'imaginer pouvoir corriger la restriction de sens à laquelle procède la synecdoque par une extension inverse, d'une ampleur exactement comparable, de façon à reconstituer le tout qu'évoque la partie. Ce tout n'est présent ni dans le texte, où il n'est apparent que par allusion, c'est-à-dire en tant qu'absence, ni dans l'hypothétique hors-texte que constituent les archives du poète.

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

51 *Ibid.*

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

No one can read LZ without being aware how integral to his work is a poetics of quotation, of incorporation, of reading and re-reading, of reworking, of revitalization, of insistence upon the simultaneity of all literature⁵³.

Tels deux miroirs se faisant face, la lecture des textes de Zukofsky et les lectures de divers textes par Zukofsky se répondraient ainsi en une série infinie d'échos. Il n'est pourtant pas si sûr que le but de Zukofsky ait bien été celui-là, comme en témoignent non sans ironie les paroles du poète destinées à son fils. La figure de Paul Zukofsky, au fil des pages de "A", et dans la prose de *Little*, parachève un portrait du poète en père inquiet, qui révèle ses préoccupations les plus profondes dans le texte critique fondamental qu'est « For My Son When He Can Read » (1946). Ce court essai d'une grande richesse débute par un exemple de palilalie infantine, présenté comme un absolu poétique⁵⁴, et se clôt par la promesse de l'effacement du locuteur qui dit « moi », symptôme d'un oubli qui guette chacun, au même titre que chaque mot. Dès le début, apprendre à lire s'énonce donc très concrètement comme un deuil, autant qu'écrire signifierait apprendre à mourir :

I do not presume that you will read 'me.' That 'me' will be lost today when he says good night on your third birthday, and not missed tomorrow when he says good morning as you begin your fourth year. It took all human time to nurse those greetings⁵⁵.

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

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

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

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

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

Poetry if anything has a sense for everything. Meaning: without poetry life would have little present. To write poems is not enough if they do not keep the life that has gone. To write poems may never seem enough when they speak of a life that has gone. The poet may visibly stop writing, but secretly measures himself against each word of poetry ever written⁵⁶.

112

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

Obsession génétique, obsession rétrospective sont donc les deux faces d'une même médaille, comme en témoigne le dernier recueil, *80 Flowers*, « commémoration anticipée, entre vœu de longue vie et éloge funèbre avant l'heure⁵⁷ », couronnement et couronne funéraire à la fois. Pareille

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

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

articulation est visible dans “A”-17, le mouvement dédié à William Carlos Williams, présenté comme « a coronal », c’est-à-dire, à nouveau, couronne de laurier et couronne funéraire. Si ce texte est parfois lu comme une tentative d’appropriation de la réputation de Williams par Zukofsky, ce qui n’est certes pas inexact, ce court mouvement rappelle aussi combien l’éloge de l’invention poétique est lié, chez Zukofsky, à une forme d’oraison funèbre. Cet exemple est aussi révélateur de la façon dont Zukofsky génère les motifs du texte au regard de l’histoire. En effet, l’œil de l’archiviste conjure mal le caractère accidentel, et non téléologique, du temps historique. En “A”-15, déjà, la mort de Williams, en 1963, la même année que Robert Frost, apparaît comme l’une de ces coïncidences auxquelles il est utile d’avoir recours afin de poser les jalons d’une histoire qui, *a posteriori*, en valide le caractère représentatif. Cependant, le choix d’y ajouter la mort du président Kennedy, dont “A”-15 évoque la difficile oraison, trahit un besoin de cohérence que le texte ne saurait satisfaire. Après un mouvement, “A”-16, qui se résume à quelques mots, « An / inequality », puis au bas de la page les mots « wind flower », il est difficile de ne pas penser que Zukofsky dédie “A”-17 à Williams, justement, de façon à faire coïncider le numéro du mouvement et la date de naissance de Williams, un 17 septembre, dans la mesure où Zukofsky joue souvent avec les dates anniversaires : “A”-22 est en partie un clin d’œil à son fils, né un 22 octobre. On songera aux propos de Zukofsky au sujet de Williams, dont il compare le recueil *Spring and All*, en importance, aux *Lyrical Ballads*⁵⁸, lorsqu’il évoque *A Voyage to Pagan* de Williams et écrit : « Fact—impels from incident to incident, because the Beginning comes only with the finish of what is Past⁵⁹ ». « D’incident en incident », le caractère accidentel de la genèse du texte ne désigne pas un commencement glorieux, mais la perte d’un passé désormais remplacé.

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

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

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

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

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

Past.

114

Futurity no more than duration
Of a wave's rise, fall, rebound
Against the shingles, in ever repeated mutation
Of emptied returning sound⁶⁰.

On reconnaît le *topos* de l'eau comme représentation de la notion moderniste d'énergie, notamment sous l'angle de sa transmission : l'homonymie anglaise entre les deux acceptions du mot « wave », comme du mot « onde » en français, combine en effet sens maritime et acoustique. Les vagues sont aussi, comme elles le seront chez Oppen⁶¹ et Reznikoff⁶², l'indice d'une attention portée à la décomposition du mouvement, ou du motif, en unités particulières qui ne sauraient disparaître dans un tout. L'image sous-jacente de la tombe de Keats, à Rome, sur laquelle on peut lire la fameuse formule : « Here lies one whose name was writ in water », semble aussi faire surface sous l'ambiguïté du mot « grave », substantif ou verbe dont le sens ancien signifie bien « graver ». Davantage qu'une épitaphe changeante, le poème est surtout construit autour d'une opposition entre la vaste étendue d'un infini cimetière marin, sur lequel flotte, telle une île

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

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

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

que l'on qualifierait volontiers de britannique, le passé, et la rive dont le poème se fait l'écho, écho d'un son vidé, sans doute de son passé. Plus étonnant, l'isolement du mot « Past », figé d'un point qui semble final, permet une tension avec le renvoi qui suit après l'enjambement, au futur, mais qui, pourtant en plein Futurisme et chez un poète qui n'a alors que dix-huit ans, s'annonce immédiatement dévalué. Dès ce poème, Zukofsky pose un rapport au temps depuis la notion de durée, cette « duration » à laquelle il revient avec tant d'éloquence lorsqu'il évoque Wallace Stevens en 1971⁶³ ; or la durée ne regarde ni vers le passé ni vers le futur : elle ne s'inquiète que d'elle-même. Ce qui sépare le passé du futur n'est donc que répétition et retour, *mutatis mutandis*, selon des hauts et des bas qui marquent les inflexions d'une voix tremblante, laquelle vide les sons de leur sens. C'est ce vide insupportable que la critique s'efforce de combler, comme un puits d'angoisse, par le recours aux archives, qu'il nous faut examiner maintenant. Le procédé a été bien compris par Robert Duncan, qui décrit de la sorte les vers de Zukofsky :

In comely pairs

the words courteously
dancing, to lose the sense, thus,
and return, thus, in time to see⁶⁴

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

The lines of this new song are nothing

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

But a tune making the nothing full
 Stonelike become more hard then silent
 The tune's image holding in the line⁶⁵.

116

Le titre ultérieur du poème, « I Sent Thee Late », vient de Ben Jonson, et est extrait de « Drink to me only with thine eyes »⁶⁶, tiré du recueil *The Forest*, connu sous le titre « Song to Celia », et adapté de Philostrate⁶⁷. Est-ce en raison d'une de ces coïncidences dont Zukofsky aimait à accroître la portée, Celia étant le prénom de son épouse, qu'il s'appropriera ce vers comme titre ? Quoi qu'il en soit, ce choix modifie profondément la lecture du poème. Le titre, « I sent thee late », paraît avoir pour objet le poème qu'il requalifie. Ainsi, au lieu de « I sent thee late a rosy wreath », c'est ce poème qui, tout aussi tardivement, se présente comme une couronne de plus inscrite au sein de l'anthologie permanente à laquelle travaille Zukofsky. Par ailleurs, la femme du poète ayant souhaité, nous apprend Zukofsky en "A"-18⁶⁸, conserver cette œuvre de jeunesse, c'est bien elle qui se présente alors comme son destinataire rétrospectif, tandis que le « Passé » au troisième vers du poème renvoie maintenant à la fois à Ben Jonson et à la jeunesse de Zukofsky. Le caractère de plus en plus testamentaire de l'obsession zukofskienne pour la genèse de son propre texte est souligné par l'ouverture d' "A"-18,

An unearthing
 my valentine
 if I say it now will
 it always be said⁶⁹.

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

66 [Bois à ma santé de tes yeux seulement]

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

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

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

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

a greek gathering of early flowers that may
 happen if they come out notes that happened
 but not co-star cluster again *For a Thing*
by Bach tho I read as she sees
such Life as is Our God . . if like
to errant stars . . of Thy source . . as to
the immortelle long after the gathering is given
give . . measureless . . still increate. These fallen petals now
 the rest let be our lives do not
 yet know enough shall at 90 and 81⁷⁰.

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

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

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

vers cités ci-dessus semblent, en réaction à ce qui précède, procéder d'un souhait de repousser la mort de quelques années encore⁷², voire de contrôler le temps, sans que ne soit donnée la raison d'une telle arithmétique. Cependant, la syntaxe de ces vers permet aussi de comprendre le « reste » évoqué comme un renvoi à l'œuvre, non seulement à celle déjà écrite, mais aussi à celle qui le sera encore, et qui constituera ce qui « reste » finalement de « nos vies », selon que l'on lit : « the rest let be, our lives do not / yet know enough », ou bien, de façon plus allusive, « the rest let be our lives, do not / yet know enough » ; la symétrie syntaxique, dans ce deuxième cas, entre « do » et « shall » étant particulièrement convaincante. La promesse de renouveau qui clôt « Poem Beginning "The" », « Myriad upon myriad shall be⁷³ », se heurte désormais à l'abandon de la formule en « let be ».

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

A center as it were
 From which his hoofs
 Spark clusters of stars
 That weaving bobble
 No one spark the same like another—
 But there are families of them
 It becomes involved,
 Sometimes arbitrary⁷⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

semble reprendre à son compte le critère d'invisibilité de la présence divine, dont on ne saurait voir que la (ou les) voix⁷⁷. Telle est toute l'ironie de la posture propre à la critique génétique idolâtre, laquelle s'efforce de chercher des notes à déchiffrer quand il s'agit de notes à entendre qui, de façon résolument iconoclaste, brouillent la vision que l'on pourrait en avoir. Comment, alors, faire en sorte de ne voir que des voix, sans recours au veau d'or de quelques sources que ce soit ?

VERS L'ANONYMAT

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

120

forgive: I don't recall names: rote⁷⁸.

Cet énoncé surprenant peut se lire différentes façons⁷⁹. On peut entendre littéralement : « je ne me souviens pas des noms », ce pourquoi je dois avoir recours à l'apprentissage par cœur. À l'oreille, si l'on croit entendre l'élosion du pronom sujet, que l'anglais répète volontiers dans ce type de construction, on comprend aussi, en forçant la recomposition d'une syntaxe hypothétique : « forgive [me]: I don't recall [the] names: [I] rote », autrement dit : « pardonnez-moi, je ne me souviens pas des noms écrits », ou « que j'ai écrits ». Le terme « rote » renvoie également au verbe « écrire » employé au passé, « wrote », évoquant ainsi les écrits passés du poète, mais aussi tout ce qui a été écrit, et, par le biais d'une référence au sens rare du mot⁸⁰, à l'instrument totémique, chez Zukofsky,

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

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

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

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

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

On rappellera ainsi, après Mark Scroggins, que parler d'une « poésie du savoir », pour paraphraser le titre potentiellement ambigu de son étude, *Louis Zukofsky and the Poetry of Knowledge*, n'a de sens chez Zukofsky que si l'on prend soin de souligner que la préposition « of » marque l'extraction, et non pas l'origine. Scroggins insiste lui-même utilement sur ce point en citant quelques vers rétrospectifs cruciaux, soit « No knowledge but / Intimate pleasure⁸¹ » et « why deny what you've not / tried: read, not into, it: / desire until all be bright⁸² ». Il n'y a donc pas de contradiction, ou en tout cas ne s'agit-il que d'une contradiction apparente, entre la dimension encyclopédique de l'entreprise du poète, son habitude de ressasser le passé, et le caractère fantaisiste, négligent, et intime, écrit Zukofsky, de son rapport à ce même passé.

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

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

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

T And it is possible in imagination

D This story was a story of our time.

T to divorce speech of all graphic elements,

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

T to let it become a movement of sounds.

D Amount but to sounding his mind in it⁸³.

L'ambiguïté qui oblige à distinguer entre les deux sens de « sound », soit d'un côté « sonder », et de l'autre « faire résonner », « faire entendre » ou bien « s'exprimer », correspond exactement à l'articulation de l'oubli et de la récitation. Comme la page suivante l'indique, « I did not want to break up my form / by pointing to well-known place names and dates⁸⁴ » : autrement dit, c'est la forme du chant qui prime. Le fait que l'oubli motive l'écriture ne contredit donc pas l'obsession génétique

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

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

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

Non pas que Zukofsky imagine jamais une création *ex nihilo* : sa littéralité, au contraire, a besoin de matériaux premiers. À travers la relecture que fait le poète des premiers mots de la Genèse, les enjeux de ce paradoxe deviennent plus explicites. Zukofsky propose une analyse révélatrice de son premier verset dans la compilation considérable que constitue *Bottom: On Shakespeare*, dont il met en exergue la translittération suivante : « 'Beréshît bara Elohîm êt hâshâmayim v'êt hââretz'⁸⁵ ». Zukofsky commente alors l'usage de la particule « êt », marqueur de l'accusatif en hébreu biblique⁸⁶. Il y trouve un sens ineffable, qu'il commente ainsi : « Its grammatical thought shadows the grammar of a voice that effects in previous times to have muffled a *seen* object⁸⁷ ». Zukofsky s'empresse ensuite de mettre en relation cette occurrence avec celle que l'on trouve dans le Deutéronome, I, 1, « êt? Aleh hâdvârim » : « These are the words » (« Voici les mots de Moïse »). En quelques lignes, Zukofsky résume ainsi la Torah, dont il cite exactement le début et la fin, comme un aller-retour de la chose aux mots, que viendrait confirmer l'assertion – quelque peu galvaudée – selon laquelle, en hébreu, « the word for *word* is also the word for *thing*⁸⁸ ».

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

86 *Ibid.*

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

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

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

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

In Hebrew "In the beginning"
 Means literally *from the head*:
 A source creating
 The heaven and the earth
 And every plant in the field
 Before it was in the earth.
 Sweet shapes from a head
 Whose thought must live forever –
 Be the immortelle –
 Before it is thought
 A prayer to the East
 Before light – the sun later –
 To get over even its chaos early⁸⁹.

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

La référence étymologique, à la fois juste et fautive, est mise à profit comme matière à réinvention selon une logique d'émancipation et d'appropriation des sources, et non dans le but d'ancrer un propos dans une tradition. En hébreu, la racine du premier mot de la Genèse contient en effet le sème du mot « tête⁹⁰ » ; cependant rien ne justifie la réécriture, même littérale, par « *from the head* ». Ce qui intéresse Zukofsky n'est pas l'exactitude de la dérivation étymologique, à laquelle il laisse un point d'interrogation, mais l'opportunité qu'il y trouve de métaphoriser à son tour cette racine, qui en vient chez lui à évoquer la « tête », au sens propre, du poète, en même temps qu'il s'appuie sur le double sens du mot « source » au vers suivant pour confondre la source que représente d'une part la divinité, ainsi que le texte sacré du récit de la Genèse, et de l'autre la source étymologique au sens technique du terme, parallélisme qu'annonçait déjà le premier vers, qui place l'hébreu, littéralement lui aussi, « Au commencement ». Le texte est traversé par cette logique d'appropriation ambivalente en de multiples endroits. L'adverbe « littéralement » contient une mise en garde implicite envers le risque de confondre acception première et acception exacte, or le reste du texte s'empresse de l'ignorer. L'unique reprise, à l'intérieur du vers, du mot « head », dans « *Sweet shapes from a head* », parachève l'esthétisation de la création en tant qu'œuvre à la réussite formelle remarquable de délicatesse, dont la conception, « *thought* », d'une qualité éternelle, est comparable à la Création divine à laquelle elle semble s'être substituée. Enfin, la présence du lever du soleil, à l'Est, qu'évoque « *A prayer to the East* », ne peut que rappeler au lecteur le soir de Pâques, soit « *Easter* » en anglais, par lequel débute "A" – au point que le vers « *A source creating* » pourrait se lire comme la mise sur un même plan de la création littéraire et de celle des Écritures.

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

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

terme, que l'on a dans la tête, ce par quoi commence "A"-I. En ce sens, la lecture que fait Zukofsky de la Genèse, bien que très personnelle, s'accorde avec l'analyse grammaticale du premier verset de la Genèse selon laquelle il s'agirait d'une proposition relative restrictive qui ne renvoie pas à un commencement absolu, mais à un moment où, parmi un nombre potentiellement immense d'étapes différentes, la Création s'est déployée⁹¹. L'opposition entre l'obsession génétique de Zukofsky et celle de ses critiques correspond donc de fait au conflit d'interprétation qui sépare une lecture principielle et une lecture temporelle du premier verset de la Genèse.

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

– You say
 You speak and sing
 And that you dread
 The abstraction?
 – The song in the head?
 Why should I dread
 What outlasts
 Snarled hope,
 Is more than
 Where no one is,
 There where anyone is⁹².

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

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

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

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

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

The blood’s tide like the music.
A round of fiddles playing
Without effort –
As into the fields and forgetting to die⁹⁴.

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

Forgetting
I said:
Can
The design
Of the fugue
Be transferred
To poetry⁹⁵?

Doit-on comprendre que le poète a oublié le principe qu’il avait énoncé, ou bien n’est-ce pas plutôt en oubliant une chose essentielle qu’il pose sa question ? Oubliant que cela est impossible, il en énonce néanmoins le principe, or ce transfert espéré n’a de sens, et ne saurait devenir possible, que par l’oubli qui le conditionne. On pourrait aussi bien citer une autre formule souvent reprise, qui apparaît en “A”-6 : « The melody! The rest is accessory⁹⁶ », et dire qu’il faut lire aussi ce vers de droite à gauche : c’est en rendant « le reste » accessoire que ne demeurera plus que la mélodie. C’est pourquoi il faut revenir au deux notions employées par Zukofsky pour définir l’objectivisme, dont la lecture erronée constitue un obstacle important à la prise en compte du rôle fondamental de l’oubli chez ce poète. La première intervient immédiatement après le texte cité, en “A”-6, et provient, comme la seconde, du texte

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

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

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

programmatisque que Zukofsky rédigea à l'occasion de sa participation à la revue *Poetry*, « An Objective », soit la définition du poème comme « [t]he desire for what is objectively perfect, inextricably the direction of historic and contemporary particulars⁹⁷ », capable d'évoquer « the totality of perfect rest⁹⁸ ». On commet en effet parfois deux erreurs à ce sujet : d'une part, on entend « particulars », ces faits particuliers, mais on pourrait presque traduire par « particules », comme une invitation à pratiquer, *ad infinitum*, la particularisation, voire l'atomisation, du particulier, jusqu'au dernier fétichisme autobiographique du travail d'archive. Pourtant, Zukofsky parlait bien de la direction des spécificités historiques et contemporaines, et pensait donc en termes dynamiques. D'autre part, s'il faut un aveuglement certain pour prendre au pied de la lettre la notion de perfection en littérature ou en art, chez l'auteur de "A", poème qui n'en finit jamais de se parfaire lui-même, parler de perfection au sens d'un but et non d'un horizon semble tout simplement impossible. Il n'y a donc pas de « données particulières » à analyser, mais une direction, prosodique, imprimée à ces éléments ainsi transformés à l'infini. En d'autres termes, aucune perfection n'est jamais acquise au-delà du constat, *a posteriori*, d'un temps qui n'est plus, seul signe d'un repos aux connotations profondément funèbres.

Il est d'autant plus étonnant de constater que la spécificité prosodique du projet de Zukofsky a si peu retenu l'attention qu'elle est au centre de l'anthologie qu'il consacre à l'art poétique, *A Test of Poetry* (1948), qui constitue une excellente porte d'entrée dans l'œuvre, y compris depuis l'analyse de la réception critique qui lui a été réservée. Les propos sur *A Test of Poetry* sont relativement rares, mais un bref résumé des analyses disponibles se révèle hautement significatif. Dans une analyse très détaillée du contexte littéraire relatif aux anthologies de poésie à visée pédagogique, Alan Golding⁹⁹ situe utilement le *Test* de Zukofsky

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

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

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

quelque part entre l'*ABC of Reading* de Pound (1934) et *Understanding Poetry* (1938) de Brooks et Warren, afin d'en dégager la spécificité sur le marché des manuels de critique littéraire. Dans la même veine, Colleen J. Hamilton¹⁰⁰ y voit un commentaire quasi parodique de l'approche décontextualisée typique du *New Criticism*¹⁰¹, qui serait poussée à l'extrême par Zukofsky. Cependant, ni l'un ni l'autre ne cherche à comprendre en quoi cette anthologie peut éclairer la lecture de l'œuvre. Norman Finkelstein¹⁰² propose de son côté de sonder l'ouvrage à travers une lecture de l'unique poème de sa propre main que Zukofsky choisit d'inclure, « Little Wrists », et propose donc une brève analyse de la poétique zukofskienne, mais pour cette raison même ne peut non plus offrir de mise en relation du *Test* avec le reste de l'œuvre, ni même une synthèse de cette anthologie. Dans une approche tout aussi représentative, quoique d'un autre type de lecture, Rachel Blau DuPlessis¹⁰³ choisit de prendre le contre-pied de la démarche de Zukofsky dans *A Test of Poetry* afin d'en faire l'exemple d'une interconnexion manifeste des sphères politique, sociale et poétique. Cette perspective, qui passe le plus souvent par la réécriture des propos de Zukofsky, prétend découvrir un sous-texte politique engagé dans une anthologie qui, si elle trouve en effet son origine dans le projet d'une *Workers' Anthology* jamais publiée, ne saurait cependant être transformée en manifeste qu'au mépris du texte, qu'il s'agisse des poèmes cités comme des rares annotations critiques proposées par Zukofsky. Telles semblent bien être les trois voies de la critique zukofskienne : une démarche historiographique qui ne s'intéresse qu'incidemment au poème en tant que poème ; la lecture détaillée d'un texte donné, sans le bénéfice du contexte de l'œuvre, si tentaculaire que l'on peine à en dégager les enjeux ; la réduction du

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

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

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

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

texte à l'état de prétexte à l'exposé doctrinaire d'une légitimité *a priori* de la poésie et de la critique littéraire à révéler la vérité du monde, d'un point de vue tout à la fois historique, politique, social et artistique. Le dessein de Zukofsky dans cette anthologie ne saurait cependant être uniquement qualifié d'ironique, comme s'il s'était agi simplement pour le poète de parodier les manuels de poésie de son temps, ou de rédiger un manifeste implicite. Par ailleurs, ce *Test*, qui à bien des égards se présente comme une petite anthologie historique comparative de la poésie à travers les siècles, n'est pas, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, consacrée à la genèse du fait poétique à travers les âges. L'originalité ou sa variante contemporaine, l'innovation, y pèsent peu. Plus proche des réflexions de Zukofsky, on citera néanmoins aussi l'étude que le poète Cid Corman consacre à cette étrange anthologie, *The Practice of Poetry: Reconsiderations of Louis Zukofsky's "A Test of Poetry"* (1998). Corman s'y livre à une riche lecture, page après page, de l'anthologie, en alternant brefs propos explicatifs et remarques personnelles, qu'il termine par quelques citations de poètes de son choix, en guise d'appendice. Sans doute cet exercice de lecture est-il le plus fidèle à la démarche de l'auteur, que l'on voudrait synthétiser maintenant en reprenant les propos de Corman, lequel conclut en exprimant son regret d'avoir vu Zukofsky s'éloigner, dans "A", de la simplicité¹⁰⁴ qu'il vante tant chez d'autres dans les pages de cette anthologie.

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

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

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

can serve as a guide to any detail of technique growing out of the living processes of any age¹⁰⁵.

Quelques pages plus haut, Zukofsky donnait un exemple de cette simplicité, capable selon lui de rivaliser avec le plus haut degré de ce qu'il nomme « mature conscious art at its finest¹⁰⁶ », à propos d'un texte anonyme du XVI^e siècle. Il faut en effet souligner que la poésie populaire évoquée comme modèle par Zukofsky est avant tout la poésie livresque d'un peuple qui n'est plus, et dont l'oralité est une vertu reconstruite par le poète à travers la vision qu'il choisit d'en adopter. La culture populaire américaine du XX^e siècle est cependant bel et bien présente parmi les innombrables emprunts qui parsèment "A", et il est certain que le recours au modèle de la « valentine » comme forme privilégiée, par Zukofsky, constitue une prise de position importante au regard des hiérarchies qui séparent les différentes définitions de l'art. En tant qu'objet, il s'agit d'un bien de consommation de masse que le poète s'approprie, à travers la mise en scène d'une forme d'apparence simple, voire simplifiée. Zukofsky souligne l'intemporalité de cet art poétique, intemporalité qui s'exprime à travers la continuité du fil de cette simplicité, depuis ses sources orales jusqu'à la poésie contemporaine, et il reprend alors différemment les notions clés qu'il mettait en avant dans « Sincerity and Objectification » :

the sincere convictions and the almost unexplainable completeness of the art of simplicity out of which all folk poetry is made. Such poetry is not the property of the few "arty," but of everybody¹⁰⁷.

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

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

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

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

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

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

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

C'est à l'aune d'une telle préoccupation pour l'anonymat et, plus encore, l'anonymisation, que l'on voudrait conclure ces réflexions en abordant maintenant ce qu'il est convenu d'appeler « "An" song », soit les vingt premières strophes de "A"-22. La plupart des lectures de ces pages débutent par une prise de position préalable vis-à-vis des travaux portant sur les sources disponibles, notamment ceux de Leggott et Rieke¹⁰⁸. Si on laissera volontairement de côté la polysémie du poème de six mots qui forme aujourd'hui une sorte de sous-titre apposé à "A"-22, « AN ERA / ANY TIME / OF YEAR¹⁰⁹ », mais qui fut publié sous forme de « Poetry Post Card » par Unicorn Press en 1970, on notera simplement que la carte postale présentait ces mots en bleu sur un fond jaune, couleurs auxquelles il est fait référence plusieurs fois dans les vingt strophes suivantes, qui parurent en 1970 également, sous le titre *Initial*. On insistera en revanche sur la pluralité des destinataires d'une carte postale commerciale, et l'attrait proportionnel supposé d'un texte destiné ainsi à « tous », que vient contrebalancer le choix, par le poète, d'une dédicace implicite très personnelle à sa femme et son fils. La question est de savoir quoi faire de ce cercle familial. Contrairement aux lectures proposées par de nombreux critiques, il semble qu'il ne s'agit aucunement pour le lecteur de s'insérer dans l'intimité du poète par le biais d'un accès aux archives, substitué discutable à l'inclusion familiale, mais d'être confronté à un texte destiné à d'autres, dont il serait le lecteur

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

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

illicite, et donc de s'approprier ce texte. Quand bien même certaines lectures s'efforcent de prendre leurs distances avec les travaux de Leggott, la difficulté d'accès demeure, et avec elle la nécessité de proposer une autre lecture¹¹⁰, qui s'inspirerait du conseil formulé en "A"-12, comme le propose Bruce Comens, un des premiers à offrir une lecture du poème :

For all inwreathed
This imagined music
Traces the particular line
Of lines meeting
by chance or design¹¹¹

134

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

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

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

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

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

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

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

113 [corde pour trois doigts]

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

the season's colors a ripening
 work their detail – the perennial
 invariance won't hollow it, no
 averaging makes their tones – Paradise
 the swept brain blood warmer¹¹⁵

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

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

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

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

Cette définition correspond à celle que donne Zukofsky dans *A Test of Poetry* lorsqu'il évoque la poésie populaire, et plus précisément au sujet de deux poèmes anonymes du XVI^e siècle : « the anonymous poet in each case gives his authoritative version of folk art: specifically, of the story which has been sung on various occasions by the people, for many years¹¹⁶ ». Il est difficile de ne pas lire dans ces lignes l'exacte définition du projet de "A". On notera surtout la grande proximité des adjectifs « anonymous » et « authoritative », qui ne semblent, le temps d'une ironie toute volontaire, aucunement contradictoires, et dont l'équilibre décrit si bien le pari d'écriture de Zukofsky.

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

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 chiropathe 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 demeurerait 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)]

au mot : l'oreille interne, là où naît le son, et dont dépend l'équilibre, est constituée comme un labyrinthe ; la structure anatomique en porte le nom, qui en décrit bien les cavités sinueuses où derrière les tympans, ces cymbales translucides comme l'eau du léger tambourinement qu'elles filtrent et conduisent à travers un labyrinthe de l'oreille, laissent passer un son. De même ici, les assonances font vibrer cette fois le labyrinthe du texte, organisé en chambre d'écho qui fait office de reproduction anatomique. Du premier au dernier vers, l'icône est également rappelée à sa matière, « out of wood », objet à deux faces que Rakosi semble retourner, et dont il invite à contempler les nervures du vernis, aux ramifications labyrinthiques, comme l'équivalent visuel du phénomène acoustique que le poème évoque.

La qualité d'écoute qu'exige Rakosi requiert donc que l'on porte une grande attention aux efforts déployés pour créer des équilibres aussi fragiles et discrets. Il écrit à ce sujet : « A poem is exciting when it has a very still center; perhaps because language in its everyday state is fluid⁴⁰ ». Cette dimension fluide de la langue n'est cependant pas l'indice d'un élan ou d'une force à apprivoiser, mais vient décrire une surface liquide dont on ne dérangerait la tranquillité qu'à regret. L'étirement du vers en dyades figurerait alors cet effort déployé par Rakosi pour préserver l'équilibre précaire d'une écoute attentive, comme on étire une note, ou plus encore peut-être, un silence, comme il le conseille dans « Instructions to the Players », tiré de *Ere-Voice* (1971), lorsqu'il écrit : « Remember that the soul / is easily agitated / and has a terror of shapelessness⁴¹ ». Il poursuit :

Let the sound out
 inner *misterioso*
 but from a distance
 like the forest at night.

40 Carl Rakosi, *Collected Prose*, éd. cit., p. 47. [Un poème m'enthousiasme lorsqu'il possède un centre très immobile ; peut-être en raison de la fluidité du langage d'ordinaire]

41 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 139. [Souviens-toi que l'âme / est facilement agitée / et déteste l'informe]

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.

vite en ridicule les symboles qu'il évoque⁴⁷. Dans « In Situ », du recueil *Ere-Voice*, Rakosi mentionne par ailleurs une « small / metaphysical lamp⁴⁸ », qui serait capable de rétablir la relation du poète aux mots. Cette lumière fait pendant à l'obscurité de la forêt silencieuse, silence dont il faut instamment se méfier. Rakosi avertit :

How quickly
the imagination
rushes in
to fill silence
with a mystique⁴⁹

La difficulté du poème à éprouver le visible par des moyens linguistiques, sans recourir aux outils symboliques ou imaginaires, mais par la mise en scène d'une intelligence du détail de la perception, passe donc aussi bien par une attention à l'écart qui sépare l'œil de l'objet que par une immersion dans le détail de l'objet. C'est pourquoi il importe également d'interroger cette forme en prenant en compte l'appétence de Rakosi pour l'épigramme. Il écrit ainsi : « Each poem should be an independent little island, independent, that is, to the eye, but not to the reader. Why should I assume that he loves little islands less than I⁵⁰? » Voici une petite île, « How To Be With a Rock », sous-titre possible à toute étude des poèmes de Rakosi, et variation à partir des textes de Wallace Stevens⁵¹ :

The explicit ends here.
Outer is inner.

47 David Zuker, « A Small Metaphysical Lamp: Carl Rakosi's Wit », dans Michael Heller (dir.), *Carl Rakosi: Man and Poet, op. cit.*, p. 363-364.

48 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 136. [une petite / lampe métaphysique]

49 *Ibid.*, p. 33. [Comme l'imagination / se presse / si vite / pour remplir le silence / d'une mystique]

50 Carl Rakosi. *Collected Prose*, éd. cit., p. 47. [« Chaque poème devrait être une petite île indépendante, indépendante, disons, pour l'oeil, mais pas celui du lecteur. Pourquoi supposerais-je que celui-ci aime moins les petites îles que moi ? » (Auxeméry)]

51 Voir Ming-Qian Ma, « Be Aware of "the Medusa's Gance" », art. cit., p. 69-70, pour une discussion de *The Rock*, de Stevens, en rapport avec la poétique de Rakosi.

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 défini 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)]

nature,
 for I love
 thee
 more than Durer
 loved
 a seaweed⁶⁷.

Véritable art poétique, ce poème, « The Vow », exprime un vœu impossible. Tout d’abord, l’union désirée avec la matière se réalise sur un plan visuel, puisque c’est « with this look », lorsque le regard porté se substitue à la bague, que l’union a lieu. Cependant, le renversement qui suit aussitôt, et fait du poète l’attribut de la matière, rend extrêmement délicat le travail qui consisterait à situer ce regard dans une matière dont il est une émanation, tant et si bien que l’union évoquée se révèle davantage procéder d’une logique de fusion. Pourtant, le choix d’insister sur les formes archaïques des vœux matrimoniaux, ainsi que la présence d’un malentendu volontaire quant au mot « nature », à la fois ici la nature de la matière mais aussi la matière qui se confond avec la Nature, et enfin la référence aux gravures de Dürer et à l’illustration botanique, insèrent une distance au sein de ce regard qu’aucun amour ne saurait franchir. Le vœu lui-même, en tant qu’exercice rhétorique, est donc un vœu impossible à satisfaire, y compris depuis sa propre énonciation. Le jeu de mot final, de « seaweed » à « wed », au début du poème, assure au lecteur qu’il s’agit bien ici d’un vœu pieux, qui n’est aucunement destiné à être pris au sérieux. Rakosi énonce ainsi son problème matrimonial : « I had an assignation with the spirit of man but I was weak and in love with the spirit of language and kept him waiting⁶⁸. » La matière, résolument linguistique, ne se capture pas d’un seul regard. À partir du même motif d’une union difficilement exprimable, Rakosi écrit :

67 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 222. [Matière, / de ce regard / je t’épouse / et deviens / ton propre / attribut. / Je serai / ton fidèle / époux, / sincère / envers / ta nature, / car je / t’aime / plus que Dürer / aimait / les algues.]

68 Carl Rakosi, *Collected Prose*, éd. cit., p. 24. [« J’avais rendez-vous avec l’esprit de l’homme mais j’étais faible et amoureux de l’esprit de la langue, et je l’ai fait attendre. » (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 (...)]

As the body of mystery
to a field of force
is the symbol.
For approaching a mystery
and for transcending,
which is the origin
of human nature
and where all value is
as beauty is in the eye
there is a ceremony.

So we must get on
with the poem⁷³.

176

On ne peut en effet que constater l'habileté du renversement auquel le poème procède. Du mystère et de la difficulté qu'il y a à le symboliser, on revient à la « nature humaine », et à l'œil de l'observateur comme origine d'une transcendance projetée, et non pas contemplée. Si cérémonie il y a, elle n'a alors de sens que dans la mesure où elle est l'outil par lequel l'être humain distribue leurs valeurs à ses symboles. La relance finale, empreinte de trivialité, parachève l'effort du poète qui rend ici littéral le processus symbolique par lequel le « corps du miracle », soit la transsubstantiation, a lieu. Cependant, l'incitation en question, « So we must get on / with the poem », peut s'entendre aussi comme un appel à accepter la dimension potentiellement spirituelle de la parole. En effet, « get on / with » signifie aussi bien « en finir avec » que « continuer », « progresser », ou bien « s'entendre », et « s'accorder avec ». Le geste par lequel le poème s'achève est donc autant un geste de dédain que d'acceptation.

73 Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 191. [Comme un corps mystérieux / dans un champ de force / voilà le symbole. / Pour approcher un mystère / et pour la transcendance, / qui est à l'origine / de la nature humaine / et d'où naissent toutes les valeurs, / comme la beauté appartient au regard / il existe une cérémonie. // C'est pourquoi il faut écrire / le poème.]

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!]

LORINE NIEDECKER : ANCRAGE ET ABSTRACTION

I think of a tree
to make it
last¹.

Lorine Niedecker, *New Goose*, 1946

L'idée que l'anonymat relève d'une stratégie volontaire chez Lorine Niedecker, figure de recluse, en cela digne héritière d'Emily Dickinson, bien qu'aux prises avec son propre siècle, constitue une approche séduisante, proposée par Rachel Blau DuPlessis dans « Lorine Niedecker, the Anonymous: Gender, Class, Genre and Resistances »², introduction au premier opus critique conséquent consacré à Niedecker, en 1996. Cependant, l'inversion du stigmate en insigne, et la valorisation de l'indignité, de la pauvreté, comme de l'oubli, jusqu'à faire de ces drames les fiers étendards d'un destin vertueux toujours par antithèse, font courir au lecteur le risque de négliger le coût, et donc le sens, pour l'auteur, d'une situation qu'aucune redécouverte par la critique, aussi laudative soit-elle, ne saurait effacer ou corriger. Pas plus que l'étude d'une douleur ne saurait permettre d'en atténuer *de facto* les effets, le gâchis, la perte, l'ensevelissement sous les eaux, la disparition et l'anéantissement enfin ne sauraient être uniquement les signes distinctifs d'un « pari utopique » promis au succès si l'on sait lire entre les lignes de la « simplicité trompeuse³ » propre à Niedecker. On ne peut nier que la poésie de Niedecker met en avant sa simplicité, au sens de son dénuement, avec autant de constance que d'invention ; cependant,

- 1 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. Jenny Penberthy, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 105.
- 2 Jenny Penberthy (dir.), *Lorine Niedecker: Woman and Poet*, Orono [Me.], National Poetry Foundation, 1996, p. 113-137.
- 3 *Ibid.*, p. 137.

qualifier cette simplicité de trompeuse, même afin d'en révéler le talent, la réduit à un masque, alors qu'il s'agit d'un attribut consubstantiel, et d'un sujet de prédilection.

Dans les vers qui suivent, extraits de « Wintergreen Ridge », souvent cités comme éminemment représentatifs du style tardif, parfois du style de la maturité, de Niedecker, on voit aisément combien l'effacement du sujet participe de problématiques riches et diverses, bien au-delà du seul sujet de l'anonymat du poète, et présente de façon ici indémêlable la néantisation du moi et celle du monde, à l'ombre de la bombe⁴ :

Nobody, nothing
ever gave me
greater thing

than time
unless light
and silence

which if intense
makes sound
Unaffected

by man
thin to nothing lichens
grind with their acid

granite to sand⁵

-
- 4 Les vers suivant indiquent : « These may survive / the grand blow-up / the bomb ». Voir Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 253-254. [« Ceux-là survivront peut-être / au grand chambardement / de la bombe », dans Lorine Niedecker, *Louange du lieu et autres poèmes*, trad. Abigail Lang, Maïtreyi et Nicolas Pesquès, Paris, Corti, 2012, p. 156. Sauf mention contraire, toutes les traductions des poèmes de Niedecker sont tirées de cette édition, indiquée ci-après *Louange*, suivi du numéro de page.]
- 5 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 253. [« Rien ni personne / ne m'a jamais donné / plus belle chose // que le temps / sinon la lumière / et le

Les poèmes de Lorine Niedecker semblent souvent, de façon semblable, regarder le monde comme on s'accroche à une paroi, qu'ils recouvrent et qu'ils broient. Le temps, la lumière, égalée au silence, donnent accès à cette « plus grande chose », ce « plus grand bien », qui semble ne renvoyer qu'au poème lui-même, unique et intense présence sonore, produit du silence de l'écoute, de main de femme, si l'on prend « Unaffected // by man » au pied de la lettre. Cependant, cette lumière et ce silence « Inchangés », si l'on conserve ici l'imposante majuscule, peuvent aussi se comprendre, depuis le terme anglais original, comme dépourvus d'affects, c'est-à-dire non pas comme les signes d'un sublime naturel aux dimensions anthropomorphes, mais comme la prise de conscience terrifiante du temps proprement inhumain de la matière. On remarquera le paradoxe dans la logique du texte qui va de « nothing » à « greater thing », et s'achève avec « nothing » : le temps, le temps lumineux du silence, donne accès à quelque « chose » incomparable, mais qui n'est elle-même comparable à aucune chose, n'est pas même une chose, dans un temps qui est précisément celui de la disparition des choses qui s'amenuisent, « thin to nothing », celui du lichen dont l'acidité pulvérise. Cette acidité semble également caractériser les mots du texte qui se recouvrent les uns les autres, sur quelques lignes, aussi bien par la répétition de la fricative qui s'érode en / liquide avant l'occlusive sourde, que par celle de la même voyelle brève, deux fois, dans « thin to nothing lichens ». L'homophonie qui existe en anglais américain entre « lichens » et le verbe « liken », soit « comparer », ajoute une dimension à ce néant où « nothin likens », au sens où rien ne ressemblerait plus à rien. De même, le parcours qui mène de « grind » à « acid » puis à « granite » et « sand » mêle les assonances en *a*, les allitérations en *r* et en *s*, comme pour amener les deux mots « grind » et « granite » à s'entre-broyer presque lettre à lettre pour ne laisser qu'un filet sonore. Pareille acidité fricative était déjà sensible aux vers précédents, « unless light / and silence // which if intense makes sound⁶ », qui paraît corroder le

silence // qui s'il est intense / s'entend / Indifférents // à l'homme / brins de rien les lichens / broient à l'acide // le granite en sable », *Louange*, p. 156.]

6 Je souligne.

texte depuis sa propre lecture, depuis la phonation où il viendrait à se ronger lui-même, les mots recouverts les uns par les autres s'effritant, le souffle de ces fricatives dispersant ces sèmes comme du sable, l'intensité du son ne servant de prélude qu'au silence qui règne en maître, tout comme « thing » perd son *g* final et s'effiloche en « thin ». Cette perte de la lettre, par ailleurs signe possible d'une apocope familière, renverse étonnamment l'articulation du mot : en effet, « thing » commence à l'orée de la bouche avec la dentale puis retourne au fond du palais avec la vélaire finale. Ce mouvement vers l'intérieur, qui mimerait une sorte d'avalement, est abandonné par la perte du *g*, le dernier point d'articulation étant la nasale alvéolaire, toute proche de la dentale. Cette échappée du mot dont le son s'effile lui aussi, « thin » étant également un verbe, attire l'attention du lecteur vers ce qui est à la fois une chose et pas une chose, c'est-à-dire les mots et la langue, ce qui permet de considérer le temps en question comme étant d'abord et avant tout celui de la lecture, prise au sens premier d'acte phonatoire.

Cependant, si l'on entend autrement « makes sound / Unaffected // by man », on pourrait conclure que le texte se défend d'être lu. C'est pourquoi la minoration de soi, de son propre texte, mais avec un art qui tient du tour de force, est le premier paradoxe qui saute aux yeux à la lecture de Niedecker. Ce dernier repose sur une tension, qu'exprime exactement le passage de la préposition « on », à la fin de la première strophe du poème suivant, à la préposition « in » à la dernière strophe de celui-ci :

What horror to awake at night
and in the dimness see the light.

Time is white
mosquitoes bite

I've spent my life on nothing.

The thought that stings. How are you, Nothing,
sitting around with Something's wife.

Buzz and burn
is all I learn

I've spent my life on nothing.

I'm pillowed and padded, pale and puffing,
 lifting household stuffing—
 carpets, dishes
 benches, fishes
 I've spent my life in nothing⁷.

Marjorie Perloff propose une lecture de ces lignes, tirées de *For Paul and Other Poems*, avant tout en tant que geste d'émancipation à l'égard du cercle familial hermétique des Zukofsky, vis-à-vis duquel Niedecker se situe explicitement ici, dans ces poèmes offerts à Paul Zukofsky⁸. Sans doute l'unique absence de rime au second vers de la deuxième strophe, qui permet la mise en valeur de la formule « Something's wife », accrédite-t-elle cette lecture. Cependant, on insistera surtout ici sur le trajet qui mène de « on nothing » à « in nothing », soit à la fois le fait d'avoir passé sa vie « à rien », mais aussi d'avoir dû se contenter « de rien » pour subsister. Cet écart, qui révèle le manque sous le minimalisme⁹, et la précarité dans la simplicité, interdit de lire un poème tel celui qui suit dans les termes critiques habituels, qui en font une délicate vignette automnale :

Paul
 when the leaves
 fall

- 7 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 147-148. [« Quelle horreur la nuit de s'éveiller / et de voir la lumière dans l'obscurité. / Le temps est blanc / les moustiques piquent / J'ai passé ma vie à rien. // La pensée cuisante. Que fais-tu, Rien du Tout, / à traîner avec la femme de Quelque Chose. / Vibronner et brûler / c'est tout ce que je sais / J'ai passé ma vie à rien. // Polochonnée, capitonnée, pâle et poussive / je porte le fourbi domestique— / carpettes et assiettes / poissons et banquettes / J'ai passé ma vie sur rien. », *Louange*, p. 42.]
- 8 Marjorie Perloff, « "L. Before P.": Writing "For Paul" for Louis », dans Jenny Penberthy (dir.), *Lorine Niedecker: Woman and Poet*, op. cit., p. 166-167. Patrick Pritchett propose une lecture semblable dans « How to Do Things with Nothing: Lorine Niedecker Sings the Blues » ; Elisabeth Willis (dir.), *Radical Vernacular. Lorine Niedecker and the Poetics of Place*, Iowa City, University Press of Iowa, 2008, p. 91 102.
- 9 Voir « First Readings of Lorine Niedecker's 'Popcorn-can cover' », au sein de la série en ligne « First Readings », dirigée par Brian Reed, Craig Dworkin et Al Filreis pour *Jacket2*, qui confrontent cinq courtes lectures d'un même poème (pour celui-ci : Marjorie Perloff, Ross Hair, Mandy Bloomfield, Kate Lilley, Xavier Kalck).

from their stems
that lie thick
on the walk

in the light
of the full note
the moon

playing
to leaves
when they leave

the little
thin things
Paul¹⁰

190

L'enfant dédicataire est immédiatement aussi l'enfant absent, en au moins deux sens différents : l'enfant que Niedecker et Zukofsky n'ont pas eu¹¹, et l'enfant qui manque à la scène. En effet, si la lune glisse sur les feuilles, le jeune garçon que l'imagination placerait volontiers sur le chemin, jouant parmi les feuilles mortes, n'apparaît jamais. Son prénom, et tout particulièrement la consonne finale de ce dernier, initiale de Lorine, sillonne le texte aussi bien à la lettre qu'à l'oreille, mais on aurait tort de croire à une variation sur la solitude de la feuille qui tombe de l'arbre à la manière du poème d'e. cummings¹². Le seul marqueur temporel, parce qu'il ne se réfère pas à un point précis dans le temps, suggère au contraire une répétition infinie, construite autour de

10 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 156-157. [« Paul / quand les feuilles / tombent // leur tiges / tapissent / l'allée // à la lumière / de la ronde tenue / la lune // joue / pour les feuilles / quand elles perdent // ces petites / choses ténues / Paul », *Louange*, p. 48.]

11 Voir les notes bio-bibliographiques présentées ici en introduction, ainsi que Jenny Penberthy (dir.), *Lorine Niedecker: Woman and Poet*, op. cit., p. 115.

12 Voir, au sujet de ce poème, Jenny Penberthy, *Niedecker and the Correspondance with Zukofsky (1931-1970)*, Cambridge, Cambridge UP, 1993, p. 64-67.

la reprise de « when the leaves » en « when they leave ». Le lecteur peine ainsi à articuler la présence, toute formelle, du dédicataire, à l'intérieur de la scène décrite, qui elle-même étonne. La distribution syntaxique du « that » renvoie aux feuilles qui jonchent le sol du chemin par-dessus les tiges, comme si le décrochage de la syntaxe en mimait la chute, tandis que le déplacement du mot « moon », que l'on attendrait après « full », au centre du poème, souligne l'ampleur d'un spectacle (on songe à la formule « in full view ») dont la portée semble pourtant restreinte. Ce qu'il faut noter, au-delà de l'ambiguïté possible avec la « note » de musique, est l'absence de jeu, que parachève le choix de la préposition dans « playing / to leaves », et non « with ». Pourtant, Niedecker déploie, avec une virtuosité que l'on qualifierait presque de compétitive au regard des succès précoces du prodige Paul Zukofsky au violon, toute l'ingéniosité possible afin de construire sa dynamique autour d'un trajet qui mène de « thick » à « thin », du poids des feuilles et de leurs tiges au sol, vers leur chute légère. Cette inversion, que suggère l'anabase en « Paul », constitue une forme de jeu avec les attentes du lecteur, mais il n'allège que bien artificiellement, en attirant l'attention sur les artifices du langage, le poids du poème. Le bégaiement final en « thin things » perd de ce fait une grande part de sa légèreté pour ne plus évoquer que le peu qui reste entre les mains de Niedecker, qui dans le poème suivant, dans ce même recueil, écrit beaucoup plus directement : « I've been away from poetry / many months // and now I must rake leaves / with nothing blowing // between your house and mine¹³ ». À nouveau, les feuilles sont si fines qu'elles ne seront bientôt plus, « thin to nothing », ramenées au néant.

Il faut insister sur la puissance du néant chez Niedecker, tant on a pu la classer, à l'inverse, parmi les poètes de la matière, tel Guillevic, ou de l'objet, comme Ponge, selon l'analogie par ailleurs souvent productive entre matériaux linguistiques et extralinguistiques¹⁴. La fascination de

13 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 157. [« Je suis restée loin de la poésie / plusieurs mois // et voilà que je dois ratisser les feuilles / alors que rien ne souffle // entre chez toi / et chez moi », *Louange*, p. 49.]

14 Pour l'importance des poètes français, traduits par Cid Corman dans *Origin* (1966), André Du Bouchet (*Dans la chaleur vacante*), Francis Ponge, Philippe Jaccottet,

Niedecker pour le motif de l'oblitération éclaire en effet d'une lumière très particulière l'apparente attention portée à l'inerte ou à l'insignifiant, au point qu'il semble difficile de faire de cet aspect de l'œuvre un simple écho biographique à son isolation, ou à son oubli.

LE VIVANT ET L'INERTE

Pourtant, on ne contestera pas la part essentielle du minéral dans son œuvre, qui paraît parfois s'efforcer de réécrire *The Rock* (1954), de Wallace Stevens. Ainsi lorsque Niedecker semble émettre une véritable mise en garde, dans « Wintergreen Ridge » :

192

Life is natural
in the evolution
of matter

Nothing supra-rock
about it¹⁵

Si Stevens lorgnait vers « a new knowledge of reality¹⁶ », à la fin de *The Rock*, l'ouverture de « Lake Superior » ne laisse aucun doute quant à la hauteur du regard porté par Niedecker :

In every part of every living thing
is stuff that once was rock

In blood the minerals
of the rock¹⁷

et Jean Daive, aux yeux de Niedecker, voir Peter Nicholls, « Rural Surreal », dans Jenny Penberthy (dir.), *Lorine Niedecker: Woman and Poet, op. cit.*, p. 214.

15 *Ibid.*, p. 247. [« La vie est naturelle / dans l'évolution / de la matière // Rien en elle / au-dessus de la pierre », *Louange*, p.149.]

16 Wallace Stevens, *Collected Poetry and Prose*, New York, Library of America, 1997, p. 452. [une nouvelle connaissance de la réalité]

17 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 232. [« Dans tout fragment de tout ce qui vit / il reste de la pierre // Dans le sang les minéraux / de la pierre », *Louange*, p. 127.]

Au texte de parvenir à faire apparaître en son grain friable et même, ici, liquide comme le sang, ce qui relève de la solidité de la roche. La dimension méditative des derniers poèmes de Stevens ne parvient guère à percer la brièveté des blocs perceptifs de Niedecker. Le caractère parfois sentencieux des vers de Stevens semble ici se dissoudre, du fait de la décomposition revendiquée, tandis qu'ailleurs, Niedecker semble sur le point de céder à un type de réflexion, souvent déclenché par une paronomase révélatrice, et à un choix d'images relativement proches des scènes de Stevens, comme lorsqu'elle écrit, dans « Subliminal » :

Waded, watched, warbled
learned to write on slate
with chalk from an ancient sea¹⁸

À nouveau cependant, on insistera sur la désagrégation irréparable qui progresse chez Niedecker, que ne compense pas même le souvenir ou l'idée d'un ordre ayant pu, ou pouvant exister. Le regard est à demi immergé, au même titre que la parole, et c'est cette situation de paralysie, dont Niedecker explore toutes les facettes, qui la détache irrémédiablement des abstractions de Stevens. Ici, certes, « warble » désigne le chant d'un oiseau, et par association avec les mers et les techniques anciennes évoquées peut-être aussi le marbre, « marble », si l'on veut bien inverser une lettre. Mais précisément l'image de la craie, roche friable qui s'écrase pour dessiner des lettres humides, point de contact entre deux états de la matière, fait figure de maelström indépassable. La forme participerait immanquablement de ce marais informe. Si parfois surgit un signe, il est aussitôt absorbé, comme en témoigne l'apparition de ce motif, dans « Lake Superior » :

Through all this granite land
the sign of the cross

Beauty: impurities in the rock¹⁹

18 *Ibid.*, p. 288. [« Pataugé, épié, pépié / appris à écrire sur l'ardoise / avec la craie d'une mer ancienne », *Louange*, p. 192.]

19 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 233. [« Par tout ce pays de granit / le signe de la croix // Beauté : impuretés dans la pierre », *Louange*, p. 129.]

Si le granite que nous retrouvons est ici marqué du signe de la croix, il donne cependant à voir la beauté comme le signe d'une impureté, et non d'une quelconque consécration. La roche n'est donc pas le symbole d'un monde matériel à dépasser, ni même le lieu de la promesse possible d'une symbolisation nouvelle, qui ferait sa part à l'impur, c'est-à-dire à la nature composite de la matière. En d'autres termes, elle n'est pas la surface d'une profondeur. C'est la décomposition du minéral, qui suppose un regard myope, oublieux des signes du paysage traversé, sur laquelle il faut s'arrêter, et à l'intérieur de laquelle il faut pénétrer, pour accéder au relief irrégulier d'un spectacle opaque. On retrouve semblable tension, inversement, non plus du côté de la matière qui se désagrège mais du côté de la solidification du vivant, dans ce surprenant poème, tiré de « Subliminal » :

Honest
Solid
The lip
of tipped
lily²⁰

La fleur dissyllabique dont le *y* fait comme la tige teinte le poème de la courte note d'une voyelle brève (brève comme la vie de la fleur?) répétée à chaque vers²¹, figurant ainsi une plante étrangement qualifiée de « solide ». Cette solidité est-elle à chercher du côté de la verticalité de la graphie du mot, auquel seul le *y* final ajoute un léger basculement? Touchée du bout des doigts, des yeux, du bout de la langue aussi, « tipped », il s'agit bien d'une fleur, mais difficilement d'une fleur de rhétorique. Pourtant, on ne peut ignorer que l'honnêteté et la solidité prêtées au lys se glissent, sous forme de « tip », d'indice, qui renvoie à la solide honnêteté du discours de Mathieu (VI, 28) et de Luc (XII, 27) au sujet des lys, auxquels se mêlent les paroles du Cantique des cantiques. Le poème, qui regarde tantôt vers la parole prophétique, tantôt vers d'autres lèvres, ne semble pas si éloigné des questions qui se posent à la

²⁰ *Ibid.*, p. 288. [Franche / Dense / La lippe / du lys / ourlé », *Louange*, p. 193.]

²¹ Le *e* de « Honest » se prononce comme le *i* de « Solid ».

lecture de ce dernier. On n'oubliera pas également que si les traductions anglaises des *Cantiques* choisissent majoritairement le mot « rose », les traductions françaises dévoilent un sous-texte par ailleurs évidemment présent chez Niedecker ici, en proposant « Je suis un narcisse de Saron, un lis des vallées ». Plutôt que l'immédiateté d'une inscription dans un environnement, c'est la réflexivité dangereuse du narcissisme qui fait pencher ce lys que l'on dirait volontiers éponyme chez Lorine, pour les raisons qui suivent. La double référence biblique est rapidement confirmée par la lecture de la seconde moitié du poème qui, comme parfois chez Niedecker, semble faire office de commentaire ironique de la précédente. On y trouve un « troupeau paisible » qui évoque le troupeau de Dieu, quand bien même il ne s'agit que d'un « troupeau » ou d'un « vol » de mots, « A quiet flock / of words²² ». L'ambiguïté de la fleur ne se limite donc pas à une opposition entre occurrence biblique et formulation poétique, mais se trouve redoublée par une référence biblique elle-même dédoublée. Comme la fleur dissyllabique, les deux premiers mots du poème semblent à leur tour pouvoir se diviser en deux : « Hon », diminutif commun pour « honey », et « nest », le nid ; « sol », indice d'une solitude, et « lid », le couvercle qui pèse dans, ou sur, cette solitude. Le poème en deviendrait presque un autoportrait, que renforce la proximité du prénom de Niedecker, Lorine, avec son surnom possible, « lily ». Naturelle, champêtre et pastorale, y compris au sens explicitement biblique, cette fleur « penche » cependant dans une direction difficilement discernable puisque même dans sa légèreté, elle ploie, tandis que, fragile, elle se dresse avec fierté.

Le poème continue donc, et donne quelques éléments de réponse :

A quiet flock
of words
not the hound—
howl
holed²³

²² *Ibid.*, p. 289.

²³ Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 289. [« Un vol de mots / tranquille / pas la bête / braillarde / aux abois », *Louange*, p. 193.]

Ces mots ne disent pas autre chose que, plus haut, « Nothing supra-rock / about [matter] ». C'est-à-dire que la seule présence dont le texte témoigne est la sienne propre : l'image du troupeau se referme sur la mention, littérale, des mots dont il est fait sur la page, comme la fleur du poème précédent ne pouvait représenter une grâce qui ne soit aussitôt contredite par la mise en scène de sa fragilité, et que toutes les métaphores ne parviendraient jamais à empêcher tout à fait de se recourber, dans une posture sur laquelle ce poème revient au cours d'une progression très rapide. Non seulement le « chien » du poème ne guidera pas les brebis rebelles que sont les mots du texte, mais le terme « hound » est l'occasion d'une dérivation, par paronomase ainsi que par simple association, qui le fait soudain « hurler ». Toute la charge sexuelle du poème, ainsi que du texte précédent, se trouve alors révélée par le dernier terme, où l'on entend aussi « hold » : percé(e), troué(e), le texte l'est en effet par ce qu'il ne parvient pas à formuler plus explicitement que par ces glissements.

La tension entre éléments liquides et solides qui se dégage est fonction du jeu, dans ces courts poèmes, entre le flux du vers d'une part, qui glisse de ligne en ligne d'un mot unique à un autre mot solitaire, et d'autre part la densité que parvient à retenir chaque terme, qui elle-même fait place à de nombreux glissements sémantiques. Ce double système de dérivation donc, syntaxique et prosodique d'une part, et sémantique de l'autre, semble l'écho d'une dynamique de l'effacement et du résiduel qui a donné lieu à diverses lectures psychanalytiques des textes de Niedecker²⁴. On notera simplement qu'à la saturation des / et des i dans le poème précédent, répond dans celui-ci un réseau de o présents dans sept des dix mots de ce court texte, et qui ouvrent le poème à toutes les figurations idoines. Il faut ajouter à ce sujet que le rôle de l'inconscient est souvent lié, chez Niedecker, à celui assumé par la culture populaire. Comme l'a souligné Peter Nicholls, l'imbrication entre ces deux plans

24 Voir Axel Nesme, « Condensation and displacement in the poetry of Lorine Niedecker », *Angles: New Perspectives on the Anglophone World*, 1, « Brevity is the soul of wit », dir. Yan Brailowski, 2015, en ligne : <http://www.yanb.eu/brevity-is-the-soul-of-wit-angles-1/> (consulté le 9 octobre 2018).

est telle, du propre aveu de Niedecker, que l'on serait fondé à parler d'un recours à des sources populaires comme à un inconscient collectivisé, qui médiatise et, parfois, déguise une parole privée²⁵. Ce parallélisme doit donc inciter à la prudence concernant les lectures des poèmes de Niedecker à la lumière d'un inconscient souvent plus public qu'intime, et qui plus est filtré par l'usage de techniques de composition dérivées, après appropriation, des surréalistes²⁶.

Sans, donc, entrer dans le détail d'une lecture qui se focaliserait sur ces glissements, au sens spécifique que Freud attribue aux opérations de condensation, il faut souligner la centralité chez Niedecker de l'activité du sujet, et des divers processus de conception qui s'y logent. En effet, il importe de déterminer dans quelle mesure l'importance du regard porté sur les objets prosaïques du quotidien, comme sur les méandres de la matière changeante du monde, ne serait pas relativement secondaire par rapport aux préoccupations épistémiques majeures de Niedecker, comme le rappelle ce poème fréquemment cité :

You see here
the influence
of inference

Moon on rippled
stream

“Except as
and unless”²⁷

- 25 Voir Peter Nicholls, « Rural Surreal », dans Jenny Penberthy (dir.), *Lorine Niedecker: Woman and Poet*, op. cit., p. 207-208. Voir dans ce même volume Kenneth Cox, « The Longer Poems », p. 303-304.
- 26 Sur ce point, voir Rachel Blau DuPlessis, « Lorine Niedecker's "Paeon to Place" and its Reflective Fusions », dans Elisabeth Willis (dir.), *Radical Vernacular. Lorine Niedecker and the Poetics of Place*, op. cit., p. 151-182.
- 27 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 228-229. [« Vois ici / l'influence / de l'inférence // Lune sur l'onde / du ruisseau // "Exception faite / et à moins que" », *Louange*, p. 121.]

Ici, le choix du mot « stream » pour y loger un reflet se comprend comme le choix de faire de ce flux l'objet central du texte : il s'immobilise l'instant du regard posé sur lui, le temps pour un reflet de lune, objet par ailleurs parfaitement littérisé, d'apparaître, au miroitement d'un nombre infini d'intertextes, comme la figuration de l'inférence évoquée. Dans la mesure où ce reflet « infère » son image de la lune qui elle-même « infère » sa lumière du soleil, on se trouve bel et bien en présence d'une image qui, si elle remonte à Parménide, se trouve réappropriée par Niedecker lorsqu'elle fait de ce flux une image des courants et des influences qui, par association étymologique, font du poème le reflet mouvant de textes antérieurs, pris dans les plis qu'évoque à la surface le terme « rippled ». La citation entre guillemets qui clôt ce très court texte reformule assez abstraitement cette question, d'une façon qui mérite que l'on s'y arrête. Au lieu d'une double interdiction, il s'agit plutôt de l'expression d'une double exigence : « uniquement comme », si l'on ose dire, implique qu'il faut assumer la comparaison, voire l'imitation, que vient répéter « seulement si ». Le choix des guillemets suggère aussi d'entendre « excerpt », l'extrait, sous « Except », comme s'ils figuraient eux-même une opération de prélèvement, semblable à la capture d'un insaisissable reflet de lune. L'expérience sensible envisagée dans le texte le temps des premiers mots, « You see here », disparaît donc elle aussi comme un reflet à la surface de l'eau, et laisse place à la fonction littéralement spéculative du poème. On peut se demander dans quelle mesure il est encore pertinent de considérer les deux vers centraux, « Moon on rippled / stream », comme de l'ordre d'une perception ou de l'expérience d'un quelconque lieu. La situation n'est cependant pas toujours aussi tranchée, comme en témoigne le poème ci-dessous, qui vient directement après le précédent, et entre nettement en écho avec lui :

Your erudition
 the elegant flower
 of which

my blue chicory
at scrub end
of campus ditch

illuminates²⁸

Ce poème reprend le mouvement classique d'une dépréciation valorisante, que dévoile la pointe finale, en opérant depuis une forme de reprise paradoxale de l'éducation poétique de Niedecker à la fois par la référence, sans doute, à Zukofsky, destinataire bel et bien visé ici sous l'érudition évoquée, et par le clin d'œil à Williams à travers son poème, « Chicory and Daisies »²⁹, dans *Al Que Quiere!* (1917), où il est précisément question de savoir quel sort est fait aux tiges et aux racines (les « bitter stems » du poème de Williams renvoyant aussi plus généralement à la question des racines du texte dans son rapport à une tradition, ce qui semble bien être aussi le cas ici). Le possessif à « my blue chicory³⁰ » indique une prise de parole qui s'autorise d'un élément naturel en tant que *topos* dont la littérarité consacrée ne trompe pas, sous la fiction de l'exactitude ou du localisme de la scène. En l'occurrence, le caractère fortement marqué de l'opposition entre « elegant flower » puis « scrub end » et « campus ditch » ne laisse que peu de doute quant à la valeur rhétorique du choix de la fleur, qui semble argumentatif au moins autant, si ce n'est davantage, que proprement perceptif. Un autre poème, « Chicory flower on campus », reprend ce même motif sous le jour d'un pastiche de poème métaphysique : « Open-field / blue-wheeled / gone by hot noon / to revolve / earth-evolved / mind-city³¹ ». Les tirets aux deux

28 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 229. [« Ton érudition / à la fleur / élégante // ma chicorée bleue / dans les friches aux confins / des fossés du campus // l'illumine », *Louange*, p. 121.]

29 William Carlos Williams, *Collected Poems*, t.1, 1909-1939, New York, New Directions, 1986, p. 65.

30 *Blue Chicory* est également le titre d'un recueil de poèmes de Niedecker édité par Cid Corman.

31 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 206. [« Plein champ / roue bleue / fanée au chaud midi // pour faire tourner / la cite mentale / tirée de terre », *Louange*, p. 92.]

premiers termes ainsi qu'aux deux derniers mettent en avant les figures de l'ouverture, du cercle, de la rotation, qu'il s'agisse de l'horizon du champ ouvert, de la corolle de la fleur, assimilée par sa couleur à la Terre dont les révolutions évoquées décrivent les cercles d'une évolution qui semble finalement comprise à l'intérieur de l'esprit humain qui, associé à la ville, vient enclore les perspectives ouvertes. Or ces tirets, s'ils relient les mots composés par le texte, en marquent aussi la séparation, créant ainsi une tension entre la circularité des motifs invoqués et la linéarité heurtée du signe employé. À l'entrecouplement des cercles de référence des signifiants répond la découpe des mots les uns par rapport aux autres. On pourrait lire cette tension comme l'expression de la difficulté pour le texte à circonscrire sa sphère d'influence exacte, obligé qu'il est de s'en retourner à sa matérialité graphique pour dire où il s'inscrit dans cette « évolution » en perpétuel mouvement; comme Niedecker elle-même, poète champêtre située loin de la ville comme des cercles universitaires mentionnés dans le titre, s'efforce de trouver le trait d'union qui la relierait à ces autres mondes. Ce qui est tout à fait frappant ici est l'équilibre entre les éléments qui semblent relever de la spéculation poétique, aux frontières infinies, et ceux qui relèvent de la mise en scène d'un regard et d'une situation sociale, historique et géographique concrète. Plutôt que de s'évertuer à privilégier une dimension plutôt qu'une autre, sans doute est-ce l'examen de cet équilibre qui doit nous guider. Semblable tension est extrêmement sensible dans cet autre poème, extrait de *North Central* (1968), tiré de « Traces of Living Things » :

We are what the seas
have made us

longingly immense

the very veery
on the fence³²

32 *Ibid.*, p. 240. [« Nous sommes comme les mers / nous ont faits // une faim infinie // la grive même / sur le fil », *Louange*, p. 139.]

L'image de la mer, qui viendrait faire du poème une terre émergée au milieu d'un océan de littérature, ne semble pouvoir être maintenue bien longtemps. Comme les mots « longingly immense » l'indiquent par leur étirement presque exagéré, l'appropriation possible d'une telle immensité, que les deux premiers vers distribuent généreusement déjà aussi bien du côté du locuteur que du lecteur, a valeur de contraste. Cette longue ligne d'horizon est désirée en même temps qu'elle est rendue inaccessible par l'économie du poème, qui semble s'être épuisé à poser côte à côte, non sans ironie, deux tels polysyllabes. La rime entre « immense » et « fence » vient avec humour clore tout espoir de vastes horizons, le tableau peint par le texte étant concentré sur la figure paradoxale de la grive, capable d'un envol qui semble incertain aux yeux du « nous » qui ouvre le poème du fait de cette rime aux connotations relativement sarcastiques. Pareille amertume et regret d'un départ impossible sont aussi présents, par paronomase, dans « the very veery », qui tire « veery », l'oiseau, vers le verbe « veering », virer de bord, souvent employé pour un navire ou pour le vent. À plusieurs niveaux, cette grive contient donc la possibilité d'un changement, que le mot « fence », chargé en anglais du sens de plusieurs expressions idiomatiques évoquant l'impossibilité ou le refus de faire un choix, vient rendre toujours plus improbable. À nouveau, il apparaît distinctement que la scène dépeinte est traversée, voire coupée, par des interrogations qui tirent le texte vers la réflexion bien davantage que vers le détail d'un environnement sensible. C'est pourtant à partir de cet environnement que Niedecker compose ses textes, multipliant de la sorte les occasions de comprendre ses poèmes comme les excroissances d'un milieu naturel. Tel est indéniablement le cas dans *North Central*, recueil dans lequel le poème qui précède trouve une résolution temporaire au sein de celui qui suit, où l'entreprise de naturalisation d'artifices linguistiques atteint une perfection formelle remarquable :

The eye
of the leaf
into leaf
and all parts

spine
into spine
neverending
head
to see³³

202

L'enroulement sur elle-même de la feuille, chaque partie recouvrant la suivante, veinules après veinules, depuis la colonne vertébrale que forme la tige des deux côtés de laquelle la feuille se replie, comme deux pages à la reliure, mime bien l'involution de l'œil du lecteur le long de ce poème. Pareillement, le texte multiplie les effets de répétitions deux à deux, de vers à vers, puis entre le début du texte et sa fin, de sorte qu'il pourrait se lire comme une forme de calligramme d'une feuille enroulée. L'œil du lecteur, confondu avec la feuille, suit ainsi à l'infini les circonvolutions du texte qui vrille sur lui-même, dans une torsion assumée du voyant et du visible. La photosynthèse qui a lieu, si l'on veut pousser plus loin l'image par ailleurs explicite, nourrit le texte de la lumière de ses propres mots, qui les uns les autres s'éclairent. Cette torsion est vitale au sens propre, si l'on songe au démembrement³⁴ évoqué, à partir du même terme, « head », dans un texte plus ancien où Niedecker écrivait : « I said to my head, Write something. / It looked me dead in the face. / Look around, dear head, you've never read / of the ground that takes you away. / Speed up, speed up, the frosted windshield's / a fern spray³⁵ ». Le motif de la fougère de givre sur le pare-brise répond directement à celui de la feuille enroulée sur elle-même, pourtant la lecture en est tout autre :

-
- 33 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 241. [« L'œil / de la feuille / s'enfeuille / et partout / os / sur os / interminable / tête / pour voir », *Louange*, p. 142.]
- 34 Sur ce point en particulier, voir Eleni Sikelianos, « Life Pops from a Music Box Shaped Like a Gun: Dismemberments and Mendings in Niedecker's Figures », dans Elisabeth Willis (dir.), *Radical Vernacular. Lorine Niedecker and the Poetics of Place*, op. cit., p. 31-40.
- 35 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 100. [J'ai dit à ma tête, Écris quelque chose. / Elle m'a regardé droit dans les yeux. / Regarde autour de toi, chère tête, tu n'as jamais lu ce qu'on dit / de la terre qui t'emportera. / Vite, vite, le givre étale une fougère / sur le parebrise]

aplatie sur la surface froide, un masque mortuaire s'y reflète, tandis que l'œil de la feuille promet une croissance apparemment infinie.

La comparaison de ces deux poèmes démontre toute l'ambivalence de la matière chez Niedecker, qui était déjà contenue dans les variations sur le lexème « nothing » évoquées plus haut ; ambivalence qui fait tout le paradoxe, mais aussi toute la portée, de Niedecker par son anticipation de la poésie que l'on dira, plus tard, minimaliste. Le caractère extérieur et potentiellement inerte de la matière (végétale ou minérale) est compensé, ou transmué, le temps d'une naturalisation de cette dernière comme forme vivante. Cependant, dans la mesure où il s'agit expressément là de formes linguistiques et poétiques, cette stratégie se heurte au caractère profondément artificiel et arbitraire de formes qui ont une vie de mots, et non de choses ou d'êtres. Alors, l'incorporation du monde extérieur par l'entremise d'une implantation de la perception dans un milieu naturel où l'inscription du poète semble par définition fertile mène au constat singulier d'un recul théorique et d'une abstraction, voire d'un véritable déracinement exacerbé par la minutie des moyens poétiques précisément employés pour l'éviter. La confusion entre les étiquettes parfois employées par la critique que sont « minimaliste » et « minoritaire » a plutôt entraîné Niedecker du côté de la seconde de ces deux notions, certes pour la retourner, et démontrer ainsi toute l'importance et l'intelligence de son œuvre, mais parfois aussi au prix de l'oubli du paradoxe qui fonde le minimalisme dans la poésie américaine du xx^e siècle, tel que ses plus grands admirateurs, Cid Corman et Robert Creeley, pour ne citer qu'eux, allaient le mettre en pratique dans leurs propres poèmes. Ce paradoxe, Michael Heller le formule avec exactitude lorsqu'il fait se rejoindre Niedecker et Carl Rakosi en notant : « the intense brevity of her poems, isolating individual words in the reader's attention, transforms each noun into a large-scale metonymy for the world as a whole³⁶ ». L'attention à de tels changements d'échelle, pour reprendre le terme employé au sujet

36 Michael Heller, « The Objectified Psyche », dans Jenny Penberthy (dir.), *Lorine Niedecker: Woman and Poet*, op. cit., p. 240. [la brièveté intense de ses poèmes, qui isole des mots individuels pour les proposer au lecteur, transforme chaque nom en métonymie à grande échelle du monde tout entier]

des jeux de perspective chez Rakosi, est primordiale si l'on veut pouvoir extraire Niedecker des cadres interprétatifs quelque peu restreints qui en font l'orfèvre d'une ruralité anonyme, rehaussée d'un penchant contrarié pour le modernisme et le surréalisme à la fois.

CONDENSATIONS DISCORDANTES

204 D'un point de vue plus technique, une lecture fine de la poésie de Niedecker s'est également heurtée au succès de la notion de condensation, lorsqu'elle en vient à se confondre avec l'idée même de la poésie tout entière, telle qu'Ezra Pound la définissait³⁷. On songe ici au néologisme de Niedecker, « condensery », qui évoque à la fois un procédé de condensation, l'outil qu'est un condensateur et le produit de cette condensation, à l'intérieur d'un terme qui ressemble à s'y méprendre au nom commun attribué à un ustensile, à un lieu familier de la sphère domestique, voire à un type de fabrique. Niedecker y loge explicitement le travail du poète, comme dans ce texte :

Poet's work

Grandfather

advised me:

Learn a trade

I learned

to sit at desk

and condense

No layoff

from this

condensery³⁸

37 Voir Ezra Pound, *ABC of Reading*, New York, New Directions, 1960, p. 36.

38 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 194. [« Grand-père / me disait : / Apprends un métier // J'ai appris / à rester à mon bureau / à condenser // Pas de chômage / dans cette / condenserie », *Louange*, p. 79.]

Rachel Blau DuPlessis note qu'il s'agit vraisemblablement ici d'une relecture de l'impératif exprimé par Pound dans *ABC of Reading*: « Dichten = condensare (to make poetry is synonymous with the imperative infinitive to concentrate/compress/condense)³⁹ ». Cependant, le caractère sarcastique d'un tel texte, où l'employabilité du poète semble faire problème plutôt qu'être célébrée, devrait empêcher de faire de Niedecker le porte-drapeau d'une poésie de l'épigramme hautain. La condensation en question, ne l'oublions pas, est fondamentalement malicieuse : le néologisme final combine le comparatif « denser » et le substantif « density » dans un pléonasma qui ne conceptualise en rien l'activité poétique, ramenée par la paronomase entre « desk » et « dense » à un travail de la chaise et de la table. Bien au contraire, on dirait que les procédés de condensation employés par Niedecker sont plutôt un encouragement fait au lecteur à ne pas se montrer dupe des sens possibles d'une même idée à travers des variations phonétiques qui reposent sur un réseau très dense d'associations. Cette condensation est ainsi tournée, dans ce poème, vers l'évocation amère de la condition professionnelle du poète, et la mise en relief du caractère dangereusement autocentré d'un tel labeur. On ne saurait donc simplement célébrer le talent de Niedecker et sa capacité à opérer diverses condensations lexicales autant que prosodiques sans s'interroger sur la direction que prennent ces réductions qui, ci-après, semblent proches d'une *reductio ad absurdum*. Considérons ici un travail de condensation davantage représentatif de la poésie de Niedecker :

His holy
 slowly
 mulled over
 matter⁴⁰

Il s'agit des premiers vers de la première section du poème intitulé « Darwin », extrait du recueil posthume *Harpisichord & Salt Fish*

39 Jenny Penberthy (dir.), *Lorine Niedecker: Woman and Poet*, op. cit., p. 123.

40 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 295. [« Pieusement / patiemment / il rumine / sa matière », *Louange*, p. 202.]

(1991). Ils sont un bon exemple du travail de condensation effectué par Niedecker, qui se révèle d'ordre syntaxique autant que sémantique. Les premiers termes semblent d'abord résister à la substantivation en « holiness » et, immédiatement après un titre aussi impie, paraissent assez moqueurs. L'adjectif « holy », précédé d'un possessif, est mis en suspens par le deuxième vers, au point de faire douter le lecteur du nom attendu, qui n'arrive que plus tard pour former l'oxymore « holy / [...] matter ». Lorsque le poème est ensuite relancé par le troisième vers, où « mulled over » nous dirige vers une activité, sorte de rumination, de travail de la meule, qui pétrirait lentement la matière en une chose entière (on peut alors aussi entendre « wholly » au premier vers, pour « entièrement »), ainsi faite sienne, on comprend que Niedecker combine l'activité du savant qui manipule la matière de ses recherches et l'activité de la matière même, vivante, dont l'évolution se prête aux analyses de Darwin. Il semblerait alors qu'il s'agisse davantage ici de combinaison que de condensation. Ou plutôt, si la condensation est remarquable, ce n'est pas en raison des divers éléments qu'elle résumerait à un seul, mais par l'équilibre qu'elle préserve entre les directions ambivalentes du texte, en dépit de l'activité apparente du poème, qui semble « moudre » ces contraires en un unique phonème⁴¹. Par exemple, au même titre que la préposition « over », pourrait-on dire, réintroduit par association le sacré qui précède (ce qui se situe « au-dessus » de la matière, « over / matter »), mêlé à la lenteur associée à la répétition des phénomènes qui font l'évolution des espèces, « over and over », soit « encore et encore », cette dimension sacrée attachée à la création est absolument défaite par le mouvement du poème. La condensation n'opère donc pas au risque de l'anéantissement et de la disparition du texte, réduit à un mot qui semble contenir tous les autres, comme chaque terme cherchant la paire minimale qu'il pourrait absorber dans un effort de conquête homonymique. Ce poème demeure aussi bien lisible que moqueur, et son ironie, nourrie de condensations diverses, ne s'y noie pas.

41 Peter Quartermain évoque ces contradictions, à l'endroit de ce poème, dans « Reading Niedecker »; Jenny Penberthy (dir.), *Lorine Niedecker: Woman and Poet*, op. cit., p. 221-222.

Un des procédés dont use Niedecker pour parvenir à ce type de condensation dialectique consiste à maintenir le texte à un stade nominatif, le processus de désignation amorcé s'achevant brutalement, laissant souvent le lecteur dans l'attente d'une verbalisation qui lui est refusée. Le poème suivant est en partie construit selon ce procédé, avec une variation importante, le premier vers comportant un verbe conjugué, mais dont le sujet est difficilement assignable :

Light, lifts
 parts nicely opposed
 this white
 lice lithe
 pink bird⁴²

Le verbe « lifts » s'accorde potentiellement au mot « Light » qui précède, mais la virgule l'en éloigne. La suspension ainsi induite, encouragée par la pause marquée par la virgule, est contredite par l'accord qui semblent renforcer l'allitération en *l* et la réduction de la voyelle *i*. Par ailleurs, la suspension de l'accord entre le verbe et le sujet confère à la syntaxe un inattendu pouvoir de représentation puisque, d'un point de vue lexical, c'est de suspension qu'il s'agit ici. C'est donc le choix d'une figuration grammaticale des enjeux sémantiques du poème qui motive la condensation d'une hypothétique proposition originale que l'on devinerait implicitement. Cette suspension effectuée par la syntaxe à partir du mot « Light », dont les sens et la sonorité sont tous comme suspendus à l'agilité et la légèreté de la structure prosodique, lumière qui semble mise en attente d'un objet à éclairer, n'a pourtant qu'un temps. L'antithèse suggérée au second vers ouvre sur une « opposition », pour reprendre le terme du poème, autrement dérangement. Le troisième vers, « this white », répète en l'inversant le jeu sur la voyelle *i*, brève ou diphtonguée, tandis que le quatrième vers, « lice lithe », reprend à l'identique l'assonance avec « Light » ; or cette apparente cohésion sonore cache mal le surgissement choquant de l'image des parasites,

42 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 218. [« S'envole, se pose / jolis jeux contrastés / cet oiseau blanc / gueux élégant / et rose », *Louange*, p. 106.]

dont la grâce ne rime avec le nom que par contraste. Le dernier envol, au vers suivant, par exacte association phonético-sémantique, métaphorise ces poux en « oiseaux roses » sous la lumière soudain très crue du texte. C'est-à-dire que la densité du poème n'oriente pas le texte vers une perfection fermée et autosuffisante, mais ici, à travers le motif, sans doute, des mèches de cheveux que l'on sépare, joue au contraire sur un fort dualisme entre fascination et dégoût. De la sorte, si l'on peut constater que chaque vers, sauf un, comporte deux monosyllabes qui reposent, pour leur phonation, sur diverses réalisations d'une seule voyelle *i*, brève ou diphtonguée, à quoi s'ajoute l'écho en « nicely » au second vers, puis, au dernier mot du texte, colorée par le *r* post-vocalique, alors ces sonorités en *i* renvoient, par alternance, à l'attrance comme au rejet, depuis un même regard. Le paradoxe selon lequel une si haute condensation n'est pas forcément corrélée par une fixité proportionnelle du sens, l'exact contraire est même le plus souvent constaté, constitue un des fondements de l'énigme volontiers mise en avant par les poèmes de Niedecker.

On célèbre ainsi facilement chez elle à la fois « a witty handling of a trivial domestic scene », comme c'est certainement le cas dans ce poème, sachant qu'il faut immédiatement préciser qu'ici, comme ailleurs, « the pull of the writing is frequently *against* the image, with attention deliberately focused on the texture of the medium »⁴³. Dans ce poème, la fluidité associée à l'impression de dérivation sémantique, par association d'idée autant que par proximité phonétique, est contredite par la surprise qu'elle prépare au lecteur, qui en retour semble devoir conclure à un inévitable parasitage, au sens figuré, du sens des mots, dont l'acception propre s'est salie d'un parasite par trop littéral. L'image merveilleusement entremêlée (il est difficile de ne pas supposer que Niedecker souhaite que le lecteur procède à pareille association) du fil du texte, du fil des pensées du locuteur, et des cheveux implicitement présents est en effet

43 Voir Peter Nicholls, « Rural Surreal », dans Jenny Penberthy (dir.), *Lorine Niedecker: Woman and Poet*, op. cit., p. 193-194. [une scène domestique triviale traitée avec esprit][l'écriture tire souvent dans un sens *contraire* à l'image, de façon délibérée, afin de mettre en valeur la texture du médium]

contredite par le poème, qui fait de ces associations un piège dont on souhaite s'extraire, et non un tout clos que l'on admirerait depuis une perspective extérieure.

Plutôt que de comprendre les stratégies de condensation chères à Niedecker comme les signes d'une poésie tournée vers la brièveté autotélique de l'épigramme, on s'interrogera donc au sujet des nombreuses scènes de séparation et d'extraction, d'un objet comme d'un être, depuis la densité indistincte d'une matière matricielle qu'il faut quitter. Le rapport de Niedecker à la matière est ainsi remarquablement médiatisé par la présence de fréquentes naissances à soi et au monde. On en trouve un bon exemple dans le poème suivant, le deuxième de « *Traces of Living Things* », portrait de l'homme pris dans une boue originelle :

Far reach
 of sand
 A man

 bends to inspect
 a shell
 Himself

 part coral
 and mud
 clam⁴⁴

Le premier vers dépeint l'étendue de sable mais aussi, à la lumière de la deuxième strophe, l'effort pour tendre le bras et saisir l'objet, ici le coquillage, coquille vide pleine de vase et miroir de nous-mêmes. Ce mouvement est aussi celui du texte, qui réduit son spectre aux monosyllabiques qui le composent très majoritairement, tandis qu'à nouveau cette réduction figure, et non efface, la dualité qui en fait le

44 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 239. [« Banc de sable / au loin / Un homme // se penche, inspecte / un coquillage / Lui-même // un peu coral / et praire / de vase », *Louange*, p. 138.]

propos. Certes, les termes « sand » et « A man », à la première strophe, commencent d'écrire l'anagramme d'Adam, effort repris à la dernière strophe, où les deux derniers vers, « and mud / clam », renvoient l'homme à son argile, comme la proximité entre « shell » et « self » le suggérait l'instant précédent. Cependant, cette condensation est distinctive, et participe d'une démarche d'investigation, non d'un choix esthétique de réduction à l'essentiel. La courbure centrale au texte, marquée à la deuxième strophe par « bends to », est le signal d'une tension non résolue dont la dynamique est figurée par les enjambements presque systématiques, chaque mot cherchant à atteindre le suivant comme la main le coquillage, le regard l'objet, et le sujet lui-même. D'un point de vue morphologique, ce dualisme est visible dans le choix des monosyllabes cherchant à s'accoupler le temps d'une relation syntaxique que la composition empêche. Les trois dissyllabes, « inspect », « Himself » et « coral » n'en sont que plus suspects encore. La soudaine majuscule, dans un texte non ponctué, agrandit par contraste l'absence d'identité de cet homme indéfini : il n'est qu'un grain de sable, pour autant que dans « inspect » on entende « speck », variation pleine d'humilité sur le mot « species », si l'on osait cette étymologie paronomastique. On entend également le mot « insect », ce qui réduit encore davantage l'humain à des proportions minimales. L'enjeu, comme on le devine, est la paradoxale réduction de cet Homme majuscule, défini comme masculin, qui retourne finalement d'où il vient. L'équivoque de la construction, qui laisse aussi bien entendre que l'homme inspecte le coquillage lui-même ou bien qu'il inspecte ce coquillage qu'il est lui-même, laisse apparaître, dans le vide apparent de la coquille (« shell » en écho à « himself », à « him-shell » peut-être), ce spécimen d'homme tel un pastiche de Vénus sortant de l'eau. Le terme même de « clam » clôt le texte comme l'homme sur lui-même, fermé comme ce dernier, silencieux certes, mais évidemment aussi, si l'on prend en compte le sens argotique de « clam », qui s'en retourne au sexe féminin. Ce sexe de corail, dernier dissyllabique, appelle à se décomposer en « core » et « all », soit deux fois la même chose, le cœur et le tout. Le paradoxe est fascinant, dans la mesure où le tout est dit deux fois dans « coral » ainsi analysé, la condensation se présentant donc toujours comme une invitation à

diviser et à distinguer le comment de la composition, afin d'en percevoir la dynamique. Il est ainsi difficile de ne pas ajouter alors que « clam » contient aussi la formule de l'être, « am », telle que la traduction de la Bible anglaise rend le plus communément les paroles de Dieu à Moïse dans l'Exode. De la sorte, la décomposition des éléments sur laquelle repose la composition du texte est maintenue comme telle, aux yeux du lecteur, et accentuée par la condensation phonétique, morphologique et syntaxique.

À travers ces scènes tantôt d'enfouissement, tantôt de naissance ou de surgissement, il apparaît très nettement combien ce que l'on nomme condensation décrit en fait une situation d'écartèlement au sein d'un tissu de contradictions. En témoigne le poème souvent cité dans lequel Niedecker offre un autoportrait terrifiant en Ophélie vengeresse : dans ce texte, extrait de *For Paul and Other Poems*, la scène fonctionne comme une parodie morbide, à partir d'une réécriture de la mort boueuse d'Ophélie, le terme « willows » ne laissant guère de doute à ce sujet :

I rose from marsh mud,
algae, equisetum, willows,
sweet green, noisy
birds and frogs

to see her wed in the rich
rich silence of the church,
the little white slave-girl
in her diamond fronds.

In the aisle and arch
the satin secret collects.
United for life to serve
silver. Possessed⁴⁵.

45 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 170. [Je suis sortie de la vase des marais, / algue, prêle, saules, / vert chéri, grenouilles / et oiseaux criards // pour voir la mariée dans le riche / riche silence de l'église, / la petite esclave blanche /

Si le texte a beaucoup été lu au prisme des expériences matrimoniales de Niedecker⁴⁶, Peter Middleton⁴⁷ propose très judicieusement de l'envisager à la lumière du poème de Dickinson, « She rose to his requirements—dropt / The Playthings of Her Life / To take the honorable Work / Of Woman and of Wife— [...]»⁴⁸. Le poème de Niedecker décrit également le mariage comme une servitude pour la femme, qui ne s'élève au rang d'épouse que pour s'abaisser au rang d'esclave, retournement d'autant plus glaçant qu'il est opéré par un verbe, « rose », riche de connotations idoines en tant que substantif. DuPlessis⁴⁹ insiste à juste titre sur l'ironie terrible du verbe « rise » dans un contexte que Jane Augustine⁵⁰ décrit en des termes semblables. Le passage du pronom sujet, « I », au possessif « her » marque une perte d'identité que l'ensemble du texte rend littéralement criante : le vacarme des grenouilles et des oiseaux qui entoure la résurrection d'une créature étrange mène au silence de l'autel, et « pour la vie », au silence éternel. Dans ce poème, si condensation il y a, elle est donc à nouveau du côté de l'acerbe : « Possessed » évoque aussi bien le statut d'esclave que le viol suggéré par ce même statut, ainsi que le caractère démoniaque de la vision proposée ; « silver » renvoie autant à l'argenterie entre les mains de la servante qu'à la puissance de l'argent ; la richesse insistante du silence, comme les diamants au front, sont les marques d'une soumission étouffante à l'ordre patriarcal. On entend également, par

sous ses frondes de diamants. // Sous la voûte et dans la nef / s'amasse le secret du satin. / Unis pour la vie au service / de l'argent. Possédée. », *Louange*, p. 57.]

- 46 Voir, à ce sujet, la section intitulée « The Life » dans Jenny Penberthy (dir.), *Lorine Niedecker: Woman and Poet*, op. cit.
- 47 Peter Middleton, « Lorine Niedecker's "Folk Base" and Her Challenge to the American Avant-Garde », dans Peter Quartermain et Rachel Blau DuPlessis (dir.), *The Objectivist Nexus. Essays in Cultural Poetics*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1999, p. 186-187.
- 48 Emily Dickinson, *The Complete Poems*, éd. Thomas H. Johnson, London, Faber and Faber, 1970, p. 359.
- 49 Rachel Blau DuPlessis, « Lorine Niedecker, The Anonymous: Gender, Class, Genre and Resistances », art. cit., p. 124.
- 50 Jane Augustine, « "What's Wrong with Marriage": Lorine Niedecker's Struggle with Gender Roles », dans Jenny Penberthy (dir.), *Lorine Niedecker: Woman and Poet*, op. cit., p. 140-141.

paronomase, sachant la prégnance de ce verbe chez Niedecker, un écho du verbe « wade⁵¹ » dans « wed », qui en serait l'exact inverse, suggéré par la première strophe.

C'est sans oublier la puissance de la révolte palpable dans ce texte qu'il faut relire les vers suivants, qui hors contexte pourraient sembler représenter de façon exemplaire la démarche de Niedecker, un des premiers textes rassemblés dans *Poems 1957-1959* :

Fog-thick morning—
I see only
where I now walk. I carry
 my clarity
with me⁵².

La mise en valeur constante de l'attachement au lieu et, par-delà le lieu, à la matière et à l'ordinaire n'est pas sans équivoque pour qui prend soin de lire, car l'épaisseur du brouillard matinal laisse entrevoir la scénographie réelle des condensations de Niedecker, faite de conflits et d'audaces qui excèdent la mise en relief du quotidien en contraste avec l'attrait trompeur du brouillard et sa densité impénétrable, en faveur d'une clarté restreinte.

UN LIEU AMBIGU

On trouve donc chez Niedecker bien plus que la mise en œuvre de la maxime de Zukofsky selon laquelle « [w]riting occurs which is the detail, not mirage, of seeing, of thinking with the things as they exist, and of directing them along a line of melody⁵³ ». D'une part,

51 Les occurrences sont nombreuses. Voir par exemple Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 41.

52 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 181. [« Matin d'épais brouillard – / je ne vois / que là où je pose le pied. Je porte / ma propre / clarté. », *Louange*, p. 65.]

53 Louis Zukofsky, *Propositions +: The Collected Critical Essays*, Middletown [Conn.], Wesleyan UP, 2000, p. 12. [une écriture apparaît faite du détail, et non du mirage, de la vision, des choses telles qu'elles existent, et de leur direction selon une ligne mélodique]

les poèmes de Niedecker inversent l'ordre des priorités suggéré par cette formule, puisque la mélodie vient remettre en question la vision, et en attaque la véracité, y substituant ce qui pourrait, pour garder le terme de Zukofsky, être un mirage. D'autre part, Niedecker y parvient justement sans rien renier de la science du détail que Zukofsky appelle les poètes à reconnaître comme la leur. Chez Niedecker, et selon des codes qui remontent, au-delà des techniques surréalistes auxquelles elle s'est intéressée, au genre du fantastique, c'est depuis le détail que la vision est remise en question, et depuis ce brouillage que s'élève, précise et hypnotique à la fois, la ligne mélodique du poème. De fait, s'il fallait distinguer entre deux plastiques du texte, plastique de la surface textuelle d'un côté et plasticité sonore de l'autre, on dirait que Niedecker prend soin de privilégier la phonation comme moment définitoire des formes que le texte est apte à adopter et à représenter. C'est la malléabilité sonore du texte qui fait retour au sein de la forme visuelle du poème, elle-même finalement assez stable dans l'œuvre, malgré le choix, à partir de la fin des années soixante, d'une composition qui rappelle le vers triadique de Williams. La ligne de force de ce dialogue entre graphie et phonie s'entend comme expérience de la langue en tant que celle-ci participe d'une remise en question de ses possibilités figurales, telle que Laurent Jenny la développe lorsqu'il écrit :

La crise figurale me confronte à une double ouverture du monde et de la langue et me les fait évaluer l'une par l'autre. La remise en débat de la forme de la langue me ramène à son moment « originaire » : celui où, supposément, elle s'affrontait à un monde neuf et encore innommé, celui où elle opposait au surgissement événementiel la monumentalité de ses symboles « premiers ». Le figural est l'indice que le monde s'est rouvert, que l'« origine » se poursuit, et qu'une nouvelle décision expressive est à l'œuvre, où s'entend l'écho de la fondation de la langue⁵⁴.

Cette « double ouverture » se trouve transposée dans la tension du visible et de l'audible, ou plutôt dans l'articulation, devrait-on dire, de ces deux pôles qui, annoncés explicitement comme tels par Zukofsky, constituent

54 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 25.

deux repères indéfiniment discutés. Mais que l'on n'entende pas là une transposition terme à terme, qui associerait la langue à l'audible et le monde au visible. On pourrait sans mal inverser cette distribution. Il s'agit d'une traduction temporaire de cette double ouverture dont il ne s'agit jamais que d'appréhender le moyen terme, c'est-à-dire le lisible, notre expérience de la langue étant d'abord l'expérience d'une lecture. Cependant, la formule de Zukofsky laisse peu de place à la pratique de la lecture, dont on ignore s'il faut la situer du côté de la perception de la ligne mélodique, du détail de la vision, de l'objet appréhendé par la pensée, ou bien la penser comme une combinaison de tous ces différents plans. Or il importe de déterminer dans quelle mesure le lecteur est ou non supposé donner priorité à la ligne mélodique, à l'intellection d'une question posée par le poème, ou bien au détail d'une vision. Prenons un exemple parmi les premiers textes du recueil *Homemade/Handmade Poems* (1960-1964) :

Something in the water
 like a flower
 will devour

 water

 flower⁵⁵

La « nature morte » décrite, si l'on peut employer cette expression ici, est difficilement assignable à une image stable : la fleur dans un vase absent peut être tout aussi bien, et même bien davantage, étant donné les lieux habituels de Niedecker, une fleur dans l'eau d'un étang ou d'un marais, tandis que le « quelque chose » qui ouvre le poème bloque apparemment le texte du côté d'une indéfinition programmatique. Pourtant c'est encore l'équivoque sur laquelle repose le texte qui lui donne sa dynamique, puisque le « Something » en question est, ou pourrait être, une fleur, ou bien ce qui dévorera cette « water / flower », selon que le lecteur fait le choix syntaxique de considérer les deux derniers mots comme un

55 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 202. [« Quelque chose dans le flot / comme une fleur / dévore // flot // et fleur », *Louange*, p. 90.]

syntagme nominal combinant adjectif épithète et nom commun, objet du verbe « dévorer », ou bien selon que le lecteur choisit d'y voir une structure paratactique, « water » et « flower » venant alors reprendre, tel un accord musical, le motif précédemment évoqué. Selon la lecture que l'on fait du poème, il n'en demeure pas moins que le texte semble proposer une scène d'autodévoration narcissique étonnante, qui rappelle le lys évoqué plus haut. Du point de vue de la séparation hypothétique des plans visuel et sonore, il faut noter que la lecture les rend précisément indistincts ici, dans la mesure où le texte ne joue pas sur les réalisations différentes de voyelles identiques, mais sur la simple répétition des mêmes mots, de sorte que les mots se reflètent également visuellement. Même la rime entre deux mots distincts, « flower » et « devour », offre à l'œil plusieurs lettres communes. La matière sonore du texte trouve donc son pendant exact dans la manifestation visuelle de la langue du poème, matière linguistique fluide, à la fois nourricière et prédatrice, les mots se nourrissant les uns des autres, à travers une sorte de phonogenèse à la fois créatrice et effrayante. Le fait que tout le poème résonne du même phonème, que l'on écrira volontairement « our », « notre », donne au lecteur un rôle participatif essentiel dans la scène, puisqu'il en vient à manger ses propres mots à lire un texte construit de la sorte. Pour résumer une dernière fois la question dans les termes employés par Zukofsky, on dira enfin ici que le détail est mélodique, que la vision est celle du regard interprétatif qui découvre une variation allégorique grotesque sur le thème de Narcisse, et que « les choses telles qu'elles existent » semblent n'être que les quelques mots qui surnagent et demeurent sur la page.

Pourtant, il serait exagéré de dire que Niedecker ne met en scène qu'une décomposition du langage. Insister sur cet aspect de sa poétique est sans doute nécessaire, afin d'en saisir les ambiguïtés, et de remettre en question l'autosuffisance suspecte du haïku, mais il serait tout autant erroné de ne pas prendre en compte l'ordonnancement particulier qu'elle propose précisément en tant que mise en ordre. Ainsi des premiers vers de « Paean to Place » :

Fish

fowl

flood
Water lily mud
My life

in the leaves and on water⁵⁶

Chant de louange à la gloire d'un lieu que les deux vers en épigraphe du texte annoncent déjà comme aquatique, ce poème débute par une réécriture des premiers vers d'un des plus fameux poèmes de W.B. Yeats, « Sailing to Byzantium »⁵⁷, qui célèbre l'artifice de l'art comme moyen d'accès à la transcendance. La création littéraire n'est cependant pas le seul sujet implicite du poème, puisque l'on songe aussi bien au passage de la Genèse (1, 26-28) où la domination de l'homme sur les oiseaux comme sur le bétail, « fish » et « fowl », est actée par Dieu. À ces lieux textuels s'ajoute encore, avec la présence du troisième terme, « flood », l'épisode biblique du Déluge, si bien que la « place » qu'entend prendre ce « Paeon » doit aussi s'entendre comme un remplacement de ces lieux précédents. Ce « Paeon », qui s'entend également de manière générique comme voulant dire « poem », est un poème du lieu et le lieu depuis lequel le poète s'autorise à parler depuis cette nouvelle « place ». Cependant, s'il est l'occasion d'une remarquable condensation lexicale, ce poème y noie ses origines : en trois monosyllabes, on assiste à une surprenante genèse post-darwinienne⁵⁸, les poissons évoluant pour laisser la place aux créatures terrestres, mais que l'ironie du poème condamne à subir un déluge biblique. Le lieu commun biblique de la domination de l'homme régnant aussi bien sur les créatures marines qu'aériennes, comme le dit la traduction anglaise qui associe dans le texte de la Genèse « fish » et « fowl », est défait par la référence au Déluge

56 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 261. [« Poisson / plume / palus / Vase de nénuphar / Ma vie // sur l'eau et dans les feuilles », *Louange*, p. 163.]

57 « Fish, flesh, or fowl, commend all summer long / Whatever is begotten, born, and dies » (W.B. Yeats, *Collected Poems*, New York, MacMillan, 1965, p. 191). Pour une analyse plus poussée de la place du poème de Yeats dans « Paeon to Place », voir Rachel Blau DuPlessis, « Lorine Niedecker's "Paeon to Place" and its Reflective Fusions », dans Elisabeth Willis (dir.), *Radical Vernacular. Lorine Niedecker and the Poetics of Place*, op. cit., p. 167-168.

58 L'ultime poème de Niedecker s'intitule « Darwin ».

qui remet en cause cette domination. Plutôt qu'une variation sur une scène de nomination adamique, c'est donc la nature langagière de cette genèse qui semble immédiatement mise en avant, car le même hypotexte peut servir le pouvoir comme l'impuissance de l'homme. De même, ces signifiants sont d'autant plus instables et incertains qu'ils s'engendrent par une forme de dérivation à la fois lexicale et phonétique, jusqu'à ce que les termes devenant comparables, voire interchangeable, le mot « flood » les englobe et les engloutisse à son tour, tout en s'offrant lui-même comme dérivé des précédents.

218

Après la rapide cascade initiale se met en place un rythme, toujours ternaire, dont l'effet de reprise est accentué par l'alignement des trois mots suivants, où l'on croit entendre une comptine dont le refrain serait « Water lily mud ». Ce rythme enfantin ramène le lecteur à l'idée d'une genèse éminemment humaine, l'habileté de la ligne mélodique du texte reposant sur le fait que sa rigueur rythmique s'opère à partir de signifiants dont la forme préserve le caractère d'un babil enfantin. Ce choix du registre de la chanson populaire vient ajouter, il va de soi, un nouveau *topos* à cette quête du lieu poétique natal, auquel le poème substitue la vie de l'auteur, lettre pour lettre : en effet, aux deux vers suivant, « life » reprend à la fois les allitérations en / des mots « fowl », « flood » et « lily », ainsi que l'allitération en *f* aux trois premiers mots du texte. Si la création est affaire littéraire, elle porte ici la marque de l'initiale de Lorine, qui signe de cette façon sa création individuelle.

Ce travail sur la forme du texte, si ce dernier relève du liquide, est aussi une façon pour Niedecker de détourner la référence solaire impliquée dans le titre « Paean to Place ». En effet, le grec *paian* renvoie à l'un des noms d'Apollon ayant donc servi à désigner par métonymie un hymne en l'honneur de ce dieu, puis d'autres dieux, et désignant par extension un chant de louange à la gloire d'un héros. Or ce soleil, parfois rattaché à la lecture allégorique de la graphie de la voyelle *o*⁵⁹, se noie ici dans les deux *o* de « flood ». L'élément de feu, absent du texte où pourtant figurent l'eau, l'air (« fowl ») et la terre (« mud »), demeure donc de manière ambiguë

59 Voir notamment Ernst Jünger, *Éloge des voyelles*, trad. Jean-Luc Evard, Monaco, Éditions du Rocher, 2001, p. 99.

dans le titre, ramené au lieu qu'il éclaire par son chant. Le poème procède à la recomposition de ces éléments, dont la haute intertextualité s'adosse à l'exactitude du rendu de l'inscription du poète en son lieu propre, Black Hawk Island près de Fort Atkinson dans le Wisconsin, d'où Niedecker écrivait : « The Brontes had their moors, I have my marshes⁶⁰ », établissant ainsi sa volonté de s'inscrire à l'intérieur d'une tradition littéraire établie.

Mais au lieu qu'il en résulte la constitution d'un univers autonome dont la mythologie personnelle s'appuierait sur celles du passé, cette inscription locale se traduit par une écriture qui met en jeu ses propres dimensions au regard de diverses traditions, le plus souvent selon une modalité agonistique. La matière, chez Niedecker, n'a ainsi aucunement l'homogénéité d'un monde naturel enveloppant, pas plus que le choix d'une transcription d'un idiome vernaculaire n'offre la garantie d'un sens stable et ancré dans une quelconque réalité dont il s'agirait de revendiquer la géographie. Parmi les *Homemade/Handmade Poems*, on trouve ainsi le très acerbe poème suivant :

Scythe

Spite

spit

loud

sound:

where is my scy'

Why

by your nose—

so close

a snake

would've bit⁶¹

60 Jenny Penberthy, *Niedecker and the Correspondance with Zukofsky (1931-1970)*, *op. cit.*, p. 146.

61 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 209. [Fâché / crachat / fort / sonore : / où est ma fff // Ma foi / sous ton nez – / si près / qu'un serpent / t'aurait mordu », *Louange*, p. 96.]

La scène semble ancrée dans un quotidien spécifique à l'authenticité incontestable : l'apocope en « scy' » représente une transcription idiomatique, à l'intérieur d'un poème découpé sous forme de dialogue possible, ce qui accentue sa dimension potentiellement orale, et la faus en question sera bien utile pour couper l'herbe dans laquelle se cache le serpent qui, à la fin du texte, manque de mordre. Cependant, cet ensemble est inséparable des effets de paronomase quasi parodiques par lesquels le poème débute, qui mettent le lecteur nez à nez avec les mots dérivés du titre comme l'objet qu'il désigne, pourtant parfaitement visible, se dérobe à l'attention. La leçon de pareille parabole semble, en ce sens, consister à attirer le regard du lecteur vers ces instruments, les mots, dont la lisibilité est telle qu'ils disparaissent le plus souvent sous notre nez, pour filer l'image du poème. Ici, « Scythe » semble à mi-chemin de « sigh », le soupir, expiration poétique caractéristique implicitement moquée, et « sight », la vue, ici aveugle et réduite à un outil qui, comme le titre, était sous nos yeux depuis le départ. Est-il encore possible de lire cette expression de dépit, qui résonne comme une réécriture particulièrement acrimonieuse du célèbre poème de Bashō⁶², comme autre chose qu'un crachat dans la mare de ce dernier ? À ces poèmes satiriques répondent bien entendu de nombreux textes qui semblent faire sans équivoque la louange du lieu avec lequel le poème se confond, comme ces lignes de « Wintergreen Ridge », qui préfigure par certains aspects « Paean To Place », le donnent à voir de façon presque superlative :

ferns
 algae
 water lilies

Scent
 the simple
 the perfect

62 Rakosi en offre une paraphrase dans « Modules » : « Watching / old frog. Plophh! / There goes / old Basho / himself, / jumping, / balls / and all, / into / the pond / again. », dans Carl Rakosi, *Collected Poems*, éd. cit., p. 51.

order
of that flower
water lily⁶³

Niedecker semble ici en appeler elle-même à un ordre d'une perfection et d'une simplicité indépassable, que symboliserait sa fleur-fétiche, « water lily », éponyme et blason à la fois du poète. Sans doute s'agit-il d'une tension indépassable, que l'on ne saurait prétendre résoudre ici, et qui traverse toute l'œuvre, entre formes closes et ordonnées et déchirements satiriques poussés jusqu'au tragique de l'absurde. Une telle dynamique est sensible dans la pratique énumérative de certaines collections, qui semblent relever du catalogue⁶⁴ de la faune et de la flore locales, ce qui conduit Michael Davidson à noter que chez Niedecker, « [t]he detailed botanical descriptions of plants and flowers often resemble Marianne Moore's catalogues—fits of taxonomic exuberance that satirize the will to evidence⁶⁵ ». Cependant, si on perçoit alors sans peine l'efficacité du paradoxe qui fait se rejoindre le besoin d'ordre propre à la taxinomie et l'invention, voire la fantaisie, d'une écriture, on a voulu montrer que ces deux plans ne se recourent pas toujours aussi commodément chez Niedecker.

C'est pourquoi il faut en revenir maintenant à la question par laquelle on a commencé, qui concerne la position de Niedecker au sein du canon poétique américain. Davidson, à nouveau, en propose une caractérisation très utile lorsqu'il écrit :

-
- 63 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 254-255. [« fougères / algues / nymphéas // Respire / le simple / le parfait // ordre / de cette fleur / le nymphéa », *Louange*, p. 157.]
- 64 Niedecker travailla, dans le cadre du Federal Writers' Project, à la rédaction de *Wisconsin: A Guide to the Badger State*. Voir Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. cit., p. 5-6.
- 65 Michael Davidson, « Life by Water: Lorine Niedecker and Critical Regionalism », dans Elisabeth Willis (dir.), *Radical Vernacular. Lorine Niedecker and the Poetics of Place*, op. cit., p. 17. [les descriptions botaniques détaillées de plantes et de fleurs évoquent les catalogues de Marianne Moore, avec leurs soudaines taxonomies exubérantes qui constituent une satire de l'effort de documentation]

Niedecker's use of folk idioms, ballad forms, naturalist lore, nursery rhymes, haiku, and other "minor" genres represents a use of region and vernacular to comment on marginal subject positions in U.S. culture generally⁶⁶.

222

Pourtant, le lecteur aura compris que l'on s'est efforcé ici de prendre à rebours ce portrait, qui écrase la variété des pratiques poétiques de Niedecker, aux buts et aux résultats changeants et même parfois contradictoires, au prix d'une héroïsation sous-jacente de la marginalité de l'auteur. En reprenant les termes employés par Davidson, on pourrait au contraire se demander si l'utilisation d'un idiome folklorique n'est pas le plus souvent une façon de réinvestir sous une lumière critique la démarche naturaliste mimée par les poèmes; si l'écho de comptines enfantines n'est pas surtout le moyen d'une appropriation par l'intime et l'individuel de genres poétiques soit étrangers, comme le haïku, soit populaires et collectifs comme la ballade; si la transcription d'un idiome vernaculaire n'est pas avant tout un geste de prise de distance vis-à-vis de l'inscription locale de Niedecker, qui objective et formalise ainsi, jusqu'à l'abstraction, une condition linguistique et littéraire qui achoppe. C'est du dépassement des problématiques de la marginalité que l'on pourrait alors attendre une prise en compte plus fine de la diversité des contributions de Niedecker à la poésie américaine du xx^e siècle.

66 Michael Davidson, « Life by Water: Lorine Niedecker and Critical Regionalism », dans Elisabeth Willis (dir.), *Radical Vernacular. Lorine Niedecker and the Poetics of Place*, *op. cit.*, p. 4. [La façon dont Niedecker utilise un idiome folklorique, la forme de la ballade, des ressources naturalistes, des comptines, le haïku, et d'autres genres poétiques « mineurs » représente une utilisation du régional et du vernaculaire dans le but de construire un discours portant sur les positions de sujets marginaux dans la culture américaine en général.]

LES POÈMES PHARES DE GEORGE OPPEN

Whatever may be doubted, the actuality of consciousness cannot be doubted. 'Therefore consciousness in itself, of itself carries the principle of actualness' This is indeed the law and the prophets It can happen in the poem. Perhaps this should have been the meaning of 'objectivism'¹.

George Oppen, *Selected Letters*, 1990

Dans l'étude qu'il a consacrée à la réception de l'œuvre de Paul Celan en France, de l'après-guerre à la dernière décennie du xx^e siècle, Dirk Weissman² propose une division en trois périodes distinctes de la perception qui fut celle de Celan d'abord comme poète, puis en tant que juif, et enfin comme philosophe, afin de démontrer quelques-uns des pièges que l'analyse littéraire oppose à ses propres progrès dès lors que, devenue *causa sui*, elle avance en son nom au détriment de l'élucidation des textes qui lui sont confiés. Au prix de quelques modifications, on pourrait facilement dresser pareil tableau au sujet de la réception de l'œuvre d'Oppen au sein de la critique américaine : poète avant-gardiste du modernisme tardif, poète de la phénoménologie du monde, poète marxiste, poète communiste, poète absorbé par les questions ontologiques, poète du quotidien et

1 *The Selected Letters of George Oppen*, éd. Rachel Blau DuPlessis, Durham, Duke UP, 1990, p. 290. [Si l'on peut douter de tout, le fait de la conscience ne peut être mis en doute. « C'est pourquoi la conscience en elle-même, d'elle-même est la garante des faits » Telle est la loi et les prophètes Le poème peut y parvenir. Peut-être aurait-ce dû être le sens de l'« objectivisme ».]

2 Dirk Weissmann, *Poésie, judaïsme, philosophie : une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts à 1991*, thèse d'études germaniques sous la dir. de Gerald Stieg, université Sorbonne Nouvelle, 2003.

de l'ordinaire, poète de la guerre, poète juif, poète formaliste, Oppen a été lu de bien des façons, sans que ces prismes interprétatifs, parfois en contradiction totale les uns avec les autres, ne parviennent à composer une image complète, cohérente et stable du poète³. Si la comparaison avec Celan a un sens, c'est dans la mesure où l'on constate, toute proportion gardée, une activité critique consacrée à Oppen d'une intensité qui peut paraître suspecte tant elle semble déconnectée de progrès réels dans notre compréhension de l'œuvre du poète, et qui semble également prise au piège, selon les cas, d'un hermétisme sacralisant, ou d'une sacralisation hermétique⁴.

224

Afin de donner à voir toutes les facettes de l'œuvre en même temps que toutes celles de sa réception, on se concentrera ici sur un unique poème rétrospectif, adressé par Oppen à Louis Zukofsky, et composé en 1975. À travers la lecture patiente et détaillée de ce texte, on espère démontrer que la poésie d'Oppen n'est aucunement hermétique, et comprendre dans quelle mesure les stratégies critiques visant à en sacraliser le sens au détour d'analyses à caractère philosophique obscurcissent le propos extrêmement limpide du poète. On s'efforcera ici tout particulièrement d'en exposer progressivement les contextes, littéraires aussi bien qu'historiques, puis les processus, en prenant grand soin de bâtir l'analyse en commençant par l'étude des structures syntaxiques et prosodiques spécifiques au texte, afin de parvenir à esquisser un modèle interprétatif utile à la lecture de l'œuvre dans son ensemble. Voici le poème dans son intégralité, depuis le titre :

The Lighthouses
(for L Z in time of the breaking of nations)

*if you want to say no say
no if you want to say yes say yes in loyalty*

3 À ce sujet, voir Xavier Kalck, *George Oppen's Poetics of the Commonplace*, New York, Peter Lang, 2017.

4 C'est en grande partie le sens de la démarche de Dirk Weissmann que de remettre en cause de telles pratiques.

to all fathers or joy
of escape

from all my fathers I want to say

yes and say
yes the turning
lights

of oceans in which to say what one knows and to
limit oneself to this

knowledge is

loneliness turning and turning

lights

of safety for the coasts

are danger rock-pierced
fatalities far out far out the structures

of cause

and consequence silver as
the minnows'

flash miraculous

as the seed sprouting
green at my feet among a distant

people therefore run away
into everything the gift

the treasure is

flight my
heritage *neither Roman*

nor barbarian now the walls are

falling the turn the cadence the verse

and the music essential

clarity plain glass ray
of darkness ray of light⁵

226

-
- 5 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. Michael Davidson, New York, New Directions, 2002, p. 256-257. [« Les Phares / (*pour LZ au temps de la rupture des nations*) // *Si tu veux dire non dis / non si tu veux dire oui dis oui loyalement // à tous les ancêtres ou dans l'allégresse / de la fuite // de tous mes ancêtres je veux dire // oui et dis / oui les rais / de lumière balayant // les océans où dire ce que l'on sait et se / limiter à ce // savoir confine // à la solitude lumières balayant // sans fin // par précaution les côtes car elles // sont dangereuses hérissées de rochers / mortelles au loin au loin les structures // de la cause // et de la conséquence l'argent tel / l'éclat // du vairon miraculeux // comme la graine qui germe / verte à mes pieds au sein d'un peuple // lointain et par-là même enfui / en toute chose le don // le trésor c'est // la fuite mon / héritage ni romain // ni barbare les murs à présent // s'effondrent le tour la cadence le vers // et la musique essentielle // clarté verre uni rai / ténébreux rai de lumière » (George Oppen, *Poésie complète*, trad. Yves di Manno, Paris, Corti, 2011, p. 288-289, indiqué ci-après par la mention du traducteur suivie du numéro de page.)]*

Les intertextes poétiques possibles sont nombreux dans ce texte. Tout d'abord, comme l'a noté Mark Scroggins, la formule « *in time of the breaking of nations* » renvoie au poème de Thomas Hardy, « In Time of "the Breaking of Nations" » (1915), qui oppose le détail humble et traditionnel d'une scène champêtre à la dévastation qui surgit avec le premier conflit mondial. Dans le tableau que compose le texte de Hardy, le laboureur au travail et son cheval endormi, le tas d'herbes qui brûle doucement non loin, puis la jeune fille et son compagnon qui murmurent en passant, apparaissent comme les symboles immuables – que, de plus, les choix lexicaux de Hardy archaïsent volontiers – d'un calme qui perdurerait en dépit des pires tempêtes. Ce faisant, Hardy ne prend pas seulement position contre le charme guerrier du genre épique, mais également, comme cela n'est sans doute pas assez souvent souligné, contre les propos de Dieu tels que les rapporte Jérémie⁶, auxquels la formule du titre renvoie (« Thou art my battle axe and weapons of war: for with thee will I break in pieces the nations⁷ »). La promesse de destruction divine concerne en effet, dans le texte de Jérémie, les nations et les royaumes, mais aussi le cheval et son cavalier, l'homme et la femme, le vieillard et l'enfant, le berger et son troupeau, le laboureur et ses bœufs : Hardy choisit donc délibérément plusieurs paires présentes dans le texte biblique, que le poème promet au contraire de sauver, selon un ordre pastoral concurrent, pourrait-on dire, qui s'inscrit en faux contre des châtiments annoncés.

La dédicace à Louis Zukofsky, dissimulé sous des initiales relativement transparentes pour qui est familier de la carrière d'Oppen, ouvre néanmoins une autre porte au lecteur. Une étape essentielle de cette analyse préliminaire consistera donc à déterminer dans quelle mesure cette deuxième direction s'articule à la première. Ainsi que Scroggins

6 Voir Jérémie, II, 20-23.

7 Dans la traduction de Louis Segond : « Tu as été pour moi un marteau, un instrument de guerre. J'ai brisé par toi des nations, par toi j'ai détruit des royaumes » (*La Bible*, Société biblique française, reproduction de la traduction de 1910 [1^{re} éd. 1877]. Les traductions ultérieures renvoient à la même édition).

le résume à nouveau fort bien, les deux poètes, proches dans les années trente, se brouillèrent au début des années soixante⁸. Sans s'apparenter exactement à un geste de réconciliation, la dédicace semble donc remettre en jeu les liens qui unirent Oppen et Zukofsky sur fond de conflits géopolitiques, au regard desquels leurs conflits personnels représentent bien peu. Mais c'est surtout le rôle de Zukofsky dans le développement poétique d'Oppen qui est central ici. Les mots cités en italique, « *if you want to say no say / no if you want to say yes say yes* », proviennent d'un entretien entre Zukofsky et L.S. Dembo dans lequel Zukofsky réitère la simplicité de sa position, à l'étonnement certain de son interlocuteur, à l'aide de la formule suivante : « 'The questions are their own answers.' You want to say 'yes,' say 'yes'; you want to say 'no,' say 'no'⁹. » Le thème de la loyauté aux pères par lequel le poème débute placerait donc Zukofsky parmi ces pères poétiques, dont la présence est à nouveau sensible aux derniers vers du poème, à travers la mention explicite du caractère essentiel de la cadence et de la musique dans l'économie du texte en des termes qui semblent presque pris à Zukofsky, ainsi qu'à travers la reprise du terme « ray », emprunté au texte de présentation du numéro « Objectivists » de la revue *Poetry* rédigé par Zukofsky¹⁰. On retrouve donc, à travers cette évocation de Zukofsky, une reprise implicite des motifs visibles dans le poème de Hardy, dont la simplicité, toute stratégique, serait ici transposée d'une autre façon par Oppen, qui écrit lui-même depuis une perspective initialement marquée par la poésie de Zukofsky. La question de savoir comment réinvestir les formes simples héritées de traditions poétiques passées aura été une constante chez Oppen, depuis sa lecture de Reznikoff, dont il fit le parangon d'une

8 Voir Mark Scroggins, *Intricate Thicket: Reading Late Modernist Poetries*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2015, p. 221.

9 *Ibid.* Voir aussi Louis Zukofsky, *Prepositions +: The Collected Critical Essays*, éd. Mark Scroggins, Middletown [Conn.], Wesleyan UP, 2000, p. 243.

10 Le texte de *Program: 'Objectivists' 1931* s'ouvre par la définition suivante : « An Objective: (Optics) – The lens bringing the rays from an object to a focus. (Military use) – That which is aimed at. (Use extended to poetry) ». Texte repris dans Louis Zukofsky, *Prepositions +: The Collected Critical Essays*, éd. cit., p. 190. [Un Objectif: (Optique) – La lentille fait converger les rayons d'un objet jusqu'à la netteté maximale. (Usage militaire) – Ce qui est visé. (Usage étendu à la poésie)]

simplicité ancrée dans son propre temps et son propre lieu. Sans vouloir aller trop loin en l'absence de références suffisantes, il semble sur ce point évident qu'Oppen songe aussi au poème de Baudelaire, « Les Phares », long éloge à ses maîtres dans le domaine des beaux-arts. C'est donc dans un contexte très laudatif que s'inscrit le renvoi à Zukofsky.

En ce qui concerne plus généralement l'inscription historique et politique du poème, peut-être moins sensible aujourd'hui, il faut rappeler qu'elle semblait sans équivoque lors de sa parution en 1975, dans une version légèrement différente de celle des *New Collected Poems*. Michael Davidson, puis Peter Nicholls, comprennent ainsi la référence à « *the breaking of nations* » depuis le contexte immédiat du conflit israélo-palestinien, et plus précisément la guerre du Kippour en 1973, date autour de laquelle Oppen écrit le poème où il explore le plus spécifiquement son rapport à sa propre judaïté, « Semite »¹¹. Il faut ajouter que George et Mary Oppen avaient précisément effectué un séjour en Israël à l'automne 1975. Cette lecture semble renforcée par le choix de l'italique aux mots « *neither Roman // nor barbarian* », qu'Oppen emprunte à son propre poème, « Semite »¹², et qui rappellent les vers de Charles Reznikoff dans « Hellenist », tiré de *Jerusalem the Golden* (1934) : « As I, barbarian, at last, although slowly, could read Greek¹³ ». Cette approche situe utilement le poème, mais au risque d'en restreindre le spectre à son contexte immédiat dans le recueil, où « Semite », mais aussi « Myth of the Blaze » et « The Book of Job and a Draft of a Poem to Praise the Paths of the Living » partagent en effet des thématiques communes qui forment presque trop facilement un ensemble autonome, effet renforcé par leurs dates de composition rapprochées. Il importe tout autant, on va le voir,

11 Peter Nicholls, *George Oppen and the Fate of Modernism*, Oxford, Oxford UP, 2007, p. 181.

12 *The Selected Letters of George Oppen*, éd. cit., p. 271. Le vers est le suivant : « my distances neither Roman // nor barbarian », dans George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 251 [« mes lointains ni romains // ni barbares », di Manno, p. 283].

13 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. Seamus Cooney, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1989, t. I., p. 107. [Car moi, barbare, enfin, bien que mal, je savais lire le grec]

d'être en mesure de lire ce poème, comme ceux que l'on vient de citer, au regard de l'œuvre entière, et non pas en tant que bloc distinct où style tardif et questionnement identitaire fusionneraient dans une démarche quasi élégiaque.

230

Prendre note de ces références ne saurait donc suffire, et les prendre au mot encore moins, tant leur degré de précision semble, à la relecture du poème, inversement proportionnel à leur potentiel explicatif. Tout particulièrement, présentées de la sorte, les figures tutélaires que sont ici, étrangement mêlés, Hardy et Zukofsky, ainsi que Reznikoff, ne semblent pouvoir aisément être réinvesties en tant qu'éléments signifiants à l'intérieur du poème. Afin d'y parvenir, il faut commencer par souligner combien l'adresse à Zukofsky, dans un poème qui, comme presque tous les poèmes tardifs d'Oppen, se donne en partie pour art poétique, semble porteuse d'une relative ambiguïté, qu'il importe de lever. Il serait en effet possible de lire dans ce poème autant une critique à peine voilée des difficultés que posent au lecteur les derniers textes de Zukofsky, qu'une évocation pleine d'admiration des leçons de précision du jeune Zukofsky. Cependant, outre le fait qu'une pareille mise en cause, qui emploierait les propres termes de Zukofsky pour mieux les retourner contre lui, ne relève guère d'une stratégie vraisemblable chez Oppen, ce dernier prend justement soin de citer Zukofsky lorsqu'il exige que l'on cesse de chercher le sens de ses poèmes ailleurs que dans l'expérience même de leur lecture. Bien au contraire, on pourrait donc lire « *The Lighthouses* » comme une célébration des possibles ouverts par Zukofsky, dont Oppen se fait explicitement le compagnon de route. Il ne faut pas minimiser, en ce sens, la relative proximité entre les deux poètes, s'agissant de difficulté d'accès au texte : Oppen, à partir de *Seascape: Needle's Eye* (1972), et plus encore avec *Myth of the Blaze* (1972-1975), s'aventure lui aussi, semble-t-il, loin du format de ses premiers textes.

Il reste néanmoins à préciser l'importance exacte de Hardy aux yeux d'Oppen. Le lien entre ces deux poètes n'est pas accidentel. Hardy apparaît nommément dans la vingtième section de « *Of Being Numerous* », qui renvoie à « *Hardy's poem of Christmas* », à savoir « *The Oxen* », poème de Noël publié la même année que celui précédemment cité, en 1915, le

jour de Noël. Or lorsqu'Oppen évoque « The Oxen », il ne reprend pas le récit du texte de Hardy, qui dépeint une scène d'enfance à l'intérieur de laquelle le bœuf qui s'agenouille, le soir de Noël, symbolise une prière humaine et la survivance d'une foi commune. Oppen regarde dans une rame de métro les visages de ses voisins qui savent, comme lui, le sens et la culpabilité de l'échec, « Failure and the guilt / Of failure », et poursuit :

As in Hardy's poem of Christmas

We might half-hope to find the animals
In the shed of a nation
Kneeling at midnight,

Farm animals,
Draft animals, beasts for slaughter
Because it would mean they have forgiven us,

Or which is the same thing,
That we do not altogether matter¹⁴.

Le faible espoir évoqué semble bien n'être qu'un faux espoir, dans un poème où l'abattoir a remplacé l'étable, sachant qu'« échec » et « culpabilité » sont les termes par lesquels Oppen évoque systématiquement, tout au long de son œuvre, son expérience dans l'infanterie américaine pendant la seconde guerre mondiale¹⁵ : culpabilité qui l'a amené à s'engager,

14 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 175. [« Comme dans le poème de Hardy sur la Nativité // Nous pourrions presque espérer trouver les animaux / Dans les hangars d'une nation / Qui s'agenouille à minuit, // Animaux de ferme, / Animaux de trait, les bêtes vouées à l'abattoir / Car cela voudrait dire qu'ils nous ont pardonné, // Ou, ce qui revient au même, / Que nous ne comptons même plus désormais. », di Manno, p. 198.]

15 Sur ce point, voir notamment les poèmes « Survival: Infantry » et « Route », dans George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 81 et p. 192-202, ainsi que « Non-Resistance, etc. Or: Of the Guiltless » (1974), court texte en prose dans lequel Oppen revient sur cette période (*Selected Prose, Daybooks, and Papers*, éd. Stephen Cope, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 46).

culpabilité du mari et du père parti à la guerre, culpabilité du soldat autorisé à tuer, culpabilité du survivant, et échec devant la permanence de la guerre, guerre froide d'abord puis l'horreur nouvelle, à l'époque de *Of Being Numerous* (1968), de la guerre du Vietnam. La référence à Hardy dans « The Lighthouses » remet donc aussi en question l'appréciation exacte du contexte historique dans lequel le poème prend sens, et étend le spectre du poème, depuis les guerres récentes du Moyen-Orient jusqu'au premier conflit mondial, en passant par le second.

C'est alors qu'intervient la présence de Zukofsky, quoique de manière cachée. On notera, à ce sujet, que si les détails que l'on va évoquer démontrent un rapprochement évident entre Zukofsky et Hardy, une lecture attentive du poème seul pourrait tout autant faire parvenir à une conclusion similaire. Mais il faut d'abord revenir à l'imbrication du poème et de l'expérience de la guerre qui fut celle d'Oppen. À l'évidence, les deux poèmes de Hardy cités ne sauraient être qualifiés de poèmes de guerre, au sens où l'on emploie habituellement cette catégorie au sujet des poèmes de Wilfred Owen ou Siegfried Sassoon. Le lien est autre, et il est éminemment autobiographique. Oppen, dans « Myth of the Blaze », poème qui donne son titre au recueil, se remémore le jour où il fut blessé, et frôla la mort¹⁶, lorsqu'il fut pris sous un tir d'artillerie en Allemagne, à la fin de la guerre. Oppen se souvient alors de quelques vers de deux poètes, « Wyatt's / lyric and Rezi's / running thru my mind¹⁷ ». Oppen y fait référence en 1977 dans une lettre à Milton Hindus, où il raconte avoir passé des heures à attendre la nuit pour pouvoir s'échapper, heures pendant lesquelles l'un des plus célèbres poèmes de Thomas Wyatt (1503-1542), « Wyatt's little poem -- 'they flee from me. . . ' », et poème après poème de Reznikoff lui revinrent en mémoire¹⁸. Pourtant, vingt ans plus tôt, et donc à une distance bien moins grande de la guerre qu'il avait traversée, Oppen écrivait à Zukofsky, en 1958 :

16 Voir Eric Hoffman, *Oppen: A Narrative*, Bristol, Shearsman, 2013, p. 53-62.

17 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 247. Sur ce point, voir Xavier Kalck, « Mimesis de la douleur chez George Oppen et J.H. Prynne », *Sillages critiques*, 14, 2012.

18 *The Selected Letters of George Oppen*, éd. cit., p. 338.

I found pieces of Rezi's poems and yours going through my head during the whole war. Old men eating food all through Europe: girders still themselves where nothing else was. The sonnet in 'The' -- your mother's shoes¹⁹.

La lettre, qui confirme l'importance particulière des poèmes de Reznikoff²⁰ aux yeux d'Oppen, mentionne plusieurs textes de Zukofsky également. Il n'est donc pas impossible de penser que la poésie de Wyatt, bien qu'effectivement présente lors de l'événement, fait aussi figure d'allusion à Zukofsky, qui cite souvent Wyatt en tant que modèle dans *A Test of Poetry*²¹, de même qu'il citait déjà certains poèmes de Reznikoff comme exemples dans ses premiers textes critiques. La référence disparaît pourtant dans « Myth of the Blaze », sans que l'on puisse déterminer la cause de cette modification, qu'il s'agisse de la mémoire du poète ou bien du fait qu'il se soit alors éloigné de Zukofsky. Une note²² apportée dans les *Selected Letters* d'Oppen propose de lire la formule « mother's shoes » à la lumière des dernières lignes de « A »-6, qui évoquent la mort de la mère du poète : « How shall I— / Her soles new as the sunned black of her grave's turf, // With all this material / To what distinction—²³ », tandis que le sonnet renverrait, non pas à « Poem Beginning "The" », mais à « A »-7, mouvement composé de sonnets qu'Oppen avait lus et appréciés. On trouve pourtant bien un sonnet dans « Poem Beginning "The" », aux vers 224-237²⁴, suivi d'une mention de la mère de Zukofsky, à qui le cinquième mouvement, intitulé « Autobiographie », est largement dédié. Sans aller jusqu'à dire qu'Oppen

- 19 *Ibid.*, p. 7-8. [J'ai eu en tête les poèmes de Rezi et les tiens durant toute la guerre. Des vieillards qui mangeaient à travers toute l'Europe: des poutrelles encore intactes quand ne restait plus rien autour d'elles. Le sonnet dans « The » -- les chaussures de ta mère.]
- 20 Les mots « Old men » et « girders » renvoient à des poèmes précis de Reznikoff, très appréciés d'Oppen. Voir *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. 1., p. 29-30.
- 21 Louis Zukofsky, *A Test of Poetry*, Middletown [Conn.], Wesleyan UP, 2000, p. 17.
- 22 *The Selected Letters of George Oppen*, éd. cit., p. 372.
- 23 Louis Zukofsky, « A », Baltimore, Johns Hopkins UP, 1993, p. 38. [Comment puis-je – / Ses semelles neuves comme la pelouse noircie de soleil sur sa tombe, // Avec toute cette matière / Pour quelle distinction –]
- 24 Louis Zukofsky, *Complete Short Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1991, p. 16-17.

mêle à cela le souvenir de la perte, enfant, de sa propre mère²⁵, il semble bien que la présence des vers de Zukofsky, lors de cet épisode fondateur pour Oppen, soit donc liée au souvenir des vers de Reznikoff en un écho du New York de sa jeunesse, qui fait irruption dans l'esprit d'Oppen à ce moment-là. On ajoutera que ce détour par « *Myth of the Blaze* », qui atteste de la présence de Zukofsky chez Oppen, ne transforme pas fondamentalement la lecture de « *The Lighthouses* », dans la mesure où la dédicace entre parenthèses encourage déjà le lecteur à mettre en relation le moment présent et tout l'arc de la vie d'Oppen qui, en tant que poète, est indissociablement lié à sa rencontre avec Zukofsky.

234

Il importe surtout de garder ces éléments à l'esprit afin de se prémunir contre la tentation d'articuler poésie et histoire à l'intérieur d'un de ces récits dont la critique a parfois usé, jusqu'à saturation, pour évoquer la carrière d'Oppen, et dont le seul but semble être d'ôter toute dimension métaphorique à l'adage selon lequel la plume est plus forte que l'épée. Les poèmes, récités au fond d'un trou d'obus par un soldat tremblant de ses blessures et de ses larmes²⁶, représentent avant tout un retour à l'intime, au passé et au moi du poète. En ce sens, ces bribes de poèmes rapprochent Oppen de la méthode de Hardy, dans « *In Time of "the Breaking of Nations"* », qui oppose le passé et le quotidien, pris comme les symboles d'un temps éternel, aux déchirements du présent. Le rôle du détail chez Hardy relève, on l'a vu, d'une posture que l'on pourrait qualifier rapidement d'anti-épique, et qu'il semble possible de transposer chez Oppen.

Si l'on s'efforce maintenant, avant de clore cette première tentative de situer le poème, de trouver au sein du texte quelque mention des éléments qui viennent d'être évoqués, on est frappé par le peu de prise qu'offre le poème, au-delà des trois éléments cités, soit la dédicace et les deux passages composés en italique. En revanche, un lecteur familier de l'œuvre d'Oppen aura l'impression de rencontrer quelques échos importants, qui rappellent divers motifs centraux chez ce poète. On en citera quelques-uns, parmi les plus significatifs, et, pour commencer, la mention des « pères » et celle des pousses vertes aux pieds du locuteur,

25 Voir Eric Hoffman, *Oppen: A Narrative*, op. cit., p. 23-31.

26 *The Selected Letters of George Oppen*, éd. cit., p. 247.

associées à « a distant / people ». Si le pluriel à « my fathers » englobe bien, comme Mary Oppen en fit la remarque²⁷, les nombreuses figures à partir desquelles Oppen a tracé son propre chemin, soit selon elle, ici, Zukofsky, Ezra Pound et William Blake, il n'est pas inintéressant de se remémorer les premières lignes de « A Narrative », dans *This in Which*, qui débute ainsi : « I am the father of no country / And can lie²⁸ ». Oppen, dès ce poème, refuse ouvertement d'endosser pareil rôle paternel, ce qui permet de mieux apprécier l'insistance avec laquelle, dans « The Lighthouses », il s'empresse de fuir ces pères. Le paradoxe n'est pas des moindres dans un poème dont le titre, de prime abord au moins, suggère le besoin d'un guide dans le brouillard. Ce point est important dans la mesure où le motif de la fuite, « joy / of escape », qui intervient immédiatement après la mention d'une loyauté envers tous les pères, est repris à la fin du poème dans l'étonnante juxtaposition « flight my / heritage », qui a été lue au prisme d'une version légèrement différente du texte, publiée sous le titre « The Powers », laquelle s'achève par ces mots : « saving // ray of exile ray // of darkness ray of light²⁹ ». Or s'il est possible d'entendre cet héritage des pères, d'un point de vue judaïque, comme la transmission d'un exil, il faut y ajouter le besoin, également formulé par Oppen, de fuir cette posture patriarcale.

Le deuxième élément qui apparaît, la vision de l'herbe, se révèle explicitement, dans le recueil suivant, de nature allégorique. Dans deux poèmes de *Primitive*, « *If It All Went Up in Smoke* » et « *The Natural* », on rencontre ces mêmes vers : « help me I am / of that people the grass // blades touch // and touch in their small // distances³⁰ », dans le premier, et, dans le second, « help me I am // of that people the grass // blades touch // and touch the small // distances³¹ ». Cette

27 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 406.

28 *Ibid.*, p. 150. [« Je ne suis le père d'aucun pays / Et puis mentir », di Manno, p. 172.]

29 *Ibid.*, p. 344-445. [salvateur // rayon d'exil rayon // d'obscurité rayon de lumière]

30 *Ibid.*, p. 274. [« aidez-moi je suis / de ce peuple les brins // d'herbe se // touchent et dans leur peu // d'écart », di Manno, p. 309-310.]

31 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 281. [« aidez-moi je suis // de ce peuple les brins / d'herbe se touchent // touchent ce peu // d'écart », di Manno, p. 317.]

image évoque, comme Oppen l'écrit dans ses notes, l'échelle de son regard, qu'il définit ainsi : « I see what the grass (blade) would see if it had eyes³² ». Mais, associée à un peuple, l'image s'offre également à une lecture qui prendrait en compte son usage dans la Bible, où l'on trouve : « Therefore their inhabitants were of small power, they were dismayed and confounded; they were as the grass of the field, and as the green herb, as the grass on the house tops, and as corn blasted before it be grown up » (dans le Second Livre des Rois, en XIX, 26) ; « Thou shalt know also that thy seed shall be great, and thine offspring as the grass of the earth » (dans le Livre de Job, en V, 25) ; et « For they shall soon be cut down like the grass, and wither as the green herb », dans le second verset du psaume 37³³. Images de la précarité de l'existence humaine mais aussi promesse d'une progéniture multiple, ces brins d'herbes réapparaissent dans « The Lighthouses », porteurs d'une ambiguïté tout à fait comparable.

Il faut encore mentionner le lexique de l'eau et de la navigation dans son ensemble, qui rappelle de nombreuses autres côtes présentes chez Oppen : dans « Coastal Strip » ou, différemment, dans « California », la côte est le lieu par essence de la contemplation, au sens où Melville le définit dans les premières pages de *Moby Dick*. Pourtant, une lecture minutieuse révèle combien la côte apparaît comme un lieu tiraillé entre l'asile que promet la terre ferme, et le danger que représente une rive inconnue, comme dans « Penobscot », où l'on trouve :

The canoes in the forest
 And the small prows of the fish boats
 Off the coast in the dead of winter

32 Dennis Young (dir.), « Selections from George Oppen's Daybooks », *Iowa Review*, 18, 1988/3, p. 14. [Je vois ce que verrait le brin (d'herbe) s'il avait des yeux]

33 Dans la traduction de Louis Segond, respectivement : « Leurs habitants sont impuissants, épouvantés et confus ; ils sont comme l'herbe des champs et la tendre verdure, comme le gazon des toits et le blé qui sèche avant la formation de sa tige » ; « Tu verras ta postérité s'accroître, et tes rejetons se multiplier comme l'herbe des champs » ; « Ne t'irrite pas contre les méchants, n'envie pas ceux qui font le mal. Car ils sont fauchés aussi vite que l'herbe, et ils se flétrissent comme le gazon vert ».

That burns like a Tyger
In the night sky. [...] ³⁴

Tantôt, la côte disparaît, absorbée par l'océan, dans « Some San Francisco Poems », où le rivage et ses collines font pendant à l'intimité d'une chambre, et prennent des connotations explicitement sexuelles :

The great loose waves move landward
Heavysided in the wind

Grass and trees bent
Along the length of coast in the continual wind ³⁵

Parfois, elle évoque le paradoxe d'un refuge insulaire, comme dans « Myth of the Blaze », lorsque perte et salut semblent indémêlables :

[...] the shack

on the coast

under the eaves
the rain barrel flooding

in the weather and no lights

across rough water illumined ³⁶

-
- 34 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 124. [« Les canoës dans les forêts / Et les petites proues des bateaux de pêche / À l'écart de la côte au plus fort de l'hiver // Qui s'embrase comme un Tygre / Dans le ciel nocturne. [...] », di Manno, p. 143-144.]
- 35 *Ibid.*, p. 222. [« Les longues vagues nonchalantes gagnent l'intérieur des terres / Poussées par le vent // L'herbe et les arbres s'inclinent / Tout le long de la côte sous l'assaut continu du vent », di Manno, p. 252.]
- 36 *Ibid.*, p. 248-249. [« [...] la cabane // sur la côte // sous les gouttières / le tonneau débordant // par gros temps et aucune lumière // ne parcourait l'eau agitée », di Manno, p. 280-281.]

Ces rives nous amènent à la notion récurrente, chez Oppen, du naufrage, que « The Lighthouses » rend éminemment présente. Le terme intervient une première fois dans « From Disaster », au sein du recueil *The Materials* (1962), où il désigne le désastre de la crise des années trente. Ce poème énonce le besoin pour son auteur de trouver les « lyric valuables³⁷ », c'est-à-dire les valeurs lyriques, dans la lumière du soleil, autrement dit à l'œil nu, sans fard, le regard fixé sur les conditions matérielles de l'existence humaine, qui n'est ici que survie. Puis le mot revient avec insistance dans « Of Being Numerous », aux sections sept, neuf et dix-neuf. Il s'agit sans doute là des vers les plus souvent cités d'Oppen :

Obsessed, bewildered

By the shipwreck
Of the singular

We have chosen the meaning
Of being numerous³⁸.

Si nous considérons que Robinson Cruséo fut finalement sauvé, ainsi que l'affirme la section précédente, nous avons donc fait le choix d'envisager notre humanité comme un destin collectif, que le « naufrage du singulier » révèle en même temps qu'il nous en prive. La neuvième section se termine en effet ainsi : « The absolute singular // The unearthly bonds / Of the singular // Which is the bright light of shipwreck³⁹ ». La section dix-neuf voit dans les hélicoptères américains survolant un Vietnam en feu la même lumière vive du naufrage (à nouveau « the bright light of shipwreck⁴⁰ »), qui attire le regard vers un spectacle où il se perd. Plus tard, à la fin de *Myth of the Blaze*, on retrouve ce naufrage

37 *Ibid.*, p. 50.

38 *Ibid.*, p. 166. [« Hantés, dérouterés // Par le naufrage / Du singulier // Nous avons choisi le sens / D'être en multitude. », di Manno, p. 188.]

39 *Ibid.*, p. 167. [« L'absolu singulier // Les liens célestes / Du singulier // Qui est l'éclat lumineux du naufrage », di Manno, p. 190.]

40 *Ibid.*, p. 173. [« l'éclat lumineux du naufrage », di Manno, p. 196.]

et sa lumière dans « Two Romance Poems » : « bright light of shipwreck beautiful as the sea / and the islands I don't know how to say it / needing a word with no sound⁴¹ ». Mais, alors, la formule – identique – renvoie cette fois à une expérience proche de l'épiphanie⁴² : ce naufrage devient un risque qu'il faut courir, synonyme d'une nécessaire expérience du monde et des tempêtes de l'histoire humaine, à laquelle Oppen fait souvent allusion à travers des images maritimes ou climatiques. À la lumière de cette ambivalence de la notion de naufrage, celle des phares de « The Lighthouses » brille fort différemment : ils font donc figure de repères protecteurs, mais peuvent aussi suggérer, par leur isolement solitaire, le type de naufrage dont, paradoxalement, ils doivent prémunir. Ces phares ressemblent davantage au gratte-ciel de « The Building of the Skyscraper »⁴³, qui ramène le regard vers le sol tandis que, pris de vertige, l'ouvrier sur sa poutrelle comme le passant devant l'herbe qui pousse au pied de l'arbre, ne parviennent à prendre la mesure de leur situation dans un monde aux échelles incompréhensibles.

Sans doute pourra-t-on ajouter, à ces nombreux sous-entendus présents dans le texte, deux dernières remarques préliminaires permettant de mieux apprécier ce qu'Oppen nomme, au centre du poème, « rock-pierced / fatalities ». On songera d'abord aux vers de la section vingt-six de « Of Being Numerous », soit : « Against the natural world, / Behemoth, white whale, beast / They will say and less than beast, / The fatal rock // Which is the world—⁴⁴ ». La représentation du monde comme masse minérale est en effet un motif très courant chez Oppen, notamment à partir des deux poèmes consécutifs que sont « Blood from the Stone »

41 *Ibid.*, p. 261. [« éclat lumineux du naufrage beau comme la mer / et les îles je ne sais pas comment le dire / il me faudrait un mot sans sonorité », di Manno, p. 294.]

42 *Ibid.*, p. 301, [« Beautiful as the Sea »], qui reprend sous une forme différente certains vers de « Two Romance Poems ».

43 *Ibid.*, p. 149. Sur ce point, voir « Vertigo: Thinking Toward Action in the Poetry of George Oppen », dans Michael Davidson, *On the Outskirts of Form: Practicing Cultural Poetics*, Middletown [Conn.], Wesleyan UP, 2011, p. 270-278.

44 *Ibid.*, p. 179. [« Contre le monde naturel / Béhémoth, baleine blanche, monstre / Diront-ils et moins que monstre, / Rocher fatal / Qui est le monde – », di Manno, p. 203.]

et « Birthplace: New Rochelle » (dans *The Materials*), dimension qui s'enrichit d'une critique faite à Ezra Pound, un des pères putatifs visés ici, auteur des *Cantos*, dont un des regroupements s'intitule justement *Section: Rock Drill* (1956). En effet, si Oppen reconnaît, dans « To the Poets: To Make Much of Life », avoir découvert la poésie moderniste en partie avec Pound (« the poem // discovered // in the crystal / center of the rock image⁴⁵ »), cette dureté de la roche qui condenserait en d'infinies facettes toute l'énergie de la création poétique n'a jamais été un objet de fascination pour Oppen. Bien au contraire, le minéral fait figure d'obstacle à chaque fois : il représente une confrontation inégale avec le réel, et le risque encouru à s'en désigner le sculpteur attiré.

240

Cette dimension contradictoire affecte aussi le recours à l'image du phare dans deux poèmes antérieurs, « Pedestrian » et « A Narrative », tirés de *The Materials* et *This in Which*. Dans le premier, les phares représentent un contrepoint futile à l'attrait des lumières de la ville (« the store lights / Brighter than the lighthouses, brighter than the moonrise⁴⁶ »), tandis que dans le second, on trouve les vers suivants :

[...] and events

Emerges on the bow like islands, mussels

Clinging to its rocks from which kelp

Grows, grass

And the small trees

Above the tide line

And its lighthouse

Showing its whitewash in the daylight

45 *Ibid.*, p. 260. [« le poème // découvert // au centre / cristallin du rocher image », di Manno, p. 292.]

46 *Ibid.*, p. 85. [« Les lumières du magasin / Plus étincelantes que la lumière des phares, de la lune à son lever », di Manno, p. 101.]

In which things explain each other,
Not themselves⁴⁷.

Dans ces lignes, on constate non seulement l'usage constant que fait Oppen des métaphores maritimes, mais la spécificité de l'image du phare blanchi à la chaux dont la base, et non le sommet, s'impose au regard, sous un soleil qui semble éclatant. L'inversion, sur laquelle revient la fin du texte, permet de mieux comprendre le pluriel du titre, « The Lighthouses », dans la mesure où ce pluriel désigne les points de repère divers qui, entre eux, s'éclairent, comme « les choses » dans le texte ci-dessus, bien loin de la symbolique du phare, unique source de lumière, qui contiendrait en lui-même un sens à dévoiler. On retrouve ainsi le même type de polarisation que l'on évoquait au sujet du monde minéral, cette fois à propos du motif du phare, qui est l'outil du voyageur, et non pas sa destination.

Si l'on s'est attardé sur les renvois internes à l'œuvre d'Oppen auxquels ce poème nous invite, c'est afin de mettre en avant le problème posé par le recours à des sources externes au texte afin d'en identifier le sens, comme si les procédés de signification d'un poème étaient affaire de déchiffrement. Bien davantage que les citations tronquées de quelques philosophes qui ont tant préoccupé certains lecteurs d'Oppen, avides de systèmes et de grilles interprétatives préexistantes grâce auxquelles lire des poèmes dont les structures et les formes, par trop décousues, échappent encore largement à l'analyse critique la plus récente, on a voulu montrer qu'autant que les intertextes mentionnés plus haut, les poèmes d'Oppen jouent un rôle essentiel dans la poétique de la citation propre à ce poète, qui recompose ses propres poèmes autant qu'il cite et emprunte telle ou telle formule qui entre en résonance avec ses préoccupations.

47 *Ibid.*, p. 151. [« [...] et les événements / Émergent à la proue comme une île, les moules // Agrippées à leurs rochers où le varech // Pousse, l'herbe / Et les buissons // Au-dessus de la ligne de la marée / Et le phare // Exposant sa blancheur de chaux à la lumière du jour // Dans laquelle les choses s'expliquent les unes par les autres / En gardant leur secret. », di Manno, p. 173.]

On dispose bien entendu de toutes les ressources nécessaires à l'étiquetage des procédés employés, qu'il s'agisse de l'usage du blanc dans la mise en page, de l'écart entre découpage syntaxique et intonatif, de la polyvalence grammaticale des mots employés, de la mise en valeur particulière des syntagmes prépositionnels, des prépositions elles-mêmes ainsi que des articles et des conjonctions, auxquels Oppen semble souvent prêter une fonction sémantique habituellement propre aux substantifs, ou bien des choix lexicaux d'Oppen, qui hésitent entre le générique et le particulier d'une façon qui rend la distinction difficile. Cependant, la poésie d'Oppen, et surtout ses poèmes tardifs, à partir des années soixante-dix, n'ont que très occasionnellement été lus et étudiés de façon satisfaisante d'un point de vue formel, de manière à expliciter les dynamiques internes à leur composition, et à comprendre les mécanismes d'une prosodie apparemment si déstructurée qu'elle ne saurait souffrir une analyse synthétique qui irait au-delà du constat de la présence de phénomènes caractéristiques, comme ceux dont on vient de proposer la liste.

C'est pourquoi, par un tour de passe-passe hautement problématique, il arrive que l'étude de la syntaxe et de la prosodie d'Oppen produise exactement son contraire, c'est-à-dire la mise en retrait du détail du texte au profit d'une approche philosophique des poèmes d'Oppen. Là où cette approche s'articule aux problèmes de découpage et d'analyse prosodique posés par le texte, c'est dans la mesure où elle prospère sur ces difficultés, qu'elle prétend résoudre en substituant des choix interprétatifs à des questions de lecture. Autrement dit, si l'on ne parvient pas à dégager méthodiquement la cohérence de l'ensemble, il est encore possible d'en isoler des segments capables, une fois prélevés, d'être dotés du sens qu'on s'empresse de leur donner. Le contournement du poème par un type de discours critique repose sur l'extraction de maximes, ou de fragments gnomiques, susceptibles de recevoir une explication qui prend le chemin d'un détour par des concepts parfois tout à fait étrangers au texte. Le sens obscur d'un vers se confond alors avec l'écho qu'on y reconnaît, qui renvoie lui à un discours construit déjà disponible. À rebours complet du texte, cette opération a donc pour but

de reconstituer la sentence que l'état du texte aurait corrompu, comme la segmentation en péripetèses d'un passage biblique est supposée amender la composition originale, difficilement compréhensible pour un lecteur actuel, ou bien comme si le texte venait habiller cette sentence, tel un ornement, lui donnant un cadre et une apparence acceptable. Ce poème a précisément été choisi car il a été plutôt épargné par la critique, qui n'y a trouvé ni l'exemplarité de poèmes plus immédiatement représentatifs, ni matière à y projeter les développements conceptuels propres à tel ou tel philosophe, puisqu'il offre peu de prise à l'opération de prélèvement qui préside nécessairement à une interprétation de ce type.

Prenons un exemple. Dans « The Lighthouses », une proposition retient rapidement l'œil du lecteur par son caractère linéaire relativement préservé, à savoir : « knowledge is // loneliness turning and turning ». Considérons le prélèvement auquel procède Michael Heller, dans son article intitulé « Knowledge is Loneliness Turning »⁴⁸, qui propose pourtant une analyse très fine du rôle du poète chez Oppen et du problème de son isolement : le passage des mots du poème au titre de l'article, outre les majuscules nécessaires qui semblent en conceptualiser chaque terme, provoque la perte de la répétition, « and turning », dont le sens s'en trouve relégué à celui d'effet rythmique non essentiel, ce qui serait hautement paradoxal étant donné la conclusion du poème. Ces remarques quant à la transformation d'un vers en un titre peuvent paraître anecdotiques, mais ce transfert illustre fort bien le problème qui se pose dès lors que l'on passe d'un type de discours à un autre. Lorsque la structure prosodique n'est pas considérée par elle-même comme signifiante, mais comme le support d'un propos pouvant être extrait sous d'autres formes, la réalité du poème devient accessoire.

Afin de rendre compte maintenant de la scansion syntaxique d'Oppen, et d'expliquer plus en détail ce que suppose le fait de confier au découpage syntaxique les tâches habituellement confiées à la structure prosodique, on commencera par procéder à une cartographie exhaustive des multiples lectures possibles offertes par chaque ligne du texte, non

⁴⁸ Michael Heller, *Speaking the Estranged: Essays on the Work of George Oppen*, Bristol, Shearsman, 2012, p. 63-74.

pour se réjouir de leur nombre, mais afin d'en cerner la direction. Pour ce faire, on procèdera en deux temps distincts : une première fois en suivant la linéarité imposée par la lecture du texte, puis une seconde fois en dégageant la géométrie particulière des lignes directrices du poème. L'échelle de lecture, lors de cette première approche, sera l'unité linguistique significative la plus grande : presque systématiquement distribuée sur plusieurs lignes, sans ponctuation disponible, il s'agit donc là de procéder à un premier découpage syntaxique du poème.

On constate, aux deux premières lignes du texte (« *if you want to say no say / no if you want to say yes say yes* »), la présence d'un enjambement typique chez Oppen, qui consiste à suspendre le lien syntaxique à des fins de mise en valeur et de remise en cause. En effet, en coupant la phrase composée en italique de la sorte, le lecteur est invité à la comprendre en deux sens contraires. Dans les termes originaux employés par Zukofsky, il s'agit d'un plaidoyer, dont le caractère tautologique souligne l'emphase, en faveur d'une expression directe et sans ambivalence. Cependant, avec le décalage imposé par Oppen apparaît un nouveau segment central, qui énoncerait le contraire, soit : « dites non si vous voulez dire oui ». Cette logique paradoxale, reprise immédiatement aux lignes suivantes, trouve une résolution temporaire dans la façon dont le verbe « say » est lui-même souligné, dans l'attente d'un complément. Sous la question de la justesse et de l'exactitude d'une parole pointerait alors une volonté de parler, et la nécessité urgente d'une expression. L'enjambement a aussi pour effet d'appuyer la répétition de la formule dont Oppen préserve l'intégrité, « *to say yes say yes* ». Ce choix de composition ouvre enfin la possibilité de lire dans cette citation réécrite la manifestation d'une affirmation distincte, dont l'objet serait à venir. La reprise, sans italique, de ces mêmes termes, quelques lignes plus loin, confirme cette hypothèse. Le segment suivant systématise cette logique de l'enjambement. Dans « *in loyalty // to all fathers or joy / of escape // from all my fathers* », Oppen pratique, comme souvent, ce que l'on pourrait appeler l'enjambement intralinéaire. La loyauté est logiquement complétée par l'hommage aux pères et cependant mise sur le même plan que la joie de les fuir, à la même ligne. Ces sautes intralinéaires déstabilisent précisément la linéarité supposée du processus de lecture, tout en venant pallier le manque de

bornes syntaxiques visibles par ces accélérations soudaines. De telles déconnexions fonctionnent donc à la fois comme repères utiles et comme moments de déséquilibre. Cependant, malgré l'antithèse, la répétition, de « all fathers » à « all my fathers », et l'assonance entre la première syllabe de « loyalty » et le mot « joy », contribuent à ressouder cette opposition, de façon dialectique, sous la forme d'un dualisme qui semble inévitable. Cette tension, comme on le suggérait il y a un instant, semble pouvoir se résoudre à travers l'assertion qui suit, « I want to say // yes and say / yes », si l'on comprend cette double affirmation comme un double serment de loyauté et de déloyauté, posées comme inséparables.

Lorsqu'intervient la première image du poème, « the turning / lights // of oceans », le lecteur est donc prêt à voir dans cette lumière qui tourne une reprise du titre, mais aussi à lire ce mouvement comme une illustration, appuyée par le pluriel à « lights » comme à « oceans » et au titre, de la pluralité des repères auxquels se fier. Le rejet de « lights » après « turning » représente presque à lui seul le motif central du poème, construit autour du mouvement du retour à la ligne, dont le but est d'illuminer le sens des mots employés, après l'instant d'obscurité de l'enjambement. Il semblerait donc que ces rejets ne répondent pas seulement à l'usage poétique qui en est fait habituellement, mais qu'ils constituent le propos même du poème, en tant que celui-ci aurait pour objet le caractère intermittent de nos allégeances comme de nos certitudes, tantôt visibles, tantôt absentes. En ce sens, on pourrait dire que la question de savoir vers quel père, ou bien vers quel repère se tourner est en effet mise en relief par les reprises du verbe « turning » (l'expression est la même en anglais), comme, figurativement, par les retours à la ligne. Ces repères sont aussi fluctuants que notre fidélité, comme en témoigne l'étonnant syntagme « lights // of oceans » : ces « lumières des océans » évoquent les phares qui guident le voyageur sur les océans autant que le scintillement des océans eux-mêmes, et viennent confondre la fixité des phares et l'éclat des flots en un unique flux lumineux, que le saut de ligne seul peine à distinguer.

Ainsi que la suite du poème le confirme, c'est depuis ce flux qu'il faut prendre position. Ces lignes, « oceans in which to say what one knows and to / limit oneself to this / knowledge », évoquent assez

explicitement le besoin d'apprendre à se restreindre par soi-même, c'est-à-dire à éprouver les limites de notre savoir, sur le véritable océan de connaissances qui nous porte. Ce segment-ci, comme les suivants, a ceci de remarquable que ses amorces sont tout à la fois les bornes du segment précédent : « oceans » et « knowledge » appartiennent ainsi à part égale aux deux directions syntaxiques évoquées, de même que « lights ». On peut lire ainsi : « knowledge is // loneliness », puis « turning and turning // lights // of safety for the coasts », mais également « knowledge is // loneliness turning and turning // lights », puis « lights // of safety for the coasts ». Dans le premier cas, le caractère solitaire du savoir semble compensé par l'analogie implicite entre ce savoir solitaire et son rôle de repère protecteur, tandis que dans le second cas, l'impression de solipsisme est beaucoup plus aiguë, et ouvre sur la mention immédiate du danger que peuvent faire courir de telles tours de solitude. La solitude de ce savoir tempère également la révélation de la clarté finale, comme Oppen l'écrivait déjà dans « Route », lorsqu'il évoquait « A limited, limiting clarity⁴⁹ ».

L'agencement grammatical *a priori* impossible qui suit, « are danger rock-pierced », reprend la tension constante dans le texte entre deux lectures possibles. On peut choisir de prélever, comme le fait le regard à la première lecture, les lexèmes évidents en contexte qui évoquent danger, rochers, coque percée et victimes d'un plausible naufrage. Ces éléments sont bel et bien présents ; cependant, la progression du poème n'incite pas seulement à comprendre que les côtes comportent des dangers, contre lesquels les phares nous prémunissent, mais aussi à entendre que ces lumières protectrices sur les côtes représentent elles-mêmes un danger. En effet, l'examen de l'aspect déconstruit de la syntaxe révèle qu'il ne s'agit pas simplement ici d'un exercice mimétique, la syntaxe brisée se faisant l'écho d'un choc représenté. Il s'agit plutôt pour Oppen de souligner le danger encouru, par une syntaxe heurtée qui attire l'œil du lecteur sur un point névralgique du texte, à l'intérieur d'une comparaison inquiète entre les rochers saillants

49 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 193. [« Clarté [...] / Restreinte, restrictive », di Manno, p. 219.]

à la surface et les phares se dressant sur la côte. Il faut remonter aux mots qui précèdent pour comprendre le passage dans son ensemble, car les termes « lights // of safety for the coasts // are danger », où « danger », au lieu de « dangerous », fait figure d'avertissement, n'ont pas le même sens selon que « for » est lu comme une préposition ou bien comme une conjonction. Dans le premier cas, les lumières sur les côtes sont un danger, dans le second, il y a de telles lumières car il y a du danger. C'est une telle ambivalence que désignent « the structures // of cause // and consequence », que manifeste la structure syntaxique du poème autour, ici, du connecteur « for », qui dit aussi bien la cause que la conséquence. C'est ainsi que l'on proposera également d'entendre la répétition dans « far out far out the structures // of cause // and consequence », où de telles structures, qui évoquent, dans le contexte du poème, le thème de la filiation et de l'héritage, semblent aussi lointaines que les pères avec lesquelles elles se confondent, tandis que cette distance, distance hautaine du phare, creuse le vers de l'écart marqué par le blanc. Le risque du naufrage serait donc finalement plus grand à l'ombre de ces pères dont il faudrait, sans pouvoir tout à fait y parvenir, s'éloigner. Il ne faut en effet pas perdre de vue qu'Oppen se compte explicitement parmi ces pères, d'un point de vue générationnel, ce qui explique la relative impossibilité éprouvée à s'échapper de ce carcan. On trouve par exemple, dans « The Powers », la formule « childhood now patriarchal⁵⁰ », qui évoque la vieillesse du poète.

La réponse à ces interrogations contradictoires intervient soudain, à travers un brutal changement d'échelle, depuis ces « structures » imposantes et statiques vers le détail d'une vision proche, celle des petits poissons argentés, rapides comme l'éclair, et des petites pousses vertes, décrites elles aussi par un verbe de procès qui évoque le mouvement (« sprouting », poussant aux pieds du locuteur). Le parallélisme entre les deux ensembles est indéniable : « silver as / the minnows' // flash », puis « miraculous // as the seed sprouting / green at my feet », sachant que ces deux images ramènent l'une comme l'autre le poème sur la terre ferme (« minnows », ou « vairons », désigne en effet un poisson d'eau

50 *Ibid.*, p. 344. [enfance désormais patriarcale]

douce). Il semble envisageable de considérer ces deux images comme l'expression d'un contrepoint, le proche s'opposant au lointain comme la petitesse à la grandeur, le mouvement à l'immobilité, et les dangers de la côte à la sécurité du continent. Il faudrait, en somme, s'éloigner du lointain, pour trouver le proche. Ces remarques seraient alors l'occasion de réinvestir le poème de Hardy présent en dédicace, qui repose sur une dialectique comparable. Pourtant, ces miracles se produisent « among a distant / people », image fréquente dans les derniers poèmes d'Oppen pour désigner le peuple juif, c'est-à-dire que ce proche renvoie aussitôt à un autre lointain, et plus encore, à une distance à soi-même qui semble intrinsèque dès lors qu'Oppen aborde ce sujet. Si l'on reprend alors un instant les remarques de Mary Oppen qui identifie Zukofsky donc, mais aussi Pound parmi ces pères, la mention de ce « peuple distant » exprimerait également, sans doute possible, une différenciation certaine entre ces deux figures tutélaires. Sans prétendre pouvoir nécessairement établir une hiérarchie entre ces interprétations, il faut noter qu'elles ont en commun d'interdire au lecteur de penser que ces images offrent une résolution au tourbillon de la fuite par lequel le poème débute. L'injonction immédiatement faite de fuir encore confirme cette analyse.

Au sein des lignes suivantes (« people therefore run away / into everything »), le terme « therefore » répond au « for » qui précède, conséquence qui répond à cette cause à l'intérieur de la structure du poème : c'est parce que le danger existe qu'il faut l'affronter, comme l'association de « away » à « into » nous y invite. La généralisation que permet le rejet de « people », qui peut aussi bien évoquer l'humanité entière, prépare à l'acceptation d'un destin commun. Nous sommes tous les bénéficiaires d'un même don, « gift », ou « treasure », qu'Oppen n'associe pas à un quelconque génie, mais à l'expérience d'un monde qui nous est donné. On peut ainsi lire « into everything the gift » au sens de « into everything », c'est-à-dire « into the gift », soit « into the gift of everything / into the gift that is everything ». Ajoutons que si ce qui se joue de si précieux est bien de l'ordre de la fuite, le terme « flight » outrepassa le sens strict du mot « escape », puisqu'il désigne aussi l'envol. On retrouve donc, à la fin du poème, une reprise du motif de l'affirmation répétée dans les premières lignes, cette fois sous la forme d'une échappée.

Le motif de la fuite passe par une dernière forme d'intériorisation avec la négation redoublée, « flight my / heritage *neither Roman // nor barbarian* », que l'on se plairait à traduire comme l'expression du refus d'une double paternité poétique, romaine du côté de Pound, fasciné par le fascisme, et barbare du côté de Zukofsky, de langue maternelle yiddish et issu d'un milieu pauvre, alors qu'Oppen est né dans une famille aisée et assimilée. Oppen se conçoit lui-même, comme il le fait dans « The Powers », en tant que « Jew most strange // to myself⁵¹ », ce qui témoigne, sur un mode ironique, d'une intériorisation de sa propre étrangeté en tant que juif, et parachève la double déclaration de non-appartenance qu'énonce « The Lighthouses ». Dans le même temps, on peut aussi lire dans « flight my / heritage » un écho de la dimension exilique ou diasporique de l'héritage judaïque, ce qui viendrait au contraire rappeler le rôle de cette identité à l'intérieur du dispositif du poème. Cependant, quand bien même cette option l'emporterait sur l'assertion d'une double distance, elle s'en trouverait à son tour remise en cause par la destruction évoquée aussitôt. Dans un tel contexte historique, celui de la récente guerre des Six Jours et, plus récemment encore pour ce poème, de la guerre du Kippour, il est difficile en effet de ne pas songer à ces murs qui s'effondrent comme à une image des conflits en cours dans la région, et surtout à un mur en particulier, celui du Temple détruit précisément par les Romains en l'an 70. À l'inverse, la mention des barbares peut aussi évoquer le mur d'Hadrien, et la chute, cette fois, de l'Empire romain. En dépit de leurs directions contraires, ces différentes lectures s'accordent quant à la fragilité, à chaque fois, de l'héritage évoqué, qui semble donc indissociable du mouvement de fuite qui traverse le poème. C'est là que fuite et héritage se conjuguent, au sens où c'est avec la chute, la destruction ou la fin d'un règne patriarcal que commence la fuite et l'exode.

De prime abord, la conclusion du poème n'apporte guère de réponse définitive à l'écheveau des questions posées dans ce tableau. La mention « the turn the cadence the verse // and the music essential » renvoie presque trop facilement aux principes de la poétique de Zukofsky, et

51 *Ibid.*, p. 344. [Juif étranger avant tout // à moi-même]

donc à la référence de la dédicace. De ce fait, il semble presque qu'on soit invité à lire ces lignes en dehors du mouvement du poème. C'est d'ailleurs ce qui a parfois lieu, lorsqu'elles sont citées hors contexte. L'accumulation, qui plus est fortement synonymique, tend également à refermer le segment sur lui-même. Il faut naturellement bien plutôt l'ouvrir jusqu'à la fin du texte. La lecture que l'on peut faire de ces lignes dépend, comme souvent, d'une clé syntaxico-prosodique, que manifeste un terme que le lecteur doit redoubler afin d'assurer la liaison allusive proposée par le texte. Ici, il s'agit de l'adjectif « essential », qui peut qualifier la musique, au sens où, syntaxiquement, elle serait essentielle à la clarté qui va suivre, mais qui qualifie tout autant, en tant qu'épithète, cette même clarté essentielle. Ces dernières lignes répètent donc une structure binaire, soit : « the turn the cadence », puis « the verse // and the music », « essential // clarity » et « plain glass », « ray / of darkness » et « ray of light ». À partir de ce découpage, ce qu'écrit Oppen devient plus explicite. Tout d'abord, « turn » répond à « verse » comme « cadence » à « music ». Autrement dit, Oppen souligne ce que l'on a appelé la prise en charge de la prosodie par la syntaxe : la composition du vers, sa découpe, décide entièrement de sa cadence. Si pareille assertion peut sembler évidente, dans la mesure où le rôle du rejet est connu comme à la fois syntaxique, sémantique et prosodique, cette technique apparaît particulière lorsqu'on prend en compte le fait qu'il s'agit là de l'unique outil de versification à la disposition du poète dans un texte en vers libres, non ponctué, et fréquemment asyntaxique. Les unités suivantes dévoilent à leur tour deux à deux leurs nuances : « clarity » et « glass », deux termes souvent interchangeables chez Oppen, mettent en avant, ainsi réunis, le caractère nécessairement médiatisé de la vue, dont Oppen aime à souligner le recul, afin de distinguer toujours entre observation et expérience, parallèlement à l'impérieuse nécessité d'une vision qui exige que l'on ouvre les yeux. Par ailleurs, le verre en question est bien sûr celui de la lanterne du phare, dont les rayons font l'objet des derniers mots du texte. Les deux adjectifs « essential » et « plain » reprennent ce distinguo sur un autre plan, le premier évoquant la valeur décisive de cette vision que le second tempère en la ramenant à sa simplicité et à sa dimension

commune. Enfin, l'alternance entre « ray / of darkness » et « ray of light » renvoie à la lumière alternée des phares qui, dans ce contexte précis, représente aussi le mécanisme prosodique du poème. Ce dernier procède selon une logique d'alternance analogue, soumettant le regard du lecteur à semblable va-et-vient entre clarté et obscurité au niveau de la construction du poème. Si cette lecture détaillée permet d'en mieux comprendre le découpage, et d'en expliciter les étapes, la cohérence de l'ensemble demeure à ce stade encore prisonnière du détail de nos analyses ; or cohérence il y a, ainsi que le parallèle entre les deux dimensions visuelles du texte en témoigne, visualisation des éléments représentés et visualisation des mots du texte étant construites en miroir, au point de pouvoir parler d'une dramatisation de la lecture comme navigation, et inversement de la navigation comme d'une figuration des péripéties de la lecture.

ELLIPSES DE LA CLARTÉ

Afin de saisir l'imbrication des questions amenées par le poème, on voudrait maintenant en proposer un autre découpage, dont la fonction sera de parvenir à isoler les différentes voix du texte à partir d'unités qui dépassent le niveau de la ligne ou le séquençage syntaxique auquel on vient de se livrer. Selon une logique d'emboîtement concentrique dont, pour des raisons de mise en page, on ne peut proposer d'équivalent visuel ici, il apparaît après examen que deux questions s'opposent tout au long du texte. Afin d'en faciliter la lecture, et de mettre en avant ce parallélisme, on trouvera ci-dessous le poème dans un nouvel agencement. Le choix de la linéarisation temporaire, certes regrettable, a également pour fonction de souligner l'unité de chaque bloc, des sauts de ligne indiquant les passages non consécutifs. On notera également la répétition volontaire de certains termes pivots à l'intérieur de plusieurs unités distinctes, afin d'en éclairer le sens. Pour plus de commodité par la suite, les mouvements, voix ou lignes mélodiques du poème et leurs relations seront simplement indiqués A, B, A', B'. Les premiers et les derniers mots du poème ont été omis, tant le vis-à-vis entre « The Lighthouses » et « ray / of darkness ray of light » semble

évidemment structurant, ainsi que la dédicace, « for L Z », présente phonétiquement dans le titre, et à laquelle répond, dans un geste singulier à l'échelle de l'ensemble du texte, « my / heritage », qui peut aussi bien s'entendre comme un hommage ou bien, si l'on souligne le possessif, une revendication proche d'une réappropriation.

Une fois cette architecture apparente, il faudra s'empresser de relire le poème dans son état original, afin d'apprécier l'équilibre et le haut degré d'imbrication de l'ensemble. Voici donc la progression du poème donc selon deux mouvements, A et B, à l'intérieur desquels s'insèrent en contrepoint les mouvements A' et B', et dont il faudrait se représenter l'emboîtement sous la forme d'un parallélisme de type A B / A' B' :

252

A

in time of the breaking of nations

the coasts // are danger rock-pierced / fatalities far out far out the
structures // of cause // and consequence

now the walls are // falling

B

if you want to say no say / no if you want to say yes say yes

I want to say // yes and say / yes

of oceans in which to say what one knows and to / limit oneself to this //
knowledge

silver as / the minnows' // flash miraculous // as the seed sprouting /
green at my feet

essential // clarity plain glass

A'

in loyalty // to all fathers or joy / of escape // from all my fathers

among a distant // people therefore run away / into everything the gift //
the treasure is // flight my / heritage *neither Roman // nor barbarian*

B'

the turning / lights // of oceans

turning // lights // of safety for the coasts //

knowledge is // loneliness turning and turning // lights

falling the turn the cadence the verse // and the music essential

Le premier mouvement, A, est construit à partir d'une exploration des termes de la dédicace: « coasts », « rock », « structures » et « walls » reprennent, à partir de variations autour de la notion de frontière, le motif de nations qui se déchirent. Cet écroulement est quant à lui sensible dans le choix des procès envisagés, « breaking », « pierced » et « falling ». La densité sémantique du mouvement repose par ailleurs sur le chemin qui mène de « nations » en tant qu'État nationaux constitués, d'un point de vue politique, et ces nations au sens concret d'une collection particulière d'individus, désignées comme victimes par le terme « fatalities ». À cela s'ajoute encore un dernier niveau de cohérence, dans la mesure où ce mouvement est structuré par une échelle temporelle très significative, puisque l'on commence par « in time », qui suggère presque qu'il serait encore le temps, que l'on aurait encore le temps d'éviter ce qui se produit pourtant sous nos yeux, avant de passer à « now », dans un poème entièrement au présent. C'est là qu'intervient l'autre dimension du terme « fatalities », au sens d'un renvoi à la fatalité, pluralisée en tant que « structures // of cause // and consequence » tout aussi inévitables, ce que renforce la répétition de

« far out far out », qui généralise cette fois le phénomène sur un plan spatial autant que temporel.

254

À ce terrible effondrement répond le mouvement B, qui semble contrebalancer le premier par son caractère expressément affirmatif et qui, pourtant, se préoccupe autant de circonscrire cet élan que de lui donner corps. Ce qui est tout d'abord remarquable est la façon dont ce mouvement débute par une sorte d'éloge du pouvoir libérateur de la volonté et du choix, pour s'achever sur la position, apparemment en retrait, de l'observateur. Cela s'explique par l'équivalence suggérée à travers cette construction entre volonté et parole, puis entre parler et savoir : l'expérience du monde, y compris lorsqu'elle s'apparente à un miracle, est une expérience partagée du monde connu, et non d'un ailleurs. Ce savoir, dont les « limites » ne sauraient être dépassées, correspond à ce qui reste lorsque les côtes, les rochers, toutes les structures et les murs ont été détruits. C'est tout le paradoxe de la course, qui mène à « tout », sans jamais sortir des limites de l'océan sur lequel, depuis une position singulière, on peut choisir de parler. Il ne s'agit donc en rien d'échapper au naufrage en cours, mais d'en tempérer l'ampleur par le recours à l'aspect préservé du proche et du quotidien, ainsi que de délimiter le sien propre, au cours de son propre voyage, et selon ses propres choix, comme le souligne le passage de « you » à « I », puis de « one » à « my ».

Le mouvement A', quant à lui, opère un retour critique sur le mouvement A : à la crise ouverte par l'effondrement décrit, ce mouvement oppose une invitation paradoxale au conflit. D'une part, les mots « therefore run away / into everything the gift // the treasure » font du naufrage la condition de la découverte d'un trésor, et de l'autre, la loyauté contradictoire promise à une pluralité de paternités revendiquées, mais aussitôt abandonnées, ouvre cet héritage à toutes les échappées, lorsque la perte de repère devient une joie. En B', l'articulation entre les lumières de l'océan et celles des côtes est rendue plus palpable encore au travers de répétitions de structures quasi similaires. Il s'agit bien là, à nouveau, d'une évocation des deux directions complémentaires du poème, l'exploration et la restriction, que le leitmotiv en « turning », puis « turn » situe très nettement du côté de la respiration de la prosodie, à la fois expansive et comprimée. C'est aussi ici une reprise de la tension, au sein du

mouvement B, entre volonté d'expression affirmative et démarcation exacte d'un savoir limité, le poète ne pouvant s'extraire du cercle de sa solitude que s'il en épouse la dynamique, et en fait sienne la circularité. Ce dernier point pourra sembler étrange, mais s'y loge le dernier tour de force du texte: « cadence », ne l'oublions pas, désigne là où tombe le rythme, or ce sont bien les murs du texte que la cadence développée par Oppen parvient à faire tomber, grâce à son tourbillon, de manière à placer le lecteur dans une position semblable à celle du locuteur naviguant. C'est aussi là un ultime hommage déguisé à Zukofsky, poète capable par sa musique de faire tomber les murs de Jéricho que représenterait la tradition poétique américaine qu'il renouela si profondément.

Il faut dire enfin que cette interprétation n'est pas un travail de rationalisation *a posteriori* qui chercherait à recréer de la cohérence dans un texte construit selon d'autres exigences. On espère avoir démontré que ce poème d'Oppen est véritablement composé, bien que ses méthodes de composition exigent un type d'analyse spécifique. Les raisons qui expliquent une telle composition ont des racines très profondes chez Oppen, que l'on qualifierait volontiers de sous-marines tant elles sont inséparables du trajet du poète par rapport à la représentation de la mer. Afin de comprendre toute la portée du rôle de l'élément marin chez Oppen, il faut en saisir la dimension à la fois symbolique et intime, ainsi que sa présence, très tôt, comme motif poétique. La mer intervient en effet rapidement dans l'œuvre d'Oppen en tant qu'illustration de l'impossibilité qu'il y a à dire l'universel et, dans le même temps, comme élément révélateur du singulier sous le général. Dans « Party on Shipboard », qui figure dans *Discrete Series* (1934) et apparaît à maints égards comme un poème précurseur au regard des interrogations qui traversent le recueil *Of Being Numerous*, à plus de trente ans d'écart, Oppen répond à Williams. Ce dernier écrivait, dans *The Descent of Winter* (1928): « There are no perfect waves—/ Your writings are a sea / full of misspellings and / faulty sentences. Level. Troubled. [...] This is the sadness of the sea—waves like words, all broken—⁵² ». Mais

52 William Carlos Williams, *The Collected Poems*, New York, New Directions, t. 1, 1909-1939, 1986, p. 292. [Les vagues parfaites n'existent pas – / Tes écrits sont

là où, chez Williams, l'espoir d'une formation de corail qui viendrait se sédimenter offrirait la possibilité d'un lieu, Oppen semble déjà anticiper l'avertissement futur du même Williams: « I warn you, the sea is *not* our home⁵³ ». Lorsqu'il revient sur ce poème en entretien, Oppen en exprime ainsi l'enjeu, depuis la rive: « [y]ou see the separate waves but somehow there is the sea, just as you see people and somehow there is, or could be found, humanity⁵⁴ ». La question du dépassement du singulier à l'intérieur d'un collectif, problème aux ramifications aussi bien esthétiques que politiques pour Oppen, surtout au début des années trente, se trouve au centre de ses préoccupations lorsqu'il écrit ainsi, dans « Party on Shipboard »:

256

Like the sea, incapable of contact
Save in incidents (the sea is not
water)⁵⁵

Oppen insiste cependant sur le fait que le poème ménage une forme d'incertitude: « I left it as a contradiction, that I *know* there is such a thing as “the sea.” the whole. But the poem doesn't manage to see it, and it records the poet's—my own—inability to see it. So that it leads directly to what I've told you about my giving up poetry⁵⁶ ». En référence à ce même poème, Oppen évoque en 1965 la possibilité d'essayer à nouveau: « try to get again to humanity as a single thing, as something

une mer / pleine de coquilles et / de phrases erronées. Calme. Agitée. [...] Telle est la tristesse de la mer – des mots comme des vagues, tous brisés –]

- 53 William Carlos Williams, *Paterson*, New York, New Directions, 1958, p. 235. [Attention, la mer n'est *pas* notre patrie]
- 54 L.S. Dembo, « Oppen on His Poems: A Discussion », dans Burton Halten (dir.), *George Oppen: Man and Poet*, Orono [Me.], National Poetry Foundation, 1981, p. 201. [On voit des vagues distinctes et pourtant aussi la mer, comme on voit des individus et pourtant il existe, si l'on cherche, l'humanité]
- 55 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 15. [« Comme la mer incapable de contact / Sauf en cas d'accident (la mer n'est pas / l'eau) », di Manno, p. 27.]
- 56 Burton Halten (dir.), *George Oppen: Man and Poet*, op. cit., p. 202. [Je conserve la contradiction: je *sais* qu'il existe « la mer » en tant que totalité, mais le poème ne parvient pas à la voir. Il enregistre ma propre incapacité à la voir. C'est pourquoi il mène directement à ce que je vous disais au sujet de mes raisons d'abandonner la poésie]

like the sea which is a constant weight in its bed⁵⁷ », sachant que ces derniers mots sont une citation directe des derniers vers de « Party on Shipboard ». À la fin des années soixante, Oppen remplace « Shipboard » par « shipwreck » : la mer demeure l'horizon privilégié du poème, mais après être passé de la rive au large, et pour mieux envisager le naufrage qui a lieu. Mais c'est surtout avec *Seascape: Needle's Eye* (1972) qu'Oppen explore la mer comme lieu psychique autant que physique. L'année suivante, il écrit ainsi à Robert Duncan :

((my childhood - - infancy - - too I cannot escape or forget tho I also wonder why I cannot My childhood was the sea the inescapable myth of the sea we are also small in comparison to the sea - therefore we make our way thru every wrinkle and pore of its skin⁵⁸

L'association de la mer à l'enfance dépasse le cadre autobiographique, et mène à l'association du regard du poète au point de vue de l'enfant, l'un se trouvant très fréquemment lié à l'autre, dans « West »⁵⁹ comme dans « A Dream of Politics »⁶⁰, qui chacun différemment reprennent l'image des enfants sur la rive que l'on trouve chez Wordsworth dans « Ode [Intimations of Immortality] ». Oppen décrit de la sorte ce regard, qu'il compare à la simplicité enfantine des poèmes de Reznikoff, s'appropriant ainsi ce qualificatif : « since we speak of Rezi: 'The created world, as in childhood, rises around us, an unfamiliar and absolute truth'⁶¹ ». Dès lors, ce parallélisme entre l'enfance du regard et le spectacle de la mer devient à la fois le moyen et le but du poème, au sens où cette enfance

57 *The Selected Letters of George Oppen*, éd. cit., p. 111. [essayer de saisir l'humanité à nouveau comme une chose unique et entière, quelque chose comme la mer, un poids constant dans son lit]

58 *Ibid.*, p. 251. [(mon enfance – ma petite enfance – aussi je ne peux y échapper ou l'oublier bien que je me demande pourquoi je ne peux pas Mon enfance était la mer le mythe inévitable de la mer nous sommes tous si petits en comparaison – c'est pourquoi nous nous frayons un chemin par tous les plis et les pores de sa peau]

59 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 215-216.

60 *Ibid.*, p. 346-347.

61 *The Selected Letters of George Oppen*, éd. cit., p. 322. [puisqu'on parle de Rezi : « La création, comme dans l'enfance, se dresse autour de nous, vérité étrangère et absolue »]

est explicitement construite par le poète, comme Oppen l'écrit encore à Duncan : « (I suspect we create nothing else, you and I, but I am sure we create our childhoods)⁶² ». D'autre part, il ne faut aucunement entendre dans le mot « enfance » autre chose que l'image, certes paradoxale, d'un dénuement qui confine au tragique. De façon répétée, Oppen emploie la même formule afin de qualifier le regard de l'enfant. Ici, dans une lettre de 1964 à Diane Meyer, Oppen explique :

I imagine myself the tenth man on earth, and I say: Sometimes I feel like a motherless child It is a tremendous moment, a great poem But I am not the tenth man on earth, much has been said and clearly one needs to say more, to say further. I MEAN FOR *ONESELF*⁶³

Dans une lettre envoyée à James Laughlin lors d'un voyage en Israël à l'automne 1975, Oppen mentionne les sites archéologiques visités et ajoute :

And here are the inscriptions, the words and the history of three great religions, and sometimes we wish that we could come to an ancient inscription saying: Sometimes I feel like a motherless child⁶⁴

Écrivant à sa fille, en 1979, Oppen demande également : « If someone said to us, 'sometimes I feel like a motherless child' would we not weep⁶⁵? » Dans ses notes, on retrouve à nouveau la même formule :

That funny little core of myself which seems always so inartistic—as it must, because it is that part of any other artist—The aesthete has convinced himself—or more often herself—that the core is the

62 *Ibid.*, p. 238. [(Je crois que nous ne créons rien d'autre, vous et moi, mais je sais que nous créons nos enfances)]

63 *Ibid.*, p. 97. [J'imagine que je suis le dixième homme sur Terre et je me dis : Parfois je me sens orphelin de mère C'est un moment terrible, un grand poème Mais je ne suis pas le dixième homme sur Terre, beaucoup a déjà été dit et il faut certainement dire plus, plus loin. JE VEUX DIRE POUR *SOI-MÊME*]

64 *Ibid.*, p. 306. [Et voici les inscriptions, les mots et l'histoire des trois grandes religions, et parfois on aimerait trouver une inscription ancienne qui dirait : Parfois je me sens orphelin de mère]

65 *Ibid.*, p. 346. [Si quelqu'un nous disait, « parfois je me sens orphelin de mère », ne pleurerions-nous pas ?]

appreciation of Chinese vases, or—whatever. If one remembers that he was once a four year old——⁶⁶

Ces lignes, dans lesquelles Oppen semble commenter son poème intitulé « Technologies »⁶⁷, en partie adressé à Denise Levertov, à laquelle il fait cruellement référence ici⁶⁸, attestent de la prégnance de cette formule chez Oppen, qui perdit sa propre mère à l'âge de quatre ans. Le regard de l'enfance est donc tout sauf une image de l'innocence chez Oppen, mais bien au contraire une façon pour lui d'inscrire la mort au centre du poème. Cette association est centrale dans l'appréciation de la simplicité du poème, signe de précarité, souvent de gravité. Si la mer est donc intimement liée à l'enfance, c'est en tant que structure d'horizon⁶⁹ marquée du sceau de préoccupations semblables. Et pourtant, à l'image de l'enfance, la mer est souvent invoquée par Oppen comme ressource précieuse et comme origine à laquelle il faut sans cesse retourner se mesurer. En 1975, il s'inquiète ainsi :

And of course I feel sometimes too armored with all those poems
written - - - - written, I would like to be adrift again - - I am afraid, I
mean, that I might lose the sea⁷⁰

Telle est donc la raison qui motive la construction d'un poème comme « The Lighthouses » : il s'agit pour Oppen de préserver la dérive qu'il évoque ici, garante de la pérennité de l'élément marin, dont la fluidité se confond avec la vitalité qu'espère garder en lui le poète, menacé

66 George Oppen, *Selected Prose, Daybooks, and Papers*, éd. cit., p. 69. [Ce drôle de petit être que je suis au fond de moi, si peu artistique – comme il se doit, car il en va ainsi chez tous les autres artistes — l'esthète s'est convaincu comme un grand – ou plus souvent comme une grande – que ce qui compte au fond, c'est d'apprécier les vases chinois ou – que sais-je. Si l'on se souvient seulement que l'on a un jour eu quatre ans —]

67 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 93-94.

68 Voir Peter Nicholls, *George Oppen and the Fate of Modernism*, Oxford, Oxford UP, 2007, p. 55.

69 Voir Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

70 *The Selected Letters of George Oppen*, éd. cit., p. 301. [Et bien sûr parfois je me sens trop blindé par tous ces poèmes écrits - - - - écrits, j'aimerais dériver encore - - j'ai peur, je crois, de perdre la mer]

par « l'armure » pétrifiante de ses écrits passés, comme de tous les textes de l'histoire. Ce dernier point a son importance, car il éclaire l'usage que fait Oppen dans ce poème du mot « clarity ». En effet, le caractère fuyant d'un tel poème est *a priori* peu compatible avec le sens commun attaché à la notion de clarté. Sa structure semble toute entière occupée à soustraire le poème au lecteur, à travers une succession d'ellipses. Ces dernières semblent reposer tantôt sur l'emploi de termes si génériques qu'ils bloquent la connotation, phénomène renforcé par une détermination définie qui vient abstraire les mots de leur contexte déjà minimal, tantôt sur une allusion possible à une référence extérieure, mais dont on a montré avec Hardy et Zukofsky que la valeur explicative était faible. Elles relèvent parfois d'une syntaxe ouverte, qui confie au lecteur le soin d'en définir les contours, parfois de choix de mise en page dont l'effet, visuel autant que prosodique, communique au lecteur une impression de suspension si hypnotique qu'elles n'apparaissent plus comme un obstacle à la compréhension mais comme le moyen d'une autre intelligence du poème. C'est ainsi qu'il faut entendre la clarté par ellipses offerte par le texte : le flux de la lecture traverse une clarté qui préexiste au poème, et que ce dernier ne révèle qu'en prenant le risque d'en provoquer l'éclipse. Catalyseur, regard, mais aussi écran, le poème doit faire avec ses mots, au sujet desquels Oppen insiste qu'ils sont autant un outil qu'un frein. Dans « Route », il écrivait ainsi : « Words cannot be wholly transparent. And that is the / 'heartlessness' of words⁷¹ ». Les mots ne permettent donc d'accéder à la clarté que de façon restreinte, qu'Oppen résume en employant le paradoxe suivant : « Clarity / In the sense of transparence, / I don't mean that much can be explained. / Clarity in the sense of silence⁷² ». On comprend alors que ces ellipses ne sont rien d'autre que les manifestations de cette clarté silencieuse dont la transparence transperce le poème. L'image finale du « verre ordinaire », à la toute fin de « The Lighthouses », illustre donc la condition impossible

71 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 194. [Les mots ne peuvent être totalement transparents. Et c'est là leur « ingratitude », di Manno, p. 220.]

72 *Ibid.*, p. 175. [Clarté // Dans le sens de transparence, / Je ne dis pas que grand-chose soit explicable. // Clarté dans le sens de silence », di Manno, p. 199.]

du langage, que vient compenser l'imbrication de la syntaxe et de la prosodie, correction apportée au manque de transparence des mots. Parce qu'il porte les mots qui le composent comme une embarcation est portée par les flots, le poème parvient à conserver ce sens de la dérive qui évoque maintenant tout à la fois, dans ce texte, la solitude absolue du très jeune orphelin, la conquête de soi du jeune homme qui s'en va, l'expérience des naufrages inévitables, le miraculeux spectacle du temps, et l'agencement patient du poème. Comme la lumière tournante d'un phare offre un repère qu'aussitôt elle reprend, le poème alterne entre la perte et la prise, d'une façon qui évoque le besoin éprouvé par Oppen de se saisir du réel, sans cesser de pouvoir perdre pied à nouveau.

RUINES DU PARTICULIER

More than we felt or saw.
 There is a simple ego in a lyric,
 A strange one in war.
 To a body anything can happen,
 Like a brick. Too obvious to say.
 But all horror came from it¹.

George Oppen, *The Materials*, 1962

Peu lus, les poètes objectivistes n'en sont que plus facilement mal lus, notamment à travers le prisme de la « promotion lyrique du détail [comme] fait poétique majeur² », pour reprendre les termes dans lesquels Jean-Michel Maulpoix a décrit le tournant de la modernité. Pareille promotion, que Maulpoix considère comme la réaction d'un lyrisme qui « se voit contraint à l'errance dans cet espèce de terrain vague qu'est devenu le monde plein d'objets³ », n'est pas sans poser problème en effet dès lors que ce prosaïsme perd sa dimension critique initiale. Parce que la question de la place et du rôle de l'objet dans le texte, et du texte comme objet, est si fréquemment posée par les poètes objectivistes, il faut, en ce début de XXI^e siècle, revenir sur ce point et, ce faisant, sur la dilution parfois très problématique des enjeux de l'irruption du prosaïque propre à la poésie moderniste américaine. Il s'agit d'une question à ce point relative à notre réception de ces textes qu'on voudrait pouvoir un instant s'en abstraire, le temps d'une brève analyse du traitement

- 1 George Oppen, *New Collected Poems*, Michael Davidson (dir.), New York, New Directions, 2002, p. 53. [« Excédant ce que nous avons vu ou senti. / Il y a un moi simple dans le poème / Un moi étrange dans la guerre. / Tout peut arriver à un corps, / Comme à la brique. Trop évident pour être dit. / Mais toute l'horreur vient de là. », di Manno, p. 68.]
- 2 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, Corti, 2000, p. 260.
- 3 *Ibid.*, p. 252.

du poème moderniste comme objet tel qu'il est mis en scène dans le film du réalisateur américain Jim Jarmusch intitulé *Paterson* (2016), qui emprunte son titre et son décor au long poème éponyme de William Carlos Williams paru en 1958. Excellent exemple récent des problèmes que posent le souci du prosaïque, ce film met en scène la lecture d'un poème de Williams qui, à elle seule, résume nombre d'interrogations évoquées jusqu'ici.

Le sort réservé à Williams, compagnon de route des poètes objectivistes, dans l'œuvre de Jarmusch est étonnement représentatif des travers d'une vision caricaturale de la poésie américaine que ce poète en est venu, malgré lui, à représenter. Sans doute impatient de tirer tout le bénéfice d'un cachet moderniste pourtant bien incertain, le film véhicule en effet nombre de poncifs relatifs à la poésie, à commencer par celui fondé sur l'acception métaphorique du mot. On n'y célèbre pas la poésie en tant que genre littéraire spécifique, mais la poésie de tout ce qui est reconnaissable comme appartenant au domaine du « poétique » : la poésie du quotidien, la poésie de l'intime et de l'ordinaire, à travers un détournement inquiétant du localisme critique propre à Williams sous les traits d'un pittoresque tranquille aux accents touristiques, teinté d'exotisme⁴, « poésie » qui repose sur une accumulation d'anecdotes et de précieuses curiosités qui font effectivement du mot lui-même le synonyme du charme ou de l'émotion ressentis au contact des choses simples dont le poème viendrait préserver la révélation éphémère. Cette majoration du mineur, bien exagérément paradoxale, est reflétée par le dispositif narratif lui-même, qui repose sur une tension entre les deux occupations du personnage principal du film, conducteur de bus et poète à ses heures, la seconde en apparence mineure, mais appelée en définitive à jouer un rôle autrement majeur. À mesure que des poèmes s'affichent en surimpression à l'écran sur les plans qui s'enchaînent, privilégiant ainsi une esthétique du flux là où la mise en valeur du discontinu eût davantage convenu aux procédés de montage propres au long poème américain, c'est toute la dimension matérielle inséparable

4 À la fin du film, un touriste japonais fait ainsi figure de *deus ex machina* lorsqu'il intervient auprès du personnage principal.

du rôle perturbateur du prosaïque qui disparaît, au profit d'une dématérialisation complète du texte qui apparaît, renforcée par le choix d'une police qui imite l'écriture manuscrite, ce qui redouble, au lieu de l'atténuer, l'artifice de l'incrustation numérique. Ne demeure de ces textes apposés à l'écran que le défilement très explicitement suggestif des impressions incertaines que les plans successifs sur lesquels ils s'insèrent peinent à capter, comme si, de façon étonnante s'agissant d'une œuvre filmique censée célébrer la poésie, les images devaient pallier sans cesse les insuffisances du texte. L'opération de récupération tentée par le film culmine lors de la lecture, par le personnage principal, du poème de Williams, « This is Just to Say » (1934) :

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold⁵

Le poème de Williams se présente comme un bref mot d'excuse laissé sur une table de cuisine, ou collé sur un frigidaire, le poète y avouant avoir mangé les prunes laissées au frais ; or la provocation, près d'un siècle plus tard, semble difficilement transposable, tant le plaisir coupable du

5 William Carlos Williams, *The Collected Poems*, New York, New Directions, t. I, 1909-1939, 1986, p. 372. [J'ai mangé / les prunes / qui étaient dans / le frigo // et que / tu voulais probablement / garder / pour le petit-déjeuner // Je te demande pardon / elles étaient délicieuses / si sucrées / et si froides]

locuteur, tout autant que l'irrévérence et l'ironie originale en contexte, sont abolies par les choix de mise en scène. Le personnage principal entre dans la cuisine où se tient sa compagne qui, après lui avoir demandé s'il tient bien dans la main un recueil de William Carlos Williams, lui demande de lui faire la lecture du poème qu'elle aime tant. L'homme, après avoir annoncé le titre, en fait donc la lecture, aussitôt suivie par les remarques de la femme, qui réitère son amour pour ce poème, qu'elle compare ensuite, en qualité, à ceux de son époux. La scène, relativement statique, se déroule en plan fixe, ponctuée de brefs plans de coupe qui dévoilent un troisième personnage, un chien, assis à table dans l'autre partie de la cuisine. Le caractère insolite de cette apparition, justifiée sur le plan narratif puisque ce bouledogue détruit ultérieurement le carnet de poèmes manuscrits du protagoniste, s'explique sans doute aussi par le besoin d'offrir un contrepoint à l'hommage guindé rendu ici à l'auteur de *Paterson*. Il apparaît donc tout d'abord que la lecture du poème par le personnage principal est le résultat d'une requête expresse, immédiatement suivie d'une remarque visant à établir une équivalence flatteuse entre le texte de Williams et les poèmes du personnage, qui n'auraient rien à envier à leur modèle, préalablement annoncé comme poème favori, puis qualifié de poème étalon. En amont comme en aval de cette lecture, le film multiplie ainsi les signes de la légitimité littéraire dont il espère partager l'aura. Aussi bien du point de vue de la narration que des dialogues, le film fait tout son possible pour canoniser, non sans didactisme, le poème de Williams, qui s'en trouve de la sorte radicalement dénaturé. Son impertinente banalité n'est plus accessible, dès lors qu'il est introduit comme l'un des poèmes préférés du personnage féminin, tandis que son aspect prosaïque, fonction de sa dimension visuelle (un petit mot laissé là), est effacé par la mise en scène qui opte pour une lecture à voix haute. Il faut enfin noter que le personnage lit ce poème en tenant ostensiblement à la main l'édition de 1951 des *Collected Earlier Poems* de Williams, publiée par New Directions, volume doté d'un bandeau rouge distinctif, clin d'œil au plus célèbre poème de l'auteur. Le choix d'utiliser cette édition, objet monétisé d'un point de vue bibliophile et valorisé symboliquement d'un point de vue littéraire, participe de l'élimination de toute trace de la

simplicité teintée d'ironie de l'original, au profit d'un décor où le livre devient un accessoire. La mise en scène complète enfin sa réécriture du poème de Williams en donnant pour cadre à cette lecture un face à face, quand le texte de Williams évoquait un aveu coupable laissé derrière soi, puis en situant le tout dans la cuisine du couple débordante de biscuits encore chauds, alors que Williams mêlait précisément la pauvreté des moyens du poème et celle des provisions du foyer.

Autant que ce poème, c'est toute l'invention et avec elle l'intégralité du propos du poème *Paterson*, son ambition, son insolence et son audace formelle, qui disparaissent, englouties dans un film qui, en réponse, ne met lui-même jamais en jeu son propre dispositif. Tel est au contraire le propos, introductif, du poème *Paterson*, qui insiste sur les moyens défectueux qui seront employés par le poète tout au long de son expérimentation incertaine : Williams annonce exactement, dès les premiers vers, qu'il procédera « by defective means⁶ ». Chez Jarmusch, les vers de Ron Padgett, qui a participé à l'écriture du film, apparaissent à l'écran comme au fil de la plume, produits naturels et sans retouches de l'inspiration fertile de l'écrivain solitaire, qui refuse d'envisager la publication, au risque de la destruction accidentelle de son œuvre. Pareille concentration de clichés pourrait sembler relativement inoffensive tant elle confine au parodique, cependant les méprises sur lesquelles elle repose et qu'elle contribue à diffuser méritent que l'on s'y arrête.

L'élection de l'objet, souvent proche cousin de la notion de détail, et avec l'objet l'idée du particulier et de l'unique comme matière première du poème, sans plus de contexte, ouvre en effet la porte à tous les raccourcis et à tous les faux-semblants. L'authenticité du banal, doublée de l'éclectisme du collectionneur de curiosités, remise de fait l'objet parmi les bibelots que ce même objet devait au départ permettre de remettre en cause. Si Williams énonce, dans *Paterson*, au livre II,

6 Voir William Carlos Williams, *Paterson*, New York, New Directions, 1958, p. 11. [avec des moyens défectueux]

« Be reconciled, poet, with your world, it is / the only truth⁷! », cette réconciliation n'est pas acquise. Elle nécessite la traversée de quantité d'épreuves, dont *Paterson* rend compte, au premier rang desquelles la destruction du livre en tant qu'objet, aussi bien du point de vue de la forme du recueil que, au livre III, dans les pages consacrées à l'incendie de la bibliothèque de la ville. Il écrit ainsi :

We read: not the flames
but the ruin left
by the conflagration⁸

268

L'iconoclasme de ces ruines rencontre un écho spécifique au sein des œuvres des poètes objectivistes qui mirent au cœur de leurs pratiques une conscience extrêmement aiguë du poème comme objet premier de leur attention, bien au-delà de la présence ou du rôle de la prose du monde dans leurs œuvres. Or cet objet ne va pas de soi : sa concrétude linguistique en fait une réalité étrangère au poète, en même temps que son étrangeté alors sur la scène littéraire en signe la mise à l'écart. C'est pourquoi il faut se méfier des reprises somme toute superficielles de certains propos de Williams quant à l'importance de l'ancrage américain de sa propre poésie⁹, et ne pas hésiter à remettre en cause l'assimilation du particulier au familier. D'une part, Williams fut un inlassable inventeur, convaincu de la fonction créatrice de la composition poétique, lui qui déclarait : « The words will have to be rebricked up¹⁰ », et donc peu sujet à la fascination fétichiste, et parfois même teintée d'exotisme, envers

7 William Carlos Williams, *Paterson*, éd. cit., p. 103. [Sois réconcilié, poète, avec ton propre monde, c'est / la seule vérité !]

8 *Ibid.*, p. 123. [Nous lisons : pas les flammes / mais les ruines / de la conflagration]

9 Dans *In the American Grain* ([1925], New York, New Directions, 1956), Williams déclarait pourtant déjà, en préambule, vouloir découvrir un monde américain encore inconnu, et non pas célébrer un sol ou une tradition déjà constituée : « it has been my wish to draw from every source one thing, the strange *phosphorus* of the life, *nameless* under an *old misappellation* ». [j'ai souhaité tirer de toutes mes sources une chose : l'étrange *phosphore* de la vie, *anonyme* sous d'*anciennes étiquettes fausses*]

10 William Carlos Williams, *Paterson*, éd. cit., p. 170. [Il faudra reconstruire les mots brique par brique]

du côté de l'honnêteté et de la clarté, ne parvient pas à accepter un dénuement aussi total, et demeure impatiente de céder au charme de la figure ou de la perception. Rakosi lui-même procède ici de la sorte : une voix s'élève du poème et pousse son sanglot afin de compenser, par « some lovely figure or perception », l'ascèse du premier vers, qui ne promet de l'écriture que le travail. On notera le paradoxe selon lequel ce qui appartient à l'intime doit être traversé comme un obstacle, comme une étrangeté à laquelle faire face. C'est tout le contraire qu'évoque le soulagement par l'artifice de la figuration et de l'image, remède illusoire à une fragilité essentielle à laquelle la figure, ou le jeu de la perception, permettrait d'éviter de se confronter. On ne saurait donc en conclure que la clarté s'oppose ici aux larmes. Il apparaît plutôt que Rakosi s'interroge quant à la persistance de cette voix malgré l'engagement qui est le sien, et s'efforce ainsi de problématiser la viabilité du choix de la clarté dans le contexte d'une persistante étrangeté, qui vient déranger le poète assis à sa table et qu'il serait impuissant à empêcher de traverser le poème.

Pour employer les termes de Rakosi, on dira donc que le pourquoi de « toute cette étrangeté » importe bien davantage aux poètes objectivistes que l'inclusion et la transcription du réel, qu'il soit linguistique, culturel ou historique, de l'objet Amérique. Il existe pourtant sur ce point un certain malentendu, relatif à l'acception exacte de la notion d'étrangeté. En effet, en raison de leur propre statut, d'un point de vue aussi bien littéraire que culturel et politique, les cinq poètes objectivistes étudiés ici ne manquaient pas de motifs pour se reconnaître comme étrangers au sein des milieux dans lesquels ils évoluèrent. Ils n'en remportèrent pas moins deux victoires importantes contre cette étrangeté et contre le rejet qui s'y loge. Lorsqu'ils commencèrent à écrire, ils transformèrent cette exclusion, puisqu'ils renversèrent l'étrangeté de leurs choix et de leurs origines pour se faire les auteurs d'une poésie étrangère certes, mais fièrement étrangère, puisqu'étrangère à la tradition poétique établie, c'est-à-dire marquée du sceau de la tradition littéraire britannique, et ce afin de s'approprier les lettres qu'ils voulaient désormais américaines. Puis, lorsqu'ils furent lus, et recommencèrent pour quelques-uns à écrire, l'étrangeté qui était la leur au sein du canon fut à son tour américanisée,

jusqu'à devenir un véritable étendard. « Toute cette étrangeté » qui fut la leur, inséparable de leurs parcours troués d'oubli, marqués par la récurrence d'une profonde étrangeté vis-à-vis du champ littéraire, en vint à disparaître sans que l'on puisse imaginer s'en plaindre. Ce n'est donc pas cette étrangeté-là, ou du moins pas seulement celle-ci, que l'on souhaite évoquer maintenant à la lumière des mots de Rakosi. L'étrangeté qui perturbe la coïncidence du particulier et du familier est bien entendu traversée par les questions d'identité et celles relatives aux situations minoritaires si flagrantes chez ces poètes, mais elle ne s'y résume pas.

L'exemple de Zukofsky le démontrera paradoxalement fort bien. Si « Poem Beginning "The" » (1928) a été beaucoup lu du point de vue de la mise en scène, par Zukofsky, de son identité juive¹³ et de la marginalité de sa parole au regard de la tradition poétique que s'efforçait de refonder alors T. S. Eliot¹⁴, explicitement visé par Zukofsky dans son poème, le trajet qui mène de « Poem Beginning "The" » aux derniers vers de "A" ne se limite pas au récit d'une affirmation identitaire. Il a été noté¹⁵ que le texte de jeunesse de Zukofsky se termine par une traduction d'un poème de Yehoash, poète yiddish que Zukofsky adapte en anglais en plusieurs endroits de « Poem Beginning "The" », et, à ce sujet, que Zukofsky opère une modification du pronom « je », employé par Yehoash, qui devient un « nous ». Voici une translittération fidèle de l'original :

Oyf di khurves (1919)

- 13 Voir John Tomas, « Portrait of the Artist as a Young Jew: Zukofsky's "Poem Beginning "The"" in Context », *Sagetrieb*, 9, 1990/1-2, p. 43-64 ; Harold Schimmel, « Zuk. Yehoash David Rex », dans Carol F. Terrell (dir.), *Louis Zukofsky: Man and Poet*, Orono [Me.], National Poetry Foundation, 1979, p. 235-245 ; Maera Shreiber, *Singing in a Strange Land: A Jewish American Poetics*, Stanford, Stanford UP, 2007, p. 105-127.
- 14 Voir Rachel Blau DuPlessis, *Genders, Races and Religious Cultures in Modern American Poetry, 1908-1934*, Cambridge, Cambridge UP, 2001, p. 166-174, et *Purple Passages: Pound, Eliot, Zukofsky, Olson, Creeley and the Ends of Patriarchal Poetry*, Iowa City, University of Iowa Press, 2012, p. 64-68.
- 15 Voir Jeffrey Twitchell-Waas, « 'Oh my son Sun': Poem beginning 'The' », 2014, *Z-site*, en ligne : <http://www.z-site.net/wp-content/uploads/2014/11/Poem-beginning-The-10JUNE2014.pdf> (consulté le 03/10/2018).

Oyf di kurves vel ikh zitsen un vel zingen
 Mayn zun-lid,
 Unter mayne fis vet krikhen
 Der shotn fun tsefal'ne velten
 Un ikh vel efenendi orems mayne,
 Un vel rufen fun pur makht un freyd:
 Zun, du groyse zun mayn khaver,
 Eyvig vel ikh blayben dir getray,
 Un heler vet mayn zun-lied shalen ieder tog-
 Toysent-Toyzent yohren vel ikh alt zayn...
 A velt tseshtoybt—
 A flater fun a roben-fligen—
 Un likhtiger vet fun dem nay mayn orem boyen,
 Eyvig tsu der zun,
 Turems iber turems tsu der zun...
 In ovent vel ikh shpinen zehungen
 Fun shteren biz tsu shteren,
 Fun oybigkeyt biz oybigkeyt—
 Ikh, der mayster-veber,
 Un morgen vel ikh di geshpinsten
 Boyen, boyen in der zun—
 Ikh, der mayster-boyer...

Vi brayt di orems mayne,
 Vi shtark!
 Toyzent-toyzent yohren bin ikh alt,
 Un toyzent-toyzent yohren vel ikh alt zayn¹⁶...

16 Yehoash, *In Geveb*, New York, Oyfgang, t. I., 1919, p. 278. [Sur les ruines je vais m'asseoir et chanter / Mon hymne au soleil, / Et sous mes pieds va ramper / L'ombre de mondes disparus, / Et j'ouvrirai les bras / Et de pure puissance et de joie je m'écrierai : / Soleil, toi, grand soleil mon ami, / Éternellement je te serai fidèle / Et chaque jour le son de mon hymne au soleil résonnera plus brillamment— / De mille et mille années je suis vieux, / Et mille et mille années de plus je vieillirai... / Un monde part en poussière— / Le murmure des ailes d'un corbeau— / Et cela rend mon pauvre construire encore plus lumineux, / Éternellement vers le soleil, /

Le texte de Zukofsky qui traduit et transpose ce qui précède se présente quant à lui comme suit :

- 318 By the wrack we shall sing our Sun-song
319 Under our feet will crawl
320 The shadows of dead worlds,
321 We shall open our arms wide,
322 Call out of pure might—
323 Sun, you great Sun, our Comrade,
324 From eternity to eternity we remain true to you,
325 A myriad years we have been,
326 Myriad upon myriad shall be.
- 327 How wide our arms are,
328 How strong,
329 A myriad years we have been,
330 Myriad upon myriad shall be¹⁷.

Le passage du « je » au « nous » est considéré par Harold Schimmel comme le signe d'une volonté patente chez Zukofsky d'atténuer le caractère messianique de l'original, ce qui semble difficilement justifiable au nom de cette seule permutation, tandis qu'il semble possible au contraire d'en déduire un choix, propre à Zukofsky, de parler au nom d'un collectif qui dépasse la personne de l'auteur. Quoiqu'il en

Des tours sur des tours [j'empilerai] vers le soleil... / Et la nuit je tisserai des visions / D'étoile à étoile, / D'éternité à éternité— Moi, le maître-tisserand, / Et au matin je bâtirai / Ce que j'aurai tissé [pendant la nuit] / Je bâtirai, je bâtirai sous le soleil... // Mes bras sont si forts, / Si forts! / De mille et mille années je suis vieux, / Et mille et mille années de plus je vieillirai... (Translittération et traduction inédites de Raphaël Koenig.)

- 17 Louis Zukofsky, *Complete Short Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1991, p. 20. [Assis près des ruines nous chanterons notre hymne au soleil / Sous nos pieds va ramper / L'ombre de mondes disparus, / Nous ouvrirons grand nos bras / Et de pure puissance nous serons écriers : / Soleil, toi, grand soleil notre Camarade, / Éternellement nous te serons fidèles, / Nous avons vécu tant de millénaires, / Et vieillirons millénaire après millénaire. // Comme nos bras sont forts, / si forts! // Nous avons vécu tant de millénaires, / Et vieillirons millénaire après millénaire.]

soit, la part d'affirmation identitaire que certains ont pu déceler dans la décision d'adapter Yehoash¹⁸ mérite d'être au moins remise en question dans la mesure où l'opération de traduction, loin de permettre une irruption conquérante de la culture ou de la langue yiddish, réduite à quelques mots dans le poème de Zukofsky, sert au contraire une visée assimilationniste, qui procède non sans humour, distance et satire, mais demeure résolument tournée vers les lettres anglaises.

Autrement dit, identifier les « ruines » de Yehoash au « wrack » de Zukofsky, qui prendrait ainsi ses distances par rapport aux ruines d'Eliot, n'est pas si simple. Certes, l'allusion à la dernière strophe de *The Waste Land* (1922), qui débute par l'image du poète assis sur la rive et contemplant les naufrages, est certainement perceptible sous le terme « wrack », par lequel Zukofsky rend les « ruines » du poème de Yehoash : « wrack » est un mot proche, en un sens rare, archaïque, parfois dialectal, du terme moderne « wreck » ou « wreckage », soit « l'épave », « les débris » et donc aussi « les ruines »¹⁹. Zukofsky cible également, dans le même poème d'Eliot, le célèbre vers « These fragments I have shored against my ruins²⁰ », ainsi que, plus haut dans *The Waste Land*, « What are the roots that clutch, what branches grow / Out of this stony rubbish? Son of man, / You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images, where the sun beats²¹ ». Le fils de l'homme est devenu, dans « Poem Beginning "The" », un fils singulier, qui s'adresse à sa mère et se propose de donner forme, sous un soleil homonyme, à une nouvelle création, à partir de racines multiples. Cependant, penser que Zukofsky écarterait absolument les fragments mythologiques et littéraires canoniques retenus avec nostalgie par

18 Les références à Yehoash sont multiples dans « Poem Beginning "The" », et ne se limitent pas à ce poème. Ici même, « Sun-Song » renvoie à un autre poème de Yehoash.

19 Le terme contient également le sens de « varech », qui en français désigne aussi, en un sens vieilli, les débris rejetés sur le rivage.

20 T.S. Eliot, *Selected Poems*, London, Faber and Faber, 1961, p. 67. [Ces fragments que j'ai adossés à mes ruines]

21 *Ibid.*, p. 51. [Quelles sont les racines qui agrippent, quelles branches poussent, / Parmi ces débris de pierre ? Fils d'homme, / Tu ne peux répondre, ou le deviner, car tu ne connais que / Ce tas d'images brisées, sous un soleil brûlant]

Eliot en faveur de l'affirmation joyeuse d'un contexte social, culturel et historique ancré dans une réalité américaine multiculturelle et tournée vers l'avenir constitue un dangereux raccourci. Tout d'abord, Zukofsky propose un pastiche du texte d'Eliot tel que les méthodes de l'un ne sauraient être tout à fait dissociées de celles de l'autre. Ensuite, passer des ruines d'Eliot à celles de Yehoash n'est pas une opération facile. Ces dernières ne sauraient être lues seulement comme une illustration parmi d'autres de ce que Zukofsky nommera peu après « historic and contemporary particulars²² », soit les faits et les événements concrets du monde (Zukofsky donne pour exemple une antiquité égyptienne, une représentation de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, et la construction d'usines métallurgiques en Sibérie). Pareille équivalence revient à ramener ce texte particulier à un monde familier, marginalisé certes, et sans doute novateur, mais infiniment proche, dont une partie de l'étrangeté a été gommée en tant qu'inquiétude, pour n'exister plus qu'en tant qu'identité.

Juif, sympathisant communiste, avant-gardiste, le poète devient le dépositaire d'une étrangeté univoque, quand « toute cette étrangeté » est en réalité extrêmement dynamique, et traversée par deux directions contraires : elle est revendiquée et réinvestie à travers une stratégie d'assimilation paradoxalement provocante qui connaîtra maintes évolutions au long de l'œuvre, comme de sa réception ; elle subit, comme on l'a vu en "A"-18, une profonde métamorphose lorsque Zukofsky renonce aux promesses des vers de Yehoash, passant des myriades d'années promises à l'hypothèse, tout aussi vaine, du calcul exact du nombre d'années nécessaires au poète pour achever son œuvre, qui se termine, au dernier vers de "A"-23, par les mots : « z-sited path are but us²³ ». Du « nous » inaugural, tentative de généraliser à partir d'un destin unique, et des répétitions prophétiques de la formule « shall be », aux derniers vers de « Poem Beginning "The" », au « but us » restrictif final

22 Louis Zukofsky, *Prepositions +: The Collected Critical Essays*, Middletown [Conn.], Wesleyan UP, 2000, p. 12. [les faits historiques et contemporains particuliers]

23 Louis Zukofsky, "A", Baltimore, Johns Hopkins UP, 1993, p. 563. [ces chemins en z ne mènent qu'à nous]

de "A", la revendication semble avoir perdu de sa superbe. C'est qu'une autre étrangeté s'est substituée à la première. Celle-ci était pourtant elle-même déjà double, puisqu'elle renvoyait aussi bien aux vestiges d'une tradition culturelle prestigieuse, étrangère au pauvre fils d'immigrants, qu'à l'étrangeté attachée à Zukofsky aux yeux des sphères littéraires et universitaires de son temps. L'autre étrangeté sur laquelle il faut se pencher relève de l'évolution de l'œuvre dans son ensemble, au sens où il y a chez Zukofsky une progression patente depuis, au départ, les ruines d'une tradition culturelle passée à réinventer, rassembler et recomposer, jusqu'aux restes, fragments et extraits désormais accumulés du propre passé du poète, inextricablement mêlé au texte. L'étrangeté des multiples dé- et re-contextualisations auxquelles Zukofsky procède ressurgit, après avoir été absorbée par un texte aussi assimilatif, sous la forme d'une étrangeté du poème à lui-même, si intimement lié à la vie de son auteur qu'il vieillit avec lui et, finalement, ne se reconnaît plus.

En d'autres termes, les faits particuliers, historiques et contemporains, une fois réunis, produisent une étrangeté nouvelle, conséquence du passage du temps. Le simultanésisme des renvois incessants, dans "A", au temps de sa propre lecture et aux rythmes de sa propre structure fait bel et bien du poète le « maître-tisserand » du poème de Yehoash ; cependant, l'immortalité promise par l'œuvre est mise en défaut par le choix du particulier, qui referme le texte sur la vie aux proportions finies de son auteur. C'est pourquoi on a souligné plus haut l'importance des procédés d'anonymisation employés par Zukofsky, par lesquels il s'efforce de conjurer la place grandissante qu'il s'accorde dans son propre texte. Le paradoxe de cette signature au dernier vers de "A", loin de contredire ces procédés, tient en ceci que, du premier mot du poème au « z » final, l'artifice de l'alphabet sert de contrepoint au geste singulier de la part du poète d'inscrire son initiale, comme l'ambition folle d'écrire le poème d'une vie « de A à Z » se trouve ramenée à l'arbitraire alphabétique du nom du poète. Le poète n'écrit là qu'en son nom, depuis un lieu unique, qui ne revoie qu'au couple du poète et de sa femme, par la référence homophonique possible au nom de la rue où habitait alors leur fils, Arbutus Path, à Port Jefferson, dans

l'État de New York²⁴, distinctement audible dans les mots « path are but us ». Lieu particulier et familier, naturellement, mais familier de façon si particulière, dirait-on, si restrictive, qu'il demeure anonyme pour le lecteur qui en traverse le nom, comme le passant une rue étrangère.

On pourrait tout autant dire de Lorine Niedecker qu'elle écrit assise sur des ruines, indice d'une étrangeté à son propre environnement, auquel on s'est trop souvent efforcé de la réduire, au prix d'une forme de naturalisation des conditions sociales et des épreuves traversées par elle au long de ses poèmes. Comme en témoigne cet extrait de « Paean to Place », Niedecker se pose d'abord la question de ses propres moyens poétiques :

O my floating life
 Do not save love
 for things
 Throw *things*
 to the flood

 ruined
 by the flood
 Leave the new unbought—
 all one in the end—
 water²⁵

La confrontation proposée dans ce texte entre les « choses », que l'italique rejette avec encore un peu plus de dégoût, et l'élément aquatique semble suggérer une lecture univoque, centrée autour d'une critique de la société marchande qui affleure en effet de façon limpide, ce que viendrait confirmer l'importance des modes de composition pratiqués

24 Voir Barry Ahearn, *Zukofsky's "A"*. *An Introduction*, Berkeley, University of California Press, 1982, p. 191. *Z-site* mentionne aussi les autres occurrences de la plante, « trailing arbutus », « épigée rampante » en français, dans "A".

25 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. Jenny Penberthy, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 268. [« Ô ma vie flottante / Ne garde pas d'amour / pour les choses / Jette les choses / dans le flot // détruites / par les flots / N'achète rien de nouveau - / à la fin c'est tout un - / eau », *Louange*, p. 171.]

par les surréalistes aux yeux de Niedecker, notamment en relation avec les textes de Eugene Jolas parus dans la revue *transition*²⁶, où est mise en avant la désintégration du langage comme allégorie de celle de l'ordre du monde. Le texte se révèle cependant bien plus contradictoire. Tout d'abord, s'il ne faut pas aimer « les choses », on ne trouve pas non plus ici d'êtres vers lesquels se porter. L'eau demeure le seul élément, qui porte et emporte, jusqu'à un engloutissement final qui connote d'une nuance étonnamment destructrice la promesse de laisser intact ce qui vient de naître. C'est là le point névralgique du texte : s'il faut jeter par-dessus bord, ou jeter dans les eaux en crue, ses biens matériels, le temps d'un geste moral ou politique, la reprise en « ruined / by the flood » évoque au contraire une destruction subie, les eaux emportant tout sur leur passage, ce qui correspond par ailleurs à un phénomène climatique réellement éprouvé dans toute sa rigueur par Niedecker. Dès lors, profession de foi antimatérialiste et cruelle pauvreté se mêlent de façon indéfinissable, et définissent cette « floating life » qui serait celle du poète, capable pourtant de rester à flot²⁷. La tension palpable dans ce texte entre l'élément naturel et les choses manufacturées n'est donc pas résolue, tout au plus est-elle transposée à un autre niveau.

Afin d'en mieux saisir les enjeux, il faut éviter d'opposer observation du monde et réflexion sur soi, mais aussi ne pas s'empresse d'assimiler cet environnement à un monde intérieur, comme si ces deux plans se trouvaient confondus. La poésie de Niedecker ne repose pas sur un rapport du moi aux choses qui serait reformulé comme un rapport entre le poème et la nature, ni, à l'inverse, sur un rapport du moi à la nature qui prendrait les traits d'une relation entre le poème et les choses. N'oublions pas que la situation géographique, sociale et économique de Niedecker n'a rien de naturel, pas plus que son activité poétique. La tension que nous évoquions entre les éléments primordiaux et les objets du monde, et que le texte ci-dessus interroge, est donc avant

26 Voir Peter Nicholls, « Rural Surreal », dans Jenny Penberthy (dir.), *Lorine Niedecker: Woman and Poet*, Orono [Me.], National Poetry Foundation, 1996, p. 201-202.

27 Niedecker use de cette image, identique en anglais. Voir *Collected Works*, éd. cit., p. 262.

tout fonction des nécessités de la composition du poème. La poétique de Niedecker opère ainsi selon une double stratégie. Tantôt elle avance à l'aide d'images élémentaires qui se révèlent toujours comme les plus expressément artificielles, au sens où elles mettent en scène leur artifice linguistique avec soin, voire délectation : le poème suivant joue de l'homonymie, en anglais, entre les mots « bouche » et « embouchure », lorsqu'il évoque le cheminement de la mémoire à travers « the mouth // of the river²⁸ » ; l'un des précédents citait les mots de Robert Duncan, légèrement modifiés : « We live by the urgent wave / of the verse²⁹ », proposant une lecture explicitement poétique de cet environnement. Tantôt Niedecker procède au moyen d'objets, de plantes, d'animaux ou d'insectes – couvercle de casserole, faux, poux, lys ou pluvier – décomposés jusqu'à ce qu'ils ne laissent plus transparaître que leurs caractéristiques les plus élémentaires, à la jonction exacte de leur usage, de leur fonction ou de leur être le plus concret, et de leur matérialité linguistique la plus saillante : l'utilisation d'un couvercle de casserole à popcorn³⁰ pour boucher un trou dans le mur semble aussi incongrue que le choix de l'objet pour un poème, tandis que le pluvier est lexicalisé par un jeu d'associations et de recompositions lexicales et phonétiques, de « plover » à « pencil » puis à « wing-bone »³¹.

Tel est le sens du motif central de ce court extrait, qui met en équilibre le flot qui soutient et le flux qui emporte. La ruine que Niedecker place au centre de ce texte peut donc s'entendre à la fois comme le signe d'une dissolution libératrice et primordiale, presque d'une légèreté, et d'une dégradation inévitable, lourde d'une promesse de déluge. Ce phénomène est apparent dans la distribution des assonances en *o*, tout au long du texte, combinées aux allitérations en liquides dans « floating », « life », « love », « flood » (deux fois), et « Leave », qui viennent ainsi

28 *Ibid.*, p. 269.

29 *Ibid.*, p. 265. La citation est tirée de « Towards an Open Universe » : voir Robert Duncan, *A Selected Prose*, éd. Robert J. Bertholf, New York, New Directions, 2008, p. 2. [« Nous vivons sous l'urgente levée / du vers », *Louange*, p. 168.]

30 *Ibid.*, p. 218.

31 *Ibid.*, p. 265. En ce qui concerne la faux, les poux ou le lys, voir plus haut. [pluvier ; stylo ; aile]

buter contre les nasalisations dans « floating », « things », « ruined », « new », « unbought », « one », et « end ». Le terme qui appartient aux deux lignes sonores, « floating », et qui se divise presque en « flow-thing », représente exactement cette ambivalence, que l'on retrouve dans les deux occurrences du mot « flood », et dans les deux acceptions du terme « ruined », selon qu'il s'agit d'une destruction volontaire ou d'une épreuve subie. C'est là toute l'étrangeté de la position de Niedecker, qui s'efforce de tirer un parti poétique de sa situation particulière, à laquelle elle se confronte, que ses poèmes évoquent, mais qu'elle ne prétend jamais transcender, sublimer ou défendre, tant ses poèmes s'y abîment, à tous les sens du terme, dont l'un correspond précisément à celui de l'adjectif « ruined ». Niedecker semble dire :

I would be the rock
 about which the water is
 flowing; and I would be the water flowing
 about the rock.
 And am both and neither—
 being flesh³².

Ces mots sont pourtant de la plume de Charles Reznikoff, auteur des ruines objectivistes les plus emblématiques, à la soixante-neuvième section de *Jerusalem the Golden* (1934) :

Among the heaps of brick and plaster lies
 a girder, still itself among the rubbish³³.

C'est à la lumière de ces lignes que Michael Davidson résume la distance qui nous séparerait aujourd'hui de l'œuvre des poètes objectivistes :

32 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. Seamus Cooney, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1989, t. II, p. 46. [J'aimerais être le rocher / entouré d'eau / qui coule; et l'eau qui coule / autour du rocher. / Et je suis l'un et l'autre, et aucun — / être de chair.]

33 *Ibid.*, t. I, p. 121. [Parmi les briques en tas et le plâtre repose / une poutrelle, intacte parmi les débris.]

Reznikoff's 'girder amidst the rubble' is still a girder, yet its meaning has changed. After 9/11, the I-beam and the eyebeam coalesce in a new problematic of perspective that objectivism could hardly have anticipated³⁴.

Bien au contraire, on pourrait considérer que la poutrelle du poème de Reznikoff, qui apparaît parmi les ordures et les débris, intacte, ne se dresse précisément pas telles les solives métalliques qui fournirent au premier modernisme photographique ses lignes de fuite industrielles et abstraites, comme c'est le cas dans son poème d'un vers, « The Bridge », dans lequel un pont est évoqué par les mots « In a cloud bones of steel³⁵ ». Le verbe employé ici, « lies », interdit ce type de lecture, qui consisterait à projeter l'imaginaire visuel des années 1900-1910 sur un poème du milieu des années 1930. Par ailleurs, si l'on considère ce texte comme représentatif de l'œuvre entière de Reznikoff, il semble parfaitement possible de transposer cette image aux collections *Testimony* puis *Holocaust*, dans lesquelles Reznikoff s'efforce de fouiller les décombres de l'histoire humaine dans l'espoir de trouver ce qui, parmi ces ruines, demeurerait encore intact. Selon cette analogie, il s'agirait des paroles qui, comme le fer sous les débris de brique et de plâtre, disent ce qui fut, charpente d'un édifice disparu que le poème, réduit à cette ossature, exhibe. On pourrait aussi songer à cette scène, qui figure dans *Jerusalem the Golden*, à la lumière des vers du recueil suivant, *In Memoriam: 1933* (1934), « and from the rubbish heaps that are Jerusalem / rebuild the city; / replant the land³⁶ ». Alors, cette pièce maîtresse de l'architecture américaine moderne deviendrait l'outil d'une édification imaginée

34 Michael Davidson, *On the Outskirts of Form: Practicing Cultural Poetics*, Middletown [Conn.], Wesleyan University Press, 2011, p. 272. [La « poutrelle parmi les débris » de Reznikoff est toujours intacte, mais son sens n'est plus le même. Après le 11 septembre, la ligne du regard et celle de la poutrelle décrivent une nouvelle problématisation de la perspective que l'objectivisme ne pouvait absolument pas anticiper.]

35 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. II, p. 30. [Dans un nuage des os d'acier]

36 *Ibid.*, t. I, p. 140. [et depuis le tas de ruines qu'est Jérusalem / reconstruire la ville; / replanter la terre]

d'Israël. Cette simple scène urbaine, qui donne à voir un possible terrain vague en construction, n'est donc en rien familière uniquement, et contient en elle-même, encore une fois, « toute cette étrangeté » qui inquiète la connaissance que le poète peut espérer avoir du monde, malgré son choix de la clarté, choix que ces lignes, et que les poèmes de Reznikoff dans leur ensemble, ont si souvent incarné pour Zukofsky, Rakosi, Niedecker et Oppen.

C'est Oppen qui revient encore et encore à ces deux lignes de texte, qu'il réécrit plusieurs fois, comme à son habitude. Dans l'avant-propos qu'il rédige pour l'édition du deuxième volume des œuvres poétiques complètes de Reznikoff, Oppen décrit les vers de Reznikoff comme autant de délicates poutrelles métalliques, « overwhelming gentle iron lines³⁷ », à partir de la citation suivante, en exergue :

282

the girder, still itself
among the rubble³⁸

Les modifications sont nombreuses : le premier vers de l'original disparaît, l'article devient défini, et « rubble » a remplacé « rubbish ». Le terme possède une connotation différente, qui nous fait passer, d'un contexte à l'autre, de la misère de la crise des années trente (évoquée par le mot « rubbish », les ordures) et la destruction possible d'un bâtiment insalubre au paysage dévasté de l'Europe en guerre. En effet, le mot « rubble » désigne en anglais, et très souvent pour Oppen, ce type particulier de débris et de ruines engendrés par les conflits. Évoquant la ville de Rouen, traversée à la fin de la guerre, Oppen écrit : « And I had seen the town rubble: they were bulldozing paths thru the rubble. And of course the rubble was not just stone, you know. There were bodies in it³⁹. » Soudain la poutrelle de fer désigne aux yeux du lecteur, par

37 *Ibid.* [ces bouleversantes, ces douces lignes d'acier]

38 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. II, p. 3. [la poutrelle, toujours intacte / parmi les débris]

39 *The Selected Letters of George Oppen*, éd. Rachel Blau DuPlessis, Durham, Duke UP, 1990, p. 50. [Et j'avais vu la ville en ruine : ils ouvraient au bulldozer des passages parmi les ruines. Et bien sûr les ruines n'étaient pas en pierre, tu sais. Il y avait des corps dedans.]

la violence d'une antithèse remarquable de simplicité, les membres si fragiles des corps qui, eux, ne seront plus jamais eux-mêmes. La troisième section du poème « Blood from the Stone »⁴⁰, dans *The Materials*, dont un extrait est cité en exergue de cette conclusion, repose par exemple sur une analogie entre le corps humain et la brique, friable et sanglante, dans le contexte de la guerre vécue par le poète. Les images des ruines du World Trade Center auxquelles Davidson fait référence ne représentent donc aucunement une destruction étrangère à cette génération de poètes. Bien plutôt, ce qui leur est étranger serait la simplicité dont on affubla un temps leurs poèmes comme d'un reproche, simplicité qui charrie avec elle les termes si souvent mal définis de sincérité, d'authenticité, de banalité, ou de quotidien. Oppen s'exprima souvent à ce sujet, dans ses poèmes⁴¹ comme dans sa correspondance⁴², pour souligner combien cette simplicité, qui n'était qu'enfantillage aux yeux de nombreux lecteurs, cachait une mise à nu incomparablement austère, pour lui un moyen de préserver cette simplicité enfantine qui, blessée, lui permit de donner à entendre ce qu'il choisit d'appeler « a ruined ethic⁴³ ». Il devient difficile, dès lors, d'adhérer à l'idée répandue selon laquelle, comme le propose Yves di Manno,

[c]'est sans doute parce qu'ils font la synthèse entre l'exigence formelle de leurs aînés immédiats et la quête d'un poème où la communauté puisse à nouveau s'envisager – à défaut d'être réconciliée – que les « objectivistes » occupent une place singulière, à la charnière de la génération moderne et des nouveaux venus qui vont se réclamer d'eux, non sans paradoxe parfois⁴⁴.

Telle est bien la place que les poètes objectivistes occupèrent, et qu'ils occupent encore, pour nombre de leurs lecteurs : celle d'un chaînon manquant enfin découvert, qui permettrait d'allier l'impérieux

40 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 53.

41 *Ibid.*, p.197.

42 *The Selected Letters of George Oppen*, éd. cit., p. 85.

43 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 98 [« une éthique ruinée », di Manno, p. 116.]

44 Yves di Manno, *Objets d'Amérique*, Paris, Corti, 2009, p. 196.

formalisme que l'on associe au moment moderniste et le souci d'un monde en partage dont les poètes donneraient à entendre le chant. Sans doute est-ce pour le mieux ainsi, car ce point de vue rétrospectif permet de rendre compte à la fois des trajectoires propres à ces poètes et de leur position au sein d'un vaste ensemble qui les a si longtemps ignorés. C'est aussi, si l'on est tout à fait sincère, une excellente incitation à les lire. Cependant, ce trait d'union que les poètes objectivistes représentent non sans raison à nos yeux ne doit pas nous empêcher, lorsque nous les lisons, de parvenir à une conclusion nécessaire : cette synthèse cache une déchirure. Comme ces dernières pages se sont efforcées de le montrer, cette déchirure parcourt la surface du passé qui se lézarde sous l'invention de Williams, mais évoque, chez les poètes objectivistes, le spectacle d'un monde si précaire que l'iconoclasme lui ferait violence au même titre que la tradition échouerait à en rendre compte. Faire face à cette contradiction, tel aura été le défi si souvent relevé par des œuvres qu'on s'est efforcé de lire depuis cet entre-deux, à mi-chemin entre la ligne parfaite d'une poutrelle et les formes irrégulières de débris dispersés.

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) « Paean 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

