

“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).

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>

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 « Paeon 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.]

INDEX DES NOMS

- A** _____
- Antin, David 12.
 Anderson, Sherwood 26.
 Apollinaire, Guillaume 37, 99.
 Albiach, Anne-Marie 16, 40, 91.
 Alféri, Pierre 16, 40.
 Ashbery, John 71.
 Auster, Paul 81.
 Auxeméry, Jean-Pierre 16, 32, 36, 142.
- B** _____
- Barnett, Anthony 17.
 Baudelaire, Charles 229.
 Bernstein, Charles 12, 13, 65, 66, 75, 81.
 Blackburn, Paul 12.
 Blake, William 44, 100, 183, 235.
 Borges, Jorge Luis 93.
 Bronk, William 27.
 Bunting, Basil 7, 10, 25, 91, 96, 97.
- C** _____
- Carroll, Lewis 93.
 Celan, Paul 69, 70, 223, 224.
 Corman, Cid 12, 24, 32, 38, 129, 130, 141, 191, 199, 203.
 Creeley, Robert 12, 89, 91, 92, 203, 271.
 Crozier, Andrew 12, 17, 29-32.
 cummings, e. e. 190.
- D** _____
- Daive, Jean 16, 37, 99, 192.
 Dickinson, Emily 185, 212.
 Di Manno, Yves 16, 21, 28, 226, 283.
 Duncan, Robert 12, 20, 38, 91, 114, 115, 257, 258, 279.
 DuPlessis, Rachel Blau 10, 12, 20, 24, 28, 65, 67, 68, 75, 96, 129, 144, 185, 197, 205, 212, 217, 223, 271, 282.
- E** _____
- Eliot, Thomas Stearns 11, 67, 75, 111, 184, 271, 274.
 Enslin, Theodor 12.
- F** _____
- Finkelstein, Norman 12, 35, 42, 43, 48, 67-69, 71, 128.
 Fisher, Allen 17.
 Fisher, Roy 17.
 Fourcade, Dominique 16.
 Frost, Robert 112.
- G** _____
- Gleize, Jean-Marie 16.
 Guillevic, Eugène 191.
- H** _____
- Hallévi, Juda 42, 50-53.
 Hardy, Thomas 227, 228, 230-232, 234, 248, 260.
 Hejinian, Lyn 12, 92.
 Heller, Michael 12, 14, 19, 20, 28, 29, 32, 139, 141, 143, 144, 149, 153, 156, 163, 167, 173, 180, 203, 243.
 Herrick, Robert 59.

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

Wordsworth, William 65, 113, 257.

Wyatt, Thomas 232, 233.

Y _____

Yeats, William Butler 217.

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

Z _____

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

INDEX DES POÈMES

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

LORINE NIEDECKER¹

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

¹ Les poèmes précédés d'une date furent publiés séparément.

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

GEORGE OPPEN

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

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

CARL RAKOSI²

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

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

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

CHARLES REZNIKOFF

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

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

LOUIS ZUKOFSKY

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

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

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

REMERCIEMENTS

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

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

NOTE ÉDITORIALE

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

TABLE DES MATIÈRES

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

