

“We said Objectivist”

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

[A Mosaic Play: Preface]
page

Insomuch as we are not travellers
We are afraid

Courage of the traveller
Piety

We said
Objectivist

A play exposed still and jagged
On the San Francisco hills

The play begins with the world

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

The great loose waves
Move landward

Heavysided in the wind

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

Sunrise the raw fierce fire
Coming up over the flat edge

Shines in the white room

Xavier Kalck



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

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

sup.sorbonne-universite.fr

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

ISBN :

979-10-231-3612-8

WE SAID *OBJECTIVIST*



mondes anglophones

COLLECTION « MONDES ANGLOPHONES »

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

Dernières parutions

Contourner l'abîme.

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

Sarah Montin

Matière à réflexion.

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

Catherine Bernard

Spectres de Shakespeare dans l'œuvre d'Howard Barker

Vanasay Khamphommala

Jonathan Coe. Les politiques de l'intime

Laurent Mellet

The Importance of Being Earnest d'Oscar Wilde

Pascal Aquien et Xavier Giudicelli (dir.)

Xavier Kalck

« We said *Objectivist* »

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

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

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

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

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

SUP

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

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

LES POÈMES PHARES DE GEORGE OPPEN

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

George Oppen, *Selected Letters*, 1990

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

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

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

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

224

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

The Lighthouses

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

if you want to say no say

no if you want to say yes say yes in loyalty

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

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

to all fathers or joy
of escape

from all my fathers I want to say

yes and say
yes the turning
lights

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

knowledge is

loneliness turning and turning

lights

of safety for the coasts

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

of cause

and consequence silver as
the minnows'

flash miraculous

as the seed sprouting
green at my feet among a distant

people therefore run away
into everything the gift

the treasure is

flight my
heritage *neither Roman*

nor barbarian now the walls are

falling the turn the cadence the verse

and the music essential

clarity plain glass ray
of darkness ray of light⁵

226

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

CONTEXTES ET CIRCONSTANCES

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

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

6 Voir Jérémie, II, 20-23.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

230

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

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

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

As in Hardy's poem of Christmas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

234

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The great loose waves move landward
Heavysided in the wind

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

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

[...] the shack

on the coast

under the eaves
the rain barrel flooding

in the weather and no lights

across rough water illumined ³⁶

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

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

Obsessed, bewildered

By the shipwreck
Of the singular

We have chosen the meaning
Of being numerous³⁸.

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

37 *Ibid.*, p. 50.

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

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

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

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

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

41 *Ibid.*, p. 261. [« éclat lumineux du naufrage beau comme la mer / et les îles je ne sais pas comment le dire / il me faudrait un mot sans sonorité », di Manno, p. 294.]

42 *Ibid.*, p. 301, [Beautiful as the Sea], qui reprend sous une forme différente certains vers de « Two Romance Poems ».

43 *Ibid.*, p. 149. Sur ce point, voir « Vertigo: Thinking Toward Action in the Poetry of George Oppen », dans Michael Davidson, *On the Outskirts of Form: Practicing Cultural Poetics*, Middletown [Conn.], Wesleyan UP, 2011, p. 270-278.

44 *Ibid.*, p. 179. [Contre le monde naturel / Béhémoth, baleine blanche, monstre / Diront-ils et moins que monstre, / Rocher fatal / Qui est le monde –], di Manno, p. 203.]

et « Birthplace: New Rochelle » (dans *The Materials*), dimension qui s'enrichit d'une critique faite à Ezra Pound, un des pères putatifs visés ici, auteur des *Cantos*, dont un des regroupements s'intitule justement *Section: Rock Drill* (1956). En effet, si Oppen reconnaît, dans « To the Poets: To Make Much of Life », avoir découvert la poésie moderniste en partie avec Pound (« the poem // discovered // in the crystal / center of the rock image⁴⁵ »), cette dureté de la roche qui condenserait en d'infinies facettes toute l'énergie de la création poétique n'a jamais été un objet de fascination pour Oppen. Bien au contraire, le minéral fait figure d'obstacle à chaque fois : il représente une confrontation inégale avec le réel, et le risque encouru à s'en désigner le sculpteur attiré.

240

Cette dimension contradictoire affecte aussi le recours à l'image du phare dans deux poèmes antérieurs, « Pedestrian » et « A Narrative », tirés de *The Materials* et *This in Which*. Dans le premier, les phares représentent un contrepoint futile à l'attrait des lumières de la ville (« the store lights / Brighter than the lighthouses, brighter than the moonrise⁴⁶ »), tandis que dans le second, on trouve les vers suivants :

[...] and events
Emerges on the bow like islands, mussels

Clinging to its rocks from which kelp

Grows, grass
And the small trees

Above the tide line
And its lighthouse

Showing its whitewash in the daylight

45 *Ibid.*, p. 260. [« le poème // découvert // au centre / cristallin du rocher image », di Manno, p. 292.]

46 *Ibid.*, p. 85. [« Les lumières du magasin / Plus étincelantes que la lumière des phares, de la lune à son lever », di Manno, p. 101.]

In which things explain each other,
Not themselves⁴⁷.

Dans ces lignes, on constate non seulement l'usage constant que fait Oppen des métaphores maritimes, mais la spécificité de l'image du phare blanchi à la chaux dont la base, et non le sommet, s'impose au regard, sous un soleil qui semble éclatant. L'inversion, sur laquelle revient la fin du texte, permet de mieux comprendre le pluriel du titre, « The Lighthouses », dans la mesure où ce pluriel désigne les points de repère divers qui, entre eux, s'éclairent, comme « les choses » dans le texte ci-dessus, bien loin de la symbolique du phare, unique source de lumière, qui contiendrait en lui-même un sens à dévoiler. On retrouve ainsi le même type de polarisation que l'on évoquait au sujet du monde minéral, cette fois à propos du motif du phare, qui est l'outil du voyageur, et non pas sa destination.

Si l'on s'est attardé sur les renvois internes à l'œuvre d'Oppen auxquels ce poème nous invite, c'est afin de mettre en avant le problème posé par le recours à des sources externes au texte afin d'en identifier le sens, comme si les procédés de signification d'un poème étaient affaire de déchiffrement. Bien davantage que les citations tronquées de quelques philosophes qui ont tant préoccupé certains lecteurs d'Oppen, avides de systèmes et de grilles interprétatives préexistantes grâce auxquelles lire des poèmes dont les structures et les formes, par trop décousues, échappent encore largement à l'analyse critique la plus récente, on a voulu montrer qu'autant que les intertextes mentionnés plus haut, les poèmes d'Oppen jouent un rôle essentiel dans la poétique de la citation propre à ce poète, qui recompose ses propres poèmes autant qu'il cite et emprunte telle ou telle formule qui entre en résonance avec ses préoccupations.

47 *Ibid.*, p. 151. [« [...] et les événements / Émergent à la proue comme une île, les moules // Agrippées à leurs rochers où le varech // Pousse, l'herbe / Et les buissons // Au-dessus de la ligne de la marée / Et le phare // Exposant sa blancheur de chaux à la lumière du jour // Dans laquelle les choses s'expliquent les unes par les autres / En gardant leur secret. », di Manno, p. 173.]

On dispose bien entendu de toutes les ressources nécessaires à l'étiquetage des procédés employés, qu'il s'agisse de l'usage du blanc dans la mise en page, de l'écart entre découpage syntaxique et intonatif, de la polyvalence grammaticale des mots employés, de la mise en valeur particulière des syntagmes prépositionnels, des prépositions elles-mêmes ainsi que des articles et des conjonctions, auxquels Oppen semble souvent prêter une fonction sémantique habituellement propre aux substantifs, ou bien des choix lexicaux d'Oppen, qui hésitent entre le générique et le particulier d'une façon qui rend la distinction difficile. Cependant, la poésie d'Oppen, et surtout ses poèmes tardifs, à partir des années soixante-dix, n'ont que très occasionnellement été lus et étudiés de façon satisfaisante d'un point de vue formel, de manière à expliciter les dynamiques internes à leur composition, et à comprendre les mécanismes d'une prosodie apparemment si déstructurée qu'elle ne saurait souffrir une analyse synthétique qui irait au-delà du constat de la présence de phénomènes caractéristiques, comme ceux dont on vient de proposer la liste.

C'est pourquoi, par un tour de passe-passe hautement problématique, il arrive que l'étude de la syntaxe et de la prosodie d'Oppen produise exactement son contraire, c'est-à-dire la mise en retrait du détail du texte au profit d'une approche philosophique des poèmes d'Oppen. Là où cette approche s'articule aux problèmes de découpage et d'analyse prosodique posés par le texte, c'est dans la mesure où elle prospère sur ces difficultés, qu'elle prétend résoudre en substituant des choix interprétatifs à des questions de lecture. Autrement dit, si l'on ne parvient pas à dégager méthodiquement la cohérence de l'ensemble, il est encore possible d'en isoler des segments capables, une fois prélevés, d'être dotés du sens qu'on s'empresse de leur donner. Le contournement du poème par un type de discours critique repose sur l'extraction de maximes, ou de fragments gnomiques, susceptibles de recevoir une explication qui prend le chemin d'un détour par des concepts parfois tout à fait étrangers au texte. Le sens obscur d'un vers se confond alors avec l'écho qu'on y reconnaît, qui renvoie lui à un discours construit déjà disponible. À rebours complet du texte, cette opération a donc pour but

de reconstituer la sentence que l'état du texte aurait corrompu, comme la segmentation en péripetèses d'un passage biblique est supposée amender la composition originale, difficilement compréhensible pour un lecteur actuel, ou bien comme si le texte venait habiller cette sentence, tel un ornement, lui donnant un cadre et une apparence acceptable. Ce poème a précisément été choisi car il a été plutôt épargné par la critique, qui n'y a trouvé ni l'exemplarité de poèmes plus immédiatement représentatifs, ni matière à y projeter les développements conceptuels propres à tel ou tel philosophe, puisqu'il offre peu de prise à l'opération de prélèvement qui préside nécessairement à une interprétation de ce type.

Prenons un exemple. Dans « The Lighthouses », une proposition retient rapidement l'œil du lecteur par son caractère linéaire relativement préservé, à savoir : « knowledge is // loneliness turning and turning ». Considérons le prélèvement auquel procède Michael Heller, dans son article intitulé « Knowledge is Loneliness Turning »⁴⁸, qui propose pourtant une analyse très fine du rôle du poète chez Oppen et du problème de son isolement : le passage des mots du poème au titre de l'article, outre les majuscules nécessaires qui semblent en conceptualiser chaque terme, provoque la perte de la répétition, « and turning », dont le sens s'en trouve relégué à celui d'effet rythmique non essentiel, ce qui serait hautement paradoxal étant donné la conclusion du poème. Ces remarques quant à la transformation d'un vers en un titre peuvent paraître anecdotiques, mais ce transfert illustre fort bien le problème qui se pose dès lors que l'on passe d'un type de discours à un autre. Lorsque la structure prosodique n'est pas considérée par elle-même comme signifiante, mais comme le support d'un propos pouvant être extrait sous d'autres formes, la réalité du poème devient accessoire.

Afin de rendre compte maintenant de la scansion syntaxique d'Oppen, et d'expliquer plus en détail ce que suppose le fait de confier au découpage syntaxique les tâches habituellement confiées à la structure prosodique, on commencera par procéder à une cartographie exhaustive des multiples lectures possibles offertes par chaque ligne du texte, non

⁴⁸ Michael Heller, *Speaking the Estranged: Essays on the Work of George Oppen*, Bristol, Shearsman, 2012, p. 63-74.

pour se réjouir de leur nombre, mais afin d'en cerner la direction. Pour ce faire, on procèdera en deux temps distincts : une première fois en suivant la linéarité imposée par la lecture du texte, puis une seconde fois en dégageant la géométrie particulière des lignes directrices du poème. L'échelle de lecture, lors de cette première approche, sera l'unité linguistique significative la plus grande : presque systématiquement distribuée sur plusieurs lignes, sans ponctuation disponible, il s'agit donc là de procéder à un premier découpage syntaxique du poème.

On constate, aux deux premières lignes du texte (« *if you want to say no say / no if you want to say yes say yes* »), la présence d'un enjambement typique chez Oppen, qui consiste à suspendre le lien syntaxique à des fins de mise en valeur et de remise en cause. En effet, en coupant la phrase composée en italique de la sorte, le lecteur est invité à la comprendre en deux sens contraires. Dans les termes originaux employés par Zukofsky, il s'agit d'un plaidoyer, dont le caractère tautologique souligne l'emphase, en faveur d'une expression directe et sans ambivalence. Cependant, avec le décalage imposé par Oppen apparaît un nouveau segment central, qui énoncerait le contraire, soit : « dites non si vous voulez dire oui ». Cette logique paradoxale, reprise immédiatement aux lignes suivantes, trouve une résolution temporaire dans la façon dont le verbe « say » est lui-même souligné, dans l'attente d'un complément. Sous la question de la justesse et de l'exactitude d'une parole pointerait alors une volonté de parler, et la nécessité urgente d'une expression. L'enjambement a aussi pour effet d'appuyer la répétition de la formule dont Oppen préserve l'intégrité, « *to say yes say yes* ». Ce choix de composition ouvre enfin la possibilité de lire dans cette citation réécrite la manifestation d'une affirmation distincte, dont l'objet serait à venir. La reprise, sans italique, de ces mêmes termes, quelques lignes plus loin, confirme cette hypothèse. Le segment suivant systématise cette logique de l'enjambement. Dans « *in loyalty // to all fathers or joy / of escape // from all my fathers* », Oppen pratique, comme souvent, ce que l'on pourrait appeler l'enjambement intralinéaire. La loyauté est logiquement complétée par l'hommage aux pères et cependant mise sur le même plan que la joie de les fuir, à la même ligne. Ces sautes intralinéaires déstabilisent précisément la linéarité supposée du processus de lecture, tout en venant pallier le manque de

bornes syntaxiques visibles par ces accélérations soudaines. De telles déconnexions fonctionnent donc à la fois comme repères utiles et comme moments de déséquilibre. Cependant, malgré l'antithèse, la répétition, de « all fathers » à « all my fathers », et l'assonance entre la première syllabe de « loyalty » et le mot « joy », contribuent à ressouder cette opposition, de façon dialectique, sous la forme d'un dualisme qui semble inévitable. Cette tension, comme on le suggérait il y a un instant, semble pouvoir se résoudre à travers l'assertion qui suit, « I want to say // yes and say / yes », si l'on comprend cette double affirmation comme un double serment de loyauté et de déloyauté, posées comme inséparables.

Lorsqu'intervient la première image du poème, « the turning / lights // of oceans », le lecteur est donc prêt à voir dans cette lumière qui tourne une reprise du titre, mais aussi à lire ce mouvement comme une illustration, appuyée par le pluriel à « lights » comme à « oceans » et au titre, de la pluralité des repères auxquels se fier. Le rejet de « lights » après « turning » représente presque à lui seul le motif central du poème, construit autour du mouvement du retour à la ligne, dont le but est d'illuminer le sens des mots employés, après l'instant d'obscurité de l'enjambement. Il semblerait donc que ces rejets ne répondent pas seulement à l'usage poétique qui en est fait habituellement, mais qu'ils constituent le propos même du poème, en tant que celui-ci aurait pour objet le caractère intermittent de nos allégeances comme de nos certitudes, tantôt visibles, tantôt absentes. En ce sens, on pourrait dire que la question de savoir vers quel père, ou bien vers quel repère se tourner est en effet mise en relief par les reprises du verbe « turning » (l'expression est la même en anglais), comme, figurativement, par les retours à la ligne. Ces repères sont aussi fluctuants que notre fidélité, comme en témoigne l'étonnant syntagme « lights // of oceans » : ces « lumières des océans » évoquent les phares qui guident le voyageur sur les océans autant que le scintillement des océans eux-mêmes, et viennent confondre la fixité des phares et l'éclat des flots en un unique flux lumineux, que le saut de ligne seul peine à distinguer.

Ainsi que la suite du poème le confirme, c'est depuis ce flux qu'il faut prendre position. Ces lignes, « oceans in which to say what one knows and to / limit oneself to this / knowledge », évoquent assez

explicitement le besoin d'apprendre à se restreindre par soi-même, c'est-à-dire à éprouver les limites de notre savoir, sur le véritable océan de connaissances qui nous porte. Ce segment-ci, comme les suivants, a ceci de remarquable que ses amorces sont tout à la fois les bornes du segment précédent : « oceans » et « knowledge » appartiennent ainsi à part égale aux deux directions syntaxiques évoquées, de même que « lights ». On peut lire ainsi : « knowledge is // loneliness », puis « turning and turning // lights // of safety for the coasts », mais également « knowledge is // loneliness turning and turning // lights », puis « lights // of safety for the coasts ». Dans le premier cas, le caractère solitaire du savoir semble compensé par l'analogie implicite entre ce savoir solitaire et son rôle de repère protecteur, tandis que dans le second cas, l'impression de solipsisme est beaucoup plus aiguë, et ouvre sur la mention immédiate du danger que peuvent faire courir de telles tours de solitude. La solitude de ce savoir tempère également la révélation de la clarté finale, comme Oppen l'écrivait déjà dans « Route », lorsqu'il évoquait « A limited, limiting clarity⁴⁹ ».

L'agencement grammatical *a priori* impossible qui suit, « are danger rock-pierced », reprend la tension constante dans le texte entre deux lectures possibles. On peut choisir de prélever, comme le fait le regard à la première lecture, les lexèmes évidents en contexte qui évoquent danger, rochers, coque percée et victimes d'un plausible naufrage. Ces éléments sont bel et bien présents ; cependant, la progression du poème n'incite pas seulement à comprendre que les côtes comportent des dangers, contre lesquels les phares nous prémunissent, mais aussi à entendre que ces lumières protectrices sur les côtes représentent elles-mêmes un danger. En effet, l'examen de l'aspect déconstruit de la syntaxe révèle qu'il ne s'agit pas simplement ici d'un exercice mimétique, la syntaxe brisée se faisant l'écho d'un choc représenté. Il s'agit plutôt pour Oppen de souligner le danger encouru, par une syntaxe heurtée qui attire l'œil du lecteur sur un point névralgique du texte, à l'intérieur d'une comparaison inquiète entre les rochers saillants

49 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 193. [« Clarté [...] / Restreinte, restrictive », di Manno, p. 219.]

à la surface et les phares se dressant sur la côte. Il faut remonter aux mots qui précèdent pour comprendre le passage dans son ensemble, car les termes « lights // of safety for the coasts // are danger », où « danger », au lieu de « dangerous », fait figure d'avertissement, n'ont pas le même sens selon que « for » est lu comme une préposition ou bien comme une conjonction. Dans le premier cas, les lumières sur les côtes sont un danger, dans le second, il y a de telles lumières car il y a du danger. C'est une telle ambivalence que désignent « the structures // of cause // and consequence », que manifeste la structure syntaxique du poème autour, ici, du connecteur « for », qui dit aussi bien la cause que la conséquence. C'est ainsi que l'on proposera également d'entendre la répétition dans « far out far out the structures // of cause // and consequence », où de telles structures, qui évoquent, dans le contexte du poème, le thème de la filiation et de l'héritage, semblent aussi lointaines que les pères avec lesquelles elles se confondent, tandis que cette distance, distance hautaine du phare, creuse le vers de l'écart marqué par le blanc. Le risque du naufrage serait donc finalement plus grand à l'ombre de ces pères dont il faudrait, sans pouvoir tout à fait y parvenir, s'éloigner. Il ne faut en effet pas perdre de vue qu'Oppen se compte explicitement parmi ces pères, d'un point de vue générationnel, ce qui explique la relative impossibilité éprouvée à s'échapper de ce carcan. On trouve par exemple, dans « The Powers », la formule « childhood now patriarchal⁵⁰ », qui évoque la vieillesse du poète.

La réponse à ces interrogations contradictoires intervient soudain, à travers un brutal changement d'échelle, depuis ces « structures » imposantes et statiques vers le détail d'une vision proche, celle des petits poissons argentés, rapides comme l'éclair, et des petites pousses vertes, décrites elles aussi par un verbe de procès qui évoque le mouvement (« sprouting », poussant aux pieds du locuteur). Le parallélisme entre les deux ensembles est indéniable : « silver as / the minnows' // flash », puis « miraculous // as the seed sprouting / green at my feet », sachant que ces deux images ramènent l'une comme l'autre le poème sur la terre ferme (« minnows », ou « vairons », désigne en effet un poisson d'eau

50 *Ibid.*, p. 344. [enfance désormais patriarcale]

douce). Il semble envisageable de considérer ces deux images comme l'expression d'un contrepoint, le proche s'opposant au lointain comme la petitesse à la grandeur, le mouvement à l'immobilité, et les dangers de la côte à la sécurité du continent. Il faudrait, en somme, s'éloigner du lointain, pour trouver le proche. Ces remarques seraient alors l'occasion de réinvestir le poème de Hardy présent en dédicace, qui repose sur une dialectique comparable. Pourtant, ces miracles se produisent « among a distant / people », image fréquente dans les derniers poèmes d'Oppen pour désigner le peuple juif, c'est-à-dire que ce proche renvoie aussitôt à un autre lointain, et plus encore, à une distance à soi-même qui semble intrinsèque dès lors qu'Oppen aborde ce sujet. Si l'on reprend alors un instant les remarques de Mary Oppen qui identifie Zukofsky donc, mais aussi Pound parmi ces pères, la mention de ce « peuple distant » exprimerait également, sans doute possible, une différenciation certaine entre ces deux figures tutélaires. Sans prétendre pouvoir nécessairement établir une hiérarchie entre ces interprétations, il faut noter qu'elles ont en commun d'interdire au lecteur de penser que ces images offrent une résolution au tourbillon de la fuite par lequel le poème débute. L'injonction immédiatement faite de fuir encore confirme cette analyse.

Au sein des lignes suivantes (« people therefore run away / into everything »), le terme « therefore » répond au « for » qui précède, conséquence qui répond à cette cause à l'intérieur de la structure du poème : c'est parce que le danger existe qu'il faut l'affronter, comme l'association de « away » à « into » nous y invite. La généralisation que permet le rejet de « people », qui peut aussi bien évoquer l'humanité entière, prépare à l'acceptation d'un destin commun. Nous sommes tous les bénéficiaires d'un même don, « gift », ou « treasure », qu'Oppen n'associe pas à un quelconque génie, mais à l'expérience d'un monde qui nous est donné. On peut ainsi lire « into everything the gift » au sens de « into everything », c'est-à-dire « into the gift », soit « into the gift of everything / into the gift that is everything ». Ajoutons que si ce qui se joue de si précieux est bien de l'ordre de la fuite, le terme « flight » outrepassa le sens strict du mot « escape », puisqu'il désigne aussi l'envol. On retrouve donc, à la fin du poème, une reprise du motif de l'affirmation répétée dans les premières lignes, cette fois sous la forme d'une échappée.

Le motif de la fuite passe par une dernière forme d'intériorisation avec la négation redoublée, « flight my / heritage *neither Roman // nor barbarian* », que l'on se plairait à traduire comme l'expression du refus d'une double paternité poétique, romaine du côté de Pound, fasciné par le fascisme, et barbare du côté de Zukofsky, de langue maternelle yiddish et issu d'un milieu pauvre, alors qu'Oppen est né dans une famille aisée et assimilée. Oppen se conçoit lui-même, comme il le fait dans « The Powers », en tant que « Jew most strange // to myself⁵¹ », ce qui témoigne, sur un mode ironique, d'une intériorisation de sa propre étrangeté en tant que juif, et parachève la double déclaration de non-appartenance qu'énonce « The Lighthouses ». Dans le même temps, on peut aussi lire dans « flight my / heritage » un écho de la dimension exilique ou diasporique de l'héritage judaïque, ce qui viendrait au contraire rappeler le rôle de cette identité à l'intérieur du dispositif du poème. Cependant, quand bien même cette option l'emporterait sur l'assertion d'une double distance, elle s'en trouverait à son tour remise en cause par la destruction évoquée aussitôt. Dans un tel contexte historique, celui de la récente guerre des Six Jours et, plus récemment encore pour ce poème, de la guerre du Kippour, il est difficile en effet de ne pas songer à ces murs qui s'effondrent comme à une image des conflits en cours dans la région, et surtout à un mur en particulier, celui du Temple détruit précisément par les Romains en l'an 70. À l'inverse, la mention des barbares peut aussi évoquer le mur d'Hadrien, et la chute, cette fois, de l'Empire romain. En dépit de leurs directions contraires, ces différentes lectures s'accordent quant à la fragilité, à chaque fois, de l'héritage évoqué, qui semble donc indissociable du mouvement de fuite qui traverse le poème. C'est là que fuite et héritage se conjuguent, au sens où c'est avec la chute, la destruction ou la fin d'un règne patriarcal que commence la fuite et l'exode.

De prime abord, la conclusion du poème n'apporte guère de réponse définitive à l'écheveau des questions posées dans ce tableau. La mention « the turn the cadence the verse // and the music essential » renvoie presque trop facilement aux principes de la poétique de Zukofsky, et

51 *Ibid.*, p. 344. [Juif étranger avant tout // à moi-même]

donc à la référence de la dédicace. De ce fait, il semble presque qu'on soit invité à lire ces lignes en dehors du mouvement du poème. C'est d'ailleurs ce qui a parfois lieu, lorsqu'elles sont citées hors contexte. L'accumulation, qui plus est fortement synonymique, tend également à refermer le segment sur lui-même. Il faut naturellement bien plutôt l'ouvrir jusqu'à la fin du texte. La lecture que l'on peut faire de ces lignes dépend, comme souvent, d'une clé syntaxico-prosodique, que manifeste un terme que le lecteur doit redoubler afin d'assurer la liaison allusive proposée par le texte. Ici, il s'agit de l'adjectif « essential », qui peut qualifier la musique, au sens où, syntaxiquement, elle serait essentielle à la clarté qui va suivre, mais qui qualifie tout autant, en tant qu'épithète, cette même clarté essentielle. Ces dernières lignes répètent donc une structure binaire, soit : « the turn the cadence », puis « the verse // and the music », « essential // clarity » et « plain glass », « ray / of darkness » et « ray of light ». À partir de ce découpage, ce qu'écrit Oppen devient plus explicite. Tout d'abord, « turn » répond à « verse » comme « cadence » à « music ». Autrement dit, Oppen souligne ce que l'on a appelé la prise en charge de la prosodie par la syntaxe : la composition du vers, sa découpe, décide entièrement de sa cadence. Si pareille assertion peut sembler évidente, dans la mesure où le rôle du rejet est connu comme à la fois syntaxique, sémantique et prosodique, cette technique apparaît particulière lorsqu'on prend en compte le fait qu'il s'agit là de l'unique outil de versification à la disposition du poète dans un texte en vers libres, non ponctué, et fréquemment asyntaxique. Les unités suivantes dévoilent à leur tour deux à deux leurs nuances : « clarity » et « glass », deux termes souvent interchangeables chez Oppen, mettent en avant, ainsi réunis, le caractère nécessairement médiatisé de la vue, dont Oppen aime à souligner le recul, afin de distinguer toujours entre observation et expérience, parallèlement à l'impérieuse nécessité d'une vision qui exige que l'on ouvre les yeux. Par ailleurs, le verre en question est bien sûr celui de la lanterne du phare, dont les rayons font l'objet des derniers mots du texte. Les deux adjectifs « essential » et « plain » reprennent ce distinguo sur un autre plan, le premier évoquant la valeur décisive de cette vision que le second tempère en la ramenant à sa simplicité et à sa dimension

commune. Enfin, l'alternance entre « ray / of darkness » et « ray of light » renvoie à la lumière alternée des phares qui, dans ce contexte précis, représente aussi le mécanisme prosodique du poème. Ce dernier procède selon une logique d'alternance analogue, soumettant le regard du lecteur à semblable va-et-vient entre clarté et obscurité au niveau de la construction du poème. Si cette lecture détaillée permet d'en mieux comprendre le découpage, et d'en expliciter les étapes, la cohérence de l'ensemble demeure à ce stade encore prisonnière du détail de nos analyses ; or cohérence il y a, ainsi que le parallèle entre les deux dimensions visuelles du texte en témoigne, visualisation des éléments représentés et visualisation des mots du texte étant construites en miroir, au point de pouvoir parler d'une dramatisation de la lecture comme navigation, et inversement de la navigation comme d'une figuration des péripéties de la lecture.

ELLIPSES DE LA CLARTÉ

Afin de saisir l'imbrication des questions amenées par le poème, on voudrait maintenant en proposer un autre découpage, dont la fonction sera de parvenir à isoler les différentes voix du texte à partir d'unités qui dépassent le niveau de la ligne ou le séquençage syntaxique auquel on vient de se livrer. Selon une logique d'emboîtement concentrique dont, pour des raisons de mise en page, on ne peut proposer d'équivalent visuel ici, il apparaît après examen que deux questions s'opposent tout au long du texte. Afin d'en faciliter la lecture, et de mettre en avant ce parallélisme, on trouvera ci-dessous le poème dans un nouvel agencement. Le choix de la linéarisation temporaire, certes regrettable, a également pour fonction de souligner l'unité de chaque bloc, des sauts de ligne indiquant les passages non consécutifs. On notera également la répétition volontaire de certains termes pivots à l'intérieur de plusieurs unités distinctes, afin d'en éclairer le sens. Pour plus de commodité par la suite, les mouvements, voix ou lignes mélodiques du poème et leurs relations seront simplement indiqués A, B, A', B'. Les premiers et les derniers mots du poème ont été omis, tant le vis-à-vis entre « The Lighthouses » et « ray / of darkness ray of light » semble

évidemment structurant, ainsi que la dédicace, « for L Z », présente phonétiquement dans le titre, et à laquelle répond, dans un geste singulier à l'échelle de l'ensemble du texte, « my / heritage », qui peut aussi bien s'entendre comme un hommage ou bien, si l'on souligne le possessif, une revendication proche d'une réappropriation.

Une fois cette architecture apparente, il faudra s'empresser de relire le poème dans son état original, afin d'apprécier l'équilibre et le haut degré d'imbrication de l'ensemble. Voici donc la progression du poème donc selon deux mouvements, A et B, à l'intérieur desquels s'insèrent en contrepoint les mouvements A' et B', et dont il faudrait se représenter l'emboîtement sous la forme d'un parallélisme de type A B / A' B' :

252

A

in time of the breaking of nations

the coasts // are danger rock-pierced / fatalities far out far out the
structures // of cause // and consequence

now the walls are // falling

B

if you want to say no say / no if you want to say yes say yes

I want to say // yes and say / yes

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

silver as / the minnows' // flash miraculous // as the seed sprouting /
green at my feet

essential // clarity plain glass

A'

in loyalty // to all fathers or joy / of escape // from all my fathers

among a distant // people therefore run away / into everything the gift //
the treasure is // flight my / heritage *neither Roman // nor barbarian*

B'

the turning / lights // of oceans

turning // lights // of safety for the coasts //

knowledge is // loneliness turning and turning // lights

falling the turn the cadence the verse // and the music essential

Le premier mouvement, A, est construit à partir d'une exploration des termes de la dédicace: « coasts », « rock », « structures » et « walls » reprennent, à partir de variations autour de la notion de frontière, le motif de nations qui se déchirent. Cet écroulement est quant à lui sensible dans le choix des procès envisagés, « breaking », « pierced » et « falling ». La densité sémantique du mouvement repose par ailleurs sur le chemin qui mène de « nations » en tant qu'État nationaux constitués, d'un point de vue politique, et ces nations au sens concret d'une collection particulière d'individus, désignées comme victimes par le terme « fatalities ». À cela s'ajoute encore un dernier niveau de cohérence, dans la mesure où ce mouvement est structuré par une échelle temporelle très significative, puisque l'on commence par « in time », qui suggère presque qu'il serait encore le temps, que l'on aurait encore le temps d'éviter ce qui se produit pourtant sous nos yeux, avant de passer à « now », dans un poème entièrement au présent. C'est là qu'intervient l'autre dimension du terme « fatalities », au sens d'un renvoi à la fatalité, pluralisée en tant que « structures // of cause // and consequence » tout aussi inévitables, ce que renforce la répétition de

« far out far out », qui généralise cette fois le phénomène sur un plan spatial autant que temporel.

254

À ce terrible effondrement répond le mouvement B, qui semble contrebalancer le premier par son caractère expressément affirmatif et qui, pourtant, se préoccupe autant de circonscrire cet élan que de lui donner corps. Ce qui est tout d'abord remarquable est la façon dont ce mouvement débute par une sorte d'éloge du pouvoir libérateur de la volonté et du choix, pour s'achever sur la position, apparemment en retrait, de l'observateur. Cela s'explique par l'équivalence suggérée à travers cette construction entre volonté et parole, puis entre parler et savoir : l'expérience du monde, y compris lorsqu'elle s'apparente à un miracle, est une expérience partagée du monde connu, et non d'un ailleurs. Ce savoir, dont les « limites » ne sauraient être dépassées, correspond à ce qui reste lorsque les côtes, les rochers, toutes les structures et les murs ont été détruits. C'est tout le paradoxe de la course, qui mène à « tout », sans jamais sortir des limites de l'océan sur lequel, depuis une position singulière, on peut choisir de parler. Il ne s'agit donc en rien d'échapper au naufrage en cours, mais d'en tempérer l'ampleur par le recours à l'aspect préservé du proche et du quotidien, ainsi que de délimiter le sien propre, au cours de son propre voyage, et selon ses propres choix, comme le souligne le passage de « you » à « I », puis de « one » à « my ».

Le mouvement A', quant à lui, opère un retour critique sur le mouvement A : à la crise ouverte par l'effondrement décrit, ce mouvement oppose une invitation paradoxale au conflit. D'une part, les mots « therefore run away / into everything the gift // the treasure » font du naufrage la condition de la découverte d'un trésor, et de l'autre, la loyauté contradictoire promise à une pluralité de paternités revendiquées, mais aussitôt abandonnées, ouvre cet héritage à toutes les échappées, lorsque la perte de repère devient une joie. En B', l'articulation entre les lumières de l'océan et celles des côtes est rendue plus palpable encore au travers de répétitions de structures quasi similaires. Il s'agit bien là, à nouveau, d'une évocation des deux directions complémentaires du poème, l'exploration et la restriction, que le leitmotiv en « turning », puis « turn » situe très nettement du côté de la respiration de la prosodie, à la fois expansive et comprimée. C'est aussi ici une reprise de la tension, au sein du

mouvement B, entre volonté d'expression affirmative et démarcation exacte d'un savoir limité, le poète ne pouvant s'extraire du cercle de sa solitude que s'il en épouse la dynamique, et en fait sienne la circularité. Ce dernier point pourra sembler étrange, mais s'y loge le dernier tour de force du texte: « cadence », ne l'oublions pas, désigne là où tombe le rythme, or ce sont bien les murs du texte que la cadence développée par Oppen parvient à faire tomber, grâce à son tourbillon, de manière à placer le lecteur dans une position semblable à celle du locuteur naviguant. C'est aussi là un ultime hommage déguisé à Zukofsky, poète capable par sa musique de faire tomber les murs de Jéricho que représenterait la tradition poétique américaine qu'il renouela si profondément.

Il faut dire enfin que cette interprétation n'est pas un travail de rationalisation *a posteriori* qui chercherait à recréer de la cohérence dans un texte construit selon d'autres exigences. On espère avoir démontré que ce poème d'Oppen est véritablement composé, bien que ses méthodes de composition exigent un type d'analyse spécifique. Les raisons qui expliquent une telle composition ont des racines très profondes chez Oppen, que l'on qualifierait volontiers de sous-marines tant elles sont inséparables du trajet du poète par rapport à la représentation de la mer. Afin de comprendre toute la portée du rôle de l'élément marin chez Oppen, il faut en saisir la dimension à la fois symbolique et intime, ainsi que sa présence, très tôt, comme motif poétique. La mer intervient en effet rapidement dans l'œuvre d'Oppen en tant qu'illustration de l'impossibilité qu'il y a à dire l'universel et, dans le même temps, comme élément révélateur du singulier sous le général. Dans « Party on Shipboard », qui figure dans *Discrete Series* (1934) et apparaît à maints égards comme un poème précurseur au regard des interrogations qui traversent le recueil *Of Being Numerous*, à plus de trente ans d'écart, Oppen répond à Williams. Ce dernier écrivait, dans *The Descent of Winter* (1928): « There are no perfect waves—/ Your writings are a sea / full of misspellings and / faulty sentences. Level. Troubled. [...] This is the sadness of the sea—waves like words, all broken—⁵² ». Mais

52 William Carlos Williams, *The Collected Poems*, New York, New Directions, t. 1, 1909-1939, 1986, p. 292. [Les vagues parfaites n'existent pas – / Tes écrits sont

là où, chez Williams, l'espoir d'une formation de corail qui viendrait se sédimenter offrirait la possibilité d'un lieu, Oppen semble déjà anticiper l'avertissement futur du même Williams: « I warn you, the sea is *not* our home⁵³ ». Lorsqu'il revient sur ce poème en entretien, Oppen en exprime ainsi l'enjeu, depuis la rive: « [y]ou see the separate waves but somehow there is the sea, just as you see people and somehow there is, or could be found, humanity⁵⁴ ». La question du dépassement du singulier à l'intérieur d'un collectif, problème aux ramifications aussi bien esthétiques que politiques pour Oppen, surtout au début des années trente, se trouve au centre de ses préoccupations lorsqu'il écrit ainsi, dans « Party on Shipboard »:

Like the sea, incapable of contact
Save in incidents (the sea is not
water)⁵⁵

Oppen insiste cependant sur le fait que le poème ménage une forme d'incertitude: « I left it as a contradiction, that I *know* there is such a thing as “the sea.” the whole. But the poem doesn't manage to see it, and it records the poet's—my own—inability to see it. So that it leads directly to what I've told you about my giving up poetry⁵⁶ ». En référence à ce même poème, Oppen évoque en 1965 la possibilité d'essayer à nouveau: « try to get again to humanity as a single thing, as something

une mer / pleine de coquilles et / de phrases erronées. Calme. Agitée. [...] Telle est la tristesse de la mer – des mots comme des vagues, tous brisés –]

- 53 William Carlos Williams, *Paterson*, New York, New Directions, 1958, p. 235. [Attention, la mer n'est *pas* notre patrie]
- 54 L.S. Dembo, « Oppen on His Poems: A Discussion », dans Burton Halten (dir.), *George Oppen: Man and Poet*, Orono [Me.], National Poetry Foundation, 1981, p. 201. [On voit des vagues distinctes et pourtant aussi la mer, comme on voit des individus et pourtant il existe, si l'on cherche, l'humanité]
- 55 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 15. [« Comme la mer incapable de contact / Sauf en cas d'accident (la mer n'est pas / l'eau) », di Manno, p. 27.]
- 56 Burton Halten (dir.), *George Oppen: Man and Poet*, op. cit., p. 202. [Je conserve la contradiction: je *sais* qu'il existe « la mer » en tant que totalité, mais le poème ne parvient pas à la voir. Il enregistre ma propre incapacité à la voir. C'est pourquoi il mène directement à ce que je vous disais au sujet de mes raisons d'abandonner la poésie]

like the sea which is a constant weight in its bed⁵⁷ », sachant que ces derniers mots sont une citation directe des derniers vers de « Party on Shipboard ». À la fin des années soixante, Oppen remplace « Shipboard » par « shipwreck » : la mer demeure l'horizon privilégié du poème, mais après être passé de la rive au large, et pour mieux envisager le naufrage qui a lieu. Mais c'est surtout avec *Seascape: Needle's Eye* (1972) qu'Oppen explore la mer comme lieu psychique autant que physique. L'année suivante, il écrit ainsi à Robert Duncan :

((my childhood - - infancy - - too I cannot escape or forget tho I also wonder why I cannot My childhood was the sea the inescapable myth of the sea we are also small in comparison to the sea - therefore we make our way thru every wrinkle and pore of its skin⁵⁸

L'association de la mer à l'enfance dépasse le cadre autobiographique, et mène à l'association du regard du poète au point de vue de l'enfant, l'un se trouvant très fréquemment lié à l'autre, dans « West »⁵⁹ comme dans « A Dream of Politics »⁶⁰, qui chacun différemment reprennent l'image des enfants sur la rive que l'on trouve chez Wordsworth dans « Ode [Intimations of Immortality] ». Oppen décrit de la sorte ce regard, qu'il compare à la simplicité enfantine des poèmes de Reznikoff, s'appropriant ainsi ce qualificatif : « since we speak of Rezi: 'The created world, as in childhood, rises around us, an unfamiliar and absolute truth'⁶¹ ». Dès lors, ce parallélisme entre l'enfance du regard et le spectacle de la mer devient à la fois le moyen et le but du poème, au sens où cette enfance

57 *The Selected Letters of George Oppen*, éd. cit., p. 111. [essayer de saisir l'humanité à nouveau comme une chose unique et entière, quelque chose comme la mer, un poids constant dans son lit]

58 *Ibid.*, p. 251. [(mon enfance – ma petite enfance – aussi je ne peux y échapper ou l'oublier bien que je me demande pourquoi je ne peux pas Mon enfance était la mer le mythe inévitable de la mer nous sommes tous si petits en comparaison – c'est pourquoi nous nous frayons un chemin par tous les plis et les pores de sa peau]

59 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 215-216.

60 *Ibid.*, p. 346-347.

61 *The Selected Letters of George Oppen*, éd. cit., p. 322. [puisqu'on parle de Rezi : « La création, comme dans l'enfance, se dresse autour de nous, vérité étrangère et absolue »]

est explicitement construite par le poète, comme Oppen l'écrit encore à Duncan : « (I suspect we create nothing else, you and I, but I am sure we create our childhoods)⁶² ». D'autre part, il ne faut aucunement entendre dans le mot « enfance » autre chose que l'image, certes paradoxale, d'un dénuement qui confine au tragique. De façon répétée, Oppen emploie la même formule afin de qualifier le regard de l'enfant. Ici, dans une lettre de 1964 à Diane Meyer, Oppen explique :

I imagine myself the tenth man on earth, and I say: Sometimes I feel like a motherless child It is a tremendous moment, a great poem But I am not the tenth man on earth, much has been said and clearly one needs to say more, to say further. I MEAN FOR *ONESELF*⁶³

Dans une lettre envoyée à James Laughlin lors d'un voyage en Israël à l'automne 1975, Oppen mentionne les sites archéologiques visités et ajoute :

And here are the inscriptions, the words and the history of three great religions, and sometimes we wish that we could come to an ancient inscription saying: Sometimes I feel like a motherless child⁶⁴

Écrivant à sa fille, en 1979, Oppen demande également : « If someone said to us, 'sometimes I feel like a motherless child' would we not weep⁶⁵? » Dans ses notes, on retrouve à nouveau la même formule :

That funny little core of myself which seems always so inartistic—as it must, because it is that part of any other artist——The aesthete has convinced himself—or more often herself—that the core is the

62 *Ibid.*, p. 238. [(Je crois que nous ne créons rien d'autre, vous et moi, mais je sais que nous créons nos enfances)]

63 *Ibid.*, p. 97. [J'imagine que je suis le dixième homme sur Terre et je me dis : Parfois je me sens orphelin de mère C'est un moment terrible, un grand poème Mais je ne suis pas le dixième homme sur Terre, beaucoup a déjà été dit et il faut certainement dire plus, plus loin. JE VEUX DIRE POUR *SOI-MÊME*]

64 *Ibid.*, p. 306. [Et voici les inscriptions, les mots et l'histoire des trois grandes religions, et parfois on aimerait trouver une inscription ancienne qui dirait : Parfois je me sens orphelin de mère]

65 *Ibid.*, p. 346. [Si quelqu'un nous disait, « parfois je me sens orphelin de mère », ne pleurerions-nous pas ?]

appreciation of Chinese vases, or—whatever. If one remembers that he was once a four year old——⁶⁶

Ces lignes, dans lesquelles Oppen semble commenter son poème intitulé « Technologies »⁶⁷, en partie adressé à Denise Levertov, à laquelle il fait cruellement référence ici⁶⁸, attestent de la prégnance de cette formule chez Oppen, qui perdit sa propre mère à l'âge de quatre ans. Le regard de l'enfance est donc tout sauf une image de l'innocence chez Oppen, mais bien au contraire une façon pour lui d'inscrire la mort au centre du poème. Cette association est centrale dans l'appréciation de la simplicité du poème, signe de précarité, souvent de gravité. Si la mer est donc intimement liée à l'enfance, c'est en tant que structure d'horizon⁶⁹ marquée du sceau de préoccupations semblables. Et pourtant, à l'image de l'enfance, la mer est souvent invoquée par Oppen comme ressource précieuse et comme origine à laquelle il faut sans cesse retourner se mesurer. En 1975, il s'inquiète ainsi :

And of course I feel sometimes too armored with all those poems
written - - - - written, I would like to be adrift again - - I am afraid, I
mean, that I might lose the sea⁷⁰

Telle est donc la raison qui motive la construction d'un poème comme « The Lighthouses » : il s'agit pour Oppen de préserver la dérive qu'il évoque ici, garante de la pérennité de l'élément marin, dont la fluidité se confond avec la vitalité qu'espère garder en lui le poète, menacé

66 George Oppen, *Selected Prose, Daybooks, and Papers*, éd. cit., p. 69. [Ce drôle de petit être que je suis au fond de moi, si peu artistique – comme il se doit, car il en va ainsi chez tous les autres artistes — l'esthète s'est convaincu comme un grand – ou plus souvent comme une grande – que ce qui compte au fond, c'est d'apprécier les vases chinois ou – que sais-je. Si l'on se souvient seulement que l'on a un jour eu quatre ans —]

67 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 93-94.

68 Voir Peter Nicholls, *George Oppen and the Fate of Modernism*, Oxford, Oxford UP, 2007, p. 55.

69 Voir Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

70 *The Selected Letters of George Oppen*, éd. cit., p. 301. [Et bien sûr parfois je me sens trop blindé par tous ces poèmes écrits - - - - écrits, j'aimerais dériver encore - - j'ai peur, je crois, de perdre la mer]

par « l'armure » pétrifiante de ses écrits passés, comme de tous les textes de l'histoire. Ce dernier point a son importance, car il éclaire l'usage que fait Oppen dans ce poème du mot « clarity ». En effet, le caractère fuyant d'un tel poème est *a priori* peu compatible avec le sens commun attaché à la notion de clarté. Sa structure semble toute entière occupée à soustraire le poème au lecteur, à travers une succession d'ellipses. Ces dernières semblent reposer tantôt sur l'emploi de termes si génériques qu'ils bloquent la connotation, phénomène renforcé par une détermination définie qui vient abstraire les mots de leur contexte déjà minimal, tantôt sur une allusion possible à une référence extérieure, mais dont on a montré avec Hardy et Zukofsky que la valeur explicative était faible. Elles relèvent parfois d'une syntaxe ouverte, qui confie au lecteur le soin d'en définir les contours, parfois de choix de mise en page dont l'effet, visuel autant que prosodique, communique au lecteur une impression de suspension si hypnotique qu'elles n'apparaissent plus comme un obstacle à la compréhension mais comme le moyen d'une autre intelligence du poème. C'est ainsi qu'il faut entendre la clarté par ellipses offerte par le texte : le flux de la lecture traverse une clarté qui préexiste au poème, et que ce dernier ne révèle qu'en prenant le risque d'en provoquer l'éclipse. Catalyseur, regard, mais aussi écran, le poème doit faire avec ses mots, au sujet desquels Oppen insiste qu'ils sont autant un outil qu'un frein. Dans « Route », il écrivait ainsi : « Words cannot be wholly transparent. And that is the / 'heartlessness' of words⁷¹ ». Les mots ne permettent donc d'accéder à la clarté que de façon restreinte, qu'Oppen résume en employant le paradoxe suivant : « Clarity / In the sense of transparence, / I don't mean that much can be explained. / Clarity in the sense of silence⁷² ». On comprend alors que ces ellipses ne sont rien d'autre que les manifestations de cette clarté silencieuse dont la transparence transperce le poème. L'image finale du « verre ordinaire », à la toute fin de « The Lighthouses », illustre donc la condition impossible

71 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 194. [Les mots ne peuvent être totalement transparents. Et c'est là leur « ingratitude », di Manno, p. 220.]

72 *Ibid.*, p. 175. [Clarté // Dans le sens de transparence, / Je ne dis pas que grand-chose soit explicable. // Clarté dans le sens de silence », di Manno, p. 199.]

du langage, que vient compenser l'imbrication de la syntaxe et de la prosodie, correction apportée au manque de transparence des mots. Parce qu'il porte les mots qui le composent comme une embarcation est portée par les flots, le poème parvient à conserver ce sens de la dérive qui évoque maintenant tout à la fois, dans ce texte, la solitude absolue du très jeune orphelin, la conquête de soi du jeune homme qui s'en va, l'expérience des naufrages inévitables, le miraculeux spectacle du temps, et l'agencement patient du poème. Comme la lumière tournante d'un phare offre un repère qu'aussitôt elle reprend, le poème alterne entre la perte et la prise, d'une façon qui évoque le besoin éprouvé par Oppen de se saisir du réel, sans cesser de pouvoir perdre pied à nouveau.

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 |

