

“We said Objectivist”

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

[A Mosaic Play: Preface]
page

Insomuch as we are not travellers
We are afraid

Courage of the traveller
Piety

We said
Objectivist

A play exposed still and jagged
On the San Francisco hills

The play begins with the world

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

The great loose waves
Move landward

Heavysided in the wind

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

Sunrise the raw fierce fire
Coming up over the flat edge

Shines in the white room

Xavier Kalck



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

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

sup.sorbonne-universite.fr

Couverture : Tapuscrit du poème de George Oppen « A Morality Play. Preface », avec corrections de sa main, envoyé à Anthony Barnet pour publication dans *Nothing Doing in London 2* (janvier 1968), conservé à Cambridge University Library. Avec l’aimable autorisation d’Anthony Barnet.
Graphisme : Atelier Papier

ISBN :

979-10-231-3613-5

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>

RUINES DU PARTICULIER

More than we felt or saw.
 There is a simple ego in a lyric,
 A strange one in war.
 To a body anything can happen,
 Like a brick. Too obvious to say.
 But all horror came from it¹.

George Oppen, *The Materials*, 1962

Peu lus, les poètes objectivistes n'en sont que plus facilement mal lus, notamment à travers le prisme de la « promotion lyrique du détail [comme] fait poétique majeur² », pour reprendre les termes dans lesquels Jean-Michel Maulpoix a décrit le tournant de la modernité. Pareille promotion, que Maulpoix considère comme la réaction d'un lyrisme qui « se voit contraint à l'errance dans cet espèce de terrain vague qu'est devenu le monde plein d'objets³ », n'est pas sans poser problème en effet dès lors que ce prosaïsme perd sa dimension critique initiale. Parce que la question de la place et du rôle de l'objet dans le texte, et du texte comme objet, est si fréquemment posée par les poètes objectivistes, il faut, en ce début de XXI^e siècle, revenir sur ce point et, ce faisant, sur la dilution parfois très problématique des enjeux de l'irruption du prosaïque propre à la poésie moderniste américaine. Il s'agit d'une question à ce point relative à notre réception de ces textes qu'on voudrait pouvoir un instant s'en abstraire, le temps d'une brève analyse du traitement

- 1 George Oppen, *New Collected Poems*, Michael Davidson (dir.), New York, New Directions, 2002, p. 53. [« Excédant ce que nous avons vu ou senti. / Il y a un moi simple dans le poème / Un moi étrange dans la guerre. / Tout peut arriver à un corps, / Comme à la brique. Trop évident pour être dit. / Mais toute l'horreur vient de là. », di Manno, p. 68.]
- 2 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, Corti, 2000, p. 260.
- 3 *Ibid.*, p. 252.

du poème moderniste comme objet tel qu'il est mis en scène dans le film du réalisateur américain Jim Jarmusch intitulé *Paterson* (2016), qui emprunte son titre et son décor au long poème éponyme de William Carlos Williams paru en 1958. Excellent exemple récent des problèmes que posent le souci du prosaïque, ce film met en scène la lecture d'un poème de Williams qui, à elle seule, résume nombre d'interrogations évoquées jusqu'ici.

Le sort réservé à Williams, compagnon de route des poètes objectivistes, dans l'œuvre de Jarmusch est étonnement représentatif des travers d'une vision caricaturale de la poésie américaine que ce poète en est venu, malgré lui, à représenter. Sans doute impatient de tirer tout le bénéfice d'un cachet moderniste pourtant bien incertain, le film véhicule en effet nombre de poncifs relatifs à la poésie, à commencer par celui fondé sur l'acception métaphorique du mot. On n'y célèbre pas la poésie en tant que genre littéraire spécifique, mais la poésie de tout ce qui est reconnaissable comme appartenant au domaine du « poétique » : la poésie du quotidien, la poésie de l'intime et de l'ordinaire, à travers un détournement inquiétant du localisme critique propre à Williams sous les traits d'un pittoresque tranquille aux accents touristiques, teinté d'exotisme⁴, « poésie » qui repose sur une accumulation d'anecdotes et de précieuses curiosités qui font effectivement du mot lui-même le synonyme du charme ou de l'émotion ressentis au contact des choses simples dont le poème viendrait préserver la révélation éphémère. Cette majoration du mineur, bien exagérément paradoxale, est reflétée par le dispositif narratif lui-même, qui repose sur une tension entre les deux occupations du personnage principal du film, conducteur de bus et poète à ses heures, la seconde en apparence mineure, mais appelée en définitive à jouer un rôle autrement majeur. À mesure que des poèmes s'affichent en surimpression à l'écran sur les plans qui s'enchaînent, privilégiant ainsi une esthétique du flux là où la mise en valeur du discontinu eût davantage convenu aux procédés de montage propres au long poème américain, c'est toute la dimension matérielle inséparable

4 À la fin du film, un touriste japonais fait ainsi figure de *deus ex machina* lorsqu'il intervient auprès du personnage principal.

du rôle perturbateur du prosaïque qui disparaît, au profit d'une dématérialisation complète du texte qui apparaît, renforcée par le choix d'une police qui imite l'écriture manuscrite, ce qui redouble, au lieu de l'atténuer, l'artifice de l'incrustation numérique. Ne demeure de ces textes apposés à l'écran que le défilement très explicitement suggestif des impressions incertaines que les plans successifs sur lesquels ils s'insèrent peinent à capter, comme si, de façon étonnante s'agissant d'une œuvre filmique censée célébrer la poésie, les images devaient pallier sans cesse les insuffisances du texte. L'opération de récupération tentée par le film culmine lors de la lecture, par le personnage principal, du poème de Williams, « This is Just to Say » (1934) :

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold⁵

Le poème de Williams se présente comme un bref mot d'excuse laissé sur une table de cuisine, ou collé sur un frigidaire, le poète y avouant avoir mangé les prunes laissées au frais ; or la provocation, près d'un siècle plus tard, semble difficilement transposable, tant le plaisir coupable du

5 William Carlos Williams, *The Collected Poems*, New York, New Directions, t. I, 1909-1939, 1986, p. 372. [J'ai mangé / les prunes / qui étaient dans / le frigo // et que / tu voulais probablement / garder / pour le petit-déjeuner // Je te demande pardon / elles étaient délicieuses / si sucrées / et si froides]

locuteur, tout autant que l'irrévérence et l'ironie originale en contexte, sont abolies par les choix de mise en scène. Le personnage principal entre dans la cuisine où se tient sa compagne qui, après lui avoir demandé s'il tient bien dans la main un recueil de William Carlos Williams, lui demande de lui faire la lecture du poème qu'elle aime tant. L'homme, après avoir annoncé le titre, en fait donc la lecture, aussitôt suivie par les remarques de la femme, qui réitère son amour pour ce poème, qu'elle compare ensuite, en qualité, à ceux de son époux. La scène, relativement statique, se déroule en plan fixe, ponctuée de brefs plans de coupe qui dévoilent un troisième personnage, un chien, assis à table dans l'autre partie de la cuisine. Le caractère insolite de cette apparition, justifiée sur le plan narratif puisque ce bouledogue détruit ultérieurement le carnet de poèmes manuscrits du protagoniste, s'explique sans doute aussi par le besoin d'offrir un contrepoint à l'hommage guindé rendu ici à l'auteur de *Paterson*. Il apparaît donc tout d'abord que la lecture du poème par le personnage principal est le résultat d'une requête expresse, immédiatement suivie d'une remarque visant à établir une équivalence flatteuse entre le texte de Williams et les poèmes du personnage, qui n'auraient rien à envier à leur modèle, préalablement annoncé comme poème favori, puis qualifié de poème étalon. En amont comme en aval de cette lecture, le film multiplie ainsi les signes de la légitimité littéraire dont il espère partager l'aura. Aussi bien du point de vue de la narration que des dialogues, le film fait tout son possible pour canoniser, non sans didactisme, le poème de Williams, qui s'en trouve de la sorte radicalement dénaturé. Son impertinente banalité n'est plus accessible, dès lors qu'il est introduit comme l'un des poèmes préférés du personnage féminin, tandis que son aspect prosaïque, fonction de sa dimension visuelle (un petit mot laissé là), est effacé par la mise en scène qui opte pour une lecture à voix haute. Il faut enfin noter que le personnage lit ce poème en tenant ostensiblement à la main l'édition de 1951 des *Collected Earlier Poems* de Williams, publiée par New Directions, volume doté d'un bandeau rouge distinctif, clin d'œil au plus célèbre poème de l'auteur. Le choix d'utiliser cette édition, objet monétisé d'un point de vue bibliophile et valorisé symboliquement d'un point de vue littéraire, participe de l'élimination de toute trace de la

simplicité teintée d'ironie de l'original, au profit d'un décor où le livre devient un accessoire. La mise en scène complète enfin sa réécriture du poème de Williams en donnant pour cadre à cette lecture un face à face, quand le texte de Williams évoquait un aveu coupable laissé derrière soi, puis en situant le tout dans la cuisine du couple débordante de biscuits encore chauds, alors que Williams mêlait précisément la pauvreté des moyens du poème et celle des provisions du foyer.

Autant que ce poème, c'est toute l'invention et avec elle l'intégralité du propos du poème *Paterson*, son ambition, son insolence et son audace formelle, qui disparaissent, englouties dans un film qui, en réponse, ne met lui-même jamais en jeu son propre dispositif. Tel est au contraire le propos, introductif, du poème *Paterson*, qui insiste sur les moyens défectueux qui seront employés par le poète tout au long de son expérimentation incertaine : Williams annonce exactement, dès les premiers vers, qu'il procédera « by defective means⁶ ». Chez Jarmusch, les vers de Ron Padgett, qui a participé à l'écriture du film, apparaissent à l'écran comme au fil de la plume, produits naturels et sans retouches de l'inspiration fertile de l'écrivain solitaire, qui refuse d'envisager la publication, au risque de la destruction accidentelle de son œuvre. Pareille concentration de clichés pourrait sembler relativement inoffensive tant elle confine au parodique, cependant les méprises sur lesquelles elle repose et qu'elle contribue à diffuser méritent que l'on s'y arrête.

L'élection de l'objet, souvent proche cousin de la notion de détail, et avec l'objet l'idée du particulier et de l'unique comme matière première du poème, sans plus de contexte, ouvre en effet la porte à tous les raccourcis et à tous les faux-semblants. L'authenticité du banal, doublée de l'éclectisme du collectionneur de curiosités, remise de fait l'objet parmi les bibelots que ce même objet devait au départ permettre de remettre en cause. Si Williams énonce, dans *Paterson*, au livre II,

6 Voir William Carlos Williams, *Paterson*, New York, New Directions, 1958, p. 11. [avec des moyens défectueux]

« Be reconciled, poet, with your world, it is / the only truth⁷! », cette réconciliation n'est pas acquise. Elle nécessite la traversée de quantité d'épreuves, dont *Paterson* rend compte, au premier rang desquelles la destruction du livre en tant qu'objet, aussi bien du point de vue de la forme du recueil que, au livre III, dans les pages consacrées à l'incendie de la bibliothèque de la ville. Il écrit ainsi :

We read: not the flames
but the ruin left
by the conflagration⁸

268

L'iconoclisme de ces ruines rencontre un écho spécifique au sein des œuvres des poètes objectivistes qui mirent au cœur de leurs pratiques une conscience extrêmement aiguë du poème comme objet premier de leur attention, bien au-delà de la présence ou du rôle de la prose du monde dans leurs œuvres. Or cet objet ne va pas de soi : sa concrétude linguistique en fait une réalité étrangère au poète, en même temps que son étrangeté alors sur la scène littéraire en signe la mise à l'écart. C'est pourquoi il faut se méfier des reprises somme toute superficielles de certains propos de Williams quant à l'importance de l'ancrage américain de sa propre poésie⁹, et ne pas hésiter à remettre en cause l'assimilation du particulier au familier. D'une part, Williams fut un inlassable inventeur, convaincu de la fonction créatrice de la composition poétique, lui qui déclarait : « The words will have to be rebricked up¹⁰ », et donc peu sujet à la fascination fétichiste, et parfois même teintée d'exotisme, envers

7 William Carlos Williams, *Paterson*, éd. cit., p. 103. [Sois réconcilié, poète, avec ton propre monde, c'est / la seule vérité !]

8 *Ibid.*, p. 123. [Nous lisons : pas les flammes / mais les ruines / de la conflagration]

9 Dans *In the American Grain* ([1925], New York, New Directions, 1956), Williams déclarait pourtant déjà, en préambule, vouloir découvrir un monde américain encore inconnu, et non pas célébrer un sol ou une tradition déjà constituée : « it has been my wish to draw from every source one thing, the strange *phosphorus* of the life, *nameless* under an *old misappellation* ». [j'ai souhaité tirer de toutes mes sources une chose : l'étrange *phosphore* de la vie, *anonyme* sous d'*anciennes étiquettes fausses*]

10 William Carlos Williams, *Paterson*, éd. cit., p. 170. [Il faudra reconstruire les mots brique par brique]

du côté de l'honnêteté et de la clarté, ne parvient pas à accepter un dénuement aussi total, et demeure impatiente de céder au charme de la figure ou de la perception. Rakosi lui-même procède ici de la sorte : une voix s'élève du poème et pousse son sanglot afin de compenser, par « some lovely figure or perception », l'ascèse du premier vers, qui ne promet de l'écriture que le travail. On notera le paradoxe selon lequel ce qui appartient à l'intime doit être traversé comme un obstacle, comme une étrangeté à laquelle faire face. C'est tout le contraire qu'évoque le soulagement par l'artifice de la figuration et de l'image, remède illusoire à une fragilité essentielle à laquelle la figure, ou le jeu de la perception, permettrait d'éviter de se confronter. On ne saurait donc en conclure que la clarté s'oppose ici aux larmes. Il apparaît plutôt que Rakosi s'interroge quant à la persistance de cette voix malgré l'engagement qui est le sien, et s'efforce ainsi de problématiser la viabilité du choix de la clarté dans le contexte d'une persistante étrangeté, qui vient déranger le poète assis à sa table et qu'il serait impuissant à empêcher de traverser le poème.

Pour employer les termes de Rakosi, on dira donc que le pourquoi de « toute cette étrangeté » importe bien davantage aux poètes objectivistes que l'inclusion et la transcription du réel, qu'il soit linguistique, culturel ou historique, de l'objet Amérique. Il existe pourtant sur ce point un certain malentendu, relatif à l'acception exacte de la notion d'étrangeté. En effet, en raison de leur propre statut, d'un point de vue aussi bien littéraire que culturel et politique, les cinq poètes objectivistes étudiés ici ne manquaient pas de motifs pour se reconnaître comme étrangers au sein des milieux dans lesquels ils évoluèrent. Ils n'en remportèrent pas moins deux victoires importantes contre cette étrangeté et contre le rejet qui s'y loge. Lorsqu'ils commencèrent à écrire, ils transformèrent cette exclusion, puisqu'ils renversèrent l'étrangeté de leurs choix et de leurs origines pour se faire les auteurs d'une poésie étrangère certes, mais fièrement étrangère, puisqu'étrangère à la tradition poétique établie, c'est-à-dire marquée du sceau de la tradition littéraire britannique, et ce afin de s'appropriier les lettres qu'ils voulaient désormais américaines. Puis, lorsqu'ils furent lus, et recommencèrent pour quelques-uns à écrire, l'étrangeté qui était la leur au sein du canon fut à son tour américanisée,

jusqu'à devenir un véritable étendard. « Toute cette étrangeté » qui fut la leur, inséparable de leurs parcours troués d'oubli, marqués par la récurrence d'une profonde étrangeté vis-à-vis du champ littéraire, en vint à disparaître sans que l'on puisse imaginer s'en plaindre. Ce n'est donc pas cette étrangeté-là, ou du moins pas seulement celle-ci, que l'on souhaite évoquer maintenant à la lumière des mots de Rakosi. L'étrangeté qui perturbe la coïncidence du particulier et du familier est bien entendu traversée par les questions d'identité et celles relatives aux situations minoritaires si flagrantes chez ces poètes, mais elle ne s'y résume pas.

L'exemple de Zukofsky le démontrera paradoxalement fort bien. Si « Poem Beginning "The" » (1928) a été beaucoup lu du point de vue de la mise en scène, par Zukofsky, de son identité juive¹³ et de la marginalité de sa parole au regard de la tradition poétique que s'efforçait de refonder alors T. S. Eliot¹⁴, explicitement visé par Zukofsky dans son poème, le trajet qui mène de « Poem Beginning "The" » aux derniers vers de "A" ne se limite pas au récit d'une affirmation identitaire. Il a été noté¹⁵ que le texte de jeunesse de Zukofsky se termine par une traduction d'un poème de Yehoash, poète yiddish que Zukofsky adapte en anglais en plusieurs endroits de « Poem Beginning "The" », et, à ce sujet, que Zukofsky opère une modification du pronom « je », employé par Yehoash, qui devient un « nous ». Voici une translittération fidèle de l'original :

Oyf di khurves (1919)

- 13 Voir John Tomas, « Portrait of the Artist as a Young Jew: Zukofsky's "Poem Beginning "The"" in Context », *Sagetrieb*, 9, 1990/1-2, p. 43-64 ; Harold Schimmel, « Zuk. Yehoash David Rex », dans Carol F. Terrell (dir.), *Louis Zukofsky: Man and Poet*, Orono [Me.], National Poetry Foundation, 1979, p. 235-245 ; Maera Shreiber, *Singing in a Strange Land: A Jewish American Poetics*, Stanford, Stanford UP, 2007, p. 105-127.
- 14 Voir Rachel Blau DuPlessis, *Genders, Races and Religious Cultures in Modern American Poetry, 1908-1934*, Cambridge, Cambridge UP, 2001, p. 166-174, et *Purple Passages: Pound, Eliot, Zukofsky, Olson, Creeley and the Ends of Patriarchal Poetry*, Iowa City, University of Iowa Press, 2012, p. 64-68.
- 15 Voir Jeffrey Twitchell-Waas, « 'Oh my son Sun': Poem beginning 'The' », 2014, *Z-site*, en ligne : <http://www.z-site.net/wp-content/uploads/2014/11/Poem-beginning-The-10JUNE2014.pdf> (consulté le 03/10/2018).

Oyf di kurves vel ikh zitsen un vel zingen
 Mayn zun-lid,
 Unter mayne fis vet krikhen
 Der shotn fun tsefal'ne velten
 Un ikh vel efenendi orems mayne,
 Un vel rufen fun pur makht un freyd:
 Zun, du groyse zun mayn khaver,
 Eyvig vel ikh blayben dir getray,
 Un heler vet mayn zun-lied shalen ieder tog-
 Toysent-Toyzent yohren vel ikh alt zayn...
 A velt tseshtoybt—
 A flater fun a roben-fligen—
 Un likhtiger vet fun dem nay mayn orem boyen,
 Eyvig tsu der zun,
 Turems iber turems tsu der zun...
 In ovent vel ikh shpinen zehungen
 Fun shteren biz tsu shteren,
 Fun oybigkeyt biz oybigkeyt—
 Ikh, der mayster-veber,
 Un morgen vel ikh di geshpinsten
 Boyen, boyen in der zun—
 Ikh, der mayster-boyer...

Vi brayt di orems mayne,
 Vi shtark!
 Toyzent-toyzent yohren bin ikh alt,
 Un toyzent-toyzent yohren vel ikh alt zayn¹⁶...

16 Yehoash, *In Geveb*, New York, Oyfgang, t. I., 1919, p. 278. [Sur les ruines je vais m'asseoir et chanter / Mon hymne au soleil, / Et sous mes pieds va ramper / L'ombre de mondes disparus, / Et j'ouvrirai les bras / Et de pure puissance et de joie je m'écrierai : / Soleil, toi, grand soleil mon ami, / Éternellement je te serai fidèle / Et chaque jour le son de mon hymne au soleil résonnera plus brillamment— / De mille et mille années je suis vieux, / Et mille et mille années de plus je vieillirai... / Un monde part en poussière— / Le murmure des ailes d'un corbeau— / Et cela rend mon pauvre construire encore plus lumineux, / Éternellement vers le soleil, /

Le texte de Zukofsky qui traduit et transpose ce qui précède se présente quant à lui comme suit :

- 318 By the wrack we shall sing our Sun-song
319 Under our feet will crawl
320 The shadows of dead worlds,
321 We shall open our arms wide,
322 Call out of pure might—
323 Sun, you great Sun, our Comrade,
324 From eternity to eternity we remain true to you,
325 A myriad years we have been,
326 Myriad upon myriad shall be.
- 327 How wide our arms are,
328 How strong,
329 A myriad years we have been,
330 Myriad upon myriad shall be¹⁷.

Le passage du « je » au « nous » est considéré par Harold Schimmel comme le signe d'une volonté patente chez Zukofsky d'atténuer le caractère messianique de l'original, ce qui semble difficilement justifiable au nom de cette seule permutation, tandis qu'il semble possible au contraire d'en déduire un choix, propre à Zukofsky, de parler au nom d'un collectif qui dépasse la personne de l'auteur. Quoiqu'il en

Des tours sur des tours [j'empilerai] vers le soleil... / Et la nuit je tisserai des visions / D'étoile à étoile, / D'éternité à éternité— Moi, le maître-tisserand, / Et au matin je bâtirai / Ce que j'aurai tissé [pendant la nuit] / Je bâtirai, je bâtirai sous le soleil... // Mes bras sont si forts, / Si forts! / De mille et mille années je suis vieux, / Et mille et mille années de plus je vieillirai... (Translittération et traduction inédites de Raphaël Koenig.)

- 17 Louis Zukofsky, *Complete Short Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1991, p. 20. [Assis près des ruines nous chanterons notre hymne au soleil / Sous nos pieds va ramper / L'ombre de mondes disparus, / Nous ouvrirons grand nos bras / Et de pure puissance nous serons écrierons : / Soleil, toi, grand soleil notre Camarade, / Éternellement nous te serons fidèles, / Nous avons vécu tant de millénaires, / Et vieillirons millénaire après millénaire. // Comme nos bras sont forts, / si forts! // Nous avons vécu tant de millénaires, / Et vieillirons millénaire après millénaire.]

soit, la part d'affirmation identitaire que certains ont pu déceler dans la décision d'adapter Yehoash¹⁸ mérite d'être au moins remise en question dans la mesure où l'opération de traduction, loin de permettre une irruption conquérante de la culture ou de la langue yiddish, réduite à quelques mots dans le poème de Zukofsky, sert au contraire une visée assimilationniste, qui procède non sans humour, distance et satire, mais demeure résolument tournée vers les lettres anglaises.

Autrement dit, identifier les « ruines » de Yehoash au « wrack » de Zukofsky, qui prendrait ainsi ses distances par rapport aux ruines d'Eliot, n'est pas si simple. Certes, l'allusion à la dernière strophe de *The Waste Land* (1922), qui débute par l'image du poète assis sur la rive et contemplant les naufrages, est certainement perceptible sous le terme « wrack », par lequel Zukofsky rend les « ruines » du poème de Yehoash : « wrack » est un mot proche, en un sens rare, archaïque, parfois dialectal, du terme moderne « wreck » ou « wreckage », soit « l'épave », « les débris » et donc aussi « les ruines »¹⁹. Zukofsky cible également, dans le même poème d'Eliot, le célèbre vers « These fragments I have shored against my ruins²⁰ », ainsi que, plus haut dans *The Waste Land*, « What are the roots that clutch, what branches grow / Out of this stony rubbish? Son of man, / You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images, where the sun beats²¹ ». Le fils de l'homme est devenu, dans « Poem Beginning "The" », un fils singulier, qui s'adresse à sa mère et se propose de donner forme, sous un soleil homonyme, à une nouvelle création, à partir de racines multiples. Cependant, penser que Zukofsky écarterait absolument les fragments mythologiques et littéraires canoniques retenus avec nostalgie par

18 Les références à Yehoash sont multiples dans « Poem Beginning "The" », et ne se limitent pas à ce poème. Ici même, « Sun-Song » renvoie à un autre poème de Yehoash.

19 Le terme contient également le sens de « varech », qui en français désigne aussi, en un sens vieilli, les débris rejetés sur le rivage.

20 T.S. Eliot, *Selected Poems*, London, Faber and Faber, 1961, p. 67. [Ces fragments que j'ai adossés à mes ruines]

21 *Ibid.*, p. 51. [Quelles sont les racines qui agrippent, quelles branches poussent, / Parmi ces débris de pierre ? Fils d'homme, / Tu ne peux répondre, ou le deviner, car tu ne connais que / Ce tas d'images brisées, sous un soleil brûlant]

Eliot en faveur de l'affirmation joyeuse d'un contexte social, culturel et historique ancré dans une réalité américaine multiculturelle et tournée vers l'avenir constitue un dangereux raccourci. Tout d'abord, Zukofsky propose un pastiche du texte d'Eliot tel que les méthodes de l'un ne sauraient être tout à fait dissociées de celles de l'autre. Ensuite, passer des ruines d'Eliot à celles de Yehoash n'est pas une opération facile. Ces dernières ne sauraient être lues seulement comme une illustration parmi d'autres de ce que Zukofsky nommera peu après « historic and contemporary particulars²² », soit les faits et les événements concrets du monde (Zukofsky donne pour exemple une antiquité égyptienne, une représentation de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, et la construction d'usines métallurgiques en Sibérie). Pareille équivalence revient à ramener ce texte particulier à un monde familier, marginalisé certes, et sans doute novateur, mais infiniment proche, dont une partie de l'étrangeté a été gommée en tant qu'inquiétude, pour n'exister plus qu'en tant qu'identité.

Juif, sympathisant communiste, avant-gardiste, le poète devient le dépositaire d'une étrangeté univoque, quand « toute cette étrangeté » est en réalité extrêmement dynamique, et traversée par deux directions contraires : elle est revendiquée et réinvestie à travers une stratégie d'assimilation paradoxalement provocante qui connaîtra maintes évolutions au long de l'œuvre, comme de sa réception ; elle subit, comme on l'a vu en "A"-18, une profonde métamorphose lorsque Zukofsky renonce aux promesses des vers de Yehoash, passant des myriades d'années promises à l'hypothèse, tout aussi vaine, du calcul exact du nombre d'années nécessaires au poète pour achever son œuvre, qui se termine, au dernier vers de "A"-23, par les mots : « z-sited path are but us²³ ». Du « nous » inaugural, tentative de généraliser à partir d'un destin unique, et des répétitions prophétiques de la formule « shall be », aux derniers vers de « Poem Beginning "The" », au « but us » restrictif final

22 Louis Zukofsky, *Prepositions +: The Collected Critical Essays*, Middletown [Conn.], Wesleyan UP, 2000, p. 12. [les faits historiques et contemporains particuliers]

23 Louis Zukofsky, "A", Baltimore, Johns Hopkins UP, 1993, p. 563. [ces chemins en z ne mènent qu'à nous]

de "A", la revendication semble avoir perdu de sa superbe. C'est qu'une autre étrangeté s'est substituée à la première. Celle-ci était pourtant elle-même déjà double, puisqu'elle renvoyait aussi bien aux vestiges d'une tradition culturelle prestigieuse, étrangère au pauvre fils d'immigrants, qu'à l'étrangeté attachée à Zukofsky aux yeux des sphères littéraires et universitaires de son temps. L'autre étrangeté sur laquelle il faut se pencher relève de l'évolution de l'œuvre dans son ensemble, au sens où il y a chez Zukofsky une progression patente depuis, au départ, les ruines d'une tradition culturelle passée à réinventer, rassembler et recomposer, jusqu'aux restes, fragments et extraits désormais accumulés du propre passé du poète, inextricablement mêlé au texte. L'étrangeté des multiples dé- et re-contextualisations auxquelles Zukofsky procède ressurgit, après avoir été absorbée par un texte aussi assimilatif, sous la forme d'une étrangeté du poème à lui-même, si intimement lié à la vie de son auteur qu'il vieillit avec lui et, finalement, ne se reconnaît plus.

En d'autres termes, les faits particuliers, historiques et contemporains, une fois réunis, produisent une étrangeté nouvelle, conséquence du passage du temps. Le simultanésisme des renvois incessants, dans "A", au temps de sa propre lecture et aux rythmes de sa propre structure fait bel et bien du poète le « maître-tisserand » du poème de Yehoash ; cependant, l'immortalité promise par l'œuvre est mise en défaut par le choix du particulier, qui referme le texte sur la vie aux proportions finies de son auteur. C'est pourquoi on a souligné plus haut l'importance des procédés d'anonymisation employés par Zukofsky, par lesquels il s'efforce de conjurer la place grandissante qu'il s'accorde dans son propre texte. Le paradoxe de cette signature au dernier vers de "A", loin de contredire ces procédés, tient en ceci que, du premier mot du poème au « z » final, l'artifice de l'alphabet sert de contrepoint au geste singulier de la part du poète d'inscrire son initiale, comme l'ambition folle d'écrire le poème d'une vie « de A à Z » se trouve ramenée à l'arbitraire alphabétique du nom du poète. Le poète n'écrit là qu'en son nom, depuis un lieu unique, qui ne revoie qu'au couple du poète et de sa femme, par la référence homophonique possible au nom de la rue où habitait alors leur fils, Arbutus Path, à Port Jefferson, dans

l'État de New York²⁴, distinctement audible dans les mots « path are but us ». Lieu particulier et familier, naturellement, mais familier de façon si particulière, dirait-on, si restrictive, qu'il demeure anonyme pour le lecteur qui en traverse le nom, comme le passant une rue étrangère.

On pourrait tout autant dire de Lorine Niedecker qu'elle écrit assise sur des ruines, indice d'une étrangeté à son propre environnement, auquel on s'est trop souvent efforcé de la réduire, au prix d'une forme de naturalisation des conditions sociales et des épreuves traversées par elle au long de ses poèmes. Comme en témoigne cet extrait de « Paean to Place », Niedecker se pose d'abord la question de ses propres moyens poétiques :

O my floating life
 Do not save love
 for things
 Throw *things*
 to the flood

 ruined
 by the flood
 Leave the new unbought—
 all one in the end—
 water²⁵

La confrontation proposée dans ce texte entre les « choses », que l'italique rejette avec encore un peu plus de dégoût, et l'élément aquatique semble suggérer une lecture univoque, centrée autour d'une critique de la société marchande qui affleure en effet de façon limpide, ce que viendrait confirmer l'importance des modes de composition pratiqués

24 Voir Barry Ahearn, *Zukofsky's "A"*. *An Introduction*, Berkeley, University of California Press, 1982, p. 191. *Z-site* mentionne aussi les autres occurrences de la plante, « trailing arbutus », « épigée rampante » en français, dans "A".

25 Lorine Niedecker, *Collected Works*, éd. Jenny Penberthy, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 268. [« Ô ma vie flottante / Ne garde pas d'amour / pour les choses / Jette les choses / dans le flot // détruites / par les flots / N'achète rien de nouveau - / à la fin c'est tout un - / eau », *Louange*, p. 171.]

par les surréalistes aux yeux de Niedecker, notamment en relation avec les textes de Eugene Jolas parus dans la revue *transition*²⁶, où est mise en avant la désintégration du langage comme allégorie de celle de l'ordre du monde. Le texte se révèle cependant bien plus contradictoire. Tout d'abord, s'il ne faut pas aimer « les choses », on ne trouve pas non plus ici d'êtres vers lesquels se porter. L'eau demeure le seul élément, qui porte et emporte, jusqu'à un engloutissement final qui connote d'une nuance étonnamment destructrice la promesse de laisser intact ce qui vient de naître. C'est là le point névralgique du texte : s'il faut jeter par-dessus bord, ou jeter dans les eaux en crue, ses biens matériels, le temps d'un geste moral ou politique, la reprise en « ruined / by the flood » évoque au contraire une destruction subie, les eaux emportant tout sur leur passage, ce qui correspond par ailleurs à un phénomène climatique réellement éprouvé dans toute sa rigueur par Niedecker. Dès lors, profession de foi antimatérialiste et cruelle pauvreté se mêlent de façon indéfinissable, et définissent cette « floating life » qui serait celle du poète, capable pourtant de rester à flot²⁷. La tension palpable dans ce texte entre l'élément naturel et les choses manufacturées n'est donc pas résolue, tout au plus est-elle transposée à un autre niveau.

Afin d'en mieux saisir les enjeux, il faut éviter d'opposer observation du monde et réflexion sur soi, mais aussi ne pas s'empresse d'assimiler cet environnement à un monde intérieur, comme si ces deux plans se trouvaient confondus. La poésie de Niedecker ne repose pas sur un rapport du moi aux choses qui serait reformulé comme un rapport entre le poème et la nature, ni, à l'inverse, sur un rapport du moi à la nature qui prendrait les traits d'une relation entre le poème et les choses. N'oublions pas que la situation géographique, sociale et économique de Niedecker n'a rien de naturel, pas plus que son activité poétique. La tension que nous évoquions entre les éléments primordiaux et les objets du monde, et que le texte ci-dessus interroge, est donc avant

26 Voir Peter Nicholls, « Rural Surreal », dans Jenny Penberthy (dir.), *Lorine Niedecker: Woman and Poet*, Orono [Me.], National Poetry Foundation, 1996, p. 201-202.

27 Niedecker use de cette image, identique en anglais. Voir *Collected Works*, éd. cit., p. 262.

tout fonction des nécessités de la composition du poème. La poétique de Niedecker opère ainsi selon une double stratégie. Tantôt elle avance à l'aide d'images élémentaires qui se révèlent toujours comme les plus expressément artificielles, au sens où elles mettent en scène leur artifice linguistique avec soin, voire délectation : le poème suivant joue de l'homonymie, en anglais, entre les mots « bouche » et « embouchure », lorsqu'il évoque le cheminement de la mémoire à travers « the mouth // of the river²⁸ » ; l'un des précédents citait les mots de Robert Duncan, légèrement modifiés : « We live by the urgent wave / of the verse²⁹ », proposant une lecture explicitement poétique de cet environnement. Tantôt Niedecker procède au moyen d'objets, de plantes, d'animaux ou d'insectes – couvercle de casserole, faux, poux, lys ou pluvier – décomposés jusqu'à ce qu'ils ne laissent plus transparaître que leurs caractéristiques les plus élémentaires, à la jonction exacte de leur usage, de leur fonction ou de leur être le plus concret, et de leur matérialité linguistique la plus saillante : l'utilisation d'un couvercle de casserole à popcorn³⁰ pour boucher un trou dans le mur semble aussi incongrue que le choix de l'objet pour un poème, tandis que le pluvier est lexicalisé par un jeu d'associations et de recompositions lexicales et phonétiques, de « plover » à « pencil » puis à « wing-bone »³¹.

Tel est le sens du motif central de ce court extrait, qui met en équilibre le flot qui soutient et le flux qui emporte. La ruine que Niedecker place au centre de ce texte peut donc s'entendre à la fois comme le signe d'une dissolution libératrice et primordiale, presque d'une légèreté, et d'une dégradation inévitable, lourde d'une promesse de déluge. Ce phénomène est apparent dans la distribution des assonances en *o*, tout au long du texte, combinées aux allitérations en liquides dans « floating », « life », « love », « flood » (deux fois), et « Leave », qui viennent ainsi

28 *Ibid.*, p. 269.

29 *Ibid.*, p. 265. La citation est tirée de « Towards an Open Universe » : voir Robert Duncan, *A Selected Prose*, éd. Robert J. Bertholf, New York, New Directions, 2008, p. 2. [« Nous vivons sous l'urgente levée / du vers », *Louange*, p. 168.]

30 *Ibid.*, p. 218.

31 *Ibid.*, p. 265. En ce qui concerne la faux, les poux ou le lys, voir plus haut. [pluvier ; stylo ; aile]

buter contre les nasalisations dans « floating », « things », « ruined », « new », « unbought », « one », et « end ». Le terme qui appartient aux deux lignes sonores, « floating », et qui se divise presque en « flow-thing », représente exactement cette ambivalence, que l'on retrouve dans les deux occurrences du mot « flood », et dans les deux acceptions du terme « ruined », selon qu'il s'agit d'une destruction volontaire ou d'une épreuve subie. C'est là toute l'étrangeté de la position de Niedecker, qui s'efforce de tirer un parti poétique de sa situation particulière, à laquelle elle se confronte, que ses poèmes évoquent, mais qu'elle ne prétend jamais transcender, sublimer ou défendre, tant ses poèmes s'y abîment, à tous les sens du terme, dont l'un correspond précisément à celui de l'adjectif « ruined ». Niedecker semble dire :

I would be the rock
 about which the water is
 flowing; and I would be the water flowing
 about the rock.
 And am both and neither—
 being flesh³².

Ces mots sont pourtant de la plume de Charles Reznikoff, auteur des ruines objectivistes les plus emblématiques, à la soixante-neuvième section de *Jerusalem the Golden* (1934) :

Among the heaps of brick and plaster lies
 a girder, still itself among the rubbish³³.

C'est à la lumière de ces lignes que Michael Davidson résume la distance qui nous séparerait aujourd'hui de l'œuvre des poètes objectivistes :

32 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. Seamus Cooney, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1989, t. II, p. 46. [J'aimerais être le rocher / entouré d'eau / qui coule; et l'eau qui coule / autour du rocher. / Et je suis l'un et l'autre, et aucun — / être de chair.]

33 *Ibid.*, t. I, p. 121. [Parmi les briques en tas et le plâtre repose / une poutrelle, intacte parmi les débris.]

Reznikoff's 'girder amidst the rubble' is still a girder, yet its meaning has changed. After 9/11, the I-beam and the eyebeam coalesce in a new problematic of perspective that objectivism could hardly have anticipated³⁴.

Bien au contraire, on pourrait considérer que la poutrelle du poème de Reznikoff, qui apparaît parmi les ordures et les débris, intacte, ne se dresse précisément pas telles les solives métalliques qui fournirent au premier modernisme photographique ses lignes de fuite industrielles et abstraites, comme c'est le cas dans son poème d'un vers, « The Bridge », dans lequel un pont est évoqué par les mots « In a cloud bones of steel³⁵ ». Le verbe employé ici, « lies », interdit ce type de lecture, qui consisterait à projeter l'imaginaire visuel des années 1900-1910 sur un poème du milieu des années 1930. Par ailleurs, si l'on considère ce texte comme représentatif de l'œuvre entière de Reznikoff, il semble parfaitement possible de transposer cette image aux collections *Testimony* puis *Holocaust*, dans lesquelles Reznikoff s'efforce de fouiller les décombres de l'histoire humaine dans l'espoir de trouver ce qui, parmi ces ruines, demeurerait encore intact. Selon cette analogie, il s'agirait des paroles qui, comme le fer sous les débris de brique et de plâtre, disent ce qui fut, charpente d'un édifice disparu que le poème, réduit à cette ossature, exhibe. On pourrait aussi songer à cette scène, qui figure dans *Jerusalem the Golden*, à la lumière des vers du recueil suivant, *In Memoriam: 1933* (1934), « and from the rubbish heaps that are Jerusalem / rebuild the city; / replant the land³⁶ ». Alors, cette pièce maîtresse de l'architecture américaine moderne deviendrait l'outil d'une édification imaginée

34 Michael Davidson, *On the Outskirts of Form: Practicing Cultural Poetics*, Middletown [Conn.], Wesleyan University Press, 2011, p. 272. [La « poutrelle parmi les débris » de Reznikoff est toujours intacte, mais son sens n'est plus le même. Après le 11 septembre, la ligne du regard et celle de la poutrelle décrivent une nouvelle problématisation de la perspective que l'objectivisme ne pouvait absolument pas anticiper.]

35 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. II, p. 30. [Dans un nuage des os d'acier]

36 *Ibid.*, t. I, p. 140. [et depuis le tas de ruines qu'est Jérusalem / reconstruire la ville; / replanter la terre]

d'Israël. Cette simple scène urbaine, qui donne à voir un possible terrain vague en construction, n'est donc en rien familière uniquement, et contient en elle-même, encore une fois, « toute cette étrangeté » qui inquiète la connaissance que le poète peut espérer avoir du monde, malgré son choix de la clarté, choix que ces lignes, et que les poèmes de Reznikoff dans leur ensemble, ont si souvent incarné pour Zukofsky, Rakosi, Niedecker et Oppen.

C'est Oppen qui revient encore et encore à ces deux lignes de texte, qu'il réécrit plusieurs fois, comme à son habitude. Dans l'avant-propos qu'il rédige pour l'édition du deuxième volume des œuvres poétiques complètes de Reznikoff, Oppen décrit les vers de Reznikoff comme autant de délicates poutrelles métalliques, « overwhelming gentle iron lines³⁷ », à partir de la citation suivante, en exerçant :

282

the girder, still itself
among the rubble³⁸

Les modifications sont nombreuses : le premier vers de l'original disparaît, l'article devient défini, et « rubble » a remplacé « rubbish ». Le terme possède une connotation différente, qui nous fait passer, d'un contexte à l'autre, de la misère de la crise des années trente (évoquée par le mot « rubbish », les ordures) et la destruction possible d'un bâtiment insalubre au paysage dévasté de l'Europe en guerre. En effet, le mot « rubble » désigne en anglais, et très souvent pour Oppen, ce type particulier de débris et de ruines engendrés par les conflits. Évoquant la ville de Rouen, traversée à la fin de la guerre, Oppen écrit : « And I had seen the town rubble: they were bulldozing paths thru the rubble. And of course the rubble was not just stone, you know. There were bodies in it³⁹. » Soudain la poutrelle de fer désigne aux yeux du lecteur, par

37 *Ibid.* [ces bouleversantes, ces douces lignes d'acier]

38 *Poems 1918-1975. The Complete Poems of Charles Reznikoff*, éd. cit., t. II, p. 3. [la poutrelle, toujours intacte / parmi les débris]

39 *The Selected Letters of George Oppen*, éd. Rachel Blau DuPlessis, Durham, Duke UP, 1990, p. 50. [Et j'avais vu la ville en ruine : ils ouvraient au bulldozer des passages parmi les ruines. Et bien sûr les ruines n'étaient pas en pierre, tu sais. Il y avait des corps dedans.]

la violence d'une antithèse remarquable de simplicité, les membres si fragiles des corps qui, eux, ne seront plus jamais eux-mêmes. La troisième section du poème « Blood from the Stone »⁴⁰, dans *The Materials*, dont un extrait est cité en exergue de cette conclusion, repose par exemple sur une analogie entre le corps humain et la brique, friable et sanglante, dans le contexte de la guerre vécue par le poète. Les images des ruines du World Trade Center auxquelles Davidson fait référence ne représentent donc aucunement une destruction étrangère à cette génération de poètes. Bien plutôt, ce qui leur est étranger serait la simplicité dont on affubla un temps leurs poèmes comme d'un reproche, simplicité qui charrie avec elle les termes si souvent mal définis de sincérité, d'authenticité, de banalité, ou de quotidien. Oppen s'exprima souvent à ce sujet, dans ses poèmes⁴¹ comme dans sa correspondance⁴², pour souligner combien cette simplicité, qui n'était qu'enfantillage aux yeux de nombreux lecteurs, cachait une mise à nu incomparablement austère, pour lui un moyen de préserver cette simplicité enfantine qui, blessée, lui permit de donner à entendre ce qu'il choisit d'appeler « a ruined ethic⁴³ ». Il devient difficile, dès lors, d'adhérer à l'idée répandue selon laquelle, comme le propose Yves di Manno,

[c]'est sans doute parce qu'ils font la synthèse entre l'exigence formelle de leurs aînés immédiats et la quête d'un poème où la communauté puisse à nouveau s'envisager – à défaut d'être réconciliée – que les « objectivistes » occupent une place singulière, à la charnière de la génération moderne et des nouveaux venus qui vont se réclamer d'eux, non sans paradoxe parfois⁴⁴.

Telle est bien la place que les poètes objectivistes occupèrent, et qu'ils occupent encore, pour nombre de leurs lecteurs : celle d'un chaînon manquant enfin découvert, qui permettrait d'allier l'impérieux

40 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 53.

41 *Ibid.*, p.197.

42 *The Selected Letters of George Oppen*, éd. cit., p. 85.

43 George Oppen, *New Collected Poems*, éd. cit., p. 98 [« une éthique ruinée », di Manno, p. 116.]

44 Yves di Manno, *Objets d'Amérique*, Paris, Corti, 2009, p. 196.

formalisme que l'on associe au moment moderniste et le souci d'un monde en partage dont les poètes donneraient à entendre le chant. Sans doute est-ce pour le mieux ainsi, car ce point de vue rétrospectif permet de rendre compte à la fois des trajectoires propres à ces poètes et de leur position au sein d'un vaste ensemble qui les a si longtemps ignorés. C'est aussi, si l'on est tout à fait sincère, une excellente incitation à les lire. Cependant, ce trait d'union que les poètes objectivistes représentent non sans raison à nos yeux ne doit pas nous empêcher, lorsque nous les lisons, de parvenir à une conclusion nécessaire : cette synthèse cache une déchirure. Comme ces dernières pages se sont efforcées de le montrer, cette déchirure parcourt la surface du passé qui se lézarde sous l'invention de Williams, mais évoque, chez les poètes objectivistes, le spectacle d'un monde si précaire que l'iconoclasme lui ferait violence au même titre que la tradition échouerait à en rendre compte. Faire face à cette contradiction, tel aura été le défi si souvent relevé par des œuvres qu'on s'est efforcé de lire depuis cet entre-deux, à mi-chemin entre la ligne parfaite d'une poutrelle et les formes irrégulières de débris dispersés.

INDEX DES NOMS

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

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

Wordsworth, William 65, 113, 257.

Wyatt, Thomas 232, 233.

Y _____

Yeats, William Butler 217.

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

Z _____

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

INDEX DES POÈMES

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

LORINE NIEDECKER¹

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

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

- (1965) « Popcorn-can cover... » 279.
 (1965) « Light, lifts... » 207, 208.
 (1967) « You see here... » 197, 198.
 (1967) « Your erudition... » 198, 199.
North Central (1968) 23, 186-188, 192, 193, 200-202, 209, 210, 220, 221.
 « Lake Superior » 192, 193.
 « Traces of Living Things » 200, 209, 210.
 « Wintergreen Ridge » 186-188, 192, 220, 221.
 (1968-1970) « 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

