DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

université angers

THÈSE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITÉ D'ANGERS

ÉCOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Littérature anglophone*

Par
Etienne GARNIER

À l'aune du bref :

les atomes du réel de la poésie objectiviste

Thèse présentée et soutenue à Angers, le 20 février 2026
Unité de recherche : CIRPaLL

Rapporteurs avant soutenance :

Xavier KALCK Professeur des Universités, Université de Lille
Antoine CAZE Professeur des Universités, Université de Paris

Composition du Jury :

Examinateurs :	Naomi TOTH	Maîtresse de conférences, Université Paris-Nanterre
	Abigail LANG	Professeure des Universités, Université Paris-Cité
	Fiona MCMAHON	Professeur des Universités, Université de Montpellier 3
	Xavier KALCK	Professeur des Universités, Université de Lille
	Antoine CAZE	Professeur des Universités, Université de Paris
Dir. de thèse :	Emmanuel VERNADAKIS	Professeur émérite, Université d'Angers
Co-dir. de thèse :	François HUGONNIER	Maître de Conférences, Université d'Angers

Remerciements

Il est coutume de dire que le travail de la thèse est un travail solitaire. Cependant, il n'aurait pas été possible sans le soutien de ceux qui m'ont accompagné tout au long de ce travail. Je tiens d'abord à remercier Emmanuel Vernadakis qui m'a encouragé et poussé à m'engager sur la voie du doctorat. Ses cours dispensés en master, sa passion pour les mythes et son intérêt pour les formes brèves en ont fait un encadrant idéal pour cette thèse. De même, je tiens à remercier François Hugonnier pour les nombreuses discussions sur la littérature américaine. Il a été un modèle durant mes années de master et de doctorat. Merci pour votre patience et vos conseils.

Mes remerciements vont aussi à Fiona McMahon et Redouane Aboueddahab qui ont accepté de m'encadrer dans mon CSI. Leurs conseils et encouragements ont été précieux. Il me faut aussi mentionner Elisabeth Pinto-Mathieu, dont le dévouement au sein du laboratoire CIRPaLL est une inspiration de chaque instant. De même, je souhaite remercier Linda Collinge-Germain pour son aide et son soutien lors des deux années de Master. Je souhaite aussi remercier Aurélie Reuillon dont la bonne humeur et la gentillesse ont contribué au bon déroulement de ce doctorat.

Dans le cadre de cette thèse, j'ai pu bénéficier du soutien financier du CIRPaLL, de la SFR Confluences, de l'Institut des Amériques et de la SAES pour consulter les archives de Charles Reznikoff, Carl Rakosi et Louis Zukofsky à l'Université de Californie San Diego et l'Université du Texas à Austin. Je remercie chaleureusement ces institutions pour leur soutien financier m'ayant permis d'effectuer ces séjours de recherche. Au sein de la Geisel Library, Lynda Claassen, par sa disponibilité et son aide, a grandement contribué au succès d'un séjour intense et passionnant. De même, mon séjour en Californie n'aurait pas été le même sans la bienveillance de Heather et Jennifer. L'équipe du Harry Ransom Center a été un atout précieux pour la consultation du fonds Zukofsky, et je remercie tout particulièrement Aileen Thong pour son aide pour obtenir des reproductions.

Je remercie aussi les doctorants de la MRGT pour les jeux de société, les mots fléchés, les rires et tous ces instants de convivialité. Merci à Karla, Chloé, Julie, Cathy, Florence, Louise, Jaoven et tous ceux que j'ai pu croiser durant ces années passées à Angers.

Cette thèse a été écrite en LaTeX en utilisant le modèle créé par Louiza Yala, pour

l'école doctorale MATISSE [1].

Merci à David, clin d'œil à des années de distance.

Je souhaite remercier aussi mes parents sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour. Papa pour ton amour des mots, Maman pour tes encouragements.

À Solange et Camille. À Pierre.

Enfin, je ne peux pas clôturer ce chapitre sans remercier Océane qui m'a accompagné, soutenu, supporté (et relu) durant toutes ces années. Merci à toi, merci pour tout.

1. Anciennement MathSTIC. Pour une liste complète des contributeurs, voir : https://gitlab.com/ed-matisse/latex-template.

Propriété intellectuelle

All Louis and Celia Zukofsky materials copyright ©2026 Musical Observations, Inc. Used by permission.

Table des Matières

Introduction **iii**

I Sur la poésie objectiviste 1

1 Diaphaniser **3**

1.1 Ascendances 4

1.1.1 Les commentaires, les écritures 5

1.1.2 Yiddishkeit 31

1.2 La nouveauté impérative 44

1.2.1 *The flesh of Pound* 45

1.2.2 La nouveauté manifeste 62

2 L'école impossible **79**

2.1 $\int_{poésie}^{silence}$ 80

2.1.1 Silence de l'engagement 80

2.1.2 Se dénommer 92

2.2 Destinées 98

2.2.1 Redécouverte 98

2.2.2 Une unification forcée 115

II Aspects du bref 129

3 Poème, poèmes **131**

3.1 Définition et redéfinition de la poésie 132

3.1.1 Faire comme 132

3.1.2 Imagisme et expérimentations 149

3.2 Le langage 162

3.2.1 Une nouvelle syntaxe 163

3.2.2 Les mots 186

4 La durée et la perception **203**
4.1 Le rythme : mesure de la poésie . . . 203
4.1.1 La durée unificatrice du vers . . . 203
4.1.2 Le moment du poème . . . 215
4.2 Poésie et évènement . . . 226
4.2.1 Temps individuel et temps partagé . . . 228
4.2.2 Voir bref, faire bref. . . . 241

III Le réel **263**

5 Le monde du sujet **265**
5.1 Sujet et mimésis . . . 266
5.1.1 La personne du poète . . . 266
5.1.2 Une tradition occidentale . . . 289
5.2 L'endroit du réel . . . 308
5.2.1 Être ici . . . 308
5.2.2 Localisme . . . 337

6 Un réel textuel **363**
6.1 Une narration poétique . . . 364
6.1.1 Le témoignage . . . 365
6.1.2 Écriture de la vérité . . . 384
6.2 Écriture de la connaissance . . . 406
6.2.1 La stratigraphie du réel . . . 406
6.2.2 Indexer . . . 424

Conclusion **447**

Bibliographie **461**

Index **487**

INTRODUCTION

Lectures

Dans une étude de la forme brève dans la poésie objectiviste, il peut sembler nécessaire d'effectuer un retour chez les inspirateurs du mouvement, dont fait partie William Carlos Williams. Williams a été particulièrement important pour Louis Zukofsky [2] et pour les autres poètes du mouvement objectiviste, même si leurs rapports ont été plus distendus [3]. En 1916, William Carlos Williams publie dans le magazine *Others* le poème suivant :

Epigramme

Hast ever seen man
Dig gold in a manure heap?
Then open two eyes
For digging among these,
Our fellow townsmen,
I turn up this nugget (W. C. Williams, *Collected Poems* 52).

Ce poème, l'un des premiers qu'il a publiés, témoigne des différentes influences qui parcourent sa poésie. Le titre porte en lui deux dimensions fondamentales. En utilisant le français plutôt que l'anglais, il reflète la centralité de la culture française à l'époque [4].

2. « *Zukofsky visited Williams's Rutherford home often [...] Zukofsky was never uncritical in his reading — even when it came to the writings of his friends — but poems and books of Williams's would occupy a central position in his imagination of what American poetry could accomplish* » (Scroggins, *The Poem of a Life* 66).

3. Ainsi de Reznikoff qui reçoit une lettre de Williams : « *A confession and an acknowledgement! In all the years that I have owned a book of yours, ninteen [*sic*] years! a book you gave me in 1929. I never so much as opened it - except to look at it cursorily. And now, during an illness, I have read it and I amd [sic] thrilled with it and in this Flossie, who has read it also, gladly joins me. You know, of course, that it is By the Waters of Manhattan of which I am speaking. Why have you not gone on writing? Why do you not start again now? This book has so much in it that marks you as a first rate artist that it is shameful of you not to have persisted. It is not by any means too late* » (C. Reznikoff, « Williams, William Carlos. 1 ALs, 1 TLs, 1 D »).

4. Williams a lui-même vécu à Paris dans sa jeunesse : « *Ed and I were fourteen and fifteen respectively, wore knee pants and attended the Lycée Condorcet, one of the good high schools of Paris* » (*The Autobiography of William Carlos Williams* 35). Et sur l'influence des milieux artistiques français de manière plus large, on peut noter : « *The Cubist achievement in Paris had an extraordinaty influence on perceptions*

Dans le même temps, il inscrit le poème dans un cadre spécifique, relevant d'une tradition particulière, tandis qu'il joue avec le renouvellement des formes en cours durant la période. Williams mobilise une forme de poésie courte : l'épigramme qui a connu une fortune considérable depuis sa création durant l'Antiquité [5]. Originellement, la poésie épigrammatique est liée à l'inscription [6], et en cela la forme apparaît dépendante de la place offerte par le support [7]. Forme d'écriture originellement trouvée sur les monuments funéraires ou bien sur les objets votifs, l'épigramme vise à résumer la vie de la personne à qui la structure ou l'objet est dédié : « *From the eighth or seventh century B.C. epigrams, among our earliest examples of writing in the Greek alphabet, were chiseled on grave monuments to commemorate the dead and on votive offerings to explain the act of dedication* » (Gutzwiller 1). En utilisant cette forme de poésie, Williams semble se positionner après sa vie, après son œuvre, nous en offrant un résumé. L'œuvre de Williams semble ainsi particulièrement influencée par la poésie symboliste parce qu'elle paraît à la recherche d'un idéal. Le poème exprime un dualisme où la terre est comparée à un tas de fumier – « *manure* ». Ramenée à une accumulation d'excréments, elle apparaît essentiellement inférieure par rapport à la poésie qui, elle, est comparée à de l'or et à une pépite – « *gold* » et « *nugget* ». Le poème dresse une affiliation et montre l'appartenance à une communauté, comme on peut le voir dans l'utilisation de l'adjectif « *fellow*[8] ». Il y a une opposition structurante entre les personnes incapables de déceler la valeur des vers proposés par Williams et ceux qui le peuvent. Cependant, en parlant d'un tas de fumier, le mot « *nugget* » peut revêtir plusieurs sens et se faire le pendant ironique de « *gold* », on peut en effet le voir comme un morceau solide tiré de ce tas de fumier. On peut ainsi penser que le poète est ironique avec lui-même et ne se prend pas au sérieux. En utilisant le mot « *nugget* », Williams joue de sa polysémie contextuelle, avec l'implicite qu'il recèle, et annonce un programme poétique dans lequel la brièveté a une place centrale. Dans un poème dont la brièveté est

of the Modernist movement in all the arts [...] It has been thought that the language experiments of Gertrude Stein in the same period echo or parallel this Cubist breakdown of the elements of representation in painting » (Butler 70).

5. « *In Gr[eece]., the a[nthology]. was originally a collection of epigrams (q.v.), generally composed in elegiac distichs (q.v.) and treating specific subjects or poets. Compilations were made at least as early as the 4th c. B.C. About 90 B.C., Meleager of Gadara collected a* Garland *of short epigrams in various meters, but chiefly elegiac, and on various subjects; some fifty poets from Archilochus (7th c. B.C.) to his own era (incl. himself) were represented* » (Preminger et Brogan 74).

6. « *The epigram, as its name indicates, is a written form, often a verse inscription* » (Gutzwiller 1).

7. « *The etymology of the term-Gr.* epigramma*, "inscription" – suggests the brevity and pithiness of the form* » (Preminger et Brogan 375).

8. La présence de l'adjectif est ici évidemment ironique mais montre en creux le désir d'appartenance de Williams, dont l'offrande serait un préliminaire.

une caractéristique principale et essentielle, Williams joue aussi avec son inscription dans les tendances poétiques de son époque, dont l'imagisme.

Dans un autre poème, on voit Williams mobiliser à nouveau la distinction entre un monde idéal et le monde réel.

The Revelation

I awoke happy, the house
Was strange, voices
Were across a gap
Through which a girl
Came and paused,
Reaching out to me –

Then I remembered
What I had dreamed –
A girl
One whom I knew well
Leaned on the door of my car
And stroked my hand-

I shall pass her on the street
We shall say trivial things
To each other
But I shall never cease
To search her eyes
For that quiet look – (W. C. Williams, *Collected Poems* 39).

Ce poème publié en 1914, correspondant à l'espace semi-ouvert du rêve, est une illustration frappante d'un certain penchant idéaliste au sein de la poésie de Williams. Incarnation et allégorie de la poésie, la jeune fille entretient un rapport sensuel avec le poète qu'elle guide vers la modernité et la maturité : « *Leaned on the door of my car / And stroked my hand* ». La voiture en est une image, tout comme son dispositif formel. Il est composé de trois sixains dépourvu de rimes et utilise un schéma rythmique irrégulier : le premier vers est constitué d'un anapeste suivi d'un trochée et d'un iambe. Ce schéma rythmique pourrait être interprété comme une immersion progressive dans l'étrangeté, l'accent semblant porter en direction du vers suivant. Ce même deuxième vers consiste quant à lui en un iambe suivi d'un trochée, indice d'une déstabilisation et d'une perte de repères. Le poème opère néanmoins un retour vers le régulier sous la forme d'un iambe : « *a girl* ». Le vers court qui se situe au cœur du poème révèle l'objet de la recherche poétique

de Williams. Dans ce poème, la jeune fille est une allégorie de la poésie. Et, contrairement à la déclaration finale [9], Williams annonce sa volonté de faire parler les regards, le poème annonce ainsi la prise de parole du poète. Mais il appartiendra peut-être à un autre poète de retrouver cette jeune femme.

Mary

her long quiet hands
sometimes it seems

almost strange it seems

sometimes the almost fifty years
has been a dream I hear sometimes those other

Voices voices

of my childhood
and fear I'll wake (G. Oppen, *Poems* 350).

On est bien loin de l'organisation formelle qui a pu gouverner l'ensemble de la poésie occidentale depuis qu'elle s'est constituée en tant que genre. Plus de strophes. Plus de vers. Plus de rimes. Le seul principe organisateur de ce poème semble être une utilisation systématique des sonorités liquides en *l* ou bien de la sifflante *z* : *hands*, *seems*, *sometimes*, *years*, *voices*. Le poème est intégralement construit autour d'une prolongation indéfinie dont le mot « *voices* » serait une illustration. Cependant si le poème (et le reflet de l'intention originelle de George Oppen) semble être la simple expression de l'amour d'un homme pour une femme, une autre interprétation peut naître. Le poème peut en effet apparaître comme la conclusion de la révélation de Williams. Oppen aurait ainsi continué le travail de Williams pour aboutir à la révélation que, encore une fois, la poésie s'est faite femme [10]. Dans cet abyme indifférencié se trouverait l'origine de ces voix, elles-mêmes autant de relais vers de nouvelles voix. Le poème semble ainsi à l'image de son vers central, un écho perpétuel.

La source de ces voix est seulement donnée quand Oppen parle de son enfance. Situé à la fin du poème comme une sorte de révélation finale, le mot porte l'idée de la fermeture non seulement par sa position mais aussi par sa sonorité (« *childhood* » se termine par la

9. D'un poète qui affirme qu'il n'arrêtera jamais de chercher le regard silencieux de la jeune fille.
10. On peut d'ailleurs remarquer que ce n'est plus le regard qui est silencieux mais les mains.

plosive alvéolaire *d*)[11]. Ainsi, le retour à l'enfance semble constituer une forme de malheur et, d'une certaine façon, la fin de sa propre vie[12]. Mais la poésie est aussi en lien avec un environnement culturel contribuant à la construction du sens. Ainsi, l'appareil critique des *Collected Poems* indique que le vers final, parce qu'il est similaire au poème concluant le recueil *Primitive*[13], fait référence à « *The Love Song of J. Alfred Prufrock* » de T.S. Eliot (423).

Le poème d'Eliot est un poème ironique qui joue avec les attentes du lecteur. Pourtant, le personnage d'abord tourné en ridicule finit par être revêtu d'une dimension dramatique. Le poème s'est complètement détourné de son environnement mondain[14] pour privilégier un environnement mythologique où guette la mort[15]. Oppen se ressaisit de ce poème d'Eliot pour lui donner un nouveau sens. Là où Prufrock signifiait le début d'une carrière pour Eliot, le poème repris par Oppen clôture une parenthèse, la fin d'une vie passée avec sa femme.

Oppen et la plupart des poètes objectivistes se sont ainsi débarrassés de tous les apparats de la poésie. Il ne reste plus rien des attributs formels qui permettent de distinguer la poésie en tant que genre littéraire spécifique. Mais si l'abandon des schémas traditionnels peut laisser penser à un champ de ruines, à une *Terre Gaste*, à une impossibilité ontologique de définir les objets, Williams tente d'explorer de nouveaux chemins. Il manipule la forme courte, à la fois à l'échelle générique et à l'échelle du vers. Williams transforme et réutilise des formes anciennes de poésie telles que l'épigramme pour procéder à un renouvellement de la poésie. Sa poésie fournit des éléments de réflexion qui transparaissent ensuite dans ses autres poèmes. Sous sa plume, la poésie devient une matière réflexive qui sera transformée de plusieurs manières. Le poème « *The Revelation* » révèle non seulement un désir de monter jusqu'à l'idéal mais aussi l'importance de la forme brève dans la pratique poétique de l'époque.

La poésie d'Oppen, qui apparaît pratiquement un demi-siècle plus tard, montre un achèvement de ces transformations génériques. Le vers se retrouve là aussi réduit à une

11. Clôture qui se retrouve encore une fois dans la consonne finale *k* du verbe « *wake* ».

12. On peut aussi rappeler que « *Mary* » est un homophone de l'adjectif « *merry* ». Mary Oppen est l'incarnation du plaisir et du bonheur.

13. « *lights have entered / us it is a music more powerful / than music / till other voices wake / us or we drown* » (*Poems* 286).

14. Symbolisé en partie par le couplet lui servant de refrain « *In the room the women come and go / Talking of Michelangelo* » (Eliot 3).

15. Anne Stillman a bien noté cette dimension en parlant de l'épigraphe qui ouvre le recueil dans lequel le poème a été publié pour la première fois en 1917 (A. Stillman 43), mais aussi en notant dans le poème une oscillation entre le fantasque et le menaçant – « *whimsical and the menacing* » (47).

portion congrue et il devient compliqué de réfléchir encore en termes de schémas rythmiques établis. Le blanc typographique prend autant de place que les mots imprimés sur la page. Pourtant les mots sont là aussi et gardent leur sens, et ce sont ces mêmes mots qui restent au cœur de la démarche poétique. En effet, pris dans leur acception littérale [16], ils peuvent renvoyer à des situations réelles ou bien à d'autres textes. Ils constituent une barrière infranchissable au-delà de laquelle il est impossible de se plonger sans l'aide d'appareillages particuliers. Qu'ils soient simples ou composés, les mots sont des « atomes », des blocs élémentaires à partir desquels la réalité et la poésie se construisent [17].

Les liens entre la poésie et les domaines scientifiques peuvent sembler ténus. Il existe cependant un genre poétique mobilisant les concepts scientifiques à des fins didactiques [18]. Cependant si le genre a connu une certaine faveur dans le courant du XIXe siècle, les exemples contemporains sont relativement rares. Intervient Jacques Réda.

> C'est à croire que Polhymnie en règle les ébats.
> L'atome n'est-il pas, relégué tout en base
> De l'échelle où descend toujours plus profond la matière,
> Le dernier tourniquet de son poste frontière ?
>
> Eh bien non : ses protons, ses neutrons et ses électrons,
> Tenus par le noyau dans une dépendance
> Étroite, ont chacun sa façon de suivre la cadence
> Autour de ce soleil fissile. Mais entrons
>
> De force dans l'intimité de telle particule :
> Elle a bien l'air d'un simple insécable fragment
> Trop pudique pour s'avouer une onde – incessamment,
> Le but que l'on pensait enfin toucher recule.
>
> D'étape en étape, la quête infinie aboutit
> À faire s'élargir l'infiniment petit
> Comme à l'inverse du cosmos qui peut-être l'imite.
> Muse, unis ces deux puits béants du sans-limite (Réda 13).

Dans ses ouvrages, *La Physique amusante* et *Lettre au physicien*, Réda « se met donc à l'écoute du physicien, donnant la mesure de ses découvertes à l'aide de la prosodie, qu'il appelle malicieusement "le système métrique français" pour signifier que la poésie est une

16. Reznikoff parlait du sens ordinaire des mots : « *I found it delightful / to climb those green heights, / to bathe in the clear waters of reason, / to use words for their daylight meaning* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 168).

17. Le terme atome est tiré du grec *ατομος* signifiant insécable, par extension le mot a fini par désigner les éléments les plus petits de la matière.

18. Et dont on peut trouver de nombreux exemples dans l'anthologie éditée par Hughes Marchand : *Muses et Ptérodactyles* .

métrologie » (Mainguy 72). Les recueils de Réda parlent des sujets les plus actuels de la physique, ainsi :

> Des particules aux trous noirs en passant par le temps, l'espace, le possible et le vide, tous les développements conceptuels majeurs de la physique moderne sont décrits par Réda. Du coup, il confère bel et bien un nouveau souffle au genre du poème scientifique qui, sans jamais être mort tout à fait, périclite depuis son apogée survenu au milieu du XIXe siècle, selon Muriel Louâpre (72-73)

Le travail de Réda tisse des passerelles. On y voit que l'atome continue de fasciner à l'époque moderne. Pendant longtemps, on a cru que les atomes constituaient les éléments fondamentaux de la nature. Cependant, le XXe siècle a permis de découvrir tout un bestiaire des particules subatomiques : l'électron en 1897 et les neutrinos en 1956 (Helfand 29).

Dans le prolongement de ces interrogations et de cette révélation de la nature, on peut également citer la poésie de Guillevic qui a forgé une forme de poésie brève appelée « quanta ». Dans un livre d'entretiens, Guillevic revient sur la création de ce nouveau genre poétique :

> Je n'ai trouvé de solution qu'a partir de *Du Domaine*, où les poèmes sont tellement courts que je les ai baptisés quanta, par référence a la théorie de Max Planck. (Guillevic, *Vivre en poésie* 170)

Guillevic mobilise de nouvelles théories, rend compte d'un nouvel état de la science et adapte sa pratique poétique à ce nouvel état. Il fait ainsi de la poésie un miroir des nouvelles connaissances scientifiques :

> Le *quanta* – ou *quantum* – est issu de la théorie de Max Planck à l'origine de la physique quantique (vers 1900). Il désigne la plus petite mesure atomique, le grain insécable d'énergie qui se transmet par paquets entre deux corps, dans une unité infinitésimale de temps. Il modélise le comportement de l'énergie rayonnante à l'échelle des particules élémentaires tout en affirmant une discontinuité. Par analogie, le poème devient source de rayonnement : il revêt une double nature d'onde et de corpuscule. Il est un lieu dynamique, unité cohérente ouverte à la rencontre (Zonca 88).

Dans *Du Domaine*, les poèmes peuvent aller d'un mot précédé d'un déterminant élidé comme « L'étang » (Guillevic, *Du Domaine* 9) à six vers. On le voit à travers cet exemple, l'atome a perdu son statut de particule élémentaire, cependant en raison de multiples événements (dont les bombes atomiques d'Hiroshima et Nagasaki ne sont pas les moindres), l'atome garde une place à part dans la psyché moderne. La poésie ne naît pas dans un vide, dans un espace indifférencié où les effets gravitationnels ne se feraient pas sentir. Dans la

poésie guillevicienne, comme dans la poésie moderniste, on sent aussi le souci de revenir aux fondements de notre rapport à la nature et à la réalité. La comparaison de poèmes à des quantas et à des atomes ne peut être finalement que le souhait de recommencer, de reporter ou bien de refonder la poésie. Ainsi quand Réda lie la poésie et l'atome, pour reparler de la création et du Big Bang, il revient à l'alexandrin, manière de signifier son souhait d'apporter de l'ordre à un chaos. Mais la poésie de Guillevic propose une littérature récursive qui retourne à un chaos originel, à une masse chaude contractée, prélude au Big Bang.

Au-delà de ces manifestations de la littérature dans la langue française, la question de l'atome peut être remobilisée dans le rapport à la réalité. L'atome renvoie à la petitesse absolue, permettant de décrire la pratique poétique objectiviste, c'est à dire une poésie en recherche formelle constante et pour cela prête à remettre en cause en permanence les schémas attendus de la poésie classique : rimes, organisation en strophes, schéma métrique régulier. Mais l'image de l'atome a connu d'autres formes, dont la doctrine philosophique atomiste. La philosophie grecque et romaine s'est beaucoup intéressée à l'atome, au point qu'on a pu parler d'une école atomiste [19]. Selon cette école de pensée, les atomes constituaient l'élément fondamental de la matière. À la recherche de la matière fondamentale, les penseurs cherchaient la cause première, qui forme la base même de la réalité. Revenir sur les détails de cette pensée serait trop long et mériterait des développements trop conséquents [20]. On peut cependant indiquer que les atomistes tentaient de concilier le chaos et l'ordre de leur monde, en postulant un principe de base : « le monde est constitué d'atomes et de vide » (Rosset 153). La pensée atomiste pour Rosset s'oppose à une vision du réel et du monde dans laquelle les choses sont déterminées d'avance. Son ouvrage explore et réfute la pensée naturaliste dont il dit qu'elle affirme « que rien ne saurait se produire sans quelque raison, et qu'en conséquences les existences indépendantes des causes introduites par le hasard ou l'artifice des hommes résultent d'un autre ordre de causes, qui est l'ordre des causes naturelles » (20). Vue comme ayant abouti à un remplacement de la divinité par la Nature, les doctrines naturalistes sont rejetées comme une simple recherche de la « nécessité [21] ». Rosset montre que différentes écoles ont pu fournir une

19. Les principaux représentants de cette école sont Lucrèce et Démocrite entre autres.

20. Sans compter que les écrits atomistes sont peu nombreux et fragmentaires : « Les difficultés d'interprétation relèvent de deux grands ordres de raisons : d'une part un délabrement extrême des traces écrites provenant des deux principaux promoteurs de l'atomisme (Démocrite et Epicure), d'autre part la diversité des tendances au sein du courant atomiste, qui interdit de considérer l'atomisme comme une doctrine aux contours bien arrêtés » (Rosset 153).

21. « Sans l'idée de nature, c'est-à-dire sans référentiel de nécessité, l'insatisfaction serait condamnée à

autre vision de la réalité, dont l'école atomiste et parle ainsi d'une tendance antinaturaliste dans la pensée atomiste, quelque chose qu'il considère comme singulièrement important et mettant en valeur sa vision artificialiste de la réalité. Dans cette conception du monde, l'atome apparaissait comme la raison de l'impossibilité de tout déterminisme. Toutes les combinaisons qui pouvaient surgir dans le monde sensible n'étaient que le résultat d'une chute incontrôlée des atomes, ce que les philosophes appelaient le « clinamen ». Rosset voit dans le clinamen un avatar de la notion de hasard [22]. Parler de l'atome, c'est une manière de parler du monde ; utiliser cette image, c'est se pencher vers le petit pour réfléchir au monde. À cette aune, les atomes, constituants de base de la matière, sont les symboles d'un rapport particulier au monde. Un rapport au monde qui exprime non pas une affiliation à la nature, empreinte d'illusions liées au désir, mais plutôt la conscience de l'artifice, et donc du faire.

Le cri et la fragmentation

> *Outside the voice of one word:*
>
> *"Asunder!"* (L. Zukofsky, *"A"* 34).

Poème épique d'une ampleur considérable et dont la composition s'étend sur pratiquement quarante ans, "*A*" constitue sans aucun doute l'œuvre de toute une vie [23] et l'aboutissement des réflexions que Zukofsky a élaborées sur son art. Dans une oeuvre qui se distingue par sa complexité, le sixième mouvement d'où est tiré cet extrait ne fait pas exception. Sans aucune information sur le contexte, le lecteur ignore l'origine de cette voix et ne parvient pas à situer l'intérieur d'où parle le poète [24]. À l'image du reste du poème, l'ensemble du mouvement plonge le lecteur dans un vortex temporel et spatial, passant des considérations sur Bach et Mozart au point de vue d'Henry Ford sur l'état de l'industrie

rester repliée sur elle-même et à ne jamais s'exprimer (ce qui, pour toute insatisfaction, est le pire – et peut-être le seul absolument intolérable – des sorts) » (25).

22. « Il est en effet devenu aujourd'hui évident que la déclinaison atomique, longtemps considérée comme une entorse injustifiable au système atomiste – entorse, dans la mesure où elle faisait intervenir un élément d'indétermination dans une philosophie considérée elle-même comme ultra-déterministe, ce qu'elle n'est aucunement, du moins chez Lucrèce –, était en réalité un élément fondamental de la doctrine, l'« antiprincipe » de base (hasard) rendant compte du caractère aléatoire (c'est-à-dire artificiel, non soumis à une nature et à ses lois) de toute existence [...] » (168).

23. C'est la manière même que Zukofsky avait de parler de son œuvre comme il le dit à Pound dans sa correspondance : « *Yes, as far as I'm concerned right now "A" will be (a) life-work* » (Pound et L. Zukofsky 78).

24. Le poème montre ainsi une opposition entre l'extérieur et l'intérieur — « *outside* ».

soviétique[25]. Zukofsky nous immerge dans d'autres courants et dissémine des indices programmatiques dans le poème, comme autant d'éléments informant sur son intention. Les deux vers tirés de "*A*" proposent une image du processus créatif à l'œuvre et semblent acter de la division du monde. Cet extérieur d'où vient la voix représente l'ensemble du monde sensible à l'extérieur du poème, qui semble ainsi doté d'une voix propre — « *the voice* ». Surgissant comme un éclair, une fulgurance, ce cri primaire[26] — « *Asunder!* » — semble doté de sa propre autonomie. Donné avec un point d'exclamation, le cri entendu par Zukofsky semble à la fois un constat et un impératif prononcé directement par ce même monde pour que la personne qui l'entend puisse aussi rendre compte de cette division. En écrivant ce poème, Zukofsky fait sien cet impératif et ce constat, rappelant que son oeuvre rendra compte de la séparation de tous les éléments composant le monde[27]. Écrire ces deux vers correspondrait alors à la nécessité paradoxale de découpler sa propre voix pour rassembler dans une oeuvre unificatrice un monde fragmenté, rassembler les atomes du réel.

Vers l'objet

Zukofsky est à l'origine du terme « Objectiviste », qui apparaît pour la première fois dans deux articles publiés dans la revue *Poetry*. Il y élabore un appareil théorique complexe. Témoignage de l'aspect problématique de l'étiquette et du mouvement, Zukofsky refusait lui-même qu'on parle d'« objectivisme », lui préférant l'étiquette d'« Objectivistes. » Cette nuance est importante, car elle semble indiquer le refus de l'étiquette « -ism », suffixe qui risquerait d'effacer les spécificités individuelles de chaque poète.

Si de nombreux ouvrages se sont penchés sur la question du mouvement objectiviste, nous devons cependant noter que l'expression même de « mouvement Objectiviste » porte en

25. « *"Many people are too busy to be unemployed. . . : through 26.12, except for parenthetical interpolations, quoted directly from an interview with Henry Ford (1863-1947), founder of the Ford Motor Company and one of the first to take advantage of assembly line manufacturing. See New York Times for 31 July 1930: "Ford Defends Life in Industrial Age, Declares in Interview on 67th Birthday Machine Era Will Develop Culture. Belittles Trade Slump Lays Unemployment to Jobless. Urges Summer for Shut-Downs. Calls Over-Production a Misnomer. Sees Opportunity for Worker."* » (Twitchell-Wass, "A"-6).

26. Cri primaire ou même primordial tant celui-ci fait penser aux actes verbaux de Dieu dans la Genèse qui déclenchent la séparation des éléments entre eux : « *And God saw that the light was good; and God separated the light from the darkness [. . .] So God made the dome and separated the waters that were under the dome from the waters that were above the dome. And it was so* » (Gen.1 :4-7 Coogan et al. 11-12).

27. De manière schématique, Zukofsky qualifie ces éléments de « détails » — « *particulars* » (L. Zukofsky, *"A"* 24) — expression qui apparaît régulièrement dans son corpus théorique et critique.

elle quelques éléments problématiques. Malgré la familiarité du terme de « mouvement », une analyse plus poussée de celui-ci révèle un certain nombre de préconceptions qui l'obscurcissent. L'histoire des mots et de leur utilisation peut ainsi aider à se prémunir d'une certaine forme d'évidence.

L'étude d'un mouvement littéraire ne peut faire l'économie d'une analyse de ses principes esthétiques, en somme de ce qui le structure et lui confère son identité. Dans un premier temps, nous pouvons nous concentrer sur le terme même de « mouvement ». L'*Oxford English Dictionary* nous rappelle que le terme de « movement » n'a pris l'acception que nous lui connaissons qu'à partir de la modernité : « *Somewhat rare between the 14th and the 18th c.; not found, e.g., in Shakes., Milton's poetry, or the Bible of 1611* » (J. A. Simpson, *The Oxford English Dictionary*). En France, Alain Rey précise dans son *Dictionnaire historique de la langue française* que l'expression « mouvement littéraire » n'est attestée qu'à partir de l'année 1825 [28]. Dans son acception courante, elle désigne une assemblée d'écrivains ou d'artistes réunis autour d'aspirations esthétiques communes, mais aussi par la volonté de se faire une place dans un espace permettant d'acquérir des avantages symboliques et matériels [29]. La naissance d'un mouvement littéraire est avant tout un phénomène d'ordre générationnel qui vise l'accession à un espace de pouvoir. De jeunes poètes ou écrivains aspirent à être publiés et être reconnus comme faisant partie de ceux qui comptent. Ils décident de se rassembler, de se structurer autour de principes esthétiques communs, afin de s'imposer comme figures de la littérature d'une époque. Un mouvement est donc avant tout une structure qui aspire à l'autonomie, dans le sens où les membres feront œuvre de solidarité et s'agglomèreront autour d'une figure, d'un chef de file. Le mouvement est le résultat d'une volonté de la part des artistes de se constituer en un groupe, un groupe susceptible d'occuper une place. C'est dans cette acception que l'on peut donc parler de mouvement surréaliste, de mouvement impressionniste, dadaïste, futuriste [30].

28. « Au XIXe s., il s'étend à la fois concrètement, à propos des échanges économiques et financiers (mouvement d'argent, 1807), des déplacements de population et, abstraitement, au domaine intellectuel, dans des expressions telles que *mouvement d'idées* (1819), *mouvement littéraire* (1825), désignant par métonymie une école (avec l'idée de nouveauté, au moins au départ) » (Rey, *Dictionnaire historique de la langue française* 2312).

29. En l'état, la perspective historique de la littérature semble faire la distinction entre le courant et le mouvement, le courant semblant désigner l'objet critique en quelque sorte « objectivisé » dans le sens où la catégorie semble être imposée de l'extérieur, alors que le terme de mouvement semble être intrinsèquement lié à la notion de manifeste. Il serait intéressant de considérer le mouvement comme le résultat de conditions particulières dans le domaine économique et éditorial qu'un écrivain comme Ezra Pound a fait en sorte de mobiliser dans son intérêt personnel.

30. Prononcer le mot de mouvement, c'est à coup sûr y accoler un adjectif en précisant les contours,

Il est parfois peu aisé de trouver des points communs entre les différents poètes objectivistes, entre la poésie virtuose et hautement intellectuelle de Zukofsky et celle directe et proche du quotidien de Reznikoff ; entre la poésie lapidaire, pleine de brisures et de cassures de George Oppen et la poésie inspirée du folklore et par le surréalisme, profondément intime de Niedecker. Loin d'être un mouvement unifié, dans lequel la voix de chaque poète se trouverait diluée pour n'en devenir que l'illustration, il faudrait voir les différents membres comme établissant chacun une définition personnelle de ce mouvement auquel ils se sont trouvés attachés ; ainsi, chaque poète serait une actualisation (une direction) particulière du « mouvement objectiviste[31] ».

Néanmoins, quand bien même les différences sont flagrantes entre les poètes, les caractéristiques qui les lient sont, elles aussi, nombreuses. Les deux vers précédemment cités de Zukofsky peuvent être considérés comme une première étape dans la définition de la brièveté et le réel.

À la suite des révolutions poétiques du modernisme en général (dont font partie les poètes imagistes) et d'Ezra Pound en particulier, les poètes objectivistes ont élaboré une pratique poétique centrée sur cette condensation et cette concentration, qui sont toutes des facettes de la brièveté et de la densité.

La notion de formes brèves pose de nombreuses difficultés. Comme le rappellent Emmanuel Vernadakis et Cécile Meynard : « On ne peut que constater de nos jours un paradoxe fondamental : la forme brève semble à la fois omniprésente et méconnue (ou sous-estimée), ce qui lui confère une certaine invisibilité » (Meynard 7). La forme brève apparaît, comme le mot « mouvement », tellement évidente, tellement naturelle qu'il en devient extrêmement compliqué de la définir.

Les premiers efforts de définition tendent vers une négation comme Federico Bravo qui « explique non sans humour que pour définir le bref en littérature, il vaut mieux commencer par dire tout ce qu'il n'est pas, et avec quoi il ne doit pas se confondre » (28). Plus loin, le bref peut être aussi vu comme un manque ou une limite. Le bref est « de peu de durée » (P. Robert 298). Il désigne ce « [q]ui occupe peu de temps ou d'espace, parce que exprimé

dans une espèce de mouvement naturel. L'abondance d'adjectifs en *-iste* peut conduire à considérer la base nominale à partir de laquelle l'adjectif se forme comme facultative, toute l'information se trouvant déjà en germe dans ce suffixe qui semble devenir le marqueur morphologique de l'école. Passant la barrière de la langue et poussant cette analogie grammaticale fantaisiste, on remarque la présence des deux lettres de la copule *is*, semblant pointer vers un mouvement d'attribution et plus largement de prédication qui vient sceller l'inscription des membres dans le mouvement.

31. Xavier Kalck dédie une part importante de l'introduction de son livre, *We said Objectivist,* à ces problèmes d'étiquette.

en peu de mots, concis » (CNRTL : bref).

Au-delà de ces définitions préliminaires, il semble plus intéressant de viser une définition de la notion à partir de ses différentes manifestations et, plus spécifiquement dans le domaine restreint de la poésie. Les définitions de la poésie que l'on peut trouver dans divers ouvrages de référence rendent compte de la parenté existante entre le bref et la poésie. Preminger, dans sa *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* à l'article « *poetry* », définit la poésie comme l'expression de « formes élevées de perception, d'expérience, de sens ou de conscience » à l'aide d'un « mode de discours élevé » [32]. En qualifiant la poésie de discours « élevé », Preminger risque de tomber dans une catégorisation qui semble tout droit héritée du romantisme, dans une vision de la poésie qui la confine à l'expression du sublime, dans l'expression de ce qui « est très haut, dans la hiérarchie des valeurs (morales, esthétiques) ; qui mérite l'admiration » (P. Robert 2446). En l'état, la définition, en plus de restreindre le domaine poétique, semble justifier la disqualification de formes d'expression plus proches de la réalité quotidienne, comme peuvent l'être la plupart des poèmes objectivistes [33]. La pratique poétique objectiviste correspond à une étape ultérieure de la définition de la poésie fournie par Preminger :

> *If either of the criteria indicated by the two words italicized in the first sentence of this entry is removed, texts become "poetic" only in looser, more general, and metaphorical senses. (1) Verbal but not artful: any verbal text or piece of verbal discourse, even if not meant as "art," can be called "poetic" if it seems to exhibit intensified speech – an impassioned plea, a stirring speech, a moving letter. Often these texts partake of the resources offered by traditional rhet., i.e. devices of repetition and figuration (qq.v.). They become more highly figured and patterned than ordinary speech or prose, and so take on the term "poetic" as a metonym, since verse characteristically deploys these features* (Preminger and Brogan 939).

La première étape de la définition de Preminger s'appuie sur une définition de la poésie qui ne tient pas compte des reconfigurations génériques intervenues au cours du XXe siècle. Le passage, cité ci-dessus, est plus en phase avec les pratiques contemporaines de la poésie. On voit alors que Preminger n'utilise plus le terme « élevé » mais plutôt celui de « intense ». L'intensité qui désigne quelque chose « [q]ui agit avec force, et par ext[ension] [q]ui dépasse la mesure ordinaire » (P. Robert 1351), semble avoir l'avantage de s'aligner à

32. « *A poem is an instance of verbal art, a text set in verse, bound speech. More generally, a poem conveys heightened forms of perception, experience, meaning, or consciousness in heightened lang., i.e. a heightened mode of discourse* » (Preminger et Brogan 938) (je traduis).

33. Nous aurons l'occasion d'aborder la question du balancement entre style « bas » et style « haut » en parlant de l'ouvrage d'Erich Auerbach, *Mimesis*.

la fois sur la définition de la poésie par Ezra Pound [34] et sur celle de la poésie objectiviste selon Zukofsky qui définissait son « objectif » comme le « désir de ce qui est objectivement parfait, et qui va inexorablement en direction des détails historiques et contemporains [35] ».

Des caractéristiques génériques soulignent les correspondances entre les formes brèves et la poésie. Preminger, dans la suite de son article, définit le vers, comme « central à la conception occidentale traditionnelle de la poésie [36] ».

Schématiquement, le vers apparaît comme une contrainte formelle qui conduit la poésie vers une « densité sémantique [37] » caractéristique qui la distingue de la prose. Le vers correspond donc à la limite, à la borne qui permet de définir clairement la poésie. Le vers est « l'unité basique de la poésie », « clairement visible sur la page [38] », il présente un certain nombre de caractéristiques qui permettent de le distinguer, telles que la métrique, le rythme ou bien encore la syntaxe.

Le vers s'articule autour de deux dimensions qui le rendent reconnaissable : une dimension spatiale correspondant à la disposition typographique du poème sur la page, et une dimension orale. Dans cette dernière, le vers est le support de la prosodie, qui introduit une régularité identifiable. Les traités de métrique classique, afin de faire respecter l'identité de la construction syntaxique et du vers, préconisent généralement de faire correspondre la fin du vers avec un signe de ponctuation plus ou moins fort [39]. Ainsi de Boileau qui,

34. « *I begin with poetry because it is the most concentrated form of expression* » (Pound, *ABC of Reading* 36). Cette définition de la poésie se trouve dans le prolongement de l'épigraphe placée en ouverture du chapitre 4 : « *Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree* » (36).

35. « *Desire for what is objectively perfect, inextricably the direction of historic and contemporary particulars* » (L. Zukofsky, « Program » 268) (je traduis). La mobilisation de la notion d'intensité permet de retourner à la définition du mouvement comme déplacement physique, résultat d'une mise en tension de la volonté dans une direction.

36. « *Lineation is therefore central to the traditional Western conception of p[oetry]* » (Preminger et Brogan 938) (je traduis).

37. « *The webs of meaning which words create naturally when brought into conjunction with each other are compressed and given additional order when subjected to verseform, effects which are also semantic, increasing the semantic density in p[oetry] over prose* » (939) (je traduis).

38. « *In accentual-syllabic prosody the basic unit of poetry is the line, clearly visible on the page* » (Lennard 2) (je traduis).

39. Notons cependant qu'il semble s'agir avant tout d'une préoccupation française, héritée de la tradition gréco-latine, et que les poètes de langue anglaise eurent moins de scrupules par rapport à cette règle. Ainsi, loin de constituer avant tout un écart par rapport à une norme, l'enjambement ne fut qu'un outil tout aussi légitime que d'autres à être utilisé dans l'écriture des poèmes : « *In regular metres and forms there are clear constraints on how line-breaks can be used, though division of a line into halves is always possible with medial line-breaks (as when speakers change mid-line in verse-drama). Equally, the freedom of free verse has much to do with using line-breaks at will, but there are at every line-break questions of what words frame it and whether the line is end-stopped (line-break reinforced by a punctuation-mark) or enjambed (line-break as punctuation in its own right)* » (153).

dans son *Art Poétique*, disait :

> Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots,
> Suspende l'hémistiche, en marque le repos (Boileau 230).

Pour Boileau, l'enjambement aboutit à une « incomplétude du sens » dans laquelle « l'esprit reste suspendu jusqu'à ce que le vers suivant complète ce qui manque [40] », et doit donc être prohibé. Dans ces deux vers, Boileau, à la suite de Malherbe qu'il encense et grâce à qui « Les stances avec grâce apprirent à tomber, / Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber » (208), rappelle que le poète doit se soumettre à cette prescription.

Toutefois, à la suite des expérimentations formelles de la première moitié du XXe siècle, ce critère perd cependant de sa pertinence et la syntaxe ne s'assujettit plus de façon stricte à la ligne. La fin de la correspondance entre la syntaxe et la ligne rendit de plus en plus difficile l'isolement de la ligne à partir de la simple oralité. C'est donc à la disposition graphique du poème de suppléer, à travers ces « arrangements visuels des mots » qui, selon Michel Butor, « sont aussi intéressants, aussi importants que les arrangements auditifs [...] » (Mélançon 78). La reconnaissance de cette autre dimension du vers permet de se rendre compte de la dimension visuelle au cœur de la poésie [41].

Preminger finit par se poser la question de la spatialité, s'interrogeant sur la « localisation ontologique ou la position du poème [42] » pour finalement répondre qu'elle se trouve dans le vers. Définie par une contrainte formelle indicatrice d'une limite et qui pousse le poète à concentrer au maximum son expression [43], on ne peut que constater que la poésie porte en elle une affinité profonde avec la forme brève.

Si la question du mouvement et du bref est infiniment problématique, celle du réel ne l'est pas moins. L'interroger implique là encore de se confronter à nos propres préconceptions et de nous affranchir de toute évidence. Une définition préliminaire pourrait consister à envisager le réel comme l'ensemble des éléments qui nous entourent, correspondant à l'extérieur (« *outside* ») dont parlait Zukofsky. Selon cette définition minimale, et au-delà de la dimension plurielle impliquée par l'utilisation du pronom « nous », pendant du « je »,

40. « *Enjambment occurs when there is noticeable incompleteness in the sense. The mind remains suspended until the next line completes what is lacking* » (McAuley 53-54).

41. Preminger rappelle l'importance de l'agencement typographique dans la poésie d'E.E. Cummings : « *In other free-verse poems, esp. many of the experiments of e e cummings, white space and unconventional typography have the effect of defamiliarizing split or isolated textual elements* » (Preminger et Brogan 1366).

42. « *The question of what a poem is may be more adequately unpacked by asking, rather, where a poem is: this is a question about the ontological location or "situs" of the poem* » (941).

43. Pound dans son *ABC of Reading* parlera de l'essentiel et de la moelle (« *gists and piths* » [Pound, *ABC of Reading* 92]).

il apparaît que la réalité ne peut pas s'affranchir d'une dimension subjective. C'est donc à cette aune que la notion de réel nous pousse à aborder des problèmes qui ressortent de la phénoménologie.

Cette branche de la philosophie - au même titre que l'ontologie, la métaphysique, ou bien encore l'éthique - s'occupe des structures de l'expérience et de la conscience (« *structures of experience, or consciousness* » [D. W. Smith]) avec une attention particulière portée au « point de vue subjectif ou de la première personne » (« *subjective or first person point of view* » [D. W. Smith]). Ces quelques éléments indiquent que la phénoménologie consiste en une sorte de focalisation interne (pour emprunter des termes tirés de la critique littéraire). Ainsi, on peut définir la phénomènologie de la façon suivante :

> *Phenomenology studies structures of conscious experience as experienced from the first-person point of view, along with relevant conditions of experience. The central structure of an experience is its intentionality, the way it is directed through its content or meaning toward a certain object in the world* (D. W. Smith).

Grand représentant de cette école philosophique, Heidegger a influencé de manière directe les poèmes de George Oppen, une citation du philosophe ouvrant son troisième recueil de poésie *This In Which*[44], formant une discussion sur l'être et l'apparence (Nicholls, *George Oppen and the Fate of Modernism* 64).. Dans un sens, il serait tout à fait possible d'arguer que la représentation effectuée par les poètes Objectivistes est une illustration du principe d'« intentionnalité » développée par Husserl : la subjectivité filtre les choses. Ainsi, les choses que nous ressentons, que nous vivons, ne sont jamais rien de plus que les choses telles que nous les percevons, passées à travers le filtre de nos concepts, de nos pensées, de nos catégories[45]. Il en découle donc que si le poète correspond à la subjectivité centrale dans le phénomène de perception telle qu'elle apparaît dans la poésie objectiviste, alors les « détails » (« *particulars* ») si chers à Zukofsky seraient l'illustration de ces conditions qui donnent sens et forme à la perception.

Posant la question de la réception des expériences à travers le filtre de la conscience, la phénoménologie constitue un outil d'analyse efficace avant de finalement mobiliser un autre concept : la représentation, vue comme la restitution de ces expériences. Aristote dans sa *Poétique* affirme que les différents genres, à savoir « [l]'épopée et le poème tragique,

44. « *[T]he arduous path of appearance* » (G. Oppen, *Poems* 92), citation tirée de *Introduction to Metaphysics*

45. Certaines pratiques poétiques de Reznikoff ainsi que le terme même d'Objectivistes ont conduit à des confusions quant à la place de la subjectivité dans cette poésie. L'étude des poèmes du corpus permettra de contredire cette conception courante en affirmant que les objectivistes n'ont jamais eu pour prétention de disparaître de leur poésie.

comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare », constitutifs de « l'art poétique », « sont tous, d'une manière générale, des imitations » (Aristote, *Poétique* 28) [46]. Nous appellerons donc réel ce contenu qui est l'objet d'une représentation. Est représentation ce qui a pour ambition de dépeindre le réel sous une forme artistique. La notion de mimésis a bien sûr fait l'objet de développements ultérieurs et il n'est que de lire l'ouvrage fondamental d'Erich Auerbach [47] pour se rendre compte qu'elle est une question centrale de toute la littérature occidentale depuis Homère. L'ouvrage d'Auerbach semble pertinent sous un autre rapport en ce qu'il semble indiquer que la préférence maintes fois répétée de Pound pour la poésie provençale est révélatrice d'une certaine conception de la littérature et de la vie [48]. Dans un mouvement qui n'est pas sans rappeler celui établi par Denis de Rougemont [49], Auerbach rappelle que la poésie provençale des troubadours n'était pas dépourvue d'une dimension nihiliste en ce qu'elle semblait parfois détourner le regard de la réalité la plus concrète au profit d'un idéal (l'amour courtois) [50]. À rebours du nihilisme de cette poésie admirée par Pound, et quand bien même Zukofsky a lui-même joué avec cette érudition en adaptant « *Donna mi prega* » de Guido Cavalcanti, les poètes objectivistes, eux, se sont tournés vers la réalité [51].

Les grands appels programmatiques de Zukofsky à penser « avec les choses comme elles existent » (« *with the things as they exist* » [L. Zukofsky, « Program » 273]) sont une injonction à dépeindre les choses telles qu'elles sont, à prendre en charge la réalité la plus concrète, à élaborer « le rythme, le chant et le mètre » (Aristote, *Poétique* 31). Zukofsky va donc s'efforcer de dépeindre tout ce qui l'entoure, cherchant à aller au-delà des jeux intertextuels élaborés par Pound, pour parler de tous les sujets :

an Egyptian pulled-glass bottle in the shape of a fish, or oak leaves, as well as the

46. Le terme de μίμησις tel qu'il apparaît dans le texte est traduit soit par « imitation » soit par « représentation » : « *Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον* » (*Poétique* 29).

47. Erich Auerbach. *Mimesis: the Representation of Reality in Western literature*. Edited by Willard Ropes Trask and Edward Wadie Said, Princeton UP, 2013.

48. Il suffit de rappeler l'enthousiasme que Pound éprouvait pour Arnaut Daniel le qualifiant d'un des plus grands cadeaux que le XIIe siècle avait laissé à l'humanité : « *The Twelfth Century, or, more exactly, that century whose center is the year 1200, has left us two perfect gifts: the church of San Zeno in Verona, and the canzoni of Arnaut Daniel; by which I would implicate all that is most excellent in the Italian-Romanesque architecture and in Provençal minstrelsy* » (Pound, *The spirit of romance* 22).

49. Denis de Rougemont. *L'amour et l'occident*. Éd. définitive, Plon, 1996. Bibliothèques 10-18.

50. La question politique chez Pound est infiniment problématique et la source de nombreuses polémiques, mais peut-être faut-il voir dans son attrait pour la poésie de cour la source de son élitisme et de son souhait de s'établir comme « conseiller du prince ».

51. Un poète comme Oppen et la période pendant laquelle il a abandonné toute prétention poétique en faveur d'un engagement politique en faveur du Parti Communiste Américain semble pointer dans ce sens.

> *performance of Bach's* Matthew Passion *in Leipzig, or the Russian revolution and the rise of metallurgical plants in Siberia* (L. Zukofsky, « Program » 268).

Pound aura avant tout cherché à prendre charge l'ensemble de la culture européenne pour se l'approprier et la tordre dans le sens de sa propre idéologie. À l'opposé, la représentation telle qu'elle apparaît mobilisée par la poésie objectiviste va au-delà de la poésie élaborée par Pound [52]. Si une œuvre comme "*A*" de Zukofsky va dans le sens d'une saisie textuelle, les autres poètes objectivistes semblent privilégier une saisie de l'évènement. Charles Reznikoff et Oppen sont sans doute les poètes les plus représentatifs de cette visée poétique. Reznikoff a montré une sensibilité particulière pour les petites gens, élaborant des saynètes tirées de la vie quotidienne qui témoignent d'un état du monde particulier. Ses poèmes ont pour caractéristique de faire surgir un instant de vérité au coeur d'une ville qui aurait pu laisser croire que tout n'était qu'un tourbillon [53].

Les notions de bref et de réel émergent alors comme des concepts opérants pour décrire la poésie objectiviste et ainsi rassembler les destinées individuelles des poètes qui à un moment ou à un autre se sont retrouvés sous l'étiquette « Objectiviste ». C'est donc à l'aune du bref que la thèse aura pour ambition de mesurer ce qui fait la distance parcourue par ce mouvement. Les poètes objectivistes ont en commun de chercher à établir une pratique poétique spécifique qui interroge la nature de la poésie en la confrontant au réel.

52. Est-il possible de la qualifier de poésie épistémologique ?

53. Reznikoff est après tout le poète du « moment décisif », celui dont la visée est de clarifier : « *These poems are not trying to drum home universal truths, to impress the reader with the sill of their making, or to invoke the ambiguities of human experience. Their aim, quite simply, is to clarify. Of seeing and of speaking* » (Auster 152).

Première partie

Sur la poésie objectiviste

Chapitre 1

Diaphaniser

Dans les archives personnelles du poète Carl Rakosi à l'université de Californie San Diego, on trouve le texte suivant :

> *David's report, despite his on-again, off-again tape recorder, is, in the main, accurate in particulars, but, because of his main interest in the opaque and its supporting theory (and perhaps a slight predilection for them?), the report is badly skewed in the over-all. It is skewed also because it zooms in on the issue of the opaque and highlights it, quoting remarks made by Palmer, Davidson and Hejinian, themselves quoting from Zukofsky, which make it look as if they were seeking support for a theory of the opaque from Zukofsky's own words* (Rakosi, « Royaumont: A Few Observations »).

Le texte correspond à un moment critique de la réception de la poésie objectiviste puisqu'il intervient à la suite du colloque de l'abbaye de Royaumont. En tant que tel, il coïncide avec la deuxième étape dans la réception de la poésie objectiviste après la première étape de redécouverte des années 70. Incidemment, il s'agit d'une des dernières fois où un poète objectiviste a pu s'exprimer sur le sujet de la poésie objectiviste dans un contexte académique. Ainsi, à cette occasion, David Bromige propose une recension de l'évènement. En réaction, Rakosi s'oppose au texte de Bromige et à la volonté d'opacifier [1] de manière indue les travaux de tous les poètes objectivistes. Force est de constater qu'il semble désormais difficile de considérer le mouvement objectiviste comme obscur : le temps de la redécouverte s'est tant éloigné qu'il finit par prendre le même caractère mythique que le sujet dont il est question [2]. La littérature consacrée aux différents poètes objectivistes est

1. Les remarques et l'opposition de Rakosi sont surtout dirigées contre la remarque de Bernstein : « *When Bernstein said that "he himself had been trying in his talk to make the work of Reznikoff more opaque"* » (« Royaumont : A Few Observations »). Une opinion à laquelle il oppose que l'opacité est bien souvent une affaire de poésie mal écrite : « *Opacity occurs when too much is omitted for the reader to be able to fill in a meaning, or when unrelatable words are joined together and prevent him from formulating a meaning [...]* » (« Royaumont : A Few Observations »).

2. Parmi les auteurs ayant contribué de manière primordiale à l'étude de la poésie objectiviste et à l'époque à laquelle ils se rattachent, on peut citer : Hugh Kenner avec *The Pound Era*, Milton Hindus avec la direction de l'ouvrage *Charles Reznikoff: Man and Poet*, et L.S. Dembo dont les interviews des poètes objectivistes dans *Contemporary Literature* ont participé à la construction de la poésie objectiviste dans les années 60.

conséquente. D'autant plus que la poésie objectiviste a connu une certaine faveur critique en France :

> Cela fait cinquante ans que les objectivistes constituent une référence pour de nombreux poètes français héritiers des expérimentations modernistes. Jacques Roubaud, Anne-Marie Albiach, Claude Royet-Journoud, Pierre Alferi et Yves di Manno les ont traduits. Emmanuel Hocquard, Jean-Marie Gleize et Franck Leibovici les citent à l'appui de leurs théories de la littéralité ou du document poétique. De la publication des /Lectures de la poésie américaine/ de Serge Fauchereau en 1968 jusqu'à la poésie documentaire des post-poètes, chaque génération a reconfiguré le canon objectiviste et réinterprété sa signification en fonction d'un contexte et d'un projet poétique (Lang 49).

De plus, parmi les thèses dédiées en France aux poètes objectivistes depuis trente ans : on peut noter les thèses de Geneviève Cohen-Cheminet, de Xavier Kalck, Abigail Lang et de Fiona McMahon. De même, les ouvrages se succèdent à un rythme régulier sur Charles Reznikoff, sur le mouvement objectiviste, ou encore sur Louis Zukofsky [3]. Quand bien même il pourrait sembler accessoire de procéder à un rappel de l'origine de la poésie objectiviste, il peut sembler nécessaire d'étudier les différents paramètres qui ont contribué à l'établissement d'une unicité à partir de parcours divers.

1.1 Ascendances

Le mouvement objectiviste s'insère dans un tissu intellectuel et culturel pour partie hérité des histoires personnelles de chaque poète, mais aussi de conditions sociales, historiques et économiques. L'exemple de l'introduction de l'ouvrage de référence sur la poésie objectiviste *The Objectivist Nexus* le montre, l'utilisation de l'adjectif « objectivistes » est problématique et ne permet pas de rendre compte de la singularité de chacun des poètes traditionnellement rassemblés sous cette étiquette.

> *Resistant to definition, « Objectivist; » uppercase, with or without quotation marks, is a notably unstable term. Originating with Louis Zukofsky's « Objectivist » issue of* Poetry *(February 1931), « Objectivist » has historically and metonymically been applied to poets affiliated with that issue, yet not necessarily included in it or in the follow-up* An « Objectivists' » Anthology *of 1932. Indeed, some of those included resisted the label, and Zukofsky himself came to view it with a fond ambivalence* (Blau DuPlessis and Quartermain 1).

3. Je renvoie à ma bibliographie pour un aperçu de cette production.

Une étude de la poésie objectiviste impose ainsi de prendre en compte de nombreux éléments parmi lesquels les influences culturelles juives qui ont pu jouer à des degrés plus ou moins importants dans sa création mais aussi dans sa perpétuation et sa validité historiques.

1.1.1 Les commentaires, les écritures

La question d'une identité objectiviste et la possibilité de la définir guideront la plupart de nos réflexions dans les chapitres qui suivront. Si, au fil de l'étude, la définition d'une telle identité se révèle problématique, il sera néanmoins possible de dégager quelques caractéristiques communes permettant d'isoler des tendances.

La judéité de plusieurs des poètes objectivistes constitue une entrée de choix pour analyser leurs poèmes. En effet, de nombreux poèmes montrent un lien réel avec des éléments de la culture juive[4].

Le poème « *Semite* » publié pour la première fois en 1974 (G. Oppen, *Poems* 404) et rassemblé dans les poèmes complets de George Oppen, dans la section « *Myth of the Blaze* » est le témoignage de ce rapport à l'identité juive. Le titre indique la volonté du poète de se ressaisir d'un terme avec lequel il a un rapport complexe.

Semite

what art and anti-art to lead us by the sharpness

of its definitions connected
to all other things this is the bond

sung to all distances

my distances neither Roman

nor barbarian the sky the low sky

of poems precise
as the low sky

that women have sung from the windows
of cities sun's light

4. Même si nous devons dès à présent nuancer cette affirmation en indiquant que le rapport avec cet héritage religieux et culturel complexe ne revêt pas la même importance chez Reznikoff ou Zukofsky.

on the sills a poetry

of the narrow
end of the funnel proximity's salt gales in the narrow

end of the funnel the proofs

are the images the images
overwhelming earth

rises up

in its light nostalgia
of the mud guilts

of the foxhole what is a word a name at the
limits

of devotion
to life the terrible knowledge

of deception

a lie told my loves tragically
pitifully had deceived

themselves had been betrayed

demeaned thrown away shamed
degraded

stripped naked Think

think also of the children
the guards laughing

the one pride the pride
of the warrior laughing so the hangman
comes to all dinners Aim

we tell each other the children cannot be
alone whereupon murder

comes to our dinners poem born

of a planet the size

of a table top
garden forest an awning

fluttering four-lane

highway the instant

in the open the moving
edge and one
is I (251-253).

En utilisant le terme sémite et en s'en servant pour se définir, Oppen s'oppose à ceux qui se sont définis par leur haine des populations juives. Le poème est difficile en ce qu'Oppen se joue de la référentialité et passe d'une séquence à une autre rapidement. Pourtant le poème met en place une cohérence interne qui reflète aussi les préoccupations thématiques annoncées dans les premiers vers du poème : ce sera un poème du lien, visant à abolir les distances tant physiques que temporelles – « *of its definitions connected / to all other things this is the bond* » (251). Dans ce poème, Oppen tisse des liens entre sa vie personnelle et la catastrophe de l'Holocauste. Le contenu thématique contraste avec les habitudes d'Oppen qui n'avait jamais pratiqué de manière assidue la religion juive [5] et qui n'a pas particulièrement cherché à se positionner au sein d'une communauté poétique spécifiquement juive [6].

Dans un commentaire qui illustre les interrogations qui parcourent tout le poème quant à la place du poète au sein de la communauté humaine, Oppen questionne la capacité de l'art à relier les individus et le monde : « *what art and anti-art to lead us by the sharpness / of its definitions connected / to all other things this is the bond* » (251). La référence est esthétique, mais l'on peut aussi voir une référence à l'ancienne forme plurielle du verbe « *be* », auquel cas Oppen mettrait son poème en équilibre entre l'être et le non-être. La juxtaposition des deux pôles « *art* » et « *anti-art* » est à mettre en relation avec le titre « *Semite* ». En effet, le terme « *anti-semite* » semble présent en filigrane dans le titre du poème comme un repoussoir, présence invisible uniquement mise en valeur par le terme « *anti-art* ». La mise en relation des deux termes montre qu'Oppen se place non seulement du côté de la communauté juive mais aussi du côté de l'art dans la dichotomie qu'il a mise en place dans le poème.

Le reste du poème élabore sur ce thème, notamment à travers la comparaison entre

5. « *In 1975 George and Mary were invited by the mayor of Jerusalem to visit Israel [...] Oppen had not been an observant Jew during his life, but he was excited and in trepidation over the trip* » (M. Davidson, « Introduction » XXVII). Il ne s'agit pas ici de confondre religion et culture, mais nous pouvons remarquer que la pratique religieuse constitue une part importante dans la construction identitaire et constitue bien souvent une base pour la culture d'un peuple ou d'un ensemble humain.

6. On peut néanmoins citer des poèmes comme « *Armies of the Plain* » dans *This in Which* (G. Oppen, *Poems* 95) et dans « *To Find a Way* » qui ne fut jamais publié dans un recueil (302).

le poète juif, barbare et le romain détenteur de la culture classique [7]. De même, Oppen montre sa position au sein d'un espace interstitiel manifestée par l'opposition entre le pronom complément « *us* » ouvrant le poème et le pronom personnel « *I* » qui le conclut, mais aussi par les ruptures syntaxiques et les enjambements radicaux [8] qui sont utilisés par Oppen. L'enjambement au troisième vers constitue une démonstration éclatante de l'instabilité ontologique qui saisit Oppen quand le lien (« *bond* ») qui conclut le vers est coupé par un blanc typographique du verbe qu'il régit. De même, on note le blanc typographique entre « *all distances* » et « *my distances* », marquant de manière explicite la distance entre lui et les autres. Le poème montre à quel point l'identité de George Oppen bouge et se transforme, la seule certitude étant la singularité de l'expérience subjective : « *and one / is I* » [9] (253).

Oppen montre une attention particulière aux substantifs et à la réalité à laquelle ils renvoient. Cette interrogation qui se trouve dans le poème « *Semite* » avait aussi vu une préfiguration dans le poème « *Historic Pun* ». Dans la recherche d'une identité, le nom « *semite* » joue le même rôle que le nom « objectiviste ». Alors qu'Oppen décrit des touristes à Paris, il fait part de sa découverte du mot qualifiant leur expérience dans la capitale française : « La petite vie*, a young man called it later, it had been the / last thing offered / In that way, / A way of behaving, a way of being in public / Which we lacked—* » (189). Devant l'insouciance de cette façon de vivre, facile et évidente, le poète exprime son souhait de trouver un terme semblable à cette « petite vie », cette possible modalité d'existence, et c'est finalement pour le mot « *Semite* » que Oppen montre sa préférence : « *Semite: to find a way for myself* » (189). Et les allusions qui se trouvent à l'identité juive rendent nécessaires de se pencher sur le rôle qu'a pu jouer cette identité sur les différents représentants de la poésie objectiviste.

7. Les vers « *my distances neither Roman / nor barbarian the sky the low sky* » (251) font immédiatement penser au poème « *Hellenist* » dans lequel Reznikoff dit de lui-même : « *As I, barbarian, at last, although slowly, could read Greek [...]* » (C. Reznikoff, *Poems* 1: 107).

8. Que l'on doit prendre dans une double acception de quelque chose de « Complet, total, absolu ; sans exception ou atténuation » (CNRTL : radical) mais aussi « Qui concerne le principe premier, fondamental, qui est à l'origine d'une chose, d'un phénomène » (CNRTL : radical).

9. Le vers fait penser au poème 51 de la séquence « *Song of Myself* » de Whitman et son fameux vers : « *(I am large, I contain multitudes.)* » (Whitman, *Leaves Of Grass* 78). Il faudrait néanmoins immédiatement nuancer cette comparaison en indiquant que la poésie de Whitman cherche à assimiler l'intégralité de l'expérience humaine avec toutes ses contradictions. Ce ne semble pas être le cas ici puisqu'Oppen tisse un réseau référentiel avant tout personnel et intime (voir la référence au gourbi - « *foxhole* » - qui se trouve dans le poème (G. Oppen, *Poems* 252)). De même, les rejets et blancs typographiques d'Oppen vont à l'encontre même de la volonté de Whitman de remplir ses prochains plis du futur (« *fill my next fold of the future* » (Whitman, *Leaves Of Grass* 78)).

L'identité d'un individu s'exprime de bien des manières et la suite de ce chapitre impose un élargissement des procédés d'identification aux textes écrits. En effet, à la suite des travaux de Roman Jakobson[10], on a pu voir un élargissement de la notion de littéraire. Si l'on considère la littérarité comme ce qui ressort « du fonctionnement langagier des textes mêmes (mise en valeur du rythme[11], densité des images et des figures, caractéristiques lexicales et grammaticales...) » (Jarrety et Aquien 251), le texte biblique fait partie intégrante du domaine littéraire. Cette acception large de la littérature permet ainsi de faire une place pour toutes les productions intellectuelles, y compris celles issues du religieux. Cette redéfinition et cet élargissement permettent d'opérer un renversement à la suite duquel la religion juive devient proprement une religion littéraire, en raison du caractère écrit de sa principale source[12]. Mais aussi en raison de la place centrale que prend l'acte de langage dans le récit de la Création. La Création se fait en effet à partir de la profération comme le rappelle Umberto Eco :

> *God spoke before all things, and said, « Let there be light. » In this way, he created both heaven and earth; for with the utterance of the divine word, « there was light » (Genesis 1:3-4). Thus Creation itself arose through an act of speech; it is only by giving things their names that he created them and gave them an ontological status: « And God called the light Day and the darkness He called Night ... And God called the firmament Heaven » (1:5, 8)* (Eco 7).

C'est, en effet, dans le Livre que la religion juive trouve son expression ou comme le rappelle Thomas Römer : « Le judaïsme naissant se constitue donc à l'époque perse comme une religion de diaspora ayant comme fondement le Pentateuque, la Torah, qui

10. Roman Jakobson (1896-1982) est un linguiste russe dont les œuvres ont fortement influencé les structuralistes français.

11. Henri Meschonnic abordait la Bible avant tout comme un texte littéraire dont le rythme était la composante fondamentale : « Avec les traductions de la Bible, le problème poétique est un bilan des occultations, et une traduction nouvelle à faire, celle du rythme, celle d'un original second en français, étant donné l'inexistence poétique d'une Bible en français. Travail lié à celui d'une déstabilisation du signe vers le rythme. Travail par, dans et sur la poésie française aujourd'hui » (Meschonnic 30-31).

12. La remarque étant évidemment valable pour toutes les religions mettant au cœur de leurs théologies un texte écrit, parmi lesquelles l'islam et le christianisme. La religion juive possède néanmoins une précédence ne serait-ce que chronologique sur celles-ci. Notre définition de la religion ne prend pas en compte l'intégralité de ses dimensions (rituels, pratiques individuelles et communautaires...). Dimensions dont Csapo donne un exemple en parlant des théories rituelles de la mythologie développées par Jane Harrison : « *Much in Harrison's account of the origin of religion comes straight from Durkheim.* Themis's subtitle, A Study in the Social Origins of Greek Religion*, advertises the premium it places upon "the social fact." As with Durkheim, religion begins with tribal ritual which gives rise to a collective effervescence and creates the first feeling of the sacred. Society, always in the form of collective ritual, indeed normally in the form of collective dance, then goes on to produce all important religious concepts* »(Csapo 153).

devient, selon l'expression heureuse de Heinrich Heine, sa patrie portative[13] » (Römer, « 539 avant notre ère. Le début de l'empire Perse » 41).

L'acception du terme de littérature ici mobilisés vise à prendre en compte tout ou partie des textes écrits produits par un ensemble ethnico-religieux, en l'occurrence le peuple juif. La mobilisation de ce terme de peuple ne doit pas faire oublier les mots de Pierre Savy qui, dans son introduction à son *Histoire des juifs*, indique bien les problèmes posés par toute catégorisation.

> L'appellation de « Juifs », pour désigner des millions d'hommes et de femmes dont l'existence s'étale sur au moins trois mille ans et sur tous les continents, est pourtant discutable. Quoi de commun entre ces individus, que l'on sait séparés par toutes sortes de différences, notamment linguistiques et culturelles, et par tous les ancrages possibles, notamment temporels et géographiques ? À quoi de précis et de continu renvoie cette appartenance ? N'est-il pas évident que l'expérience juive change profondément entre l'époque du roi David et le XXIe siècle ? Question vertigineuse, surtout quand on met de côté l'unité théologique (qui voudrait que soit juif tout récipiendaire de la Loi donnée sur le Sinaï). La question de la continuité de l'objet est une question classique en histoire : elle vaut pour tout objet considéré dans la diachronie – une famille ou une nation, une idée aussi englobante que la religion ou une pratique sociale singulière comme, disons, le mariage. Toutes choses changent et se remplacent, et l'on a vite fait de penser que rien de commun ne demeure (Savy 4).

Le mouvement objectiviste se distingue par la présence en son sein de poètes Juifs, de confession ou de tradition. Leur Judéité, toutefois, ne se manifeste pas d'emblée, comme cela aurait pu être le cas, par les noms portés par les membres masculins du mouvement : Zukofsky, Reznikoff, Rakosi ou Oppen, dont certains ont été modifiés[14].

Après avoir arrêté d'écrire et de publier de la poésie, Carl Rakosi (au civil Callman Rawley) se remit à l'écriture à compter des années 60. La poésie tardive de Rakosi aide à rendre compte de l'influence que la littérature juive a pu avoir sur une partie de sa carrière. Carl Rakosi, fils d'immigrés hongrois, est surtout connu pour avoir élaboré une poésie ironique et sensuelle. Cependant, après son retour à l'écriture, Rakosi republie des poèmes empreints d'une forte tonalité religieuse et regroupés sous le titre « *Eight Songs and Meditations (1971-1975)* ». De bien des façons, ces poèmes constituent un retour aux origines. Dans le poème suivant, Rakosi procède à une traduction et à une adaptation

13. Dans le même sens, on pourrait aussi rappeler la formule du Zohar : « Dieu, c'est le Texte ! » (Ouaknin 20).

14. Exemple illustratif de cet héritage tour à tour renié et profondément assumé, le père de George Oppen choisit de raccourcir son nom originel Oppenheimer (Cope 6) ; mais aussi que Rakosi changea son nom en Callman Rawley pour faciliter sa carrière professionnelle (Evans et Kleinzahler 81).

d'un hymne de Solomon Ibn Gabirol, poète du XIe siècle d'Al-Andalus [15].

Meditation

After Solomon Ibn Gabirol

Three things remind me of You,
the heavens
who are a witness to Your name

the earth
which expands my thought
and is the thing on which I stand
and the musing of my heart
when I look within (Rakosi, *The Collected Poems* 490).

Le poème consiste en une liste des éléments qui raccrochent Rakosi à la divinité, qui rendent manifeste la présence du divin dans la vie du poète. On peut y noter une opposition structurante entre l'extériorité qui est le fondement de deux de ces éléments (les cieux et la terre) et l'intériorité, ou la subjectivité qui s'exprime par l'utilisation du déterminant possessif (« *my heart* ») et du pronom personnel sujet de la première personne du singulier (« *I* »). Cette dimension subjective et intérieure du poème est énoncée par l'adverbe « *within* ». Dernier mot du poème, l'adverbe marque une clôture qui illustre la

15. Comme l'explique Mark Avrum Ehrlich, Gabirol a exercé une influence considérable sur la littérature juive et fait partie de cette renaissance judaïque qui a eu lieu à partir des Xe et XIe siècle après Jésus-Christ. Tout un ensemble d'œuvres classiques furent alors composées. Parmi les sphères de la production intellectuelle concernées, on compte la littérature rabbinique, la poésie hébraïque, la grammaire, le commentaire biblique, la philosophie mais aussi l'éthique. Des auteurs aussi brillants que le rabbi Yitzhak al-Fasih ou Baïa ibn al-Bakouda se sont illustré dans ces différentes disciplines. C'est aussi l'époque du fameux poète Yehuda Halevi, qui lui aussi sera adapté non seulement par Rakosi mais aussi par Reznikoff : « *During the 10th and 11th centuries, classic works were composed in rabbinic literature, Hebrew poetry, grammar, biblical commentary, philosophy, and ethics. This was the era of such luminaries as Rabbi Yitzhak Alfasi, who headed the rabbinic academy in Lucena; Shelomo Ibn Gabirol and Bahya Ibn Pakuda, profound philosophers who lived in Saragossa; and Judah Halevi, the premier poet of medieval Jewry, who lived in Toledo. This golden age also included the works of Abraham and Moses Ibn Ezra, Shemuel ha-Naggid, and other authors whose works are still studied today* » (Ehrlich 315). C'est aussi à cette époque que la pensée religieuse de Rashi se développe. Rabbi Solomon Ben Isaac (nom à partir duquel est construit l'acronyme RASHI) naquit à Troyes où il passa le reste de sa vie après son retour à l'âge de trente ans, il est considéré comme une des figures les plus influentes de la pensée juive. (« *a universally revered and respected rabbi, teacher, author, and communal leader* » (Baskin 513) ; « *Rashi's influence was immense. His Torah commentary gained unprecedented acceptance throughout the Jewish world; it was the first Hebrew book printed (1470–75) and has been the subject of hundreds of supercommentaries and scholarly articles* » (514)). C'est dans cette ville qu'il créa sa Yeshivah et qu'il s'attela à son commentaire de l'Ancien Testament qui est encore de nos jours une source précieuse pour les exégètes de la Torah.

prééminence de cette réponse subjective à la question de la divinité. Car c'est bien une question qui est posée ici, celle de la présence ou non de la divinité au cœur de l'expérience humaine. Le premier verbe utilisé (« *remind* ») par le poète est une manifestation de cette errance intellectuelle qui aboutit finalement au rassurement quant à la présence de Dieu. De même, la nature de ces réflexions (une méditation) n'est pas sans montrer que la « découverte » de Dieu est avant tout une démarche volontaire, renforcée par le nom « *musing* ». Cependant le mouvement de l'extérieur vers l'intérieur est finalement remplacé par un mouvement en direction de l'extérieur puisque l'impression de clôture finale sur la subjectivité du poète est contredite par l'écriture même du poème. Il s'agit d'un acte de communication qui apporte une nouvelle pierre à l'édifice de la foi, tant et si bien que l'on pourrait considérer que le poème est la quatrième chose permettant d'attester l'existence de Dieu.

Le poème est une adaptation du poème suivant de Gabirol auquel il apporte un certain nombre de modifications :

Three Things

Three things meet in my eyes
and keep the thought of you always before me:

the skies, which make me think of your Name,
as they bear faithful witness for me;

the place where I stand, which brings my mind
back to the hand that set it beneath me;

and bless, my soul, my Lord at all times
for heart's reflection within me (Gabirol 112)

Là aussi, le poème prend la forme d'une liste d'éléments pour lesquels le poète exprime sa gratitude et lui permettant d'affirmer son lien avec le divin. Les cieux, la terre, et l'âme sont ainsi autant d'éléments qui permettent au poète d'accéder à un point de vue privilégié sur son intériorité. La tonalité religieuse de l'hymne de Gabirol est préservée dans l'adaptation qu'en fait Rakosi mais elle n'en demeure pas moins ambivalente. Rakosi maintient la majuscule de déférence même si c'est pour la déplacer : Gabirol parle de « *your Name* » quand Rakosi indique « *Your name* ». Mais, là où Gabirol clôture son poème par une ultime bénédiction dans laquelle il remercie le seigneur, Rakosi la supprime. De plus, Rakosi donne un nouveau titre à son poème, qui devient une meditation, soit

un exercice de dévotion privée[16]. Le sens religieux est assumé par Rakosi. Cependant, il semble aussi y avoir la volonté de brouiller les pistes en introduisant une ambivalence quant au destinataire du message.

La poésie de Rakosi peut à la fois être perçue comme une poésie religieuse, mais aussi comme une poésie intime, célébrant l'amour du poète pour un être indéterminé. Il procède aussi à une manipulation typographique en séparant, dans le deuxième vers, le sujet « *the heavens* » de sa proposition relative « *who are witness to Your name* ». Renvoyée à l'enjambement, celle-ci crée un effet d'attente et d'indécision si le lecteur ne perçoit pas immédiatement le destinataire du message. Cette séparation pourrait être considérée comme une remise en question de la transcendance, comme l'expression d'une préférence pour l'immanence, et pour une individualité fondée sur des éléments plus ou moins concrets : « *the earth* », « *the music of my heart* », « *and the thing on which I stand* ».

Par ces diverses manipulations et adaptations Rakosi s'inscrit dans un rapport respectueux à la tradition mais procède dans le même temps à une mise à distance. Une volonté manifeste par la préposition temporelle « *after* » qui permet à la fois de donner la source d'inspiration du poème mais également de l'insérer dans une succession. Quand bien même Rakosi additionne les signes de mise à distance vis-à-vis de son modèle, il n'en reste pas moins que son adaptation est le signe d'une volonté renouvelée de prendre en charge la partie religieuse de son héritage.

Ainsi, la réécriture par Rakosi de poèmes anciens, traditionnels, a en effet servi de support à un service religieux, célébré à l'occasion de Rosh Hashana en 1970. On trouve ces poèmes dans un fascicule intitulé « *Supplementary Services For Rosh Hashanah and Yom Kippur* » dans les archives du poète à l'Université de Californie San Diego (Rakosi, « Contributions »). Ce fascicule supplémentaire a été accompagné d'un message du « *Rabbi Max A. Shapiro* » dans le *Temple Israel Family Monthly* d'octobre 1970[17]. Rakosi figure dans la liste des contributeurs dans les remerciements du fascicule et le rabbin Max Shapiro y écrit le message suivant :

> *I want to thank the American poet, Carl Rakosi, whom some of you know as*

16. « *That kind of private devotional exercise which consists in the continuous application of the mind to the contemplation of some religious truth, mystery, or object of reverence, in order that the soul may increase in love of God and holiness of life* » (J. A. Simpson, *The Oxford English Dictionary* 553).

17. *Temple Israel* est une synagogue historique de Minneapolis. La page dédiée à celle-ci sur le site MNopedia permet de savoir que le rabbin Max A. Shapiro officia à partir de 1955 comme assistant avant de prendre la suite du rabbin Minda en 1963 et de devenir rabbin émérite en 1985. Max A. Shapiro est considéré comme un des trois rabbins influents (« *three influential rabbis* ») du vingtième siècle [MNopedia])

> *Callman Rawley, for his interest, his suggestion and his help. And I trust you will find your Holy Day Services more personal and touching than ever before* (Rakosi, « Contributions »).

Une seconde brochure (*« Supplementary Prayers for Yom Kippur »*, conservée dans la même boîte d'archives, contient aussi des compositions et des adaptations de Rakosi. Sous le titre de section « *III - Sephardic Meditations* », on peut ainsi trouver trois poèmes qui furent rassemblés dans les « *Eight Songs and Meditations* » des *Collected Poems* (*The Collected Poems* 483) : « *How long will you remain a boy?* », « *Men are children of this world* » et « *Three things remind of you* ». Les deux premiers sont des adaptations, respectivement, de Jehuda Halevi [18] et de Moses Ibn Ezra [19]. En reprenant des poèmes de ces deux poètes de la tradition juive classique, Rakosi signe et marque son inscription dans une tradition millénaire.

Au-delà de ces quelques exemples, il faut aussi noter une courte série de poèmes écrits de 1925 à 1939 et dont le style évoque celui de Reznikoff. Rassemblés sous le titre « *Exercises in Spiritual Writing* », ils témoignent de l'importance de l'héritage religieux. Les poèmes sont divers dans leurs sujets et ils ne semblent pas faire usage du même type de procédé que les poèmes vus précédemment. Plutôt, il faut les voir comme des pastiches, des tentatives ou des essais d'imitation, des poèmes dont la dimension didactique est pleinement revendiquée. Ce sont bel et bien des exercices d'apprentissage.

Le premier poème consiste en la mise en scène du conflit entre le pouvoir temporel et le pouvoir religieux. Il affirme le pouvoir sans limite de Dieu : « *The king shall understand / that Yahweh is / Lord of four kingdoms* » (479). Le deuxième poème constitue une imitation du *Cantique des Cantiques*, suite poétique de la Torah qui célèbre l'amour séculier et ses plaisirs. Il s'agit d'une série de poèmes lyriques de longueur variable, dans lesquels deux amants expriment leur désir l'un pour l'autre avec des métaphores et des images osées tirées de la nature et de la culture afin de créer des impressions émotionnelles et sensuelles puissantes : « The Song of Songs *is an anthology of lyrical poems [. . .] of varying lengths, in which two lovers express their yearning for one another; they use bold metaphors and imagery from the worlds of nature and culture to create vivid emotional and sensual impressions* » (Baskin 552). Dans le poème, Rakosi fait du corps de la femme aimée le centre d'un faisceau d'évocations qui convoque tour à tour des références au bois de santal (« *Sandalwood* »), à des jeunes filles grecques (« *Greek chorus girls* »), mais également des vestales celtiques (« *Celtic vestals too* » (Rakosi, *The Collected Poems* 480)).

18. Un des poètes les plus prolifiques de l'Espagne médiévale (Baskin 213).
19. Lui aussi poète de l'Espagne médiévale (271).

Toutefois ce qui se révèle finalement le plus fidèle à la beauté de la jeune fille, c'est la Terre Sainte (« *the Holy Land* »). À partir de la reconnaissance de l'affinité entre la jeune fille et la Palestine, Rakosi multiplie les références aux textes hébraïques et à la province : « *the language / of wells and vineyards* » ; « *Jewess of the palm country* » ; « *the tetrarch's lovely swan* » ; « *are the prophets angry* » (480-481). De même, Rakosi joue du même type de métaphores que celles ont fait la renommée du *Cantique* : « *Because of the coral / Of your two breasts* » (481) qu'on peut comparer à « *Your rounded thighs are like jewels, / the work of a master hand. / Your navel is a rounded bowl / that never lacks mixed wine* » (Coogan et al. Song of Sol. 7.1-2, 957) [20]. Le troisième poème de l'ensemble met un point final à la série, répondant directement au poème précédent. Le corps si charmant, qui suscitait le désir chez le poète, se trouve réduit à une sensation déplaisante. Bien que ses os soient oints de la résine de prunier, l'odeur qui s'en échappe est aussi nauséabonde que celle qui s'échappe du corps d'Aristote enterré au même endroit.

> *And you shall understand*
> *that her bones are anointed* [21]
> *with the gum of plum trees*
> *and that all men are used*
> *to attend her grave on Lent*
>
> *[. . .]*
>
> *And the body of Aristotle*
> *stinks too in a casket* (Rakosi, *The Collected Poems* 482).

Rappel de la vanité humaine, le poème conclut aussi avec une dernière pique à l'encontre des reliques consacrées ou sanctifiées par une onction ou par la renommée de leur apport à la civilisation (Aristote), ultime tentative de mettre à bas le voile des illusions et de passer outre la fascination pour les fétiches. De là à voir l'aveu de vouloir passer au-delà de ces sujets traditionnels ?

Reznikoff a dès le début pris conscience et accepté son héritage pour l'intégrer dans sa poésie et en faire une matière poétique. Il est sans aucun doute le poète objectiviste qui a célébré son héritage avec le plus de force dans ses écrits.

Les poètes objectivistes se distinguent de bien des manières et le rapport à l'autobio-

20. « *They delight in each other and in the sights, sounds, smells, tastes, and tangibility of the world around them, making the Song a feast for the senses* » (Exum 950).

21. Notons la forte portée du terme dont la traduction hébreu a donné le mot Messie : « *Messiah is an anglicized form of the Hebrew word for "an anointed one," mashiah. Anointment with oil was a characteristic Hebrew ritual of initiation into a divinely sanctioned role, particularly as king* » (Baskin 425).

graphie constitue un de ces points de différenciation. Là où Zukofsky était relativement discret sur sa vie (glissant des rappels cryptiques à sa vie familiale dans ses poèmes), Reznikoff a dédié une partie de sa poésie à la documentation de la vie d'un fils d'émigrés juifs de la fin du XIXe siècle au début du XXe siècle. Son poème autobiographique « *Early History of a Writer* » est le portrait touchant de ce que fut sa vie et de la naissance de sa vocation de poète, dans le même temps qu'il constitue un document précieux de la vie des immigrés juifs de première et de deuxième générations.

Mais au-delà de ses oeuvres poétiques, Reznikoff a rassemblé ses chroniques familiales sous le titre trompeur de *Family Chronicle*[22]. Dans ces pages, Reznikoff a regroupé les souvenirs personnels de ses parents. Fidèle à sa réputation d'humilité, Reznikoff ne s'attribue pas réellement la paternité de ces textes qui appartiendraient intégralement à ses parents[23]. La table des matières de l'ouvrage indique bien « *"Early History of a Seamstress" by Sarah Reznikoff* » et « *"Early History of a Sewing-Machine Operator" by Nathan Reznikoff* ». L'identité de Charles Reznikoff ne se manifeste que dans le dernier récit[24] : « *"Needle Trade" by Charles Reznikoff* »[25] (*Family Chronicle* 5).

Comme la plupart des œuvres des poètes objectivistes, ce livre a connu une histoire de publication heurtée. En effet, la note de Reznikoff indique que le récit de sa mère est d'abord paru pour la première fois en première partie du roman *By the Waters of Manhattan*. De même, il avait déjà publié une autre version de cette autobiographie dans « *By the Waters of Manhattan: an Annual* ». L'autobiographie du père a également connu une double publication puisque Reznikoff indique qu'elle est parue en 1936 sous le titre « *Early History of a Sewing-Machine Operator* ». Les trois autobiographies seront finalement rassemblées dans un livre imprimé en 1963[26] et réimprimé par Universe Books en 1971.

La biographie de Sarah Reznikoff est riche, et représente une source précieuse d'infor-

22. En effet, il serait plus légitime et plus juste de parler d'autobiographies.

23. « *In 1937, he brought out a selection of poems entitled* Separate Way *and another prose work,* Early History of a Sewing-Machine Operator*, in the composition of which he collaborated closely with his father, Nathan Reznikoff. In that same year, his mother Sarah died of cancer at the age of sixty-eight and was memoralized by her son in a profoundly moving suite of eleven poems which he called Kaddish* » (Hindus, *Charles Reznikoff* 28-29).

24. Il serait tout à fait possible d'étendre la catégorie du témoignage chère à Reznikoff pour y inclure ces écrits.

25. La question de la paternité de ces textes est compliquée par le fait que Charles Reznikoff apparaît comme le seul auteur sur la page de titre de l'ouvrage et que l'ouvrage est précédée d'une note de l'auteur — « *Author's note* » — signée « *C.R.* » (C. Reznikoff, *Family Chronicle* 4).

26. L'édition de 1971 qui nous sert dans notre étude porte les traces de cette histoire éditoriale compliquée puisque la mention de copyright indique « 1929, 1936, 1963 » (*Family Chronicle*).

mations sur la vie dans les Shtetl [27], mais également des immigrés juifs dans l'Amérique du XIXe siècle. Elle permet, par ailleurs, de prendre conscience de l'importance de l'étude des textes sacrés au sein de la communauté et de la famille de Sarah. Pour commencer son histoire, la mère de Reznikoff évoque le déménagement de la famille depuis la ville d'Elizavetgrad où elle indique avoir passé des moments heureux : « *That summer was a happy one for Michael - our elder brother - Israel and me* » (S. Reznikoff 7). Cependant, après le licenciement de son père pour avoir refusé de travailler pendant le Shabbat (8), la famille déménagea à Znamenska où le père espérait profiter de la construction d'une ligne de chemin de fer. Le père de Sarah avait également amené son propre père avec lui. Doté d'un fort caractère, il était la victime de la rancœur de son fils qui le considérait comme responsable de sa situation financière catastrophique [28].

L'une des premières mentions du grand-père permet de mesurer son caractère religieux : « *Grandfather walked about saying his prayers* » (10). C'est finalement lui qui hérita de la tâche d'inculquer les principes religieux aux petits-enfants :

> *At twelve o'clock the white cloth was taken off the table and Grandfather began to teach us. We found the beginning of the Bible very interesting. The house now became lively. Three other boys and a little girl, my age, came to be taught by Grandfather* (11).

Le grand-père est le porte-parole de la continuité culturelle et religieuse. Son importance s'exprimant aussi à travers l'attention accrue accordée à l'éducation ayant pour but de faire des fils des rabbins : « *I have two sons. I wanted them to be rabbis, and I hired the best teachers in the city for them* » (10). On trouve aussi dans d'autres œuvres de Reznikoff des mentions de la place occupée par la religion dans sa famille : « *my grandfather sat in a sunny corner / beside the window facing the yard three storeys below, / and read the Bible and the commentaries printed in the margin / or a book of the Talmud* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 151). Une génération plus tard, la place de la religion et de l'héritage juif a été l'objet d'interrogations dès la naissance de Charles Reznikoff. Le poème 40 de *Inscriptions : 1944-1956* indique que le prénom de Reznikoff aurait dû être Ezekiel, mais ses parents ont fini par changer d'avis et lui donner le prénom Charles (2: 80-81). L'anecdote est aussi révélatrice des tensions à l'œuvre entre le désir de préserver un héritage, mais aussi le souhait de mieux s'assimiler. En effet, le choix du prénom s'est finalement porté sur

27. Voir la section suivante pour une définition des shtetls.

28. On apprend assez vite que le grand-père avait hérité d'une affaire florissante mais qu'il avait géré en dilettante. La situation prit un tour dramatique lorsque le fils avocat d'un de ses locataires lui fit signer une cession frauduleuse de son affaire (S. Reznikoff 12-13).

Charles sous l'influence du médecin juif et anarchiste qui avait accompagné l'accouchement (C. Reznikoff et Schiffer 118).

La séquence ultime du recueil est entamée par le poème « *Jeremiah in the Stocks / An Arrangement of the Prophecies* » (C. Reznikoff, *Poems* 1: 123), adaptation du livre du prophète Jérémie qui annonçait la ruine et la dispersion du peuple juif. Dans ce livre de la Bible, Reznikoff s'intéresse plus spécifiquement aux prophéties annonçant la chute d'Israël et de Jérusalem [29]. Multipliant les avertissements, Jérémie, dont Reznikoff agrège les différentes prophéties [30], annonce des malheurs à venir et amorce la séquence chronologique dont les derniers poèmes seront la conclusion. L'auteur semble ainsi montrer comment les prophéties de Jérémie se sont réalisées. Cependant, si ces prophéties sont porteuses de ruines, il n'en reste pas moins que l'espoir demeure comme le prouve la négation finale du poème portant sur le verbe mourir (« *die* » 1: 125). L'espoir se retrouve dans le poème suivant dont les deux strophes s'articulent entre une malédiction envers ceux qui n'ont pas suivi les préceptes de Dieu [31] et une bénédiction envers ceux qui n'ont pas oublié le nom de Jérusalem malgré l'exil [32]. L'importance donnée à cet espoir est soulignée par la répétition de la proposition impérative figurant au dernier vers.

L'éducation religieuse des enfants est une manifestation de la chaîne de transmission qui aboutira à l'utilisation par Reznikoff non seulement des textes de la Mishnah mais aussi à la réécriture de certains épisodes propres à la vie intellectuelle et religieuse des différentes sociétés juives. On trouve ainsi de multiples allusions à de grandes figures de la culture juive, qui ont marqué l'histoire de l'humanité. La séquence « *Jerusalem the Golden* » est à ce titre exemplaire. Insérée dans le recueil éponyme de 1934, cette séquence de quatre poèmes donne un panorama de grands moments de l'histoire juive. La séquence clôture le recueil et rappelle le motif et les allusions à la culture juive qui ont parsemé tout le recueil. Le poème d'ouverture est une illustration de la position inconfortable dans laquelle se trouvait Reznikoff en tant que poète juif, position qui a déjà fait l'objet

29. Le livre de Jérémie se situe dans cette époque de troubles où les premiers mouvements diasporiques ont pris naissance : « *Jeremiah lived during the critical years spanning the "golden age" of the Judean king Josiah (640–609 bce) and the subsequent fall and destruction of Jerusalem and the deportations of the Judean population into captivity (597–586 bce), all at the hand of Nebuchadrezzar II of Babylon* » (Hutton 1057).

30. Dont notamment Jérémie 4 :23 : « *I looked on the earth, and lo, it was / waste and void* » (Coogan et al. Jerem. 4.23, 1066).

31. « *Because of their abominations under every tree [. . .] let them die* » (*Poems* 1: 125).

32. « *[. . .] and did not forget Jerusalem nor the citadel of the Lord, / let them live, let them live* » (1: 125).

d'analyses [33]. C'est sans conteste la grande lamentation exemplaire d'un poète qui ne peut que constater la trahison de sa langue communautaire – puisqu'elle ne peut plus être la langue maternelle – au profit de l'anglais qu'est son utilisation de l'anglais, la langue des étrangers [34]. Dispersés, comme un peuple errant de par le monde, les différents poèmes du recueil font appel à ce faisceau de références auquel se raccroche le poète pour mieux se consoler de la perte de son identité [35]. Reznikoff exprime ainsi sa compréhension vis-à-vis des hébreux idolâtrant la lune [36], puis compare la lune à Bathsheba et les habitants de la ville au roi David [37]. Le contexte culturel et les lectures traditionnelles de Reznikoff informent ses représentations. C'est en étant immergé dans ce bain culturel et littéraire que Reznikoff accède aux images qui parent sa poésie et qu'il peut donc comparer les cheminées d'usines de sa ville à des cèdres du Liban (1: 115), quand bien même il n'a jamais mis les pieds en Palestine ou au Moyen-Orient. Le recueil est un dialogue entre l'environnement contemporain du poète et l'histoire de son peuple [38].

Le poème 77 du recueil *Jerusalem the Golden* est intéressant à cet égard. Reznikoff indique que la source de son poème est un épisode de l'Ancien Testament tiré de Josué, XXIV :13, son auteur étant « *[T]he apprentice and successor to Moses* » (Younger 318). Le livre qui porte son nom se situe directement après le *Deutéronome*, le premier des livres historiques. Le verset donné par Reznikoff - « *I gave you a land on which you had not labored, and towns that you had not built, and you live in them; you eat the fruit of vineyards and oliveyards that you did not plant* » (Coogan et al. Josh. 24.13, 353) – trouve une traduction directe dans son poème :

> *And God looked again and saw in a land of brooks and*
> *springs and fountains,*

33. Ainsi chez Bernstein : « *[. . .] loss rips through this poetry, like hot poetry spurting from a frozen geyser* » (C. Bernstein 228). Stephen Fredman indique de son côté : « *the poet remained haunted throughout his life by a longing for Hebrew, as though he had lost the divine language along with his Hebrew name – and with the language lost his proof of belonging to the Jewish people and to the Hebrew God [. . .]* » (Fredman 25).

34. « *The Hebrew of your poets, Zion, / is like oil upon a burn, [. . .] I have married and married the speech of strangers; / none are like you, Shulamite* » (C. Reznikoff, *Poems* 1: 107).

35. Le cinquième poème du recueil situe le poète : « *In a strange street, among strangers* » (1: 108).

36. « *The moon shines in the summer night; / now I begin to understand the Hebrews / who could forget the Lord, throw kisses at the moon* » (1: 107).

37. « *King Davids, we meditate business, and you / must now be bathing on a housetop in the pool of evening, / Bathsheba* » (1: 107).

38. On pourrait facilement considérer le recueil comme thématiquement uniforme. Cependant, ce serait ne tenir compte des multiples références diasporiques qui parsèment le recueil, faisant de celui-ci un ouvrage deux fois mosaïque. À ce titre, le poème « *Lament of the Jewish Women for Tammuz* » (1: 115-116) est saisissant.

> *wheat and barley,*
> *the Hebrews, in a land on which they did not labor,*
> *in cities which they did not build,*
> *eating of vineyards and olive trees which they did not plant* (C. Reznikoff, *Poems* 1: 126).

La Bible est citée directement, mais le reste du poème ne se conforme pas exactement au reste du verset biblique. Dans le poème de Reznikoff, Josué dresse la liste de toutes les batailles que les Juifs ont dû mener. Le prophète parle de l'appel lancé à Abraham pour qu'il quitte Ur et se rende au pays de Canaan : « *You Hebrews are too snug in Ur* » (1: 126). Puis il parle de l'exil en Égypte : « *and God said, be slaves / to Pharaoh* » (1: 126). Puis, voyant la « facilité » – « *ease* » (1: 126) – avec laquelle les Juifs vivaient sous la domination de Pharaon, il ordonne aux Juifs de partir dans les déserts de la Mer Rouge, de Shur et de Shin [39]. Le verset cité sous le titre du poème vient en conclusion du résumé des souffrances des Juifs. Après cela, Josué renouvelle l'alliance entre Dieu et son peuple en promettant que celui-ci n'adorera pas d'autres dieux que celui qui lui parle [40].

Reznikoff ne s'arrête pas là et va au-delà du verset original en abordant l'avenir du peuple juif. Reznikoff évoque l'exil à Babylone, survenu au VIe siècle avant notre ère, suite à une lutte d'influence entre les Babyloniens et les Égyptiens, les Hébreux ayant eu le déplaisir de soutenir le roi égyptien. Après cette mention des livres historiques, Reznikoff fait allusion au prophète mineur, Jonas : « *the whales swallowed them* » [41]. Enfin, le poème se termine par le spectacle du peuple juif, dispersé dans le monde entier : « *and God looked and saw the Hebrews / citizens of the great cities, / talking Hebrew in every language under the sun* » (1: 126).

En utilisant et en amplifiant ce verset de la Bible, Reznikoff devient prophète à son tour, annonçant le destin de son peuple et s'insérant dans la même chaîne de transmission que Carl Rakosi. On peut de plus dresser un parallèle entre la poésie de Reznikoff et celle de Jacob Glatstein qui, dans le poème « *Good night, world* », compare la vie juive à de la poussière et de la saleté :

> *Good night, wide world.*

39. « *[. . .] into the wilderness of the Red Sea / and the wilderness of Shur and the wilderness / of Shin* » (1: 126). Pour la traduction de « *wilderness* » en « désert », j'ai suivi la traduction effectuée par la Bible de Jérusalem (*La Bible De Jerusalem* 113).

40. Le livre de Josué est une répétition du Deutéronome qui donnait les préceptes et les lois qui doivent être suivis par le peuple élu : « *So Joshua made a covenant with the people that day, and made statutes and ordinances for them at Shechem* » (Joshua 24.25 Coogan et al. 354).

41. « *But the Lord provided a large fish to swallow up Jonah; and Jonah was in the belly of the fish three days and three nights* » (Jonah 1.17, 1303-1304).

Big, stinking world.
Not you, but I, slam the gate.
In my long robe,
With my flaming, yellow patch,
With my proud gait,
At my own command–
I return to the ghetto.
Wipe out, stamp out all the alien traces.
I grovel in your dirt,
Hail, hail, hail,
Humpbacked jewish life.
A ban, world, on your unclean cultures.
Though all is desolate,
I roll in your dust,
Gloomy jewish life (Harshav et al. 305).

Le recueil de Reznikoff se conclut sur la séquence éponyme. Divisée en quatre parties, la séquence montre les conséquences concrètes des prophéties et des épisodes des poèmes précédents. La séquence s'ouvre avec « *The Lion of Judah* » qui est une reprise du thème de la non-légitimité de David. En effet, le poème consiste en une litanie des violences perpétrées par les rois de Judée. Assemblage de plusieurs passages des livres historiques, Reznikoff se concentre sur le motif guerrier en parlant de l'injonction donnée à Saül de frapper les Amalekites [42]. De manière schématique, on peut dire que Reznikoff rend manifeste la permanence de la présence prophétique malgré le passage à la royauté d'Israël [43]. Ce motif guerrier explique le refus final de la construction du temple par David : « *and you shall not build the Lord's house, / because your hands have shed much blood* » (C. Reznikoff, *Poems* 1: 127). La reprise de ce motif qui apparaît dans les Chroniques (Coogan et al. Chron. 22.8, 606) est consistant avec la structure générale de cette séquence, construite sur une ouverture sur l'avenir, sur la réalisation différée d'une prophétie (ici la construction du Temple par Salomon).

Le deuxième poème de la séquence fait usage de différents passages de la Bible parmi lesquels le psaume 24 [44] ainsi qu'Amos [45]. L'assemblage semblerait hétéroclite si ce n'était

42. « *Now go and attack Amalek, and utterly destroy all that they have; do not spare them, but kill both man and woman, child and infant, ox and sheep, camel and donkey* » (Samuel 15.3, 422).

43. Car c'est bien un des enjeux du premier livre de Samuel que de montrer le passage d'un gouvernement des Juges à une royauté, ou plutôt le refus de la souveraineté divine (Samuel 8.7, 410) et (Samuel 10.17, 415).

44. « *Who is the King of glory?* » (Psa. 24, 792).

45. « *I hate, I despise your festivals, / and I take no delight in your solemn / assemblies. / Even though you offer me your burnt / offerings and grain offerings, I will not accept them; [. . .]* » (Amos 5.21-22, 1291).

que les deux passages affirment non seulement la puissance divine, mais également la nature bienveillante de Dieu. Cette définition de la nature divine se retrouve dans la troisième partie de la séquence au cours de laquelle c'est Spinoza qui prend la parole pour donner sa vision de celle-ci [46]. Reznikoff y dresse un portrait neutre de la divinité. Le poème est un point de bascule dans une suite chronologique qui raconte l'évolution de la divinité. On constate ainsi le passage d'un dieu égocentrique et autoritaire qui décide qui peut construire un temple à sa gloire, à un dieu neutralisé et dépassionné, impersonnel et se confondant avec la Nature. Reznikoff illustre ainsi le passage de la transcendance à l'immanence panthéiste [47] :

> *[. . .] pantheism can be understood as asserting that God is distinct from the world and its natural contents but nonetheless contained or immanent within them, perhaps in the way in which water is contained in a saturated sponge. God is everything and everywhere, on this version, by virtue of being within everything. This is immanentist pantheism; it involves that claim that nature contains within itself, in addition to its natural elements, an immanent supernatural and divine element* (Nadler).

La séquence qui trouve sa conclusion dans un nouveau poème d'inspiration prophétique en la personne de Karl Marx qui est le sujet du dernier poème [48]. Le dernier poème témoigne d'une évolution, bien sûr, avant tout chronologique, mais qui se fait aussi par le passage du pronom personnel *I*, utilisé dans les deux premiers poèmes, au pronom *He* dans le troisième poème, et finalement au pronom personnel collectif *We* : « *We shall arise while the stars are still shining* » (C. Reznikoff, *Poems* 1: 128). On peut y voir un clin d'œil au collectivisme et l'expression de l'appartenance à la classe des opprimés, mais aussi et surtout la forme finale du mouvement amorcé par Spinoza dans lequel le divin passe de l'extérieur à l'intérieur. La divinité qui s'exprimait par un ensemble d'interdits et d'ordres — « *kill the men of war, / kill every male* », « *you shall not build the Lord's house* » (1: 127) —, se trouve complètement sapée par l'espoir en une liberté absolue — « *no one shall tell us* » (1: 128). Certes, les promesses changent et la volonté extérieure qui prohibait et interdisait ne se révèle plus aussi présente. La même prédisposition prophétique reste cependant, comme l'emploi de l'auxiliaire modal « *shall* » le montre [49]. *Jerusalem the*

46. Notamment la proposition apparaissant dans *Les Principes de la philosophie de Descartes* : « *It is improperly said that God hates certain things and loves others* » (Spinoza 157).

47. « *In "Jerusalem the Golden," the title poem of the 1934 book he published with the Objectivist Press, Reznikoff places Spinoza within a genealogy of immanentist thought in Jewish culture* » (Fredman 64-65).

48. Il y a un lien entre Spinoza et la pensée de Karl Marx : « Du jeune Marx, étudiant, dont on sait qu'il fut lecteur de l'*Ethique* [. . .] il reste les cahiers de notes du printemps 1841 composés d'extraits du *Traité théologico-politique* et de la *Correspondance* [. . .] » (Bensussan et Labica 1082).

49. Qui est avec « *will* » un des moyens privilégiés du renvoi à l'avenir (Rotge 491).

Golden se conclut sur un nouvel élan prophétique qui annonce à l'humanité tout entière la fin de ses peines et de ses tourments. En associant en quatre poèmes la Bible et les grands penseurs juifs que sont Spinoza et Karl Marx, Reznikoff rappelle l'importance de l'élan prophétique dans l'histoire humaine et témoigne de la permanence des grands textes fondateurs de la religion juive [50].

Reznikoff accorde une part de son attention aux sévices et aux malheurs de la communauté juive à travers les âges [51]. Mais la poésie de Reznikoff n'est pas aussi unidimensionnelle qu'une lecture superficielle pourrait le laisser croire et la section « *Jews in Babylonia* » de la poésie complète montre le soin qu'il accorde aux détails du quotidien de la vie juive. Le poète indique en note que la section est une adaptation du Talmud [52]. L'adaptation des textes de la Mishna s'inscrit dans un projet global qui parcourt l'intégralité de sa carrière poétique [53]. En s'emparant de ces textes, Reznikoff insère ces poèmes dans un ensemble corpusculaire qui survit en continu depuis le VIIe siècle avant l'ère chrétienne jusqu'au XXe.

Les poèmes sont divisés en cinq sections numérotées en chiffres romains. La première section compte quatre poèmes ; la deuxième section, six poèmes ; la troisième, cinq ; la quatrième, trois et la cinquième, un seul, non numéroté. La première section offre un mélange intéressant de passages descriptifs et de passages prescriptifs qui rappellent l'origine légistique de ces poèmes. En effet, le Talmud est peut-être l'ensemble littéraire le plus important de la littérature juive en dehors de la Torah. Ses origines sont très lointaines et rappellent les souffrances du peuple juif qui, dès l'Antiquité, a connu les affres de l'exil.

La tradition ainsi que les textes bibliques font de David et de ses successeurs les fondateurs d'un état juif. Ils étaient les rois des royaumes unifiés de Juda (dont la capitale était Jérusalem) et d'Israël (dont la capitale était Samaria) (Kratz 19). Mais après le règne de Salomon, l'État unifié a été séparé de nouveau en deux, avec le royaume d'Israël au nord et le royaume de Juda au sud [54]. Les deux royaumes avaient des politiques autonomes, menant à une catastrophe qui résonne encore avec force dans l'imaginaire : l'exil. En effet, au VIIIe siècle av.J.-C., le royaume Assyrien mené par Sargon est parvenu à envahir

50. En ultime témoignage de cet élan prophétique éternel, peut-être faudrait-il écrire un cinquième poème à cette séquence, que l'on appellerait alors « Reznikoff » ?

51. Notamment dans son ouvrage *Holocaust* mais nous y reviendrons.

52. « *Collages based for the most parts on translations from the Talmud* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 191).

53. On peut ainsi noter dans *Jerusalem the Golden* le poème « *Luzzato. Padua 1727* » (1: 127). La mention au pseudo-messie Moses Hayyim Luzzato (1707-1747) (Baskin 406-407) renvoie à la conception sacrée du texte écrit : « *The sentences we studied are rungs upon the ladder Jacob saw* » (C. Reznikoff, *Poems* 1: 127).

54. La plus grande partie des informations dont nous disposons sur le sujet sont tirées de sources bibliques, notamment le livre des Rois et des Juges (Kratz 19).

le royaume d'Israël au nord et à faire de celui-ci une simple province dirigée par un gouverneur. Cette intervention militaire avait eu lieu après la participation d'Israël à une coalition anti-Assyrienne en 734 et 732 av. J.-C. qui avait abouti à une première réduction du royaume d'Israël et à la première prise de la ville de Samarie (14).

Cette première défaite militaire n'avait manifestement pas été suffisante puisque la ville de Samarie fut une nouvelle fois mise à sac en 722, cette fois-ci par le roi Sargon II (14). Sargon II décida de la déportation de masse de 20% de la population du royaume (Römer, *The Invention of God* 15). Cet épisode fut fondateur, au même titre que celui qui suivit lorsque le royaume de Juda fut conquis par les babyloniens [55]. La prise de la ville de Jérusalem et la chute du royaume de Juda par les rois babyloniens s'accompagna de nouvelles vagues de déportations visant aussi une partie de la noblesse et des élites culturelles du royaume (20).

Cette élite fut à l'origine d'une partie de la Torah, de ce qui deviendrait le Pentateuque et les livres prophétiques (20) aboutissant à une reconfiguration profonde de la religion judaïque :

> *The destruction of Jerusalem by the Babylonians in 587 provoked an ideological crisis for these intellectuals. The pillars on which the identity of any ancient Near Eastern people would have rested — the king, the temple, the national god, and the land itself — had been destroyed. So it was necessary to find new foundations for the identity of a population deprived of its traditional institutions* (20).

Ces expériences de l'exil structurèrent de manière profonde les sociétés juives [56] puisqu'elles contribuèrent à faire de la judéité une expérience diasporique. Les communautés juives se dispersèrent dans l'ensemble du Moyen-Orient, bien au-delà des murs de la ville de Jérusalem. Et l'histoire des textes fondateurs est le témoignage de cette histoire multipolaire et diasporique. La religion juive se structure ainsi en partie autour de deux talmuds [57] : celui de Babylone et celui de Jérusalem. Celui de Babylone est le plus connu et le plus extensif. Barry Wimpfheimer le considère comme l'œuvre littéraire la plus représentative des idées, des valeurs, des lois, des pratiques, des rituels et de la culture juive [58]. Le Talmud de Babylone témoigne de la place qu'occupaient les différentes communautés

55. En 600 avant J.-C., l'équilibre du pouvoir au Moyen-Orient avait été bouleversé, passant des mains des néo-Assyriens et Égyptiens à celles des néo-Babyloniens (14).

56. Le pluriel n'est pas indu et n'est que le reflet d'une segmentation importante dont la division en deux royaumes est une image.

57. Le Talmud est le « livre par excellence du judaïsme » (Ouaknin 17).

58. « *[. . .] the work of literature most representative of Jewish ideas, values, laws, practices, rituals, and culture* » (Baskin 582).

juives intellectuelles au Moyen-Orient [59].

Babylone, malgré la politique de retour au pays mise en place par Cyrus II [60], est restée un centre important de vie et de production intellectuelle pour les Juifs. C'est à partir de ce centre culturel que le Talmud homonyme s'est constitué. Il consiste en une compilation de la sagesse des Amoraims [61]. C'est à eux que l'on doit aussi les deux principaux types de textes qui sont le cœur de la Torah, la Mishna et le Midrash, que l'on pourrait qualifier de compilation des statuts légaux et de principes théologiques (pour la Mishna) et d'interprétations créatives de la Bible (pour le Midrash) (Baskin 582).

Comme indiqué par Reznikoff en note de bas de page, les poèmes consistent en un assemblage de divers fragments tirés du Talmud. Leur étude éclaire les intentions du poète. Gardant en tête qu'il est difficile d'identifier précisément quels sont les textes utilisés par Reznikoff, il reste néanmoins possible de formuler quelques hypothèses sur leur origine [62].

Ainsi, les quatre strophes du premier poème font usage de différentes parties du Talmud.

> *Plough, sow and reap,*
> *thresh and winnow*
> *in the season of the wind;*
> *a woman is grinding wheat*
> *or baking bread.*
> *In the third watch of the night*
> *the child sucks from the breast of its mother*
> *and the woman talks with her husband.*
>
> *Plough, sow and reap,*

59. Römer rappelle que les chutes successives de Samarie et de Jérusalem ont eu pour conséquence l'implantation de communautés significatives dans trois centres principaux, qui sont Benjamin et Juda, l'Égypte, avec le delta du Nil et l'île d'Éléphantine, et enfin Babylone (Römer, *The Invention of God* 20).

60. Cyrus II conquit la ville de Babylone en 539 avant Jésus-Christ. Il permit le retour des Juifs exilés, action inscrite dans une politique générale de tolérance religieuse. Ses décisions favorables au peuple Juif lui gagnèrent le surnom de « Messie de YHWH » (« 539 avant notre ère. Le début de l'empire Perse » 37).

61. « *Amoraim are rabbinic teachers from the formative periods of the Palestinian and Babylonian Talmuds (the* Yerushalmi *and* Bavli*, respectively). The amoraic period begins with the completion of the Mishnah and its introduction as the focus of rabbinic study and teaching (early third century CE). Scholars place the last of the Amoraim in the first half of the fifth century, with the period ending slightly earlier in Palestine than in Babylonia. Palestinian Amoraim are usually counted in five generations, whereas Babylonian Amoraim are assigned to six generations* » (Baskin 11).

62. Une recherche génétique rendue d'autant plus difficile que les textes du Talmud se répètent volontiers et qu'ils semblent se fonder sur une pratique récursive sans limite, commentaire de commentaire de commentaire… On pourrait émettre l'hypothèse que pour ces poèmes, comme pour le poème « *Palestine under the Romans* » de *Separate Way* (C. Reznikoff, *Poems* 1: 183), Reznikoff est allé puiser dans les traductions de la Mishna par Herbert Danby (Danby). Cependant, compte tenu des manipulations de Reznikoff (car il ne procède jamais simplement à une simple retranscription) il est compliqué de trancher de manière définitive.

bind the sheaves, thresh and winnow;
shear the sheep,
wash the wool,
comb it and weave it.

Wheat and barley,
straw and stubble;
the cock crows, the horse neighs, and the ass brays;
an ox is grazing in a meadow or straying on the road
or rubbing itself against a wall
(a black ox for its hide,
a redone for its flesh,
and a white one for ploughing);

plough, sow, cut, bind, thresh, winnow, and set up a stack (C. Reznikoff, *Poems* 2: 191).

On peut reconnaître dans ce poème de Reznikoff un extrait du Talmud : « *Is it possible that a person plows in the plowing season and sows in the sowing season and harvests in the harvest season and threshes in the threshing season and winnows in the windy season, as grain is separated from the chaff by means of the wind, and is constantly busy; what will become of Torah?* » (W. Davidson, Berakhot 35b :7). Extrait qui met en relation le caractère profondément imbriqué de la vie quotidienne et de la vie religieuse. Le contenu thématique de ces différents extraits est hérité de la nature des textes utilisés par le poète. En effet, « [l]e Talmud régit, tout en la discutant et en la codifiant, la vie quotidienne et rituelle ainsi que la pensée des juifs pratiquant le judaïsme » (Ouaknin 17). La première strophe combine divers éléments de différents traités, allant du *Shabbat* au *Berakhot* d'où semblent tirés les trois derniers vers : « *and in the third people begin to rise, a baby nurses from its mother's breast and a wife converses with her husband* » (W. Davidson, Berakhot 3a :7). La scène dans laquelle une femme moud des céréales au quatrième vers semble être une référence au *Avodah Zahra* (Avodah Zarah 65b :10) ou bien au *Ketubot* : « *These are works which the wife must perform for her husband: grinding flour and baking bread and washing clothes and cooking food and giving suck to her child and making ready his bed and working in wool* » (Danby 252). La deuxième strophe dont le rythme la fait se rapprocher d'un rituel peut être une adaptation du passage trouvé en *Shebiith* : « *they may thresh, winnow, and trample the corn and bind it into sheaves; but they may not reap the crops or gather the grapes or olives* » (46). Suit alors une strophe présentant un tableau de différents animaux de ferme. La mention du bœuf se grattant semble être tirée du *Bava Kama* (W. Davidson, Bava Kamma 44 :9), tandis que le dernier vers est une

adaptation libre de la Gemara que l'on trouve dans *Bava Metzia* (« *I will stand and plow and plant and reap and bind and thresh and winnow and establish a pile before you* » [Bava Metzia 105a :9]), mais également de la *Mishnah Shabbath* qui indique les travaux prohibés pendant le jour du Shabbat : « *One who sows, and one who plows, and one who reaps, and one who gathers sheaves into a pile, and one who threshes, removing the kernel from the husk, and one who winnows threshed grain in the wind* » (Mishnah Shabbat 7 :2).

Reznikoff transforme le passage en une suite rythmique qui reprend l'ouverture du poème et fait ainsi usage de ce qu'on pourrait qualifier de premier ressort poétique : la répétition. La poésie de Reznikoff trouve sans aucun doute son souffle le plus lyrique dans les poèmes qui adaptent des textes bibliques. Norman Finkelstein, lors du colloque organisé à Paris-Nanterre du 1er au 3 juin 2023, indiquait durant son intervention que Reznikoff ne devenait jamais aussi lyrique que quand il parlait de sa famille, ou bien de son héritage (Finkelstein, Reznikoff And The Rabbis). Une opinion qui va dans le même sens que celle de Paul Auster : « *If his poems about the city - his American poems, so to speak, dwell on the surfaces of things, on the skin of everyday life, it is in his poems about Jewish identity that he allows himself a certain measure of lyrical freedom, allows himself to become a singer of songs* » (Auster 156). Le rythme comme fondement poétique et poétique est en effet majoritairement basé sur le retour régulier des mêmes sonorités : « La notion classique du rythme est celle d'une alternance, régulière ou irrégulière, entre un temps fort et un temps faible, entre le même et le différent » (Jarrety 724).

Mais la question du rythme trouve un autre prolongement lorsque l'on prend en considération la nature des textes utilisés par Reznikoff. Les traités que Reznikoff transforme sont variés et touchent à des sujets de la vie quotidienne, comme pour le passage concernant les contrats et les procédures à suivre dans les contrats de fermage [63], ou pour le passage tiré de la *Bava Metzia* qui fait partie des traités sur les lois civiles [64], tandis que certains portent sur le sacré tel le *Berakhot* (premier traité du *Zeraim*) qui traite des bénédictions [65].

63. Si la récolte ne s'avère pas suffisante, à partir du moment où il y a assez de grains pour faire une pile, le cultivateur et le propriétaire doivent se partager les fruits du travail du cultivateur.

64. « *Bava Metzia ("The Middle Gate") is the second of a series of three tractates in Seder Nezikin ("Order of Damages") that deal with civil laws. It mainly focuses on interpersonal matters that are not connected to damages, such as disputed property, usury, returning lost objects, guarding, renting, borrowing, and responsibilities of workers and employers* » (Bava Metzia | Sefaria).

65. « *Berakhot ("Blessings") is the first tractate of Zeraim ("Seeds"), the first order of the Mishnah, and the only tractate in Zeraim included in the Babylonian Talmud. Its nine chapters discuss the laws of prayers, focusing on the Shema, the Amidah, and blessings, including those recited in the context of eating* » (Berakhot | Sefaria). Citons aussi les premiers mots du traité : « *From what time in the evening may the* Shema *be recited?* » (Danby 2).

Le passage du Berakhot utilisé par Reznikoff s'intéresse à la question du *chéma israël* (en anglais « shema ») soit la profession de foi, l'expression de la croyance en un dieu unique. Le sixième chapitre du *Berakhot* d'où est tirée la section sur les obligations des travailleurs vis-à-vis de la Torah se penche sur les bénédictions à faire lors de la consommation de nourriture. Cette prière, normalement citée deux fois dans la journée (Baskin 547), et utilisée en conclusion de la première strophe de ce premier poème, permet à Reznikoff d'ouvrir la série sous des auspices favorables. Par extension, l'écriture de cette section semble être pour Reznikoff un moyen d'écrire son propre chéma israël.

Le deuxième poème consiste en l'assemblage d'extraits du *Shabbat*. Premier traité du *Seder Moed*, le *Shabbat* est dédié à la question des festivals (W. Davidson, Shabbat 19b). Il fait partie d'un corpus visant à délimiter les « travaux » prohibés [66]. Si l'on peut isoler certaines sources de Reznikoff (ainsi de ce passage cité par Reznikoff s'insérant dans une exégèse de la *Gemara* relative à la question de l'huile d'olive), les efforts pour isoler et repérer les différents extraits qui ont servi à l'écriture de ces poèmes se révèlent souvent infructueux. Ainsi de la deuxième strophe du deuxième poème qui déjoue les recherches. Dans des cas similaires, il est possible de considérer l'utilisation de son invention, car il ne faut pas oublier que les collages du Talmud ne constituent qu'une partie de ces poèmes : « *Collages based for the* most *part on translations from the Talmud* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 191, je souligne) [67].

Le troisième poème de la séquence exploite encore des textes en rapport avec la thématique agricole et artisanale avec une liste de travaux.

> *Plane the wood*
> *into boards;*
> *chisel the stones;*
> *beat the wool and bleach it,*
> *spin it and weave it.*
>
> *A beast with its load*
> *and a bit in its mouth*
> *and a bell on its neck;*
> *an ass with its bundle of wood*

66. « *However, rabbinic halakhah developed an elaborate corpus of rules defining prohibited "work," based on the thirty-nine activities connected with the construction of the wilderness Tabernacle (Exod 31)* » (Baskin 530).

67. La dernière partie du poème, et plus spécifiquement ses deux derniers vers — « *a bed on which to seat / and a table at which to eat* » (*Poems* 2: 192) —, résonnent de manière assez saisissante avec un des poèmes les plus connus de Reznikoff, « *Te Deum* » : « *not for a seat upon the dais / but at the common table* » (2: 75).

and a camel with a load of flax and an iron nose-ring
or a horse with bells between its eyes;
the horn gores,
the hoof kicks,
the teeth bite (2: 192).

Faut-il voir dans le premier vers (« *Plane the wood* ») une allusion aux prescriptions énoncées dans l'Exode pour la construction du Tabernacle [68] ? Cette source possible du poème permettrait de l'inscrire dans un processus de propitiation [69], similaire à celui effectué dans le premier poème. Il est de même tout à fait possible de voir dans ce passage une adaptation du *Berakhot*, dans un passage où Ben Zoma se rend compte de la chance qu'il a de ne pas avoir à effectuer toutes les tâches qui étaient échues à Adam pour porter un simple vêtement. Mais il semble plus probable que le passage provienne de la *Mishna Shabbat* donnant les travaux interdits pendant le jour du Shabbat : « *Additional primary categories of prohibited labor are the following: One who shears wool, and one who whitens it, and one who combs the fleece and straightens it, and one who dyes it, and one spins the wool [. . .]* » (W. Davidson, Mishnah Shabbat 7).

La deuxième strophe semble être une adaptation de mishnas relatives au Shabbat et que l'on retrouve en *Mishnah Shabbat* :

> *With what may an animal go out [on Shabbat], and with what may it not go out? A camel may go out with a bit, a female camel with its nose-ring, a Libyan donkey with an iron bridle, a horse with its chain, and all chain-wearing animals may go out with their chains and be led by their chains* (Kulp).

Pareillement, la liste d'animaux tirée des mêmes textes interroge la possibilité pour tel ou tel animal de transporter tel ou tel objet le jour du Shabbat : « *What may an animal go out [on Shabbat], and with what may it not go out?* » (Kulp). Les trois vers finaux du poème sont tirés des *mishnahs* que l'on peut trouver dans *Bava Kamma* 2 et qui s'interrogent sur les dommages et intérêts à reverser à la personne ayant subi une perte : « *If the ox gores, pushes, bites, crouches, [. . .] half damages* » (Mishnah Bava Kamma 2).

Il serait trop long et sans doute trop incertain de dresser la liste de toutes les sources que Reznikoff a utilisées dans la composition de ces poèmes. On peut néanmoins s'arrêter sur les derniers vers du dernier poème de la série. Après une suite de vers qui procédait à

68. « *And he made boards for the Tabernacle of Shittim wood, standing up* » (Coogan et al. Exod. 36.20, 135).

69. On rejoint là encore l'interprétation faite par Cohen-Cheminet des œuvres de Reznikoff : « Il nous semble que le poème est là en attente d'un lecteur-messie, dont la venue, aléatoire mais certaine, donne tout son sens au projet d'écriture » (Cohen-Cheminet 177).

l'affirmation du pouvoir divin (« *I kill and I quicken* », citation directe du Deutéronome [Coogan et al. Deut. 32:39, 306]) et plusieurs strophes se concentrant sur ceux qui le subissent (voir la liste en annexe), Reznikoff insère les vers suivants :

> *all the creatures that live in the sea*
> *and those that live upon the dry land,*
> *and the creatures that live in the air*
> *and those that live in the fire* (C. Reznikoff, *Poems* 2: 197).

Reznikoff conclut cette série de poèmes piochant dans le répertoire de la Mishna et du Talmud par un rappel de la toute puissance de ce dieu qui fait la spécificité de la religion hébraïque. Dans le prolongement de la conclusion de Xavier Kalck, il est illusoire de rechercher dans la poésie de Reznikoff une tendance de fond ou bien l'expression d'un rapport particulier aux textes religieux. En effet, la réutilisation des extraits de la Mishna a pour effet de casser la visée herméneutique des textes originels :

> De ce fait, les poèmes se présentent sous la forme de courtes paraboles potentielles, pourtant privées, et il faut insister sur ce point, de tout l'appareil de la dialectique talmudique. C'est pourtant cet ensemble qui mène de l'extrême concret d'un cas donné à un ensemble d'arguments, certes non moins précis, mais qui participent d'une logique autant explicative que proprement spéculative, tournée vers l'élucidation de principes. Cette dynamique d'investigation propre au Talmud, qui désigne un mode d'étude des Écritures, est donc non seulement empêchée, par la dispersion d'aphorismes décontextualisés ou incomplets, privés de tout dialogue interprétatif, mais aussi réfutée, par la longue cinquième et dernière section où une voix divine, à la première personne, s'adresse à l'humanité depuis le tourbillon du Livre de Job pour lui rappeler que toute la Création, hommes et bêtes, est égale devant Dieu (Kalck 74).

La structure élémentale et fragmentaire de ces vers rappelle les vers de la Genèse dans lesquels Dieu annonce sa souveraineté sur l'ensemble de la Création, mais la dernière mention n'est pas sans rappeler un événement fondateur de la mythologie personnelle et familiale de Reznikoff. En effet, Reznikoff comptait parmi sa famille un grand-père qu'il n'a pas connu et dont il apprendra bien plus tard qu'il avait lui aussi écrit de la poésie. Malheureusement, après sa mort, sa femme trouva ses écrits qu'elle ne comprit pas. De peur d'être suspectée de quelque crime (ils vivaient alors sous la Russie tsariste), elle décida de jeter au feu les feuilles qu'elle avait trouvées. Reznikoff y fait souvent allusion dans son œuvre poétique ou bien romanesque. Ainsi de *Early History of a Seamstress* :

> *He brought Father's baggage. Mother opened it, and on top she found a bundle of long sheets of paper, carefully wrapped. They were covered with verse in Hebrew, and Abram was the only one of us who could read it at all. Father had been somewhat*

> *free in his speech, and Mother was afraid there might be something Nihilistic in his writing that would get us all into trouble. She was afraid to ask an outsider what the writing was about. In those days it was enough to say of a family, "They are Nihilists, » to have them arrested at once; the police investigated at their leisure. There was too much to burn at one time, so Mother burnt a few sheets every morning until all were gone. As she put the first into the fire she said, "Here's a man's life."* (C. Reznikoff, *Family Chronicle* 55).

Et dans *Early History of a Writer* :

> *and my mother's story of her father*
> *who became a kind of broker*
> *making his little commissions on sales of cattle or wheat*
> *and beguiled his spirit as he wandered about the countryside*
> *writing verse in Hebrew –*
> *until he suddenly died of influenza far from home.*
> *And when with his bundle of clothes there was brought back a*
> *sheaf of papers –*
> *his verse, the writing of thirty years –*
> *my grandmother burnt every scrap of it, dearly as she loved him;*
> *for fear that the writing which she could not read*
> *or, if she could, did not understand,*
> *might send her children to jail*
> *should any of it be construed as treasonable against the Czar* (*Poems* 2: 176).

Cette mention de l'épisode intervient alors que Reznikoff décrit son découragement à l'idée de ne pas être publié. Trouvant son inspiration dans la nouvelle de Balzac « Le Chef-d'œuvre inconnu » dont le destin du personnage principal lui sert de repoussoir (2: 175), il décide de procéder à l'impression de ses poèmes par lui-même. Cette ultime référence exprime la profonde affection que Reznikoff éprouvait pour cette littérature avec laquelle il sentait une affinité intellectuelle. C'est en effet dans celle-ci que Reznikoff, tout comme Rakosi après lui, trouva toujours l'énergie d'écrire, même alors que la nuit anonyme le recouvrait pour le dissimuler du regard de ses contemporains.

1.1.2 Yiddishkeit

Parler de traditions pour des poètes qui ont toujours souhaité affirmer leur autonomie peut sembler un paradoxe si ce n'était la prise en compte de mécanismes complexes d'adhésion et de rejet. En effet, des parcours poétiques aussi avant-gardistes que ceux de Zukofsky ou Oppen ne présentent pas une rupture aussi importante qu'une lecture superficielle pourrait le laisser penser, et soulignent plutôt l'importance du contexte socio-culturel.

Deux cas sont évidemment révélateurs d'une histoire personnelle impossible à détacher de l'histoire globale. Louis Zukofsky est né en 1904. Fils d'immigrés juifs, il a eu dès sa naissance un rapport particulier avec la langue anglaise. En effet, ses parents ne parlaient pas anglais et il a d'abord baigné dans un environnement où le yiddish était la langue vernaculaire [70]. Pour un poète qui a puisé extensivement dans sa vie de famille pour écrire, les informations sur son enfance sont relativement parcellaires et l'on doit souvent se contenter d'informations de seconde main. Des éléments subsistent néanmoins de la main même de l'auteur qui reviennent sur sa jeunesse. Dans un texte conservé au Harry Ransom Center de l'Université du Texas à Austin, Zukofsky évoque la tension existante entre cette langue vernaculaire et le désir de s'inscrire dans une continuité profondément américaine.

> *But the bare facts are: I was born in Manhattan, January 23, 1904, the year Henry James returned to the American scene to look at the lower East Side. The contingency appeals to me as a forecast of the first-generation American infusion into twentieth-century literature. At one time or another I have lived in all of the boroughs of New York City – for over thirty years in Brooklyn Heights not far from the house on Cranberry Street where Whitman's Leaves of Grass was first printed* (L. Zukofsky, « Autobiography. Typescripts, one with notes to the printer, 1964-1965, 70pp »).

Dans cet extrait, Zukofsky rappelle que son histoire personnelle est intrinsèquement liée à l'histoire littéraire du pays, il est effectivement né la même année que celle du retour d'Henry James aux États-Unis mais aussi il a vécu dans tous les quartiers de New York, y compris près de la maison dans laquelle *Leaves of Grass* de Whitman fut publié pour la première fois. Par ces différents rappels à ces références littéraires américaines, Zukofsky souhaite marquer l'inscription de sa propre vie dans cette histoire américaine [71], révélant ainsi une tension qui transparaît dans ses poèmes de jeunesse [72]. Dans le même texte, Zukofsky aborde aussi sa formation intellectuelle et son rapport au langage qui est avant tout la question de la médiation de la langue yiddish.

> *My first exposure to letters at the age of four was thru the Yiddish theatres, most memorably The Thalia on the Bowery. By the age of nine I had seen a good deal of Shakespeare, Ibsen, Strindberg, and Tolstoy performed – all in Yiddish. Even Longfellow's « Hiawatha » was read by me in Yiddish, as well Aeschylus' Prometheus Bound. My first exposure to English was, to be exact, P.S. 7 on Christie and Hester*

70. Jean Dubois définit la langue vernaculaire comme : « un système linguistique spécifique, employé dans la région et la communauté d'origine » et qui doit être considéré comme l'opposé de la langue véhiculaire, « utilisée d'une manière privilégiée pour l'intercommunication », ici l'anglais (Dubois 504-506).

71. On peut mettre au compte de cette même volonté la fascination pour la figure d'Henry Adams à qui il a dédié un essai : *Henry Adams. A Criticism in Autobiography* (*Prepositions* + 86-130).

72. La biographie de Zukofsky par Marc Scroggins aborde ce point *in extenso* (Scroggins, *The Poem of a Life* 48-61).

> *Streets. By eleven I was writing poetry in English, as yet not « American English, » tho I found Keats rather difficult as compared with Shelley's "Men of England" and Burns' « Scots, wha hae »* (L. Zukofsky, « Autobiography. Typescripts, one with notes to the printer, 1964-1965, 70pp »).

Le jeune garçon peut dès son plus jeune âge assister à des représentations des pièces des plus grands auteurs de la littérature mondiale (Shakespeare) mais aussi de l'avant-garde (Ibsen et Strindberg). Mais cette approche se fait à travers la traduction, l'ensemble des représentations auxquelles il a pu assister se faisant en Yiddish [73]. Zukofsky reçoit sa formation intellectuelle et littéraire dans un espace d'entre-deux : entre une culture savante dans laquelle se retrouvent toutes les grandes figures de la littérature britannique mais aussi mondiale – Ibsen, Stringberg et Tolstoï – et une culture populaire issue de la population immigrée et qui s'incarne dans le Yiddish [74].

À la suite des grandes persécutions qui se sont déroulées dans toute la zone tampon, appelée « zone de résidence [75] », les États-Unis ont commencé à connaître de grands mouvements d'immigration en provenance directe de cette zone dans laquelle une langue et une culture spécifiques étaient nées.

L'histoire de la langue yiddish aux États-Unis est complexe et révélatrice de la tension existante entre une volonté d'intégration et le souci de préserver une identité forgée dans la douleur et le souvenir des persécutions. S'il pourrait être tentant pour certains de rejeter les grandes persécutions du vingtième siècle au rang d'anomalies, les historiens s'accordent à inscrire la machine génocidaire dans le prolongement d'un processus historique qui trouve son origine dans l'antiquité et la capture de l'Empire Romain par l'Église. C'est notamment le cas de Raul Hilberg :

> *The first anti-Jewish policy started in the fourth century after Christ in Rome. Early in the fourth century, during the reign of Constantine, the Christian Church gained power in Rome, and Christianity became the state religion. From this period, the state carried out Church policy. For the next twelve centuries, the Catholic Church*

73. Dans « *"A"*-14 », il rappellera volontiers ce fait en indiquant « *at five I / heard in Yiddish / Prometheus Desmotes chanted* » (*"A"* 339).

74. Cet écart se matérialise de bien des façons et une illustration anecdotique de celui-ci pourrait être son annotation extensive de planches tirées des *University Prints*, notamment celles de la *Series G. European Architecture*. Les planches sélectionnées par George Henry Chase, Arthur Upham Pope et Chandler Rathfon Post proposaient un panorama des monuments et réalisations architecturales venues de toute l'Europe : « *As in any comprehensive and really representative art series, there are subjects which are not pretty, but there are none which are not significant as illustrating some important architectural principle or embodying some signal architectural achievement* » (Chase et al. V-VI). Annoter ces reproductions d'œuvres d'art, outre la manifestation d'une pulsion encyclopédique, pourrait bien être aussi le reflet d'une volonté de rattrapage vis-à-vis d'une culture majoritaire dans laquelle il voulait s'insérer.

75. En anglais *Pale of settlement*.

> *prescribed the measures that were to be taken with respect to the Jews. Unlike the pre-Christian Romans, who claimed no monopoly on religion and faith, the Christian Church insisted on acceptance of Christian doctrine* (Hilberg 5).

Dès les origines, les églises chrétiennes ont donc fait preuve d'intolérance et d'extrémisme vis-à-vis des communautés juives se trouvant sous leur juridiction. L'attitude des pouvoirs politiques et religieux n'ira malheureusement pas dans le sens d'une plus grande inclusion puisqu'aux tentatives de conversion succédèrent des politiques d'exclusion puis d'extermination :

> *To summarize: Since the fourth century after Christ there have been three anti-Jewish policies: conversion, expulsion, and annihilation. The second appeared as an alternative to the first, and the third emerged as an alternative to the second* (8).

Hilberg rappelle que le peuple juif a subi de multiples persécutions durant son histoire et que la logique qui aboutira à la machine génocidaire nazie était déjà en germe dans l'espace intellectuel européen depuis des millénaires (9). Les parcours familiaux et individuels de nos poètes, de même que le développement de la langue yiddish au sein de l'espace américain sont autant de témoignages de cette logique qui a poursuivi les populations juives au cours des siècles.

Les vagues successives de migration ont contribué à la vitalité de la langue yiddish, vitalité qui s'est manifestée par les multiples courants artistiques. On a pu voir ainsi une floraison de la culture yiddish dans les quartiers où les immigrés venus d'Europe centrale et orientale étaient majoritaires au tournant du dix-neuvième et du vingtième siècle. La ville de New York où Zukofsky a grandi fut le lieu privilégié de développement de cette culture et de ces différents mouvements qui ont irrigué de bien des manières la culture américaine.

On peut ainsi citer le mouvement *In Zikh* dont Norman Finkelstein fait le bref historique :

> *In 1920, a new movement in Yiddish poetry was launched with the publication in New York City of an anthology called* In Zikh *(*In Oneself*). This anthology, prefaced by a crucial manifesto by Jacob Glatshteyn, A. Leyeles, and N. B. Minkov, was soon followed by a magazine, also called* In Zikh*, which was to continue publication until 1940. Self-consciously modernist in their stance, the Inzikhists, or Introspectivists, looked to their gentile contemporaries in Europe and the United Stares for literary models, but at the same time were deeply rooted in the secular Yiddish literature that had come into being in nineteenth-century Poland and Russia. Thus, like all Jews caught up in the process of assimilation (or perhaps to put it more accurately, the Jewish crisis of modernity), the Introspectivists were acutely aware of living between two worlds* (Finkelstein, *Not One of Them in Place* 36).

Mais même avant les membres de *In Zikh*, la poésie yiddish s'était déjà distinguée par sa riche et déjà longue histoire. Plusieurs mouvements et plusieurs écoles avaient florès, et on peut citer, dans l'ordre chronologique, des groupes tels que les « *sweatshop writers* »[76] ou bien encore *Di Yunge*. Ces derniers se distinguèrent par leur volonté d'adapter les nouvelles logiques formelles tirées des avant-gardes européennes à la langue et la poésie yiddish (Howe 429).

Les parents de Louis Zukofsky émigrèrent aux États-Unis où ils passèrent le reste de leurs vies. Ils venaient de ce qui correspond à la Biélorussie actuelle où ils s'étaient d'abord rencontrés et où ils eurent leurs premiers cinq enfants dont seulement trois survécurent (Scroggins, *The Poem of a Life* 13-14). La ville de Most se trouvait dans la division administrative appelée « Zone de résidence ». Cette zone de résidence avait pour objectif de limiter l'influence supposée néfaste des populations juives dans l'empire. Dans cet environnement particulièrement contraint, des formes de sociabilité spécifiques ont vu le jour, dont le *shtetl* fait partie :

> *Shtetl, the diminutive for* shtot*, « city » in Yiddish, is a Jewish designation for towns in Eastern Europe with significant Jewish populations. Although Jews often did not constitute the majority of the population in any given town, in Jewish minds, the* shtetl *was a distinctly Jewish entity.* Shtetls *(or* shtetlakh*), which ranged in size from a few hundred inhabitants to forty or fifty thousand, occupied a place between rural villages and cities. They were local economic centers whose markets drew peasants from the surrounding rural areas, as well as smaller numbers of Jewish farmers. Within the shtetl, Jews worked in a wide range of crafts and occupations; some Jews went out into the countryside to work in various capacities during the week, returning to the shtetl for the Sabbath* (Baskin 547).

Dans un contexte de développement économique et industriel de plus en plus rapide, le *shtetl* constitue une espèce d'anachronisme dans le sens où la communauté qui y prit racine dut se développer autour du commerce et de l'artisanat (Howe 10). Le *shtetl* fait partie et informe le paysage mental de bon nombre de membres de la communauté juive qui émigrèrent aux États-Unis, ainsi que de leurs enfants. Bien plus qu'une simple structure d'organisation de la société, le *shtetl* était revêtu de tout un ensemble de représentations symboliques que les émigrés ont emmené avec eux lors de leur traversée de l'Atlantique[77].

76. Le nom est programmatique et révèle la portée sociale de leurs poèmes mais aussi et surtout de leur appartenance à la classe laborieuse.

77. Il ne s'agit certainement pas ici de défendre la thèse d'un quelconque atavisme ou d'essentialiser tout un peuple mais bien plutôt de faire la description de pratiques culturelles dérivées d'une expérience sensible qui ont pu exercer une influence sur les représentations d'un poète de la seconde génération, les héritant de ses parents.

Le *shtetl* était aussi le lieu d'expression de la culture religieuse. On l'a vu dans la section précédente, la littérature consacrée à la culture juive indique bien l'importance que les études (souvent religieuses) ont pu avoir pour les habitants du *shtetl*. Howe indique à titre d'exemple qu'il n'était pas rare qu'une femme travaille afin que son mari puisse se concentrer sur son étude des textes (8) [78].

Hommes et femmes durent fuir à la suite des persécutions qui redoublèrent dans la foulée de l'assassinat du tsar Alexandre II. La multiplication des progroms et autres spoliations furent le déclencheur d'un des plus grands mouvements de population du XIXe siècle. Howe indique en effet que près d'un tiers de la population juive d'Europe de l'Est est partie à la suite des persécutions [79]. Bien souvent, les personnes ayant traversé des pays entiers se retrouvaient sans la moindre possession, surtout en prenant en compte le tarif parfois prohibitif de la traversée de l'Atlantique. Ainsi, ce ne furent pas seulement des personnes qui traversèrent l'océan mais aussi une langue et un ensemble de pratiques et de représentations culturelles.

Le yiddish, de langue folklorique, était en passe d'accéder à une dignité qui ne survivrait pas totalement au cataclysme de la Seconde Guerre mondiale [80]. À la suite des grandes vagues d'immigration successives, New York devint l'épicentre d'une véritable renaissance dont les multiples poètes qui en furent issus furent autant de manifestations.

La lecture d'une anthologie de poésie yiddish permet de se rendre compte d'une grande similarité non seulement dans le style et les préoccupations mais aussi dans les destinées

78. À titre anecdotique on peut aussi parler de la vie de Maïmonide qui a pu se consacrer à l'étude de la Torah grâce à l'aide de son frère David qui faisait commerce et l'entretenait (Halberṭal 58).

79. « *In the thirty-three years between the assassination of Alexander II and the outbreak of the First World War, approximately one third of the east European Jews left their homelands—a migration comparable in modern Jewish history only to the flight from the Spanish Inquisition. Some, with the blood of the pogroms barely dry, fled in fear for their lives; others chose to leave in organized groups searching for a new soil in which to replant Jewish life; most went for personal reasons, to ease lives that had become intolerable and release ambitions long suppressed. Yet, in its deepest significance, the migration of the east European Jews constituted a spontaneous and collective impulse, perhaps even decision, by a people that had come to recognize the need for new modes and possibilities of life* » (Howe 26).

80. Il faut noter que, jusqu'à récemment, le yiddish était considéré comme le parent honteux de l'hébreu, langue reconstituée officielle de l'état d'Israël. Charles Dobzynski rappelle justement à ce propos : « Méprisée, calomniée par ceux qui virent en elles, durant des siècles, une langue abâtardie, la langue des "bonnes femmes" et la langue de la plèbe, méconnue par la bourgeoisie et les juifs éduqués dans les langues de leur pays d'adoption, qui la considéraient comme un jargon, la langue yiddish a fièrement ignoré ses détracteurs afin de poursuivre sa route, envers et contre tous » (Dobzynski, « Introduction » 8). Nurith Aviv exprime le même sentiment en parlant de sa jeunesse en Israël : « Enfant à Tel-Aviv, j'entendais parler le yiddish un peu partout. Cette langue, différente mais si proche de l'allemand, suscitait chez les juifs allemands qui m'entouraient un certain mépris. À l'école, le yiddish était maudit. Plus que toute autre langue, il représentait l'exil et la mort » (« "Yiddishland", Le Pays Des Poètes » 00:01:00-00:01:22).

individuelles. Morris Vintchevski, né à Yanowa en Lituanie en 1856, mort à New York en 1932[81]. Morris Rosenfeld, né en 1862 à Bokcha (Pologne) et mort à New York en 1923. La liste est longue. L'*Anthologie de la poésie yiddish* parue chez Gallimard compte vingt-quatre poètes morts aux États-Unis sur un total de 90 poètes recensés. Et sur ces vingt-quatre, vingt sont morts à New York. Les lieux de naissance et de mort témoignent des multiples accidents et des processus historiques qui ont gouverné les vies. Ce simple recensement permet de se rendre compte de la place importante que New York occupait à partir de la fin du XIXe siècle et jusqu'au milieu du vingtième siècle[82]. Du fait de cette présence particulièrement importante de poètes et de littérateurs en langue yiddish, New York est devenue une place centrale et un lieu important de production dans la vie intellectuelle de la communauté juive yiddish.

Il n'est donc pas surprenant que des poètes comme Zukofsky et Reznikoff se soient retrouvés profondément influencés par les discours et les représentations parcourant les quartiers dans lesquels ils ont grandi.

Ainsi, Zukofsky pouvait rappeler dans son court texte autobiographique qu'il avait connu le dynamisme de la scène théâtrale de langue yiddish de l'époque. Irving Howe indique que la première pièce de théâtre en Yiddish à New York a été présentée le 12 août 1882. La troupe composée de six hommes et de deux femmes mit en scène une opérette de Goldfaden intitulée *La Sorcière* (461-462). Les premières représentations du théâtre yiddish dépeignaient des sujets populaires où les ouvriers des usines du textile venaient retrouver une peinture fidèle de leurs propres vies[83]. Mais au fur et à mesure que les années passèrent, les ambitions des metteurs en scène et des dramaturges furent de plus en plus importantes. La première étape vers une augmentation de la respectabilité de ces représentations fut de mettre en scène des classiques de la littérature européenne dont les pièces de Shakespeare mentionnées par Zukofsky.

La poésie de Zukofsky est parsemée d'allusions à cette culture. Dans le poème qui a lui a permis d'être reconnu par Ezra Pound, « *Poem Beginning "The"* », composé en 1926 et finalement publié en 1928 (Scroggins, *The Poem of a Life* 29 ; 63) Zukofsky réfère à l'expérience de ses parents et de toutes les personnes qui se sont retrouvées déracinées[84].

81. Toutes les indications biographiques y compris celles-ci sont tirées de *Anthologie de la poésie yiddish*.

82. Bon nombre de poètes figurant dans l'anthologie ont connu une fin tragique pendant la Shoah, tandis que les générations suivantes ont suivi le deuxième grand mouvement de population juive du vingtième siècle et sont allés finir leurs jours en Israël.

83. Golden rappelle dans son introduction à *Family Chronicle* que l'essor du théâtre yiddish est en grande partie due aux ouvriers du textile (Golden Non paginé).

84. « *Much of the last two movements of "Poem beginning 'The'" was directly addressed to Zukofsky's*

Dans son commentaire introductif, Zukofsky précise les différentes sources qui lui ont permis de composer son poème. Parmi les références d'un poème qui se veut à l'avant-garde de la production poétique de son époque, on trouve des références attendues telles que « E.E. Cummings », « T.S. Eliot », « Marianne Moore » (L. Zukofsky, *Anew* 8). Cependant, dans un esprit d'éclectisme mais aussi comme le reflet de ces influences populaires qui ont percolé, on trouve des références à une chanson populaire juive (« *Jewish Folk Song* ») ou à « Yehoash » (8).

Yehoash, de son vrai nom Solomon Blumgarten (ou Bloomgarden), a exercé une influence considérable sur la poésie de langue yiddish. De bien des façons, il peut être considéré comme le poète yiddish par excellence. Né en 1870, il émigre de Lithuanie aux États-Unis en 1890 à l'âge de vingt ans. Contraint de vivre d'expédients, il tombe malade et se trouve contraint de partir à Boston. Ses premières œuvres poétiques publiées en 1907 attirent l'attention et permettent de le placer comme un représentant de cette nouvelle tendance poétique (Liptzin 98-99). Si Yehoash a consacré la dernière partie de sa carrière à une traduction de la Bible, il n'en reste pas moins que ses innovations lyriques ont inspiré bon nombre de poètes [85].

Suivant les indications de Zukofsky, les allusions et les reprises de poèmes de Yehoash sont au nombre de trois dans « *Poem Beginning "The"* » : des lignes 110 à 129, des lignes 205-223, et des lignes 318 à 330. À partir de l'article de Harold Schimmel paru dans *Paideuma* et repris dans Terrell, Sarah Ponichtera redonne les sources qui ont servi à l'écriture de « *Poem Beginning "The"* » (Ponichtera). Les deux auteurs indiquent que sur les 330 lignes que comptent le poème de Zukofsky, 60 sont tirées du recueil *In geveb* (*Intertwined* ou *In the Web*, selon les traductions) (Schimmel 237) (Ponichtera).

Le premier passage dans lequel Zukofsky cite la poésie de Yehoash intervient donc à partir de la ligne 110 jusqu'à la ligne 126. La thématique utilisée dans ce passage semble bien différente de celle des passages précédents entièrement dédiés à la mort de Richard « Ricky » Chambers, jeune frère de Whitaker Chambers dont Zukofsky avait fait la rencontre durant ses études à Columbia (Scroggins, *The Poem of a Life* 54). La mort du jeune homme l'avait tellement marqué que Zukofsky y fit allusion dans plusieurs poèmes. À la suite de cette élégie, Zukofsky insère donc une traduction personnelle du poème « Bakhr-Esh-Shaitan » de Yehoash, dans lequel le poète yiddish se mettait dans la

mother. In the poem she represents the old world of eastern European Yiddishkayt *living within the new world of the American 1920s »* » (*The Poem of a Life* 60).

85. « *His lyric innovations, however, did inspire many lyricists, among them H. Rosenblatt, who came to the United States in 1892, two years after him, but who matured much later* » (Liptzin 99).

peau d'un bédouin (Ponichtera).

Faut-il voir dans ce passage l'expression d'un orientalisme ? L'utilisation par Zukofsky va plutôt dans le sens d'une réelle affinité avec le texte, dépassant la seule volonté d'appropriation visant à ressourcer la poésie anglo-saxonne [86] :

> *This complex relationship with Yehoash's poetry demonstrates that for Zukofsky, Yiddish is both a fraught connection to his past and the key to transforming the future. It offers a link to the past, no matter how "degenerate" it may seem to the older generation, and a poetic vision that breaks the boundaries of what has been possible in English. Not bound to a single tradition, incorporating the best works of world literature in conversation with one another, allowing the familiar and the everyday to coexist with the divine, it represents, for Zukofsky, what English literature can and should become. Zukofsky's translations from Yiddish shed light on his radically open vision for modern American poetics* (Ponichtera).

Les dernières lignes du poème sont tirées de « *Af di khurves* » ou en français « Sur les ruines » (Ponichtera). En accord avec la thèse portée par Ponichtera dans son article, Zukofsky, à la différence de Pound, ne va pas piocher dans la poésie lointaine les moyens de revitaliser une poésie occidentale vue comme moribonde, mais bien dans une poésie pour laquelle il a une affinité particulière [87] :

> *Zukofsky's translation of Yehoash as a response to Eliot could be seen as a similar tactic—an example of how translation from a distant culture can open and expand the Anglo literary tradition. However, if for Pound, poetic inspiration and renewal reside in an encounter with a distant, ultimately incomprehensible culture, for Zukofsky, it resides in the encounter between his present and his past [. . .] Rather than seeking an agent of transformation in the foreign, Zukofsky finds it in the familiar. Yet the final effect for a monolingual English reader is the same—an intrusion of an unmistakably foreign voice into what had at first seemed like understandable English poetry* (Ponichtera).

86. Il est courant de voir dans « *Poem Beginning "The"* » une simple satire du poème d'Eliot : « *"Poem beginning 'The'" immediately announces itself as a parody of* The Waste Land » (Scroggins, *The Poem of a Life* 56). Mais l'appartenance de Zukofsky à la culture minoritaire utilisée ici sape les soupçons d'orientalisme et d'impérialisme qui guettent Eliot. Pour une discussion sur l'impérialisme dans le poème d'Eliot, voir David Trotter et Kenner pour la volonté de régénération de la poésie (Kenner 110).

87. Scroggins montre de manière convaincante à quel point le poème de Zukofsky est aussi le moyen d'exprimer son affection pour sa mère, une affection mêlée d'amertume : « *for all the tenderness of Zukofsky's address, there was also a sense of bitter alienation. His mother, who knew only Yiddish, would never read these words: "Now I kiss you who could never sing Bach, never read Shakespeare." Chana Zukofsky was ill when Zukofsky was writing "Poem beginning 'The,"' and she died on January 29, 1927, on the date that Zukofsky believed was his birthday* » (Scroggins, *The Poem of a Life* 60). Zukofsky fait aussi référence à sa mère dans la note introductive en la considérant comme « *Symbol of our Relatively Most Permanent Self, Origin and Destiny* » (L. Zukofsky, *Anew* 8).

La poésie yiddish a exercé une influence concrète sur la poésie de Zukofsky, lui fournissant un répertoire poétique dans lequel il a la possibilité de piocher à loisir. Mais cette influence va au-delà de la volonté d'utiliser les vers d'un poète yiddish. Le début de la carrière de Zukofsky illustre aussi un dilemme auquel le poète s'est confronté. En effet, Zukofsky, dans la volonté de se faire une place dans le paysage poétique américain, était prêt à mobiliser tous les réseaux auquel il avait accès[88]. Ainsi, l'histoire de la publication du manifeste fondateur de la poésie objectiviste illustre le balancement identitaire qui fut au cœur de ce tout début de carrière de Zukofsky. En 1929, le jeune poète de 25 ans propose à la revue *Menorah*[89] une série d'articles et de critiques parmi lesquels une critique du roman de Max Brod *Three Loves*, ainsi qu'un exemple de traduction du nouveau roman de Sholem Asch, *Die Mutter*. En plus de ces textes, Zukofsky envoya à Elliot Cohen, rédacteur en chef du journal, un texte intitulé « *Charles Reznikoff: Sincerity and Objectification* » (Fredman 125). Malheureusement, le texte ne convainquit pas Elliot Cohen qui le rejeta en ajoutant d'ailleurs que le poète ne savait pas écrire : « *In conversation with Cohen, Reznikoff heard his opinion: 'Elliot told me that Zukofsky could not write, that he had done a poor piece of translation'* » (125).

Le refus de Cohen de faire publier les textes de Zukofsky fit naître chez le poète un intense ressentiment. Dans une lettre à Pound datée du 12 janvier 1930, Zukofsky exprime tout son dépit et son fiel face à ce refus :

> *Wot else?*[90] *The Menorah just sent me a printed rejection slip with the beginning of Asch's Die Mutter which I had not submitted to them, but merely left as an example (of) the kind of translation I could do from the Yiddish. Which is all balm to my righteous see: I'd hate to be wrong about my notice of these people in A—4. I've always avoided them, wished to avoid them, and things seem to be turning out the way I wanted them to: since my seeing the Sanhedrin a few weeks ago was only a temporary fall to the plea of « thoughtful » heads* (Pound and L. Zukofsky 32).

88. Nous reviendrons sur les stratégies de positionnement qui sont en jeu dans la carrière des poètes.

89. La revue *Menorah* (1915-1962) a été un lieu fondamental d'expression et de publication des artistes et intellectuels juifs (Fredman 8), qui a contribué à l'hybridation entre la culture juive et la culture américaine (52). De même, elle a été très importante pour la carrière de Reznikoff et pour quantité d'autres intellectuels juifs américains : « *Reznikoff presents the* Menorah Journal *as a Land of In-Between, where Jews with any or with no relationship to Judaism could meet in an American context; from this position they could lobby for acceptance into the cultural elite of America and of the world. The journal's purpose was not to reinforce a particular strand of normative Judaism, but rather to provide a space for translating « Israel » (that is, Jewish culture) into English, a space where Jewish writers could invent a form of American intellectualism* » (70-71).

90. Les particularités orthographiques des lettres adressées à Pound montrent de façon évidente le désir qu'éprouvait Zukofsky de se faire accepter de son mentor. Il prenait ainsi les mêmes plis que celui-ci, la même volonté de jouer avec la langue.

Malgré la volonté affichée de ne plus avoir affaire aux éditeurs et aux autres membres de la communauté littéraire yiddish, on sent la déception percer. On peut dire que Zukofsky éprouvait de l'intérêt pour les expérimentations poétiques yiddish, étant lui-même un locuteur natif et ayant traduit les passages tirés de Yehoash, cependant cette admiration et ce goût pour cette poésie se trouve mitigée par l'accueil que Zukofsky reçut dans le milieu-même de production de la poésie yiddish. Il en est fait mention dans sa lettre à Pound précédemment citée, dans le quatrième mouvement de son oeuvre poétique majeure *« A »*, Zukofsky attaque ceux qu'il considère comme ayant construit un monopole sur la production intellectuelle de la communauté juive. Le mouvement est construit autour de l'utilisation régulière de passages traduits de Yehoash. Zukofsky traduit des poèmes du même recueil que pour ses traductions figurant dans « *Poem Beginning "The"* ». Il commence par proposer une traduction d'un poème tiré de *In Geveb* (Twitchell-Wass, "A"-4 - Z-Site), lui-même imitation du japonais.

Dans son imitation du japonais, Yehoash se place lui aussi dans l'orientalisme qui était à la mode depuis la fin du dix-neuvième siècle [91]. Zukofsky insère ce poème dans sa propre oeuvre comme une espèce de clin d'œil à ce qui semble être le discours central de son mouvement : une interrogation sur la place de la langue dans la poésie et dans la société. En effet, ce souci de la tradition et de l'héritage parcourt l'ensemble du mouvement et alimente le mépris que Zukofsky éprouve pour les gardiens du Temple (ou du moins ceux qui se sont érigés comme tels).

> *Wherever we put our hats is our home*
> *Our aged heads are our homes,*
> *Eyes wink to their own phosphorescence,*
> *No feast lights of Venice or The Last Supper light*
> *Our beards' familiars; His*
> *Stars of Deuteronomy are with us,*
> *Always with us,*
> *We had a Speech, our children have*
> *evolved a jargon* (L. Zukofsky, *"A"* 12).

L'extrait articule une opposition entre ceux qui détiennent le pouvoir symbolique de la maîtrise d'une langue sacrée et ceux qui ne possèdent qu'un jargon. Zukofsky se moque de ses adversaires qu'il désigne par leurs attributs de manière métonymique (« *Our beards* »), et disqualifie ces personnes qui se sont approprié un savoir et suffisamment prétentieuses pour affirmer qu'ils sont la Terre Promise. Mais le comportement de ces personnes n'est

91. Ponichtera indique que la source d'inspiration pour le poème de Yehoash n'a pas été trouvée, que le poème peut tout aussi bien correspondre à une traduction comme à une composition originale (Ponichtera).

pas suffisant pour entamer l'enthousiasme que Zukofsky éprouve en partie pour la poésie de Yehoash. La poésie de Yehoash, contrairement aux opinions des contempteurs, fait partie de la même famille poétique que celle que Zukofsky veut rejoindre.

Le thème même du poème repris par Zukofsky interroge la notion d'héritage à travers le thème abordé par Yehoash. Ce dernier écrit en Yiddish une poésie orientaliste, inspirée par la poésie japonaise et reprise à son tour par Zukofsky en langue anglaise. Cette reprise signe l'ouverture d'un dialogue et d'une mise en équivalence entre les sphères culturelles mobilisées par les deux poètes. La superposition des différents thèmes met en exergue leurs différences, et permet d'établir un contraste entre la première séquence urbaine, proprement zukofskienne (motif récurrent des chevaux...), la deuxième séquence, portrait peu flatteur des sanhedrins, la troisième séquence, consistant en une prière, et la quatrième, qui est une description de David et de l'Arche d'alliance. La première citation de Yehoash établit un contrepoint des philistins. Ces poèmes, cités par Zukofsky, et réutilisés dans un but polémique servent aussi à montrer le lien de famille (« *kinship* ») qui les unissent. Ils sont tous des racines susceptibles d'être frappées — « *roots we strike* » (14). Des poèmes, des racines, l'expression d'un héritage communautaire mais aussi familial dont Zukofsky est légitime à réclamer une part : « *My father's precursors / Set masts in dinghies, chanted the Speech* » (15).

Les poèmes de Yehoash, autant de chansons, font partie de ce répertoire culturel propre à Zukofsky. Dans les poèmes de jeunesse, Zukofsky a laissé une place non négligeable à cette poésie minoritaire, et ce même si son rapport à celle-ci a pu être entaché par des relations conflictuelles avec les cadres de la communauté intellectuelle du yiddish. Le poème parle ainsi de la hiérarchie instaurée et qui perdure entre la langue sacrée, la langue mère, qui est l'hébreu et le yiddish, langue dégradée [92].

La poésie de Zukofsky est donc effectivement porteuse de cette tension dont parle Stephen Fredman à propos de la poésie de Reznikoff : « *they all faced serious dilemmas in trying to articulate a poetic position that takes cognizance both of Jewish issues and of the latest trends in modern poetry* » (Fredman VII). Mais si Reznikoff a pu lui aussi subir cette tension (dont le poème « *Hellenist* » serait le parangon [C. Reznikoff, *Poems* 1: 107]), son expérience est à l'opposé de Zukofsky qui refusait de se reconnaître comme un poète yiddish.

92. Chez Zukofsky, cette hiérarchie se traduit par l'utilisation de la majuscule de majesté sur le mot « *Speech* ». Plus généralement, cette distinction se trouve intégrée dans la structure même de la langue. Une partie conséquente du vocabulaire de la langue yiddish est héritée de l'hébreu-aramaique appelé *loshn-koydesh*, littéralement la langue sainte : « *Yiddish vocabulary reflects this diversity: approximately 70 per cent is Germanic, 25 per cent derives from the Hebrew-Aramaic component (termed* loshn-koydesh*, literally 'holy tongue' in Yiddish) [...]* » (Kahn VIII).

Charles Reznikoff apparaît finalement beaucoup plus intégré dans ce milieu spécifique. Le facteur principal de cette intégration fut le mariage de Charles Reznikoff avec Marie Syrkin. La famille Syrkin a été une influence considérable dans la communauté juive de son époque, puisque Marie est la fille d'intellectuels juifs d'origine russe, Basya et Nachman Syrkin, l'un des fondateurs du sionisme socialiste politique (Cohen-Cheminet 2). L'on peut trouver de nombreuses mentions à la famille Syrkin dans l'ouvrage de Irving Howe sur la communauté yiddish du début du XXe siècle (Howe 545). Les attitudes respectives de Reznikoff et de Zukofsky étaient sensiblement différentes en regard de la culture yiddish et de la religion juive, cependant il n'en reste pas moins que ces deux éléments ont pu garder un aspect définitoire dans leurs poésies comme le rapport à la revue *Menorah* peut le montrer :

> *Beyond their use of specific Hebraic elements, both Reznikoff and Zukofsky looked to the* Menorah Journal *as an arena for their negotiations between Hebraism and Hellenism, but it functioned differently for each of them. Although he had conflicts with editors over specific texts, Reznikoff found the journal to be largely an encouraging and reassuring institution, which gave him the space he needed to develop his own unique synthesis of the Jewish and the American. For Zukofsky, however, who was a full generation younger than the* Menorah *founders, the journal was a frustrating, patriarchal institution; it accounted for a significant portion of the horizon in which his poetry and the Objectivist movement emerged, and yet it was unreceptive to his (Yiddish-inflected) stylistic and theoretical breakthroughs* (Fredman 143).

Au terme de cette analyse des influences de la communauté et de la littérature yiddish chez quelques poètes objectivistes, il convient de tempérer celle-ci. En effet, ces influences ne sont pas marquées chez tous les poètes traditionnellement associés au mouvement objectiviste. Sur les cinq poètes que compte le mouvement, seulement deux eurent des attaches vraiment significatives avec la scène poétique yiddish.

Carl Rakosi aurait pu connaître un parcours similaire mais il est arrivé plus tard aux États-Unis et sa famille ne s'est pas installée dans l'épicentre de la culture yiddish qu'était New York. Rakosi est en effet né à Berlin en 1903 avant d'aller vivre avec sa mère en 1904 à Baja, en Hongrie. Son père émigra aux États-Unis en 1904 où il se remaria. Ce n'est qu'en 1910 que le jeune Carl émigra aux États-Unis en suivant sa belle-mère. La famille Rakosi s'établit donc d'abord à Chicago avant de partir dans l'Indiana et de rejoindre finalement le Wisconsin (Buckeye 457-459). C'est d'ailleurs dans cet État que Rakosi fera ses études supérieures [93]. Ainsi, toute la carrière poétique de Carl Rakosi se fera dans la

93. Ce court résumé biographique va dans le sens d'un décentrement et d'une marginalisation vis-à-vis des grands centres de production intellectuelle, il est quelque peu ironique de se dire que Rakosi a passé

marge, avec le souci premier de rapporter à sa famille les moyens de subsister, quitte à changer de nom afin de mettre toutes les chances de son côté dans sa vie professionnelle [94]. De même, George Oppen ne fréquentera pas vraiment le milieu yiddish du fait de plusieurs facteurs : son éloignement géographique ainsi que la fortune familiale [95].

Les poètes objectivistes se trouvent à la confluence de plusieurs courants qui ont influencé de manière diverse leurs pratiques poétiques. La poésie yiddish a pu dans une certaine mesure exercer une influence sur quelques uns de ces poètes, ce n'est sans doute pas l'élément le plus significatif de leurs pratiques poétiques. En clair, il s'en faut de loin pour considérer l'identité juive comme facteur définitoire absolu de la poésie objectiviste. C'est finalement la poésie moderniste qui a peut-être influencé de manière plus profonde les poètes objectivistes.

1.2 La nouveauté impérative

La littérature juive, tant sacrée que profane, a joué un rôle sur certains poètes objectivistes, mais ce facteur ne peut expliquer que partiellement leur spécificité. En effet, les destins et les parcours biographiques peuvent se croiser mais cette similarité est somme toute limitée (elle a pour effet de laisser de côté des poètes comme Niedecker ou Oppen). Faute d'être englobant, nous devons donc chercher un autre facteur explicatif en mesure d'expliquer la poésie objectiviste. L'histoire littéraire peut jouer ce rôle.

Le mouvement objectiviste est né à un moment particulier de l'histoire littéraire américaine (mais aussi mondiale) [96]. Né au tout début des années 30, il peut dès le départ se poser en héritier des grands mouvements du début du XXe siècle qui ont bouleversé l'ensemble des domaines artistiques. Ainsi, si l'on peut dire que les poètes objectivistes ont su se tenir à l'écoute des rumeurs de leurs communautés d'origine, ils ont avant tout aspiré

sa jeunesse non loin de Lorine Niedecker mais qu'il ne la rencontrera finalement que bien des années plus tard dans les années 70.

94. De manière significative, le nom de Rakosi, portant encore la trace de cet héritage juif sera celui que le poète va garder dans sa carrière poétique. Une manière sans doute inconsciente de se rattacher à une tradition qu'il avait reniée d'autre part.

95. « *Born fourteen years after Reznikoff into a wealthy, assimilated, non-religious German-Jewish family, George Oppen, the youngest Objectivist, had a very different relationship with Judaism and Jewishness than Reznikoff or Zukofsky. With no religious education and no experience of* Yiddishkeit *(eastern European Jewish culture), Oppen found Jewish identity a lifelong conundrum rather than something from which to draw sustenance or against which to rebel* » (Fredman 77).

96. Ce terme est à prendre avec précaution. En effet, il porte en soi une conception par définition occidentalo-centrée. Cette dimension problématique a pu être récemment remise en cause témoignant de nouvelles perspectives sur le modernisme (Mao).

à prendre part à la bataille qui leur permettait de prendre place sur la scène littéraire.

1.2.1 *The flesh of Pound*

Le champ littéraire, comme tous les champs de l'activité humaine, est parcouru de divers courants énergétiques, des courants auxquels les acteurs qui s'y trouvent sont plus ou moins sensibles. Avant d'aborder la figure de Pound et de souligner à quel point elle a été importante pour les générations postérieures, nous pouvons revenir sur quelques influences des poètes objectivistes.

Lorine Niedecker a souffert d'un double éloignement au long de sa carrière. D'abord parce que femme et ensuite parce qu'éloignée des centres de production culturelle et intellectuelle de l'époque. Née dans le Wisconsin, sa vie s'est cantonnée à sa modeste maison (« *cabin* ») construite près du lac Koshkonong et de Rock River [97]. Elle aura vécu la majeure partie de sa vie dans l'ombre de son père et sa vie témoigne des difficultés rencontrées par les poètes pour vivre de leur art [98].

Niedecker éprouva très tôt un attrait pour la poésie. Si elle eut parfois l'occasion de vivre de sa plume [99], il n'en reste pas moins qu'elle lutta toute sa vie pour faire publier ses travaux. Ses poèmes révèlent un intérêt tout particulier pour l'actualité poétique et littéraire de son époque. Dans ses premiers poèmes, Niedecker semblait particulièrement intéressée par le surréalisme et l'expression de la vie intérieure :

> *Objectivism had immediately appealed to Lorine, yet Surrealism was in the air. André Breton's* Le Manifeste du Surréalism *[sic], first issued in France in 1924, claimed that "We are still living under the reign of logic . . . But in this day and age logical methods are applicable only to solving problems of secondary interest." Lorine read transitions magazine, sent to her by Zukofsky, in which she discovered Gertrude Stein and James Joyce's* Finnegans Wake *in progress. Though drawn to both Objectivism and Surrealism at this point, perhaps because so many aspects of her life seemed surreal, she felt a strong urge to explore levels of consciousness* (Peters 37).

97. « *Her father's carp-fishing business failed in the late 1930s, and his property management was notoriously reckless, so that by the time of her parents' deaths in the early 1950s, Niedecker inherited no more than two cabins on the island. These brought in little income and proved a great headache to manage* » (J. L. Penberthy 6).

98. La biographie écrite par Margot Peters en fournit l'illustration puisqu'une entrée entière de l'index en fin d'ouvrage est dédiée à l'« *employment* » et détaille les différentes activités exercées par Niedecker : « *babysitting* », « *as cleaning woman at Fort Atkinson Hospital* », « *with Federal Writers' Project* », « *with Fort Atkinson Public Library* », « *with* Hoard's Dairyman »... (Peters 320).

99. Notamment lors de sa participation au *Federal Writers' Project* et sa contribution au *Wisconsin Guide* qui en découla (63).

Deux ensembles de poèmes en particulier interpellent. Regroupés chronologiquement dans la poésie complète de Niedecker dans la période 1928-1936, ils se présentent en trois parties. Reprenant en cela la distinction freudienne entre *ça*, *moi* et *surmoi*, le premier ensemble contient trois poèmes appelés « *Canvass* », « *For Exhibition* » et « *Tea* ». Niedecker ajoute à chaque titre une note indiquant « *subconscious* », « *wakeful* », « *full consciousness* » (Niedecker 33).

Le premier poème de l'ensemble, correspondant à l'inconscient, s'intitule « *Canvass* ». Le titre est porteur d'une dimension picturale et celle-ci se retrouve dans l'utilisation des adjectifs de couleur : « *adark* », « *redbronze* », « *bluegreen* », « *grey* » (33). Niedecker construit son poème comme une projection sur une toile-page blanche. Niedecker utilise un motif classique de la littérature [100], mais semble ajouter un effet en procédant à des manipulations remarquables sur les adjectifs. En effet, « *redbronze* » semble résulter du constat d'une insuffisance du langage, comme si la coordination des deux adjectifs de couleur « *red* » et « *bronze* » n'était pas suffisante pour rendre fidèlement l'image présentée par l'inconscient. En conséquence de quoi, la poétesse n'a d'autre choix que de procéder à une fusion, véritable lexicalisation des termes [101]. Mais ce processus de création verbale n'est pas limité aux seuls adjectifs de couleur, le poème s'ouvrant sur la juxtaposition des deux termes « *Unrefractory petalbent* », là aussi résultats d'une lexicalisation. Niedecker fait ainsi preuve de créativité lexicale dans tout le poème, comme avec l'adjectif « *bluent* », fusion de l'adjectif « *blue* » et du suffixe « *-ent* », marque d'adjectifs ou de participe présent, mais aussi de substantifs servant à designer des agents personnels ou des agents matériels (J. A. Simpson, *The Oxford English Dictionary* 285). Ainsi, les créations verbales qui s'y trouvent semblent correspondre à une sorte d'état premier, littéralement approximatif, autant de tentatives de circonscription d'un objet en dépit des défauts du langage [102].

Le deuxième ensemble de poèmes porte pour titres : « *Beyond what* », « *I heard* » et « *Memorial Day* ». Reprenant le même dispositif que dans le premier ensemble, Niedecker précise en note de bas de page que les titres correspondent à « *subconscious* », « *toward monologue* » et « *social-banal* » (Niedecker 34).

Quand bien même le titre du premier poème (« *Beyond what* ») indique une projection

100. Ekphrasis, terme désignant « un exercice rhétorique consistant dans la description détaillée d'un objet, et particulièrement d'un objet d'art » (Jarrety et Aquien 152).

101. Soit le processus par lequel une « suite de morphèmes (un syntagme) devient une unité lexicale » (Dubois 277).

102. À tel point qu'il ne serait pas abusif de parler d'une conception de la poésie comme « limite », qu'il faudrait alors prendre dans un sens mathématique, concept sur lequel nous reviendrons en reparlant de la poésie de Zukofsky.

Beyond what	*I heard*	*Memorial Day*
decapitated areas	*too far for me to see*	*Thou hast*
momently to the constant removal	*lest we forget*	*not foreign aggression*
liquidating aftermath	*no fan thank you*	*but world disillusionment*
inspired marksmanship	*peonies*	*dedicated to the proposition*
Devil the ash trays show it	*if only one could*	*of an ice cream cone*
instant with glee	*I was born on a farm*	*and the stars and stripes forever*
black winged lazuli	*I watched arrive in spring*	*over the factories and hills of our country*
beets redden and revert	*city your faith in arches*	*for the soldier dead* (Niedecker 34)

en direction d'un au-delà qui resterait à identifier, on peut déjà dire que ce deuxième ensemble de poèmes [103] semble correspondre à un commentaire de la société américaine. La tonalité du poème explique le souhait d'échappement et la projection vers un ailleurs. Le paysage qui est décrit n'a rien à envier à la « Terre Gaste » d'Eliot [104]. Niedecker parle en effet de « *decapitated areas* », une image qui n'est pas sans rappeler celle du *No Man's Land* qui a tant traumatisé les contemporains de la Première Guerre mondiale. Cette allusion semble d'ailleurs amplifiée par le nom « *marksmanship* », expression à la fois de la visée et de la menace. La seule personne qui semble en mesure de s'épanouir dans ce paysage terrible est bien le diable, « *Devil* », le seul à apprécier la scène, « *instant with glee* ». Et quand bien même le poème se trouve « sauvé » par la joie du démon, elle reste ambiguë puisque la fertilité finale [105] annoncée est aussi porteuse d'une menace larvée à travers l'homonymie du nom anglais de la betterave (« *beets* ») et du verbe frapper conjugué à la troisième personne du singulier (« *beats* ») [106]. Si les betteraves présentent des signes de maturation (« *redden* »), elles semblent aussi prêtes à retourner à la terre (« *revert* » [107]).

Le deuxième volet de l'ensemble paraît montrer la destination, l'ailleurs mentionné par le premier poème, soit la constitution d'une individualité. Celle-ci s'exprime à plusieurs

103. Même si l'on peut entretenir l'opinion d'une unicité de ces poèmes au point de les lire comme un seul poème.

104. Une expression parfois utilisée pour traduire le titre du poème d'Eliot et qui a le mérite de reprendre et d'expliciter le motif arthurien présent dans le poème : « Si en avint si grant pestilence et si grant persecucion es deus roiaumes, que onques puis les terres ne rendirent as laboureors lor travaus, car puis n'i crut ne blé ne autre chose, ne li arbre ne porterent fruit, ne en l'eve ne furent trové poisson, se petit non. Et por ce a len apelee la terre des deus roiaumes la Terre Gaste, por ce que par cel doulereus cop avoit esté agastie. » (Pauphilet 204) dans (Gracia 632).

105. Ici encore un point commun avec « *The Waste Land* » puisque le mythe arthurien et l'épisode du Roi Pêcheur qui y apparaissent ont un rapport direct avec le culte de la fertilité : « Eliade affirme que les sociétés archaïques perçoivent un lien étroit unissant la végétation, les animaux et les hommes à la terre qui les a produits et les nourrit ; telle est la solidarité entre les différentes formes de vie que, lorsque l'une d'entre elles est profanée par un crime, le mal se répercute sur les autres ; le sang répandu empoisonne la terre et la calamité se manifeste à travers la stérilité des champs, des animaux et des hommes [. . .] » (632). Eliot lui-même indique dans le paragraphe introductif de ses notes qu'il a trouvé son inspiration dans l'ouvrage de Frazer *The Golden Bough* : « *To another work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly; I mean* The Golden Bough*; I have used especially the two volumes Adonis, Attis, Osiris. Anyone who is acquainted with these works will immediately recognise in the poem certain references to vegetation ceremonies* » (Eliot 21). La *Norton Critical Edition* du poème donne d'ailleurs la possible source d'inspiration d'Eliot (29-34).

106. Il est aussi intéressant de noter que « beet » est aussi un verbe qui peut signifier « *to make, kindle, put on (a fire)* » (J. A. Simpson, *The Oxford English Dictionary* 60) ou encore « *To mend, make up, keep up, add fuel to, feed (a fire)* » (60). Pris dans ce sens, le verbe ne ferait qu'amplifier la dimension infernale présente dans le texte.

107. Le lecteur francophone ne manquera pas de noter la présence de l'adjectif « vert » dans le verbe « *revert* », marque visible du miracle de la régénération perpétuelle.

reprises dans ce poème puisque le pronom personnel de la première personne se trouve utilisé trois fois (deux fois dans dans sa forme nominative et une fois dans sa forme accusative). L'utilisation du pronom personnel correspond à une véritable éclosion puisque Niedecker le relie au motif printanier (opposé à la stérilité et à la mort du premier poème) : « *peonies* », « *I watched arrive in spring* ». Double contraste, vis-à-vis du poème précédent tout d'abord, on vient de le voir, mais aussi contraste entre l'ouïe (« *I heard* », titre du poème) et la vue : « *too far for me to see* »[108] et « *I watched arrive* ». Le poème aboutit au constat d'une primauté du sens de la vue sur la parole et le son, qui serait le moyen le plus fiable de rendre compte de la réalité.

Néanmoins, Lorine Niedecker réussit à tisser une œuvre sonore ici centrée autour de la fricative [f] qui revient régulièrement : « *far from* », « *forget* », « *fan* », « *if* », « *farm* », « *faith* ». La dernière occurrence du poème permet peut-être d'esquisser une hypothèse sur la raison de cette centralité. En effet, « *faith* » est suivie après la préposition « *in* » par « *arches* » dont la phonémie illustre le mouvement qui s'effectue dans les poèmes : les titres et sous-titres des deux premiers poèmes programment un mouvement en direction d'un ailleurs indéfini avec l'utilisation des adverbes « *Beyond* » et « *toward* ». Le choix des consonnes utilisées par Niedecker me semble illustrer cette focalisation sur l'ailleurs. La voyelle initiale de « *Arches* » [ɑːr ʧɪz] est suivie de la trille alvéolaire [r] et du son [t] (plosive vélaire) pour se terminer par la fricative post-alvéolaire [ʃ] suivie par la fricative [z] qui fait partie de ces consonnes « *continuant* »[109] pouvant être allongées indéfiniment. Ainsi, dans ce poème, le son, de la même manière que le contenu sémantique du poème, pointe en direction d'un ailleurs qui semble décrit dans le troisième poème.

« *Memorial Day* » serait l'aboutissement d'un parcours mental amenant vers le « *social-banal* ». La structure dialogique adoptée par Niedecker (dont l'interpellation directe d'un soldat non identifié est le signe visible[110]) conclut ce parcours individuel et souligne la déception inhérente à la vie dans la société de manière générale mais aussi plus spécifiquement de la société américaine. Celle-ci se trouve dépeinte à travers une chaîne

108. Allusion probablement ironique aux problèmes de vision de Niedecker : « *Her work is distinguished by its attentive use of sound, a consequence perhaps of her poor eyesight and her experience of her mother's deafness, but also of her immersion in the rich soundscape of Black Hawk Island* » (J. L. Penberthy 2). Margot Peters cite des témoignages de gens l'ayant connue durant son enfance : « *A boy from the island, Ernest Hartwig, noticed Lorine: '[A] cute little girl, always quite shy, with weak eyesight and thick lenses* » (Peters 12).

109. « *A continuant is a sound which can be elongated [...] By contrast plosives are not continuant* » (Cruttenden 354).

110. Le pronom « *thou* » généralement utilisé dans la parole homélitique et la poésie, ou d'autres formes élevées de discours sert comme interpellation directe.

métonymique centrée sur ses éléments matériels mais aussi symboliques : « *an ice-cream cone* », « *the stars and stripes* », « *the factories and hills of our country* ». L'attention portée à ces éléments vient expliquer la désillusion (« *disillusionment* ») ressentie par le soldat. Tous les narratifs déployés pour justifier l'implication de l'Amérique dans les conflits [111] ne sont rien de plus que des illusions destinées à cacher le matérialisme de la société américaine. Le poème fournit un contraste saisissant à la conclusion phonique du poème précédent avec l'expression suivante : « *for the soldier dead* ». Nul besoin de s'attarder sur le contenu sémantique du mot « *dead* » mais indiquons simplement que celui-ci se termine par une plosive dont on a dit qu'elles n'étaient pas « *continuant* », qu'elles ne pouvaient pas s'allonger indéfiniment. Ainsi Niedecker met abruptement fin à son poème par le sémantisme et par la clôture sonore.

On le voit à la lecture de ces quelques poèmes de Niedecker, la poésie objectiviste ne saurait être jugée comme un tout monolithique. L'étude des poèmes de jeunesse de Rakosi permet aussi de se rendre compte de la multiplicité des influences qui ont servi à la formation des poètes objectivistes, baignés qu'ils étaient dans une atmosphère particulière, comme l'indique Andrew Crozier :

> *Rakosi's career before the "Objectivists" moment of 1931 needs to be read in terms of the literary situation as it presented itself to writers of his generation. What then becomes apparent is that although it was a generation with something of a common frame of reference – Imagism, for example – its cohesion was superficial, and concealed a potential for rupture which developed, in due course, along lines marked, as much as anything, by social difference. Rakosi belonged, that is to say, to a generation of American poets who, at the start of their careers in the 1920s, took initial direction from the expression of contemporary experience and sensibility made possible by the innovations of the first generation of modernists* (Crozier, « Carl Rakosi in the "Objectivists" Epoch » 98).

L'apparition des poèmes de Rakosi dans le magazine littéraire *The Exile* est un indicateur de l'étendue de l'influence poundienne sur ces jeunes poètes.

> *Pound loomed in the 20s and 30s upon the American poetry scene as THE figure of the avantgarde. He had registered even upon the most conservative bastions—no matter how much he was being put down-and therefore was THE exemplum for the brashest and most alert of the young-those who came of age in the twenties—just as the Depression broke* (Corman 329).

L'influence de Pound s'exerçait à de multiples niveaux : à un niveau pratique, dans le sens où il était impossible de se passer de Pound pour les jeunes poètes souhaitant

111. Rappelons que « *Memorial Day* » est un jour férié aux États-Unis dédié aux soldats morts dans les guerres auxquelles les États-Unis ont participé.

faire carrière ; mais aussi à un niveau poétique. Avant l'arrêt de ses activités de poète, Rakosi avait vu quatre de ses poèmes publiés dans le numéro de *Poetry* des objectivistes [112]. Les poèmes sélectionnés par Zukofsky fournissent aussi un éclairage intéressant sur son ambition.

Le premier de ces poèmes rassemblés par Zukofsky, censés permettre l'éclosion d'un nouveau mouvement et en illustrer les grands principes, est « *Orphean Lost* » :

ORPHEAN LOST

The oakboughs of the cottagers
descend, my lover,
with the bestial evening.
The shadows of their swelled trunks
crush the frugal herb.
The heights lag
and perish in a blue vacuum.

And I, my lover,
skirt the cottages,
the eternal hearths and gloom,
to animate the ideal
with internal passion (Rakosi, « Orphean Lost » 237).

En première lecture, le poème semble porter en lui un programme mythologique principalement souligné par le titre, qui serait l'expression d'une influence symboliste [113] de même que la démarche poétique de Pound a été en partie informée par la poésie symboliste (Altieri 33-34). Rappelant l'influence de Mallarmé et de Verlaine, Preminger indique que la poésie symboliste se distingue par la présence d'un objet obsédant qui pénètre peu à peu le poète et lui révèle un état d'esprit qui lui était autrement inaccessible (Preminger et Brogan 1256), et aussi par la présence d'un état mental qui va être projeté sur le monde extérieur [114]. Dans le poème, un personnage inconnu se promène au milieu un paysage qui

112. Ils furent écrits avant l'entreprise conjointe de Pound et Zukofsky. Ils furent sélectionnés et révisés par Zukofsky (Crozier, « Carl Rakosi in the "Objectivists" Epoch » 108).

113. On pourrait citer les paroles de Charles Morice concernant la poésie symboliste, cité par Jean-Nicolas Illouz : « Contre le rationalisme et le positivisme qui caractérisent un monde désenchanté, *La Littérature de tout à l'heure* s'emploie à fonder une sorte de métaphysique de l'Art et de mystique de la Beauté : le Poète est « le servant de l'Evangile des Correspondances et de la Loi de l'Analogie » ; le symbole est « le rayonnement de la Vérité » dans les formes sensibles de la Beauté ; et l'œuvre, en puisant aux sources des Légendes et des Traditions occultes et en ravivant les pouvoirs de « suggestion » du langage, est « une explication mélodieuse des Mystères glorifiés dans la Réalité des Fictions » » (Jarrety 805).

114. « *He [Stéphane Mallarmé] observed that the creation of the symbol occurs in two ways: a haunting*

acquiert les propriétés et les caractéristiques de son état psychique au moment de la saisie poétique. La soirée est « bestiale » et les ombres des chênes écrasent (« *crush* ») l'herbe frugale (« *frugal herb* »). Tout le paysage est investi [115] par l'inquiétude obsédant l'amant. De plus, le poème ne semble pas loin non d'utiliser l'hyperbole et l'absolu, outils préférés du romantisme [116], ainsi du nom « *heights* » ou de l'adjectif « *eternal* ». L'exploitation de ce registre symboliste se fait particulièrement transparente dans les deux derniers vers du poème « *To animate the ideal / with eternal passion* ».

Le titre du poème souligne l'exploitation d'un thème mythologique qui reste néanmoins contrarié puisque Rakosi utilise l'adjectif « *Orphean* » au lieu du nom propre Orpheus. L'adjectif renvoie à une modalité d'être mais pas une identité absolue. Utilisé en position nominale, il indique une identité et un mode d'être approximatifs qui font du personnage du poème une imitation, une vie « à la manière de ». Mais Rakosi accole l'adjectif « *lost* » à son « *Orphean* » apportant une dimension ironique à son poème, qui n'est plus du tout l'expression d'un symbolisme tardif, mais correspond plutôt à une mise à distance vis-à-vis de ce qui fut l'école majeure de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Le poème dresse ainsi le portrait d'un personnage rendu à la marge, réduit à contourner les cottages (« *skirt the cottages* »), en retard tout comme le paysage dans lequel il se déplace (« *the heights lag* »).

Le deuxième poème de Rakosi offre une illustration de la fascination qu'éprouvait l'époque pour la poésie ancienne et plus précisément pour la poésie nordique. Le titre là encore est le révélateur de cette influence revendiquée : « *Fluteplayers from Finmarken* ». Si le poème commence en adoptant une posture révérencieuse qu'on pourrait rapprocher de la déférence poundienne vis-à-vis de certaines sources, la deuxième strophe réitère le processus de subversion qu'on a pu voir à l'œuvre dans le poème précédent. Dans celle-ci, Rakosi tourne en ridicule les propos du locuteur qui raconte sa chute après sa mort. Le récit est fait dans un style ampoulé (« *It seems ordained then that / my feet slip over the seal-bones* ») tandis que le camarade (« *Swedish Mate* ») théorise. Celui-ci fait

object permeates little by little the consciousness of the poet and is associated with a state of being of which the poet was not initially aware. (Cf. « Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ».) The other direction of the image/mood association is from the inside outward: a state of being or an unnamable feeling is projected onto an exterior world, targeting an object or landscape which gives it embodiment » (Preminger et Brogan 1256). Ce dernier mode de production du symbole n'est d'ailleurs pas sans rappeler le fameux « objective correlative » identifié par Eliot et qui ne serait en fin de compte rien d'autre que l'allégorie. Cette similarité est identifiée par Alex Preminger et T. V. F. Brogan (1258).

115. Dans le sens premier du terme à savoir « revêtu ».

116. Un pli poétique jugé sévèrement par Cid Corman : « *the adjective + noun structure (dregs of the Romantics* ») » (Corman 326).

part de sa propre expérience et raconte avoir perçu un flot de lumière blanche à l'article de la mort. Mais le passage de vie à trépas est raconté avec lourdeur – « *this fungoid program of the mind and matter* » – et dans des termes empruntés à la philosophie. Une analyse philosophique qui se trouve réduite à néant par la condition finale de l'homme : la profération non pas de belles phrases, mais bien de vers aquatiques (« *waterworm* »). La strophe finale souligne à son tour que toutes les prétentions poétiques qui ont été affichées en début de poème ne sont rien d'autre qu'une curiosité morbide affichée pour les morts violentes (« *qualm* ») du monde. Le poème est fidèle à la distance ironique et sarcastique vis-à-vis du travail poétique que Rakosi semble défendre : l'expérience de la mort du locuteur qui semblait si individuelle, si exceptionnelle, n'est finalement rien de plus qu'une expérience tristement banale, elle est partagée par tous les autres joueurs de flûte [117].

L'arrangement typographique du poème « *Unswerving Marine* » n'est pas sans faire penser aux verres triadiques qui seront utilisés plus tard par William Carlos Williams pour son poème *Paterson* [118]. Rakosi semble ici se mettre en scène sans utiliser le pronom « *I* ». La seule indication de l'intervention et de la centralité de subjectivité du poète apparaît dans le premier vers : « *This is in the wind* ». L'utilisation d'un déictique cataphorique manifeste indirectement la présence d'un agent présentant les choses. Le mot « *mind* », quasi homographe du mot « *wind* », indique donc que la scène qui est décrite n'est rien de plus que la projection du poète. Une projection révélée dans la strophe finale :

> *and there is really*
> *no step upon the gangway*
> *nothing but the salt deposits*
> *of the open* (Rakosi, « Unswerving Marine » 240).

Ce qui avait commencé par l'affirmation d'une présence se clôt par la négation excluante. Il n'existe dans cette immensité ouverte que la minéralité, de la non vie, la fixité du dépôt. La strophe finale réalise donc le programme annoncé par le titre, ce titre qui avait pu sembler en contradiction avec un poème jusque-là en mouvement [119]. Les deux derniers verbes écrits avec la forme progressive -ING non finie indiquent un mouvement mais il ne

117. La chute du locuteur est « ordonnée » (« *ordained* ») comme si elle correspondait à la volonté d'une entité supérieure.

118. Le vers « *And the chant of the grog quaffers / in an important manner* » pourrait tout à fait être transformé « *And the chant / of the grogquaffers / in an important manner* », mais ce ne serait prendre en compte que la dimension typographique sans considération pour la métrique.

119. Le marin qui avance (« *paces* ») sur le pont, le navire qui accélère (« *speeding in a brine ellipsis* ») et « *routing the shads in alewives* » (« Unswerving Marine » 239).

s'agit que d'une simple fausse impression puisqu'elle est immédiatement mise de côté et contredite [120].

Le dernier poème choisi par Zukofsky fait montre d'une certaine irrévérence. « *Before you* » joue avec l'ambiguïté de la préposition « *before* » qui peut être à la fois utilisée dans un sens spatial et temporel : spatial parce qu'une scène est présentée à un personnage et au lecteur ; mais aussi dans le sens temporel parce que le poème est constitué de la succession de saynètes situées dans le passé. Une première strophe est consacrée à la Grèce antique avec une présentation de Corinthe, tandis que la deuxième strophe présente une autre scène non identifiée mais qui se déroule néanmoins mille ans plus tard, « *after a thousand years* », où l'on voit Saint Casper montrer les bourgeons des pommiers du Nouveau Monde [121]. La troisième strophe est consacrée aux puritains du Massachusetts et la quatrième strophe enfin se concentre sur un lieu non identifié et se déroule à une date là aussi inconnue sans autre indication que la mention temporelle, « *after a thousand years* ».

La vue de Corinthe aurait pu faire l'objet d'une lamentation romantique sur les ruines et le temps qui passe mais Rakosi préfère se concentrer sur la présence de lutteurs et plus particulièrement sur leurs vêtements et en y adossant un adjectif inattendu : « *Once a pedestal for wrestlers / in classical shorts* ». La vision est indéniablement comique, Rakosi sape la déférence due à l'époque antique en concluant son poème par une allusion sexuelle. En conclusion de la dernière strophe dans laquelle Rakosi joue avec la plosive [p] (« *Peppers and poppy seeds porphyria* »), Rakosi demande un coq blanc (« *white cock* »). Possible allusion à la pratique sacrificielle de la Grèce antique [122], le poète qui se distinguera toujours par grande sensualité semble aussi glisser une allusion phallique. Cette vision grivoise expliquerait alors la deuxième strophe dans laquelle apparaît un jeune homme dont le principal attribut est une flèche, « *Arrow* », à des bourgeons qui sont les attributs du Nouveau Monde, « *New World* ». Le continent américain, ici désigné par saint Casper, n'est plus *tabula rasa*, mais bien plutôt *tabula virginia* [123].

120. Le « *nothing* » final du poème, au-delà de cette dénégation finale, pourrait être vu comme un jeu de mots sur la désinence finale.

121. Ce saint Casper semble être une référence à Gaspard, le roi mage qui offrit l'encens lors de l'adoration des mages à Jésus.

122. Burkert indique que les animaux blancs étaient préférés pour les sacrifices dédiés aux dieux de l'Olympe, tandis que les animaux noirs étaient préférés pour les sacrifices aux divinités souterraines ou infernales (Burkert 609).

123. La première colonie britannique établie sur le continent américain aurait pris le nom Virginia pour honorer Elizabeth, considérée comme la « *Virgin Queen* ». Ou bien une allusion à la virginité supposée de ce nouveau monde : « *Raleigh put much thought into the expedition. Not only were Manteo and Wanchese to return as interpreters but Thomas Harriot, a young Oxford graduate and scientist, and John White, an artist, were hired to assess the resources and draw the flora and fauna of the region, now called Virginia,*

Mais au-delà de cette tonalité graveleuse, la deuxième strophe sert de pivot pour mieux introduire les thèmes américains qui figurent dans le reste du poème. La troisième strophe élabore sur ce thème en se concentrant sur l'expérience des puritains dans Massachusetts. Rakosi interrompt la narration et introduit le thème du christianisme. L'avant-dernière strophe réintroduit le dialogue qui avait disparu du poème dans les strophes précédentes. À son interlocuteur déprimé et malheureux, le locuteur propose de se concentrer et de donner toute son attention sur les éléments matériels qui l'entourent, l'invitant aussi à jongler (« *juggle* ») avec eux, sémantiquement mis en relation avec « *tumblers* ». Dans cette image de la chute, le poème de Rakosi prend un tour métaphysique : les hommes ne sont pas si différents des choses avec lesquelles ils jonglent. Les frontières temporelles tout comme les frontières existant entre l'homme et les choses disparaissent.

L'analyse de ces quelques poèmes permet de mettre en exergue les différences d'approche entre les poètes objectivistes. Quand Niedecker a pu sentir une attirance pour la poésie surréaliste, Rakosi a préféré se tourner vers le pôle représenté par Pound, comme l'atteste la publication dans *The Exile* et *Poetry* sous le patronage de Zukofsky et signant son entrée dans le réseau de Pound. L'ouvrage de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* a bien montré la dimension psychologique qui entre en jeu dans le positionnement d'un écrivain. En effet, l'entrée en écriture mobilise un jeu complexe d'attraction et de répulsion vis-à-vis des écrivains qui précèdent les nouveaux entrants [124]. Ainsi, dans le paysage littéraire américain, il est impossible de ne pas prendre en compte l'influence qu'a exercé Ezra Pound sur la génération qui l'a suivi. Quelques indications biographiques peuvent être importantes car révélatrices d'une tension vis-à-vis de sa terre natale, qui s'est reflétée dans sa poésie.

L'étude séminale de Hugh Kenner [125] informe sur le processus poétique de Pound mais aussi sur sa formation intellectuelle. Pound est une figure contrariante, semblant prendre un malin plaisir dans l'opposition aux courants de son époque, à ce qu'il considère comme une doxa, néanmoins, Kenner indique que Pound a commencé sa carrière en répétant ce qui avait déjà été dit par d'autres : « *Pound had commenced poet by mouthing the wonderful*

in honor of the celibate queen » (R. Middleton 9).

124. Il est en effet courant pour les nouvelles générations de mettre à l'index leurs prédécesseurs : « ce que Hugues Marchal appelle la "péremption scientifique", et qui correspond à une mise à l'index des productions du passé, est l'une des opérations stylistiques les plus courantes dans les revues littéraires auxquels nous nous intéressons. Pour le critique Richard Aldington, l'un des premiers architectes du panthéon moderniste, décréter la péremption de l'art et de la littérature du passé est la première condition de faisabilité de toute œuvre : "*the artist has to deny and disprove principles erected by his ancestors in order to keep intact their great common principle of freedom*" (The Egoist 1 : 18, 351). » (Cuny 29).

125. Hugh Kenner. *The Pound Era.* U of California P, 1971.

words of others until he got satisfaction from something theirs yet his own » (Kenner 138). L'imitation semble avoir joué un rôle particulièrement important dans sa formation.

La relation entre Pound et l'Europe vient comme une possibilité de tisser des liens signifiants avec une autre culture que celle qui l'a vu naître. La notice biographique figurant dans Nadel indique bien le parcours « chaotique » qu'a connu Pound dans le système éducatif américain. Constat d'un double échec, avec une assimilation ratée à la fois dans la société américaine qu'il rejette et dans le milieu académique. C'est pourtant à cette période que naquirent des amitiés qui dureront toute sa vie : William Carlos Williams et H.D. (Hilda Doolittle).

À la suite d'une aventure avec une actrice, Pound est expulsé de Wabash College où il enseignait depuis l'année précédente. Après avoir plaidé auprès de son père, Homer Loomis Pound (qui le suivra jusque dans son exil italien), il obtient finalement l'autorisation et les moyens de s'installer en Europe. C'est donc là que Pound va bouleverser le paysage esthétique et artistique de l'époque en prenant une part active à tous les mouvements avant-gardistes : imagisme, vorticisme ... Les noms qui ont fini par faire partie de son entourage et le réseau qu'il réussit à se constituer au cours de ces années soulignent l'importance que Pound a prise au cours de ces années : Ford Maddox Ford, Gaudier-Brzeska, et surtout T.S. Eliot. De bien des manières, Ezra Pound se trouva dès ces années au centre du vortex.

L'arrivée et la naissance en Europe de ces différents mouvements – cubisme, futurisme, symbolisme – tout autant de -ismes qui ont marqué à des degrés divers l'histoire de l'art et de la littérature - a permis à Pound de se placer comme une figure incontournable du paysage littéraire d'abord européen puis américain. Pound joua un rôle décisif dans les aventures imagistes et vorticistes. L'amitié avec T.S. Eliot en particulier est un exemple marquant de la place occupée par Pound, celle qui, sans doute, lui a permis d'inscrire une marque indélébile sur l'histoire littéraire. Quand, en 1922, Eliot publie son fameux poème *The Waste Land*, celui-ci porte une dédicace à Pound qualifié de « meilleur ouvrier » (Alighieri, *La Divine Comédie* 304) – « *miglior fabbro* » (Eliot 3). En effet, Pound est intervenu directement dans la composition du poème (Ellmann 264) et la dédicace est là pour rappeler à quel point les révisions apportées par le poète ont été importantes dans la composition du poème : « *[Pound's] poetic craftsmanship was invaluable in editing the Waste Land manuscript* » (Eliot 3).

Comme le montre l'exemple de *The Waste Land*, Ezra Pound réussit à se constituer en figure incontournable pour tout un ensemble de jeunes poètes cherchant à parfaire leur art mais aussi en quête d'une place dans le paysage littéraire. Les poètes objectivistes firent

partie de cette cohorte de jeunes gens en quête de conseils, et parmi eux Zukofsky s'est avéré le plus proche de Pound. Le jeune Zukofsky a tenté plusieurs stratégies différentes pour faire sa place, ayant d'abord tenté de se ménager une place au sein du *Menorah Journal*. Je renvoie à Stephen Fredman pour de plus amples développements sur ses tentatives, alors qu'il était âgé de vingt-cinq ans, pour se faire une place dans ce milieu et de sa tentative de faire publier son article dans les pages du *Menorah Journal* (Fredman 125). Mais, face au refus du rédacteur en chef de publier son article, Zukofsky décida de se consacrer tout entier à Pound.

Zukofsky et Pound ont entretenu une correspondance intense à partir de 1927 quand Zukofsky soumit son « *Poem Beginning "The"* » à la publication dans le magazine de Pound *The Exile* (Ahearn, « Introduction » x), et qui s'est poursuivie jusqu'à la disgrace et l'internement de Pound à St. Elizabeth (« Editorial Practice » vii). Le contexte dans lequel s'inscrit ce début de correspondance permet d'ailleurs d'illustrer le souci que Pound avait de toujours rester au centre du jeu littéraire.

> *The letters begin with Pound in the middle of changing the personnel who ran* The Exile*. He was trying to ease John Price out of the picture and put Pascal Covici in charge. Pound probably had as one of his aims in founding* The Exile *the providing of a center around which a group of younger poets and novelists could gather* (« Introduction » xi).

La correspondance qui s'établit entre les deux poètes va s'inscrire dans un rapport différencié qui prendra la forme d'un simulacre de relation père-fils. La figure de Pound devient extrêmement importante pour le jeune Zukofsky qui cherche en lui un patronage. Dans les échanges entre les deux poètes, les marques textuelles témoignent de ce rapport de déférence entre les deux :

> *What kept them talking was a special relationship they established, a relationship partly serious and partly facetious: that of father and son. In his letter of 28 October 1930 (Letter 27), Pound takes a paternal role in advising Zukofsky how to behave in Madison. He remembers his own, comparable experiences in Crawfordsville, Indiana, and speaks of himself as the "aged parent." Zukofsky was not slow to take up his role. In a letter of 6 March 1931 (not included here), he refers to himself as "sonny" and to Pound as "papa"* (xix) [126].

La relation entre Pound et Zukofsky fut étroite. Cependant, les autres poètes du groupe ont aussi répété à l'envie combien ses œuvres ont été importantes pour eux. Oppen, dans

126. De même, dans une lettre datée du 12 juillet 1933, alors que Zukofsky est en voyage en Europe, il indique suivre les conseils de Pound quant aux personnes à rencontrer et auxquelles s'associer. Zukofsky conclut la lettre ainsi : « *Whether she & I wd. make a salon, however, I can't promise father* » (Pound and L. Zukofsky 152).

une lettre à Pound, indique : « *I know of no one who does not owe you a debt* » (G. Oppen, *Letters* 72). De même pour Reznikoff qui a indiqué régulièrement sa dette envers les oeuvres de Pound. Là encore, l'œuvre autobiographique « *Early History of a Writer* » rappelle que Pound, ce qui fut le cas pour tous les poètes objectivistes, a eu une influence considérable dans sa formation.

Dans la section 13, Reznikoff parle de sa rencontre avec Eugene et Gabriel, enfants de l'immigration hongroise – « *children of Hungarian Jews* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 160) –, avec qui il se lia d'amitié et qui l'aidèrent à former son goût pour la poésie.

> *The three of us had this in common:*
> *we liked to write.*
> *which for us then, still in high school, meant mostly reading* (2: 160).

Le portrait de Gabriel est intéressant de ce qu'il révèle de la progression et de la formation d'un jeune poète durant la période de chamboulement artistique et esthétique que fut le début du XXe siècle. Reznikoff décrit le jeune Gabriel comme possédant un goût plus sûr qu'Eugene et lui, qui se manifeste par sa lecture des Élizabethains et des poètes métaphysiques et par son écriture de poèmes largement inspirés de leurs caractériisques [127]. Mais bien vite, cet attrait pour la métrique classique disparut pour laisser la place à une lassitude :

> *I had been bothered by a secret weariness*
> *with meter and regular stanzas*
> *grown a little stale. The smooth lines and rhymes*
> *seemed to me affected, a false stress on words and syllabled –*
> *fake flowers*
> *in the streets in which I walked.*
> *And yet I found prose*
> *without the burst of song and sudden dancing—*
> *without the intensity which I wanted.*
> *The brand-new verse some Americans were beginning to write –*
> *after the French "free verse," perhaps,*
> *or the irregular rhythms of Walt Whitman,*
> *the English translations of the Hebrew Bible*
> *and, earlier yet, the rough verse of the Anglo-Saxons—*
> *seemed to me, when I first read it,*
> *right:*
> *not cut to patterns, however cleverly,*

127. Reznikoff en fait le portrait suivant : « *He had read much verse, / chiefly the Elizabethans and the metaphysical poets, / and their nimble speech delighted him. / His own verse, merely gymnastics of his own quick mind, / was full of sudden twists of thought – / balancing itself on the necessity of rhyme and a strict meter* » (*Poems* 2: 161).

nor poured into ready molds,
but words and phrases flowing as the thought;
to be read just as common speech
but for stopping at the turn of each line—
and this like a rest in music or a turn in the dance.
(I found it no criticism that to read such verse as prose
was to have a kind of prose,
for that was not to read it as it was written.)
And with the even artificial beat of the old meters,
I gave up the artifice of rhyme:
only because I had the authority of Milton
the usage of the Elizabethans in their plays;
I liked a Doric music better (2: 171).

La citation est longue mais le témoignage est précieux parce qu'il rend de manière on ne peut plus transparente l'atmosphère intellectuelle de l'époque [128]. Quand bien même le nom de Pound n'apparaît pas directement, on sent néanmoins son influence de par l'importance donnée à des formes de littérature que Pound s'est appropriées. Bien sûr Pound n'est pas seul responsable de la renaissance et de l'intérêt porté à la littérature anglo-saxonne. Plutôt, il faudrait considérer et inscrire son intérêt dans une tendance globale qui procède à une revalorisation d'œuvres qui furent ignorées ou pendant longtemps exclues du canon. À cet égard, la place occupée par les philologues du dix-neuvième siècle ne saurait être sous-estimée. En effet, Pound s'est largement inspiré de Henry Sweet et de son *Anglo-Saxon Reader* dans la traduction que Pound a fait du poème anglo-saxon « *The Seafarer* » [129].

Pound mobilise ces références et cet arrière-plan culturel dans un but précis, exposant ces sources à ses fantasmes et à ses manipulations. Les traces de ces manipulations sont nombreuses et empêchent de considérer le travail de Pound comme étant réellement « philologique [130] ». Pound fait en effet paraître ses « traductions » dans le journal *New*

128. Ailleurs que dans ses poèmes, Charles Reznikoff indique bien la dette qu'il avait vis-à-vis de Pound : « *When I was twenty-one, I was particularly impressed by the new kind of poetry being written by Ezra Pound, H.D., and others, with sources in French free verse* » (« A Talk with L.S. Dembo » 98). De même, il faut noter la référence faite à Gaudier-Brzeska par Reznikoff dans le poème 14 de son premier recueil (*Poems* 1: 16). La version imprimée dans l'édition de Seamus Cooney correspond à la troisième version du poème par Reznikoff, dans laquelle Reznikoff avait effacé une référence explicite à Gaudier-Brzeska (1: 191). La dédicace à Gaudier-Brzeska est une référence directe à Pound et à l'ouvrage que Pound a dédié au sculpteur (Hindus, « Epic, "action-Poem," Cartoon : Charles Reznikoff's Testimony : the United States : 1885-1915 » 314).

129. « *As Fred Robinson has shown, however, Pound's famous howlers and his deletion of the Christian elements of the poem "are simply accurate reflections of the standard scholarly doctrine" he absorbed from Henry Sweet's Anglo-Saxon Reader* » (Longenbach 48).

130. C'est le terme choisi par Pound pour qualifier son travail d'adaptation tel qu'il paraît pour la

Age sous le titre mystique (et cryptique) « *I gather the limbs of Osiris* ». Le descriptif de la rubrique indique que le poète donnera des contributions illustrant une « nouvelle méthode » d'étude des textes [131]. Pound mobilise un faisceau de références académiques et se pose en chercheur mais J.B. Bessinger, dans son analyse de 1961 d'un enregistrement du poème, indique qu'il est difficile de se décider sur la nature du poème de Pound : « *enthusiasts, detractors, and apologists have disagreed about the merit of Pound's « The Seafarer » as a translation of the poem in the tenth century* Exeter Book » (Bessinger 173), tout en concluant que la version de Pound a le mérite d'être une pièce importante de l'histoire de la poésie moderne :

> *For the moment, however, we may only conclude that this conspicuously unedited poem has survived on merits that have little to do with those of an accurate translation. As the recording helps to demonstrate, it is a free imitation, phonic and rhythmic rather than thematic and verbal, by a major poet whose scholarship as a translator seems largely irrelevant. In the 1912 poem, after all, he vividly if partially suggested the dramatic shape of a former poem, and he did the same in his performance on the unique Harvard recording — a remarkable oral experiment, a document in the history of modern verse* (177).

Mark Atherton à son tour montre bien que les textes qui figurent dans l'ouvrage de Sweet ont inspiré durablement les poètes du vingtième siècle [132] :

> *The influence of the Anglo-Saxon Reader on twentieth-century Anglo-Saxon studies was considerable, and Sweet's choice of set texts became the accepted canon, part of our common knowledge of Old English literary culture. Modern poets such as Pound, Auden, Hill and Heaney all used this textbook, and all to varying degrees absorbed its late nineteenth-century ethos* (Atherton 31).

D'autres poètes modernistes s'insèreront à leur tour et selon des degrés divers dans cette filiation : W.H. Auden revendiquait une ascendance islandaise (O'Donoghue 51) et utilisa des kennings dans son ouvrage *The Age of Anxiety* (66). On peut aussi penser à Williams qui dédie à Éric Le Rouge un chapitre entier de son ouvrage polémique *In the American Grain*, illustrant ainsi les nombreux points de contact entre l'ancien monde et le nouveau.

Ainsi quand Reznikoff parle de « *the rough verse of the Anglo-Saxons* », il s'inscrit dans cette filiation directe dont Pound a pu être le médiateur : « *The brand-new verse some*

première fois dans les colonnes du journal *New Age* (Pound et al. 43-44).

131. « *Mr. Pound will contribute expositions and translations in illustration of "The New Method" in scholarship* » (43).

132. Certains critiques voient même dans les *Cantos* des utilisations de la métrique anglo-saxonne (Atherton 32).

Americans were beginning to write – / after the French "free verse," perhaps » [133].

L'entregent de Zukofsky et ses liens tissés avec Ezra Pound lui ont permis de pousser la carrière d'autres poètes, notamment George Oppen. Alors qu'Oppen avait publié certains de ces poèmes dans la revue *Poetry*, Pound en avait eu connaissance par l'intermédiaire de Zukofsky qui lui en avait envoyé quelques-uns (G. Oppen, *Poems* xvii). Pound reconnut le talent du jeune poète et préfaça son recueil à paraître, et ce quand bien même Oppen avait quelques réserves vis-à-vis de la personnalité de Pound. Les opinions politiques de Oppen étaient aux antipodes de celles de Pound, Oppen étant un communiste convaincu alors que Pound s'était installé en Italie et avait amorcé déjà son virage fasciste [134].

Pound fournit à Oppen une courte préface pour son premier recueil de poésie publié en 1934. Dans ce texte divisé en deux parties, Pound en dédie la première à défendre le poète contre une charge hypothétique d'obscurité. Selon Pound, les critiques se focalisent bien trop souvent sur ce qui ne se trouve pas dans le poème plutôt que sur ses qualités réelles : « *Bad criticism emerges chiefly from reviewers so busy telling what they haven't found in a poem (or whatever) that they have omitted to notice what is* » (3). Au-delà de cette défense préemptive (qui porte à la fois sur ses propres travaux et sur ceux de Oppen), Pound en profite aussi pour saluer ce qui caractérise, selon lui, les poètes de qualité, à savoir la capacité à intégrer les enseignements des prédécesseurs et à ne pas simplement les imiter :

> *One distinguishes between young men who have seriously learned the processes of their elders, and who attempt to use extant tools well, or to invent new ones, and those who merely dress up in old clothes* (3).

Pound se place dans une position de prédécesseur, d'antériorité par rapport à une jeune garde qu'il essaye de placer, il voit en Oppen un élève intelligent ayant réussi à utiliser

133. Une autre figure se trouve derrière celle de Pound et fut particulièrement problématique à accepter pour Pound : Walt Whitman. Ezra Pound a longtemps eu une attitude ambivalente vis-à-vis de son prédécesseur remettant en cause son influence et son héritage poétique. Pound disait être « embarrassé » par son prédécesseur : « *And it is ironic that those of the French who didn't follow Rimbaud or Lautréamont into their version of the anti-literary looked to Whitman to lead them out, while the Americans of the Pound-Eliot variety were embarrassed by the great predecessor because of his overt Romanticism and because of the anti-literary impulses embodied in the great catalogues and the home-made tradition of free verse* » (Antin 127-128). Une relation ambiguë abordée directement par Pound dans le poème « *Lustra* » : « *I have detested you long enough. / I come to you as a grown child / Who has had a pig-headed father; / I am old enough now to make friends. / It was you that broke the new wood, / Now it is time for carving* » (Pound dans 128). La question de l'influence de Whitman sur Reznikoff et sur Allen Ginsberg est l'objet de plusieurs chapitres dans l'ouvrage de Dara Barnat *Walt Whitman and the Making of Jewish American Poetry*.

134. De manière plus anecdotique, Mary Oppen, dans son autobiographie, raconte sa gêne quand elle voyait Pound insister que les Grecs étaient arrivés en Italie en pointant dans la mauvaise direction (M. Davidson, « Introduction » xvii).

les outils à sa disposition pour dépasser la simple imitation. Pound avait une vision très didactique de la poésie [135] et Oppen correspond à ce modèle de poète qui aurait intégré ses enseignements. Dans la suite du texte, Pound indique les influences visibles de la poésie d'Oppen. Il voit dans celle-ci des traces de la poésie de Williams [136]. Pound, par ce petit texte, qu'il conclut en saluant un artisan sérieux – « *serious craftsman* » – , doté d'une sensibilité exceptionnelle [137], assume la place de patron volontiers paternel de cette nouvelle génération de poètes incarnée par Oppen, mais aussi Zukofsky et Rakosi.

1.2.2 La nouveauté manifeste

La poésie objectiviste est fondée sur une forme de malentendu qui lui a permis de connaître une certaine fortune, mais qui est avant tout la source de difficultés pour établir une définition. Le mouvement objectiviste naît avec le numéro de février 1931 de la revue *Poetry*, lorsque Louis Zukofsky prend la direction éditoriale du numéro, avec le soutien et l'appui d'Ezra Pound. C'est dans ce numéro que les deux articles de Louis Zukofsky paraîtront : « *Program: "Objectivists" 1931* » et « *Sincerity and Objectification With Special Reference to the Work of Charles Reznikoff* ».

Avant d'aborder ces deux articles en tant que tels, il convient de cerner le contexte et l'environnement dans lequel ils s'insèrent. Leur utilisation en tant que borne chronologique s'explique par l'importance du manifeste dans la constitution du champ littéraire. Ce genre de considérations nous éloigne du discours esthétique pour nous rapprocher d'une approche sociologique. Une analyse rapide du rôle de Pound sous l'angle sociologique peut s'avérer éclairante. En effet, il apparaît que la plupart de ses décisions trouvent leur origine dans ce souhait de devenir conseiller de Mussolini :

> *Far from being the advisor to the Italian government, as charged in Count 3b of the indictment, Pound had little contact with the regime. Anyone high in the councils of the party could hardly have suffered such want during the war as Pound endured. Ezra wrote to me in 1959 that he certainly would have advised Mussolini if he had been able to reach him, and during the second decennio of the regime, he had protested*

135. Son *ABC of Reading* avait été conçu expressément dans le but d'aider à l'enseignement de la poésie : « *The present pages should be impersonal enough to serve as a text-book. The author hopes to follow the tradition of Gaston Paris and S. Reinach, that is, to produce a text-book that can also be read 'for pleasure as well as profit' by those no longer in school; by those who have not been to school; or by those who in their college days suffered those things which most of my own generation suffered* » (Pound, *ABC of Reading* 11).

136. Probablement l'autre pôle fondamental de la poésie américaine et une autre figure de la poésie moderniste de manière générale.

137. « *sensibility which is not every man's* » (G. Oppen, *Poems* 4).

> *against Il Duce's break with the Risorgimento, that is, the hoped-for Renaissance of Italy. He made one last effort to persuade the Cisalpine Republic to issue Gesellite script, but he was ignored* (Mullins 245-246).

Une tentation qui persistera jusqu'aux derniers moments du régime fasciste à Salò (Kenner 469). La question du fascisme de Pound apparaît comme une volonté claire et nette de faire partie d'un cénacle d'élus, de dépasser son rôle de poète et d'embrasser celui d'affairiste et de courtisan.

L'approche sociologique de la littérature permet ici de rendre compte des raisons pour lesquelles des poètes aussi différents que Reznikoff, Zukofsky, Oppen, Rakosi ou Niedecker, ont pu se retrouver rassemblés sous une seule et même appellation. L'ouvrage de Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, publié en 1980, permet d'y jeter la lumière et de sortir des « mornes topiques » et de passer outre la « revendication de l'autonomie de la littérature » (Bourdieu 10).

La structuration de la littérature en champ autonome obéit à une logique capitalistique qui l'a faite passer d'un loisir de gentilhomme à une activité permettant d'engranger des bénéfices financiers tout autant que symboliques [138]. C'est donc selon cette logique, avant tout relationnelle plutôt qu'esthétique, qu'il faut considérer le manifeste.

La production des manifestes, telle qu'elle se fait par Zukofsky et ses prédécesseurs, a pour visée non pas vraiment d'établir une série de préceptes esthétiques mais surtout des préceptes culturels, pour ne pas dire sectaires. Il faut alors ranger le manifeste dans la catégorie du « discours apologétique », forme de discours que « le croyant s'adresse à lui-même et qui, s'il a au moins pour effet de redoubler sa croyance peut aussi éveiller et appeler les autres à la croyance » (15) et qui lui permet d'accéder à la fonction de « nomothète » (108).

138. « Le rapport entre les producteurs culturels et les dominants n'a plus rien de ce qui a pu le caractériser aux siècles antérieurs, qu'il s'agisse de la dépendance directe à l'égard du commanditaire (plus fréquente chez les peintres, mais aussi attestée dans le cas des écrivains) ou méme de l'allégeance à un mécène ou à un protecteur officiel des arts. Il s'agit désormais d'une véritable subordination structurale, qui s'impose très inégalement aux différents auteurs selon leur position dans le champ, et qui s'institue au travers de deux médiations principales : d'une part le marché, dont les sanctions ou les contraintes s'exercent sur les entreprises littéraires soit directement, à travers les chiffres de vente, le nombre d'entrées, etc., soit indirectement, à travers les nouveaux postes offerts par le journalisme, l'édition, l'illustration et toutes les formes de littérature industrielle ; d'autre part les liaisons durables, fondées sur des affinités de style de vie et de systéme de valeurs, qui, par l'intermédiaire des salons notamment, unissent une partie au moins des écrivains à certaines fractions de la haute société, et contribuent à orienter les générosités du mécénat d'État » (Bourdieu 88). Il est tout à fait possible de trouver un point d'équilibre entre la vision des poètes comme « antennes de la race » (Pound, *ABC of Reading* 73) et celle qui ferait d'eux de simples affairistes, et notre intention n'est certainement pas de considérer Zukofsky de la sorte, lui qui a si souvent manifesté sa croyance dans la supériorité de l'art.

Pour le contexte français, Baudelaire ou Flaubert ont chacun permis la création d'un champ littéraire autonome dans lequel les gains de capital symbolique sont inversement proportionnels aux gains économiques. Au-delà de la création de cet espace dédié, s'est jouée à cette époque la création d'un mode de vie spécifique, actualisant les tensions qui parcourent potentiellement le champ [139].

Des poètes comme Pound et Zukofsky sont éloignés de ce contexte français. Cependant, à niveau égal de développement économique, les contextes sociaux d'un pays sont reproductibles *mutatis mutandis*. Cet argument ne doit pas être considéré comme en faveur d'une unité civilisationnelle, mais il suffit d'envisager les conditions qui ont permis l'émergence d'un certain type de marché pour se rendre compte qu'elles sont en mesure de créer les mêmes effets dans un autre pays. Sans compter que l'influence de la scène littéraire française est bien documentée : « *The modern influence, that of the French, was of special importance, for besides reinforcing the imagists' belief in their neo-classicism, it offered them examples of organized poetry movements. It not only clarified their ideals but also gave them a method of propaganda* » (Hughes 4). Zukofsky et Pound se sont donc retrouvés dans un contexte d'autonomisation accomplie du champ littéraire dont la conséquence concrète fut leur mise en concurrence avec les autres acteurs qui déployaient leur propre puissance à l'intérieur de ce même champ.

Le jeu de la concurrence, conséquence directe de l'autonomisation du champ littéraire, est un jeu à somme nulle [140], ce qui a pour conséquence de mettre les moins bien placés dans une situation délicate, les privant des moyens de subsistance attendus de leur position dans le champ. Le gain d'autonomie par le champ littéraire a malheureusement pour corollaire une certaine rupture vis-à-vis du marché qui est dorénavant devenu le principal moyen de subsistance des écrivains. Les écrivains qui décident de se consacrer au genre rapportant le plus de gains symboliques (ce qui est le cas de la poésie) sont aussi ceux qui souffriront le plus du manque d'intérêt du grand public qui aurait pu leur permettre d'échapper à la précarité financière. Le sous-champ de la poésie (champ interne au champ de la littérature) se caractérise par une production à destination des producteurs eux-mêmes : ce sont

139. Et qui s'est en partie défini en opposition à certains modèles tels que l'Académie Française. Le refus de Baudelaire d'obéir aux règles de cette institution a contribué à la structuration du champ par l'« anomie » (Bourdieu 109-110).

140. L'utilisation de ce concept ici est forcément simplificatrice par rapport à celle originelle de la théorie des jeux. Rappelons que celle-ci considère que le gain d'un participant se solde forcément par une perte pour un autre participant : « *A zero-sum game is one in which the gains of one player are the losses of another, hence their payoffs always sum to zero* » (Tadelis 101). Un jeu dans lequel les moyens et les bénéfices sont forcément finis.

les poètes eux-mêmes qui lisent le plus de poésie. La concurrence y est féroce entre les producteurs de contenus, et les places s'échangent rapidement entre ceux qui se trouvent au plus haut de la hiérarchie symbolique et ceux qui aspirent à les remplacer.

Pour accélérer le remplacement générationnel dans le champ et déloger les acteurs déjà en place, les nouveaux entrants ont plusieurs outils à leur disposition. Indéniablement, celui qui eut le plus de faveur pour remettre en cause les hiérarchies existantes fut le manifeste, outil de prédilection pour l'expression de la différence, soit le cœur même de la lutte dans le champ [141]. C'est par le manifeste que des auteurs comme Wyndham Lewis ou Ezra Pound ont tenté de devenir des acteurs en vue.

La vie de Pound se distingue en effet par les tentatives répétées du poète de faire naître un mouvement non seulement autour de ses principes esthétiques mais aussi de sa personne. Les années 1910 ont été une période fructueuse sur ce point pour Pound puisqu'on le voit prendre part à la création de deux mouvements littéraires. Glenn Hughes date la naissance de l'imagisme en 1909 quand F.S. Flint joint le « *Poets Club* » (10-11) créé par T.E. Hulme. La même année, Pound publiait son recueil *Personæ* (11-12). Pound fait référence à ce groupe sous la nomination « *School of Images* » dans la préface qu'il donne aux œuvres poétiques complètes de T.E. Hulme, dans son recueil *Ripostes* de 1912 (Pound cité dans Hughes 12).

Au début, Pound se retrouve plus ou moins en concurrence avec Richard Aldington pour la définition de ce mouvement artistique. Richard Aldington est une autre figure incontournable du mouvement imagiste, puisque les poèmes qu'il publie dans le numéro de *Poetry* de novembre 1912 en marquent l'émergence. La note biographique dans le numéro de *Poetry* introduisant Aldington indique que le poète est un membre des « Imagists » : « *A group of ardent Hellenists who are pursuing interesting experiments in vers libres; trying to attain in English certain subtleties of cadence of the kind which Mallarmé and his followers have studied in France* » (cité dans Kenner 177). La définition est succincte et se contente de définir le groupe en fonction d'un ensemble d'intérêts (amateurs de poésie grecque ancienne et des recherches formelles de Mallarmé).

En mars 1913, F.S. Flint fait son retour dans la revue *Poetry*, avec un article dans la section « *Editorial Comment* », qui se propose d'assouvir la curiosité des lecteurs qui semble avoir été piquée par la mention des « *Imagistes* » à propos d'Aldington :

Editor's Note – In response to many requests for information regarding Imagism

141. Je renvoie encore une fois à Bourdieu qui a étudié de manière éclairante la dynamique conflictuelle et adversariale entre les différents acteurs du champ.

> *and the* Imagistes*, we publish this note by Mr. Flint, supplementing it with further exemplification by Mr. Pound. It will be seen from these that* Imagism *is not necessarily associated with Hellenic subjects, or with* vers libres *as a prescribed form* (Flint 198).

La définition donnée par Flint est révisée après avoir été annoncée comme défectueuse, faute d'une définition claire de l'imagisme, il doit se contenter d'un discours rapporté, d'un témoignage : « *as I was unable to find anything definite in print, I sought out an* imagiste*, with intent to discover whether the group itself knew anything about the "movement." I gleaned these facts*[142] » (198-199).

La définition floue de Flint rappelle que les membres supposés du mouvement admettaient eux-mêmes ne pas être des révolutionnaires. Leur seul souci apparent semblait être de s'inscrire dans une tradition relativement large, allant de Sappho à Villon en passant par Catulle. En soi, cette définition succincte ne permettrait pas de fonder un groupe[143]. Mais c'est dans cet article et dans le suivant que l'on retrouve les principes qui seront dès lors utilisés pour définir l'imagisme.

> 1. *Direct treatment of the « thing, » whether subjective of objective.*
> 2. *To use absolutely no word that did not contribute to the presentation.*
>   (a) *As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome (199)*

Malgré leur apparente simplicité, ces éléments révèlent des tensions qui parcourent la poésie à cette époque. En effet, les poètes avant-gardistes de l'époque (dont Pound fait bien évidemment partie) se posent en opposition à la poésie édouardienne, exprimant la volonté de s'affranchir des contraintes génériques qu'ils y percevaient, qu'il s'agisse des sujets traités ou des modalités d'expression. La poésie de Pound et des imagistes vise la concentration, l'économie de moyens en matière d'expression, à l'encontre de la poésie jugée lourde et emphatique qui l'a précédée. Pound souhaitait également lutter contre la « vulgarité edwardienne » (Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams* 116) à travers l'autre aventure littéraire qu'il a lancée et dont nous reparlerons.

Les préceptes esthétiques propres à l'imagisme seront davantage précisés par l'essai suivant celui de Flint. La définition donnée par Ezra Pound dans « *A Few Don'ts by an*

142. Le nom même que se sont donnés les membres du groupe est une illustration de l'importance qu'avait la France dans l'imaginaire des poètes de l'avant-garde anglo-saxonne. Le nom correspond à une forme française en -iste quand l'anglais aurait préconisé une forme en -ist.

143. Ils n'avaient après tout pas publié de manifeste : « *They had not published a manifesto* » (Flint 199).

Imagiste » est avant tout négative [144]. Pound montre qu'il n'est pas tant intéressé par l'élaboration d'une théorie poétique [145] que par l'énonciation d'interdits. Ce procédé permet à Pound de dresser un portrait en creux de la poésie qu'il rejette : est interdit par Pound tout ce qui correspond au goût de l'époque qui l'a précédé.

La liste de Pound s'articule autour de deux thèmes principaux qui sont « *Language* » et « *Rhythm and Rhyme* ». La première partie portant sur le langage montre la place que la concentration et l'économie occupaient dans sa pratique [146]. Pound insiste sur la nécessité de limiter le recours aux adjectifs et autres mots superflus dans le même temps qu'il partage sa conviction que la poésie se modèle aussi à partir de l'imitation des prédécesseurs [147].

Dans sa deuxième section, Pound amplifie et approfondit sa réflexion en tissant un parallèle avec la musique. Pound dénonce les procédés faciles que sont les allitérations et les assonances et compare le travail poétique à celui d'un scientifique. Par cette comparaison, Pound défend l'idée que le travail du poète ne doit être célébré qu'une fois qu'il a fait ses preuves, qu'il a montré sa capacité à utiliser tous les ressorts de la poésie à sa disposition introduits et développés par les poètes de sa tradition choisie (« A Few Don'ts by an Imagiste » 204). Pound continue l'énonciation de ses principes négatifs en indiquant que la mélodie poétique ne saurait être assujettie à la seule métrique : « *Don't chop your stuff into separate iambs* » (204) ; « *If you are using a symmetrical form, don't put in what you want to say and then fill up the remaining vacuums with slush* » (205).

L'essai énonce avant tout la volonté d'universaliser une pratique poétique particulière ou individuelle [148]. Cependant, Pound ne se positionne pas comme le meneur des imagistes mais comme un participant (« *A Few Don'ts by an Imagiste* » avec utilisation de l'article indéfini), un simple membre de ce mouvement. Pour résumer en quelques mots et reprendre les concepts de Bourdieu : Pound fait partie du champ. Même si son obédience imagiste ne sera pas sans lui poser des problèmes.

En effet, l'histoire de l'imagisme est profondément marquée par le conflit entre Amy Lowell et Ezra Pound. Pound essaya de consolider sa place en son sein en publiant une anthologie qui fut publiée en 1914 mais pas assez rapidement pour ne pas subir

144. L'idéal était selon lui-même d'établir une liste qui serait dans le style des Dix Commandements, ou comme le dit Pound lui-même de « *Mosaic negative* » (Pound, « A Few Don'ts by an Imagiste » 201).
145. Pound cite des critiques comme Duhamel et Vildrac (205).
146. Des thématiques qui parcourent l'ensemble de son œuvre et de sa carrière poétique, ainsi que sa carrière « pédagogique ».
147. Une imitation qui ne doit pas simplement consister en la répétition des mêmes mots.
148. Les références poétiques données par Pound sont essentiellement celles de son panthéon personnel, parmi lesquelles on compte Sappho, Villon, Catulle.

l'appropriation du mouvement par Lowell (Kenner 178). Après cette « dépossession », Pound se dissocia du mouvement et le moqua en l'appelant « *Amygism* »[149]. Déçu de la forme que prit l'imagisme, Pound se tourna vers un autre mouvement : le vorticisme.

Le vorticisme est le résultat de l'effort conjoint de plusieurs figures parmi lesquelles Pound et surtout Wyndham Lewis. Dans un mouvement majoritairement préoccupé par les arts plastiques, la présence de Pound peut étonner. Mais elle fait sens une fois inscrite dans une logique de réseaux. La question de la paternité du mouvement sera aussi l'objet d'une tension reflétée dans l'affirmation de Lewis : « *Vorticism, in fact, was what I, personally, did, and said, at a certain period. This may be expanded into a certain theory regarding visual art; and (much less theoretically) a view of what was excellent in literary art.* The Enemy of the Stars*, and the first version of the novel* Tarr *[both by Lewis] exemplified the latter of these two intellectual novelties ...* » (Lewis cité dans Edwards, « Introduction » 9-10). L'histoire du vorticisme met en jeu les mêmes ressorts que ceux que l'on a pu observer dans le mouvement imagiste, avec une concurrence entre plusieurs artistes, comme Wyndham Lewis et Roger Fry (Orchard 15)[150] :

> *In the four years from 1910 to 1914, in parallel with the social and political ferment of the times, radically new ideas and practices in the visual arts were introduced in Britain. The exhibition organized by Roger Fry in December 1910, 'Manet and the Post-Impressionists', is conventionally taken as the starting-point, while the climax came in the late spring of 1914, with the emergence of a genuine avant-garde movement having its own identifiable form of geometric abstraction and its own vibrant and aggressive magazine, Blast. The movement was 'Vorticism' (belatedly christened by the American poet Ezra Pound even while Blast was in production), now recognized as the high-water mark of modernism in England at least until the 1930s* (Edwards, « Introduction » 9).

Et le vorticisme va constituer un élan qui ne trouvera d'obstacle que dans la Première Guerre mondiale[151]. Le mouvement vorticiste se dote de plusieurs outils afin de propager ses idées, et d'occuper une place plus importante dans le champ artistique (d'ailleurs volontiers considéré comme un champ de bataille[152]) parmi lesquels un Rebel Art Centre

149. Cette appellation tournant en dérision un mouvement auquel il a pris part montre aussi la conscience qu'avait Pound de l'importance des individualités dans les mouvements esthétiques.

150. De même, il ne faut pas sous-estimer l'influence de Marinetti qui a pu constituer un modèle pour Lewis (Orchard 16).

151. La fin du vorticisme s'explique en partie par les valeurs « viriles » véhiculées par les tenants du mouvement : « *Since the Vorticists, unlike the declared pacifists of the Bloomsbury Group, regarded themselves from the very beginning as belligerents as well as artists, 1t comes as no surprise that a great many of them spent time at the Front, as volunteers or as conscripts, for shorter or longer periods* » (Orchard 21).

152. Pound disait de Lewis et de sa personnalité exubérante : « *He is a man at war* » (22).

(Wilson 31) mais aussi un magazine dans lequel publier ses manifestes.

Le magazine *Blast* fut le résultat de cette volonté de donner un canal d'expression à cette avant-garde tumultueuse (31). *Blast* est avant tout destiné aux peintres, la peinture étant pour beaucoup au centre de toutes les innovations esthétiques de l'époque, mais Lewis demande quand même l'aide de Pound pour écrire un texte « hargneux » (« *something nasty* » [Edwards, « Foreword » vii]). Le premier numéro du magazine présente une organisation qui reflète le souci de la différenciation, de la distinction. Les premières pages sont dédiées aux manifestes du mouvement, au nombre de deux et rassemblés sous le titre « *Great Preliminary Vortex* » [153] (Lewis non paginé).

Le premier manifeste est précédé par une note introductive, véritable déclaration d'intention : « *Long Live the Vortex!* ». Cette courte notice montre déjà une partie de l'inventivité typographique du magazine [154] (dont l'utilisation des majuscules et des italiques). De même, elle fait sienne la citation de Pound indiquant que Londres est le vortex dans lequel convergent toutes les énergies artistiques de l'époque : « *Long live the great art vortex sprung up in the centre of this town!* » (Lewis non paginé). Fonctionnant comme l'envers de l'image qui sera exploitée quelques années plus tard par Yeats dans « *The Second Coming* » [155], la citation de Lewis insiste de deux manières sur la notion de centre. Le mot est utilisé directement pour parler du centre de la ville. Mais il est aussi sous-entendu par l'utilisation du mot vortex même qui désigne un phénomène physique caractéristique dans lequel un fluide s'écoule autour d'un axe. Le nom même adopté par le mouvement devient alors le révélateur de la volonté de Lewis et de ses sectateurs : dans le centre que constitue déjà la ville de Londres, il a la prétention de se constituer en un axe central autour duquel tous les autres participants au mouvement vont devoir graviter.

Le ton est violent, empruntant au vocabulaire guerrier : « *We fight first on one side, then on the other* » (30), « *Mercenaries were always the best troops* », « *We are Primitive Mercenaries in the Modern World* » (30). De cette manière, le ton marque un passage à un discours au-delà de l'esthétique pure. Quand Flint et Pound énonçaient des principes propres à la poésie, donnant des considérations sur le rythme qui devait se rapprocher de la langue parlée et sur le besoin de traiter le sujet du poème de manière directe, Pound et tous les contributeurs du manifeste sont plus intéressés par la libération d'une énergie,

153. La dénomination de « vortex » est due à Pound qui l'avait déjà utilisée dans sa correspondance avec Williams pour parler de l'atmosphère culturelle de la capitale britannique (17).

154. Sur le sujet je renvoie à la préface de Paul Edwards pour la réédition du premier numéro de *Blast* (Edwards, « Foreword ») mais aussi à l'ouvrage dirigé par ses soins (Edwards et Beckett).

155. « *Turning and turning in the widening gyre [...] Things fall apart; the centre cannot hold* » (Yeats 187).

par la pure véhémence, pour aboutir à un retour à un état de nature primitif (« *The Art-Instinct is permanently primitive* » [Lewis 33]) qui ne serait en fin de compte que le prélude à un triomphe civilisationnel. En effet, les signataires du manifeste sont intéressés par une réjuvénation de la civilisation britannique. Ils expriment en cela une vision de la civilisation influencée par le biologisme [156] dans lequel les conditions climatiques et naturelles sont clés pour le développement de l'art :

> *As the steppes and the rigours of the Russian winter, when the peasant has to lie for weeks in his hut, produces that extraordinary acuity of feeling and intelligence we associate with the Slav; so England is just now the most favourable country for the appearance of a great art* (33).

Ce biologisme exprimé par Lewis et ses complices prend une forme particulière en Angleterre puisque le paysage qui entoure les poètes et les artistes n'est pas une jungle luxuriante ni l'étendue américaine [157]. La création de ce nouvel art doit prendre source dans les industries et dans les arbres de fer qui ont remplacé les arbres verts [158]. Et c'est par cette industrie que la libération d'énergie [159] s'effectue qui permettra la régénération de l'art national. En lien avec ce motif de l'énergie, le manifeste se conclut finalement par l'affirmation que la révolte constitue l'état normal de l'artiste anglais :

> *7. In England, on the other hand, there is no vulgarity in revolt.*
> *8. Or, rather, there is no revolt, it is the normal state.*
> *9. So often rebels of the North and the South are diametrically opposed species.*
> *10. The nearest thing in England to a great traditional French artist, is a great revolutionary English one* (42).

Concluant sur le besoin de la révolte, Lewis et consorts ont fait de la libération d'énergie une condition de la production artistique. Empruntant involontairement à la mécanique des fluides, ils font du vortex l'image centrale de leur mouvement artistique. Alors que cette image avait pour but d'illustrer justement cette libération violente d'énergie, elle révèle aussi de manière involontaire le processus inconscient qui se trouve au cœur de la démarche de création d'un mouvement. Que le mouvement soit ascendant ou descendant, le vortex se constitue nécessairement autour d'un axe, et si Lewis indique qu'un vortex est

156. Un biologisme qui se manifeste de différentes façons selon les contrées : « *Fairies have disappeared from Ireland (despite foolish attempts to revive them) and the bull-ring languishes in Spain* » (Lewis 34).
157. « *Were that so the complication of the Jungle, dramatic Tropic growth, the vastness of American trees, would not be for us* » (36).
158. « *But our industries, and the Will that determined, face to face with its needs, the direction of the modern world, has reared up steel trees where the green ones were lacking [...]* » (36).
159. « *It is intelligence electrified by flood of Naivety* » ; « *It is Chaos invading Concept and bursting it like nitrogen* » (38).

apparu au centre de Londres [160], il n'indique pas quel est le centre de ce vortex : après tout, il va de soi que c'est lui [161].

Au-delà du contenu polémique et maximaliste du court texte (les idées défendues y seront vives et violentes [162]), il faut noter la disposition fondamentale du manifeste, soit la mise en contraste d'un nous contre eux. En effet, le texte est construit sur la reprise anaphorique du pronom personnel de la première personne du pluriel « *we* » : « *We stand for the Reality of the Present* », « *We want to leave Nature and Men alone* », « *We do not want to make people wear Futurist Patches* » ... (7). Le texte indique l'identité de ces personnes dont les vorticistes souhaitent se différencier, il s'agit bien sûr des futuristes, dont Marinetti est le représentant : « *AUTOMOBILISM (Marinetteism) bores us. We don't want to go about making a hullo-bulloo about motor cars, anymore than about knives and forks, elephants or gas-pipes* » (8). Le texte met en évidence un conflit entre deux parties souhaitant s'attribuer les ressources limitées (et les bénéfices) d'un champ. L'expression de la différence qui est au cœur de la pulsion manifeste peut alors aller même jusqu'à une expression d'une volonté hégémonique, comme on le voit dans la proposition : « *We will convert the King if possible* » (8). La part de provocation dans ce type d'énoncés est importante et assumée mais elle reste néanmoins révélatrice de la volonté de se positionner et en ce sens elle doit donc être prise littéralement. Le manifeste exprime ainsi la volonté claire et nette d'occuper une place de pouvoir au sein du champ de la production artistique de l'époque ; Lewis n'ambitionne peut-être pas de devenir roi d'Angleterre mais il ambitionne de devenir le roi des arts en Angleterre [163].

Ce texte introduit les deux manifestes de *Blast* dans lesquels sont précisés les préceptes et attitudes des personnes attachées au mouvement [164]. Le premier manifeste adopte un ton particulièrement véhément qui se reflète dans sa structure, construit selon un principe

160. « *Long live the great art vortex sprung up in the centre of this town* » (7).

161. Ou bien Pound puisque c'est lui qui est à l'origine du nom (Edwards, « Foreword » VII). Pour plus de détails sur le vorticisme et ses principes esthétiques, on peut se référer aux ouvrages indiqués par Edwards : *Vorticism and the English Avant-Garde* de William C. Wees, « *The Pound Era: The Age of Ezra Pound, T.S. Eliot, James Joyce and Wyndham Lewis* » de Hugh Kenner, mais aussi « *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting* » de Reed Way Dasenbrock (Edwards et Beckett 10).

162. « *vivid and violent* ».

163. Il faut prendre l'expression de l'individualité souveraine (« *Blast presents an art of Individuals* » (Lewis 8) dans ce texte comme l'expression de l'individualité souveraine d'un individu en particulier. Gardons en tête que Lewis reprochait aux *Omega Workshops* de prôner un anonymat de l'artiste dans le prolongement du mouvement *Arts and Crafts* de William Morris (Orchard 15).

164. Dont on trouve la liste à la page 43 : « R. Aldington, Arbuthnot, L. Atkinson, Gaudier Brzeska, J. Dismorr, C. Hamilton, E. Pound, W. Roberts, H. Sanders, E. Wadsworth, Wyndham Lewis » (Lewis).

d'opposition « Blast »/« Bless », directement inspiré de celle que l'on pouvait trouver dans les manifestes produits en France [165]. S'ensuit donc une litanie de différentes choses que Lewis voue aux gémonies. Il y a bien sûr l'Angleterre (« *BLAST First (from politeness) ENGLAND* ») avec son climat responsable des péchés du pays et de ses maladies (« *CURSE ITS CLIMATE FOR ITS SINS AND INFECTIONS* »). La liste est bien trop longue pour toutes les détailler, elles vont du trivial (« *APERITIFS* ») aux considérations esthétiques proprement dites (« *CURSE [...] THE BRITANNIC ÆSTHETE* »). Dans ces différentes listes, Lewis exprime le souhait de faire place nette, et de se débarrasser des choses qui selon lui empêchent l'émergence de l'art véritable en Angleterre. De l'autre côté du spectre, on retrouve une liste de ce qui suscite l'admiration de Lewis. Il y bénit toutes les choses qu'il trouve dignes d'admiration avec cette même volonté de mêler le plus trivial aux considérations réellement esthétiques [166].

Les deux manifestes introduisant *Blast* et le mouvement vorticiste sont des illustrations de l'enjeu principal au cœur de ce genre de littérature. Le manifeste, que l'on prend dans le sens extensif de littérature visant à susciter l'adhésion, est un texte qui vise à dégager un espace propre au sein d'un champ [167].

Zukofsky hérite de cette tradition établie de constitution d'un mouvement, et écrira lui aussi son manifeste (même si le ton adopté sera beaucoup moins polémique et véhément). Les articles qui paraissent dans la revue *Poetry* sont écrits sous l'impulsion de Pound qui indique à Zukofsky qu'il faut créer un groupe [168]. Le projet de laisser les rênes d'un numéro de *Poetry* à Zukofsky se concrétise en octobre 1930 lorsque Pound écrit à Zukofsky que Harriet Monroe accepte le projet : « *Wonners will nevuHH cease. I have just recd. nooz from Harriet [Monroe] that she is puttin you at the wheel for the Spring cruise* » (Pound et L. Zukofsky 45).

La lecture de la correspondance entre Pound et Zukofsky permet de comprendre que la création du mouvement objectiviste répond à une commande de Pound [169]. C'est Pound

165. « *The Blast—Bless formula of the opening pages of the magazine was modelled on Apollinaire's 'L'anti-tradition futuriste' and its 'rose à' and 'merde à' format* » (Edwards et Beckett 113).

166. Sont encensés cette fois-ci les ports britanniques, les coiffeurs, l'humour anglais (dont Swift et Shakespeare sont les représentants).

167. Cette tentative de dégagement d'un espace propre ne va pas sans une certaine violence. La tonalité des textes de *Blast* en est un exemple mais on pourrait aussi verser au dossier les poèmes de Pound qui y figurent (dont « *Salutation the Third* » avec son « *HERE is the taste of my BOOT* » (Lewis 45).

168. Dès 1928, Pound invite le jeune poète à créer un groupe qui pourrait figurer dans *The Exile* : « *Also any of your contemporaries with whom you care to associate. Somebody OUGHT to form a group in the U.S. to make use of the damn thing now that I have got it in motion. Failing development of some such cluster I shall stop with No. 6* » (Pound et L. Zukofsky 6).

169. Une commande qui a aussi pour projet de permettre à Pound de faire entrer Basil Bunting dans

qui guide Zukofsky sur la stratégie à adopter et sur les membres potentiels à inclure : « *Must make a NEW grouping. and the older elements must be the uncompromised (either toward mediocrity or popularity.) also the mugs the y,m,c,a, types, the gorddam seerryous neo-Lippmans etc. If in doubt and ignorant of past records, you might consult me re/ proposed affiliations* » (13).

Après cette annonce, Zukofsky se met au travail et sélectionne les œuvres qui figureront dans les pages de ce numéro. De même, il se lance dans la rédaction et adaptation de deux articles qui serviront de manifestes pour ce fameux mouvement. Les deux articles de Louis Zukofsky figurent parmi les pages « Comments » de la revue, une rubrique qui existait dès le premier numéro de la revue paru en octobre 1912. Ces deux articles sont assemblés avec la volonté d'établir un cadre théorique motivant la sélection des poèmes figurant dans le numéro. Ils doivent être considérés comme deux parties d'une même tentative de définition d'un mouvement « objectiviste ». La genèse de ces deux articles est un bon indicateur de la difficulté de donner un cadre théorique à ce mouvement, une difficulté qui s'explique par la *nécessité* de donner un texte exprimant une *différence*[170].

Deux textes assez dissimilaires : l'un programme, et l'autre, analyse de la poésie de Charles Reznikoff. Le premier texte est intitulé « *Program: "Objectivists" 1931* » et la date y figurant est déjà un indicateur. Cette date dans le titre annonce la possibilité d'un « *Program: "Objectivists" 1932* », 1933 ou 1934[171]. Il y a la possibilité d'une ouverture sérielle dans le même temps qu'il y a la claire conscience d'être situé dans un contexte historique précis, contexte qui sera abordé directement dans la définition du mouvement.

Zukofsky introduit le mouvement par un chapeau mis en valeur typographiquement par ses caractères italiques. Dans ce court texte introductif, il donne une définition du nom dont est dérivé l'adjectif objectiviste, se focalisant sur trois aspects principaux du mot, qu'il modèle ensuite selon ses ambitions. Ainsi, à partir de deux acceptions particulières du mot, il en dérive une troisième qui est le reflet de sa propre pratique poétique :

> *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) Desire for what is objectively perfect, inextricably the direction of historic and contemporary particulars* (L. Zukofsky, « Program »).

Dans sa première partie, l'objectif est ramené à sa définition scientifique proche de la

Poetry et de le laisser éditer un futur numéro dédié à la poésie britannique (47).

170. Et ce d'autant plus que Harriet Monroe insistait pour que le mouvement ait un nom (Homberger 122).

171. Assez ironiquement, c'est sur le deuxième texte manifeste que la révision va porter au fil des années.

focalisation, avant de passer dans sa deuxième partie à une définition dérivée de l'usage militaire. La suite de la définition est plus problématique puisque Zukofsky va la construire sans avoir procédé à la définition préliminaire des termes constituants : un poème est objectiviste à partir du moment où il sera jugé objectivement parfait – « *objectively perfect* » –, sans que Zukofsky ne donne (pour l'instant) ni les critères permettant de définir la perfection ni le sens de l'adverbe « *objectively* ». Le deuxième segment de la définition fournie par Zukofsky définit la perfection comme quelque chose qui prend en compte les détails historiques et contemporains – « *historic and contemporary particulars* ».

Sans plus de détours, Zukofsky commence son programme en indiquant ce que peuvent être ces fameux détails. Ces deux éléments englobent de manière indifférente les événements et objets les plus anciens mais aussi les évènements les plus actuels. En d'autres termes, Zukofsky ne s'interdit ni l'utilisation de la tradition la plus respectée et la plus valorisée (ici la première performance de la *Passion selon St Mathieu* de Bach) ni de faire référence à l'évolution des données macro-économiques de la Russie Soviétique. De manière assez révélatrice, on peut remarquer que ces thèmes que Zukofsky défend comme légitimement poétiques, sont ceux que lui-même utilise dans son grand-œuvre. Le premier mouvement de "*A*" s'ouvre sur la représentation de *La Passion selon Saint Mathieu* de Bach à Leipzig (Twitchell-Wass, "A"-1) : « *A / Round of fiddles playing Bach* » (L. Zukofsky, *"A"* 1). De même, on trouve mention de l'état de l'industrie métallurgique soviétique dans le sixième mouvement : « *12 years after Illytch's statement / When the collectivists / Raised the great metallurgical plants / in Siberia* » (32). Là où on aurait pu croire que le programme correspondait à une demande, une réelle volonté de faire école à partir de principes commun, on voit finalement qu'il s'agit bien de la vision particulière de Zukofsky qui prédomine [172]. De manière révélatrice, la définition qui ouvre le programme est une réutilisation d'un motif qui se trouve déjà dans la poésie de Zukofsky. La formulation originelle se trouve dans le sixième mouvement de « *A* » :

> *My one voice. My other: is*
> *An objective - rays of the object brought to a focus,*
> *An objective - nature as creator - desire*
> *for what is objectively perfect*

172. Rakosi avait bien perçu cette tendance dans le manifeste de Zukofsky : « *I see that his definition was tailor-made for* his *work* » (Buckeye 466). Il faut bien sûr relier cette tendance au « processus d'institutionnalisation de l'anomie qui est corrélatif de la constitution d'un champ dans lequel chaque créateur est autorisé a instaurer son propre nomos dans une œuvre apportant avec elle le principe (sans antécédent) de sa propre perception » (Bourdieu 118).

Inextricably the direction of historic and
contemporary particulars (24).

Tenant compte de la propension de Zukofsky à alimenter sa poésie avec des éléments tirés de sa vie privée, on pourrait éventuellement envisager que Zukofsky ait réutilisé dans sa poésie un texte écrit précédemment. Or, la table des matières indique que le sixième mouvement a été écrit l'année précédent la parution de « *Program: "Objectivists" 1931* » (v) [173]. Le passage suivant justement la définition de l'objectif use du même exemple que celui qui figure dans le texte de *Poetry* :

J.S.B.: a particular,
His Matthew Passion, a particular, [...] (24).

Le tour polémique propre à chaque manifeste est aussi présent lorsque Zukofsky montre son dédain pour les figures établies, ici simplement qualifiées de « *famous* » (« Program » 269). Ces figures sont disqualifiées d'un revers de la main car elles ne se sont pas intéressées aux critères de la poésie selon Zukofsky : « *because there was neither consciousness of the 'objectively perfect' nor an interest in clear or vital « particulars. » Nothing-neither a new object nor the stripping of an old to the light-was 'aimed at.'* » (269). Zukofsky a établi dans un premier temps un critère de jugement avant de l'appliquer à la poésie de son époque. Finalement, il justifie son refus avec cette formule relativement violente travaillant encore le thème de l'optique introduit dans le début de ce programme : « *Strabismus may be a topic of interest between two strabismics; those who see straight look away* » (269).

Mais, en plus de ces appels et rappels à ses propres oeuvres, le manifeste/programme porte la marque tout aussi visible de Pound. Rentrant dans le détail de la sélection de poèmes pour le magazine, Zukofsky justifie le choix des traductions de Rimbaud par Carnevali en citant Pound lui-même (269). Mais Zukofsky suit surtout les conseils de son mentor à la lettre en intégrant le poème de Hemingway « *They All Made Peace – What Is Peace?* » [174] comme exemple. Or c'est à la demande directe de Pound que Zukofsky a intégré ce texte :

173. La généalogie est rappelée par Twitchell-Waas qui indique : « *this passage through 24.25 is the original version of LZ's famous definition of "an objective" that appeared in the "Objectivists" issue of Poetry (Feb. 1931) as the opening of "Program: 'Objectivists' 1931," later part 1 of "An Objective" in Prepositions (Prep+ 12,191). LZ quoted this passage from 24.20-26 in the preface of An "Objectivists" Anthology, "'Recencies' in Poetry," to emphasize the point that the "A"-6 version of this passage, written summer 1930, preceded its appearance in the "Objectivists" Poetry issue (Prep+ 14, 203)* »» (Twitchell-Wass, "A"-6). L' insistance de Zukofsky à rappeler la généalogie de ce texte n'est pas innocente et doit être mise au compte d'enjeux mémoriels, d'accaparement et d'appropriation de l'héritage objectiviste.

174. Originellement paru dans *The Little Review* en 1923 (Hemingway 64).

> *The body of the issue shd. naturally be new stuff, but there is no reason why you shd.nt have a small print senction of 8 or 12 pages with the classics of the intervening period. (I have in mind Hemingways "They all made peace" and the Neothomist poem (with title correctly spelled)* (Pound and L. Zukofsky 46).

Zukofsky conclut son essai à l'expression de l'espoir que les essais critiques de Pound soient un jour réédités. L'influence de Pound perce de façons multiples dans ce texte, illustrant bien aussi que les programmes et manifestes répondent à des enjeux de solidarité et de réseaux bien plus qu'à des enjeux esthétiques.

Le deuxième texte écrit par Zukofsky et ayant servi à l'établissement du mouvement objectiviste est aussi révélateur de ces tensions. Le texte intégralement dédié à la poésie de Reznikoff a pour projet d'isoler et de définir les deux qualités principales de la poésie objectiviste. Les qualités sont donc celles de sincérité et d'objectification. La version paraissant dans *Poetry* est une version remaniée d'un texte qu'il avait d'abord proposé aux éditeurs du *Menorah Journal*[175]. Dans cette version, Zukofsky travaillait de manière beaucoup plus large les œuvres de Reznikoff parlant à la fois de l'indifférence que le poète rencontrait mais aussi parlant de ses œuvres dramatiques (C. Bernstein 213) [176].

L'énonciation des principes esthétiques de la poésie objectiviste se structure donc autour des qualités qui selon Zukofsky se trouvent dans la poésie de Reznikoff. La première de ces qualités est la sincérité. Impératif éthique autant qu'esthétique, la sincérité envisagée par Zukofsky doit pousser le poète à coller au plus près aux objets dont il se saisit lors de l'écriture de ses poèmes : « *Writing occurs which is the detail, not mirage, of seeing, of seeing, of thinking with the things as they exist, and of directing them along a line of melody* » (L. Zukofsky, « Sincerity and Objectification » 273). La sincérité implique de rester fidèle aux objets qui se trouvent devant les yeux du poète, elle impose de respecter les contours des objets. En somme, la sincérité impose une posture de récepteur « passif » pour le poète. Imposer une forme sur un objet serait une forme de violence inacceptable qui aurait pour résultat d'éloigner le poète de la sincérité et donc de la vérité. Ce n'est pas le poète qui décide des formes, mais ce sont les formes qui se décident d'elles-mêmes : « *Shapes suggest themselves, and the mind senses and receives awareness* » (273). La sincérité est une qualité primordiale pour Zukofsky. Cependant, elle n'est qu'une condition nécessaire

175. Zukofsky avoue avoir retravaillé le texte en note sans indiquer à qui il était originellement destiné (L. Zukofsky, « Sincerity and Objectification » 285).

176. L'histoire des révisions et des changements apportés par Zukofsky est révélatrice des changements d'attitude de Zukofsky vis-à-vis du mouvement objectiviste. Il y avait une volonté claire de se détacher des autres poètes objectivistes et les versions ultérieures du texte effaceront toute mention de Reznikoff : « *When he came to revise these essays for* Prepositions*, Zukofsky had little use for the term « Objectivist » as applied to a particular historical moment* » (Scroggins, « Introduction » 178).

mais pas suffisante ; seule elle ne peut aboutir qu'à une ébauche : « *Parallels sought for in the other arts call up the perfect line of occasional drawing, the clear beginnings of sculpture not proceeded with* » (273) [177].

La sincérité n'est qu'une ébauche, qu'un premier pas vers ce qui doit constituer le critère de réussite d'un poème, l'objectification. Dans le texte de Zukofsky, le terme correspond à un état de conscience où le poème est considéré comme achevé. Zukofsky définit ce concept comme « totalité reposée » (« *rested totality* »). L'état identifié par Zukofsky semble faire entrer en jeu la satisfaction d'un désir ou d'une appréhension pleinement satisfaite (« *the apprehension satisfied completely* » [L. Zukofsky, « Sincerity and Objectification » 274]), qui se ferait par la création d'un objet autonome, suffisant en lui-même, qui ne suggérerait pas autre chose. En clair, l'objectification de Zukofsky consiste à accorder plus d'importance à la dénotation qu'à la connotation. L'objet poétique pointe vers son référent, qu'il redouble et dont il souligne certaines qualités mais il ne va pas au-delà. Zukofsky donne deux poèmes de Reznikoff en exemple de cette qualité qu'il recherche [178].

II Hellenist

As I, barbarian, at last, although slowly, could read Greek,
At « blue-eyed Athena »
I greeted her picture that had long been on the wall:
The head slightly bent forward under the heavy helmet,
As if to listen; the beautiful lips slightly scornful.

III

How shall we mourn you who are killed and wasted,
Sure that you would not die with your work unended
As if the iron scythe in the grass stops for a flower (275).

Selon Zukofsky, Reznikoff a réussi à produire des objets autonomes, des poèmes que l'on peut contempler sans avoir le désir d'y ajouter quelque chose [179]. Compte-tenu de la dépendance entre la sincérité et l'objectification, il apparaît que l'objectification est complètement dépendante de l'objet qui est dépeint par le poète : « *More objectification cannot be expected from writing than from its subject matter-whatever exists. Still humans*

177. Et plus loin : « *One speaks of sincerity as of that ability necessary for existence if one* is *a writer* » (« Sincerity and Objectification » 283).
178. Trois en réalité mais le premier poème est donné comme exemple de sincérité seul et non pas d'objectification.
179. « *all resolve into a structure [...] to which the mind does not wish to add; nor does it, any more than when it contemplates a definite object by itself* » (« Sincerity and Objectification » 275-276).

live alongside of objects, and those interested assume poems are such » (277-278).

Pour Zukofsky, l'objectification est une qualité rare dans la poésie de son temps et elle n'apparaît que ponctuellement dans la poésie de Reznikoff. Au contraire, la poésie Pound en fait montre de manière constante. On le voit donc, le texte de Zukofsky est un texte de circonstance qui n'avait pas pour objectif de créer une école, ou même un mouvement. Durant tout le texte, il essaie de se démarquer pour finalement retomber dans la défense de ceux qui furent ses influences : Pound, Williams, Cummings, Moore, etc. Le texte, compliqué, ne reçut pas l'accueil escompté. Sa prose difficile et l'opacité de ses définitions ont rendu l'existence de ce mouvement particulièrement compromise. Un témoignage suffira pour rendre compte de l'échec de l'entreprise théorique de Zukofsky. Interviewé par Dembo au sujet de l'aventure objectiviste, Reznikoff dit la chose suivante :

> *I was not displeased, of course, but I confess that I could not follow all that Zukofsky had to say about « objectification » or, for that matter, « sincerity ». That may have been my fault, certainly, and I might have kept on trying. I remember that Pound praised him* (C. Reznikoff, « A Talk with L.S. Dembo » 102).

Le texte de Zukofsky est obscur et difficile d'accès. Il tente de trouver et d'isoler de manière forcée une différence qui n'était peut-être tout simplement pas là, Reznikoff se revendiquant de l'école de Pound et consorts. Le texte témoigne néanmoins de cet élan propre à tout jeune poète et littérateur qui cherche à se faire une place au sein d'un champ extrêmement concurrentiel. De bien des manières, le mouvement objectiviste apparaît comme une construction artificielle, la tentative vaine de s'imposer. Le mouvement objectiviste fit long feu et il pourra être intéressant d'explorer les facteurs de différenciation parcourant le mouvement objectiviste.

Chapitre 2

L'école impossible

L'étude des quelques aspects abordés dans le premier chapitre permet d'affirmer que la thèse de l'existence d'un mouvement objectiviste unifié est difficile à soutenir. L'héritage judaïque fournit un éclairage fonctionnel mais il ne saurait être suffisant pour expliquer l'ensemble de la pratique des poètes que l'on rassemble communément sous l'étiquette « objectiviste[1] ». À l'opposé, l'atmosphère culturelle de l'époque ainsi que quelques personnalités fortes ont pu jouer de manière beaucoup plus déterminante. L'exemple d'Ezra Pound est à ce titre illustratif, et on a pu voir quelle place il a pris dans la formation et le développement de ces quelques poètes. Son influence allait au-delà de la mobilisation de quelques réseaux puisque les suggestions faites au jeune Zukofsky dans la correspondance se sont retrouvées directement dans les textes fondateurs du mouvement objectiviste.

Les œuvres des poètes objectivistes peuvent être vues comme en partie issues d'un même fonds commun, il est ainsi possible de dégager des facteurs d'unification. Cependant, ces facteurs ne sont pas suffisamment forts pour plaider en faveur d'une réelle cohésion. La relation des facteurs de dissociation, exprimant une différence, permettrait de rendre compte de la multiplicité des expériences de chacun des poètes. Cette relation passerait par un rappel des origines et des parcours qui ont amené ceux-ci à écrire. De même, on verrait que ce qui soude même la pratique poétique de certains des poètes est une pratique du silence plutôt que de la poésie même. Enfin, la conclusion de ce parcours consistera en un rappel que la poésie objectiviste en tant que mouvement peut trouver son origine dans un mouvement de reconstruction *a posteriori* plutôt que le résultat d'une réelle adhésion à des principes artistiques communs.

1. La simple présence dans le corpus de Lorine Niedecker devrait être suffisant pour disqualifier l'hypothèse d'une influence exclusive de la culture juive sur ces poètes.

2.1 $\int_{poésie}^{silence}$

2.1.1 Silence de l'engagement

De nombreux éléments conspirent pour confirmer le manque d'unicité de la poésie objectiviste, et au premier titre les éléments biographiques. On a pu déjà esquisser une biographie des différents poètes objectivistes, mais il est un point sur lequel il peut être nécessaire d'insister : leurs différents parcours illustrent une fragmentation certaine. Les parcours des poètes de notre corpus illustrent une précarité de la parole due à de multiples facteurs. L'écriture et la publication d'un manifeste, plus qu'à des impératifs esthétiques, obéissent à des impératifs de positionnement et expriment la nécessité de se faire une place dans un marché capitaliste concurrentiel. Or, le manifeste proposé par Zukofsky n'a pas rencontré le succès escompté. On le voit dès le numéro de mars 1931 de la revue *Poetry* quand Harriet Monroe publie un article intitulé « *The Arrogance of Youth* » (Monroe 328). La réaction de Monroe est à la mesure de l'attaque portée par Zukofsky :

> *With one grand annihilating gesture this young exponent of a « new movement » sweeps off the earth the proud procession of poets whom, in our blindness and ignorance, we had fondly dedicated to immortality* (329).

Monroe ne tarit pas de critiques contre le texte de Zukofsky, l'accusant de mépriser toute la production poétique des années 1920-1930 [2], et de vouloir s'approprier une qualité que l'on peut trouver chez de nombreux poètes [3]. Elle tourne finalement en dérision l'impulsion « manifeste » de Zukofsky : « *So, while we wait for the masterpiece, Mr. Zukofsky's close and thoughtful analysis, offering, if you will, a new set of ideals to strive for or prejudices to recoil from, is a challenge to complacency and a piquant stimulus to argument* » (332). Harriet Monroe conclut son texte avec la défense de son magazine et le rappel que, en somme, ce mouvement n'est pas le premier à avoir eu ce genre de prétentions et qu'il ne sera pas le dernier. Finalement, seul le temps permettra de savoir si ce mouvement de jeunes poètes survivra :

> *So we offer the glad hand to the iconoclasts, and say a welcome to the various organs of separate groups which are listed this month in our News Notes. Each of these magazines represents, at least to itself and its editors, the elusive banner-bearing*

2. « *In short, because these poets do not fit into a theoretic scheme spun out of brain fabric by a group of empirical young rule-makers, they are simply not poets at all, and the waste-basket is their proper destiny* » (Monroe 330).

3. « *Mr. Zukofsky rightly stresses sincerity, but he rarefies this solid virtue, common enough among artists, with gaseous definitions to be breathed only by the elect* » (331).

> *« advance guard. » In the midst of their flutter of colors, their shouting of war cries, POETRY will try, in the future as in the past, to keep its head and its sanity. If we cannot go all the way with Mr. Zukofsky and his February friends, with* Morada *and* Front *and* Left *and* Experiment*, which are to speak to us in various languages from various capitals, we can at least cheer them on. They may be headed for a short life, but it should certainly be a merry one* (333).

Cependant, les critiques de Harriet Monroe doivent être aussi relativisées à l'aune du témoignage de Carl Rakosi qui rappelle que les difficultés de Zukofsky pour conceptualiser le mouvement sont en partie dues à l'insistance de Monroe pour que Zukofsky trouve un nom et des principes esthétiques pour le mouvement donnant son nom au numéro de février (Evans et Kleinzahler 63) (L. Zukofsky, *Prepositions +* 170).

La fin de la Première Guerre mondiale en Europe ne fut pas seulement la source d'un foisonnement considérable dans le domaine littéraire mais surtout de toute une série de tremblements parmi lesquels la révolution d'Octobre. Certainement pas immunisé contre les soubresauts du monde extérieur, le champ littéraire s'est non seulement structuré en fonction de considérations littéraires mais aussi selon les croyances et idéologies de chacun. La poésie objectiviste telle qu'elle s'est exprimée a toujours fait face au même danger, c'est-à-dire celui d'un double silence qui serait à la fois celui du mutisme et de la surdité, de la non-expression et de la non-lecture. On pourrait parler du manque de lecteurs de poésie de manière générale. C'est bien sûr la raison principale derrière leur lutte pour se faire une place. Mais d'autres enjeux ont contribué à ce double silence et le cas de deux poètes en particulier semble exemplaire.

L'œuvre de Louis Zukofsky est sans doute la structure qui permet de maintenir l'édifice objectiviste debout et sa déclaration poétique absolue peut (à condition de quelques modifications) illustrer les dilemmes qui se posaient pour les poètes engagés dans les combats politiques de l'époque. Figurant dans la douzième section de son magnum opus *"A"*, la formule suivante résume en une simplicité confondante l'intégralité des principes esthétiques qui gouvernent la poésie de Zukofsky :

$$\int_{music}^{speech}$$

À la lumière de cette déclaration, la poésie de Zukofsky se définit par une position tendancielle. Elle se trouve à mi-chemin entre deux pôles qui sont avant tout des limites. En effet, la poésie telle qu'énoncée par Zukofsky peut être tour à tour musique et parole. La poésie de Zukofsky utilise tous les registres de la langue, passant de la langue soutenue

(attendue dans le registre poétique classique), à la langue la plus vulgaire [4]. L'exemple le plus emblématique est sans doute l'adaptation de la célèbre canzone de Guido Cavalcanti, « *Donna Mi Prega* ». Sous la plume de Zukofsky, la canzone passe de l'italien de la Renaissance à une sorte de langue orale non identifiée [5] :

> *A foin lass bodders me I gotta tell her*
> *Of a fact surely, so unrurly, often'*
> *'r't comes 'tcan't soften its proud neck's called love*
> *mm...* (L. Zukofsky, *Selected Poems* 152) [6]

Plusieurs éléments expliquent la fortune et la célébrité de la canzone de Cavalcanti. Démonstration de maestria technique, Cavalcanti y donne un exposé théorique sur la nature de l'amour nourri de ses lectures philosophiques, parmi lesquelles Aristote et Averroes. Cavalcanti accepte la proposition de sa dame de procéder à une définition de l'amour en indiquant bien que celle-ci ne peut se passer de « naturelle démonstration » :

> car sans naturelle démonstration
> je n'ai cure de vouloir révéler
> où il se loge, et ce qui fait qu'il naît (Cavalcanti 97) [7].

La définition de l'amour selon Cavalcanti est une affaire de « savant », et Cavalcanti indique dans l'envoi que son poème ne pourra être réellement compris que par les personnes qui ont de « l'entendement » :

> Tu peux partir, chanson, tout à fait sûre,
> là où tu veux : car je t'ai si ornée
> que ta raison va être fort louée
> par toutes gens qui ont l'entendement ;
> et quant aux autres tu n'en as vraiment cure (101)

4. L'adjectif vulgaire désigne avant tout à ce qui a rapport avec le peuple, le *vulgus*, et avec la langue orale (CNRTL : vulgaire). Guido Cavalcanti fut le modèle de Dante, modèle dont il ne cessera de dire les éloges dans *La Divine Comédie*, mais aussi dans le traité au nom évocateur *De l'éloquence en langue vulgaire* : « Mais bien que presque tous les Toscans aient les oreilles cassées de leur propre patois, quelques-uns à mon sens ont connu l'excellence du vulgaire, à savoir Guy, Jacquet, et un autre, Florentins, et Cyne de Pestoire, je semble ici mettre à une place injuste, mais par une juste nécessité » (Alighieri, *Œuvres complètes* 579-580).

5. Jeffrey Twitchell-Wass indique que les critiques ont à tort amalgamé le langage utilisé par Zukofsky à du « *Brooklynese* » : « *Although a number of critics have described LZ's vernacular as Brooklynese, he indicated on various occasions in letters that it is "Oirish" (SL 180, 260)* » ((Twitchell-Wass, "A"-9)).

6. Le poème figure dans les archives de Louis Zukofsky à Austin. Il faisait partie d'un projet plus large de publication qui fut concrétisé en 1940 sous le titre *First half of « A-9 »*. Cet opuscule tiré à 55 exemplaires contient non seulement cette version vulgaire de Louis Zukofsky mais aussi différentes versions par Ezra Pound et Jerry Reisman. Je renvoie à (Twitchell-Wass, "A"-9) pour plus de détails et le texte de la version de Jerry Reisman.

7. Traduit de l'italien par Danièle Robert.

La démarche de Cavalcanti n'est donc pas uniquement sonore ou technique, il y a le souci de poser une démonstration, de se poser en tant que savant. On peut alors reprendre les termes de Furio Brugnolo cité par Danièle Robert dans son Introduction aux *Rime* :

> [...] Cavalcanti n'est pas un « philosophe » (naturel) qui se met à faire de la poésie mais un poète qui se met à faire de la philosophie ; qui revit, c'est-à-dire reparcourt toute son expérience lyrique – la sienne mais aussi celle de la lointaine tradition à laquelle il se rattache – à la lumière d'une philosophie de l'amour qui lui permet de donner à cette expérience la valeur fondatrice (ou mieux, refondatrice) que nous lui reconnaissons encore (Brugnolo cité dans D. Robert 10-11).

Ce petit détour par l'Italie de la Renaissance n'a pour but que de montrer et de souligner la place fondamentale de ce genre de modèle pour Zukofsky. Le poème de Cavalcanti exerçait une véritable attraction pour Zukofsky qui y voyait le modèle d'une poésie mêlée de philosophie. L'importance que revêtait Cavalcanti s'exprimait par cette adaptation à la mode vulgaire mais aussi sous d'autres formes. Cette variante du poème se trouve éditée dans un opuscule à très faible tirage dans lequel Zukofsky publie la première moitié de la neuvième partie de son grand poème "*A*". Là encore Jeffrey Twitchell-Wass a fourni un travail considérable et donne la table des matières et le contenu de l'ouvrage. On trouve dans celui-ci les éléments suivants :

> *Foreword 1*
> *Guido Cavalcanti, Canzone 2*
> *Karl Marx, Capital 4*
> *Karl Marx, Value, Price and Profit 25*
> *Some Concepts of Modern Physics 26*
> *Translations of Cavalcanti's Canzone*
> *Because a lady asks me (Ezra Pound) 29*
> *A lady asks me (Ezra Pound) 31*
> *A dame ast me (Jerry Reisman) 34*
> *A foin lass bodders (Louis Zukofsky) 35*
> *The "Form" 37*
> *"A" – 9 (First Half) 38*
> *Restatement 40* (Twitchell-Wass, "A"-9)

Le sommaire fourni par Zukofsky permet de voir la conjonction de deux préoccupations importantes pour l'auteur new yorkais, puisqu'on voit une adaptation de la canzone de Cavalcanti être suivie par une adaptation de Karl Marx. L'affinité de Zukofsky pour les modèles de la Renaissance est directement reliée à son intérêt pour la critique du capitalisme, et cet intérêt est intégré à son adaptation du poème de Cavalcanti. Zukofsky,

dans sa reprise et réinterprétation de la canzone de Cavalcanti, récupère non seulement le dispositif formel (cinq strophes de quatorze vers suivies d'un envoi de cinq vers) initié par le dernier mais l'adapte aussi au contenu de son époque. Il déplace le sujet du poème, le faisant passer d'une étude de l'amour à une étude de la production de la valeur dans la société capitaliste :

> *An impulse to action sings of a semblance*
> *Of things related as equated values,*
> *The measure all use is time congealed labor*
> *In which abstraction things keep no resemblance [...]* (L. Zukofsky, *"A"* 106)

Ce mouvement, ainsi que la plupart des poèmes qui le composent, a déjà bénéficié de lectures détaillées revenant sur l'utilisation de la pensée marxiste, parmi lesquelles on peut citer Ruth Jennison [8] :

> *Rather famously, Zukofsky's "*A*"—9 uses the canzone form to give voice to the commodity itself. In doing so, he writes a poetic enactment of Marx's well-known statement in chapter 3 of Capital: « Could commodities themselves speak, they would say: Our use-value may be a thing that interests men. It is no part of us as objects. What, however, does belong to us as objects, is our value. Our natural intercourse as commodities proves it. In the eyes of each other we are nothing but exchange values. » Zukofsky directs Marx's rhetorical play into the basis for a poetics that leaps through and over the perspectivalist subjectivism traditionally associated with the lyric form. The commodities' unified collective voice takes the place of the individual lyricist, restoring the root word chant, ecstatic, plural and political, to the canzone* (Jennison, *The Zukofsky Era* 107).

La transformation de la canzone de Cavalcanti s'inscrit dans un programme d'actualisation à la fois linguistique et idéologique. Le neuvième mouvement de "*A*" est l'illustration d'un contexte idéologique qui a vu le développement de l'attraction des sphères intellectuelles et artistiques pour les théories marxistes et le communisme.

Zukofsky avait tôt formulé le projet d'écrire une canzone sur l'économie comme l'indique une lettre à Carl Rakosi, citée par Jeffrey Twitchell-Wass : « *The idea for the first half of "*A*"-9 seems to have been in LZ's mind quite early, as he mentions in a 9 Nov. 1933 letter to Carl Rakosi that he intends to write "a canzone out of economics, which I'll do someday, wait + see" (HRC 20.13)* » (Twitchell-Wass, "A"-9). Le poème qui figure dans *55 Poems* et qui ouvre la séquence « *29 Poems* », originellement composé en 1925 (Twitchell-Wass, 29 Poems ; L. Zukofsky, « 55 Poems (1941) Holograph, on loose pages removed from a binder, 1924-1935, 90pp »), intitulé « *Memory of V.I. Ulianov* » est aussi un témoignage

8. On peut aussi citer Peter Quartermain. De même, Jeffrey Twitchell-Wass revient en détail sur Z-site sur les origines et les matériaux utilisés par Zukofsky dans son mouvement.

de l'atmosphère et de cette volonté commune à quelques-uns des poètes objectivistes de prendre fait et cause pour le prolétariat. Alors que la poésie de Zukofsky se distingue généralement par une grande distance critique vis-à-vis de ses sujets, il faut noter que la tonalité de ce poème-ci se révèle volontiers élégiaque. Lénine est assimilé à une étoile, à un astre dont la lumière perce à travers le feuillage des ormes :

> *O white*
> *O orbit-trembling,*
> *Star, thru the leaves*
> *Of elm;* (*Anew* 21).

Le chef de la Russie bolchévique est élevé à un statut presque divin, il constitue une lumière dans laquelle baigne le reste de l'humanité (« *Lighted in your glow* »)[9]. Et si Lénine ne se révèle finalement pas divin, il peut tout aussi bien être prophétique. Zukofsky parle ainsi d'une hégire (« *We thrive in strange hegira* »), dont nous pouvons rappeler qu'elle correspond à la « [f]uite de Mahomet de la Mecque à Médine le 16 juillet 622 après J.-C., première date de la chronologie musulmane » (CNRTL : hégire). Zukofsky se place ainsi comme un sectateur, un suiveur des enseignements portés par Lénine. À travers ce poème, Zukofsky semble professer un intérêt certain pour les idéaux communistes, cependant il n'a pas vraiment mis ses convictions en application, à l'opposé de George Oppen.

Contrairement aux autres poètes du mouvement, George Oppen a passé la majeure partie de son enfance sur la côte ouest des États-Unis[10]. L'éloignement géographique l'a d'abord mis à part des autres poètes du mouvement avant de finir par y occuper une place centrale. Il était le seul parmi les membres du groupe à bénéficier d'un capital financier relativement important[11]. Oppen voyage en Europe, visite l'Angleterre avant de s'inscrire à l'université où il rencontre sa future femme Mary. C'est en utilisant la rente allouée par son père que les membres du mouvement objectiviste ont ainsi pu financer

9. On pourrait rapprocher cette qualité lumineuse de Lénine de la préoccupation qui se trouvait dans le poème de Cavalcanti. « Donna mi prega » et sa conception de l'amour pourraient être vus comme l'envers (le négatif ?) du poème de Zukofsky. L'amour chez Cavalcanti est une chose obscure, trouvant néanmoins naissance dans un objet vu : « fait d'une obscurité / - comme le transparent de la lumière - / qui vient de Mars » ; « Il vient d'une forme vue perceptible, » ; « Il ne peut pas des yeux s'appréhender : » ; « Étant sans couleur, séparé de soi, sis dans la pénombre, le jour il éteint » (Cavalcanti 97-101). Il faut néanmoins nuancer ce parallèle en rappelant que Zukofsky n'a eu connaissance du poème de Cavalcanti qu'en 1928, à l'occasion de la publication de la traduction de Pound dans *The Dial* (Twitchell-Wass, "A"-9).

10. Oppen est né à New Rochelle en 1908. La famille déménage en 1918 à San Francisco à la suite du remarriage du père avec Seville Shainwald en 1917 (G. Oppen, *Letters* x-xi).

11. Ce qui lui avait d'ailleurs permis de vivre une vie de bohème à la suite d'un accident de voiture dont il fut responsable et qui provoqua la mort d'un jeune homme (xi).

leur aventure éditoriale sous la forme de *The Objectivist Press*. Cependant, la situation se dégrada rapidement, et l'entreprise éditoriale s'effondra [12].

Fidèle à ses principes, George Oppen prend part à la vie politique de son époque de manière plus active. C'est en effet son engagement dans les rangs du Parti Communiste qui précipita son arrêt de l'écriture.

> *In a major decision undertaken in winter 1935, at the time of the Popular Front, the Oppens joined the Communist Party; the political crisis of unemployment and poverty galvanized them. They worked as organizers for a social change which was democratic socialist and populist in its ultimate contours, but also committed to the class analysis of Marxism. Their political coming-of-age in the Party during the Popular Front era paralleled the experience of a whole generation of American radicals. Because of his resistance to the instrumental use of artists within the Party, Oppen concealed his vocation and soon stopped writing* (Blau DuPlessis, « Introduction » xiii).

La poésie objectiviste est indéniablement marquée par une époque qui accordait une importance particulière à la question du prolétariat [13] mais de tous les poètes du corpus, Oppen fut celui avec la sensibilité politique la plus marquée. À la suite de la Grande Dépression et de la montée du fascisme, il était attendu que les poètes et écrivains adhérant à la cause du parti rentrent dans le rang et écrivent des poèmes suivant la ligne politique et esthétique du parti, et ce à des fins de propagande. Ce qui ne fut pas sans soulever des réserves de la part des Oppen.

> *The choice facing them was clear enough: either to write the sort of poems that would be acceptable to the editors of the radical journals, or to write for the diminishing number of avant-garde little magazines. Or they could stop writing altogether. Oppen and Rakosi chose silence* (Homberger 124).

Par conviction personnelle et afin d'éviter de mettre sa poésie au service du parti, Oppen privilégia les activités militantes au profit du mouvement ouvrier, au détriment de l'écriture. Et, plus tard, lorsque la guerre sera déclarée, il fera en sorte de rejoindre l'armée pour aller au front [14]. À l'issue de la guerre, ses activités politiques seront l'objet

12. En partie en raison de difficultés financières auxquelles Oppen fait allusion dans une lettre adressée à Pound : « *There is no possibility of continuing To [Publishers] "under present conditions.' It seems that very few people can afford a business. That's as good a resolution of the system as any* » (3).

13. « *[T]he voice of the Objectivists belongs to the cultural moment of the mid-1930s, when the proletarian literary scene was in high gear* » (Homberger 116).

14. L'expérience de l'armée et les raisons de son engagement sont mentionnées à de multiples reprises dans sa correspondance. Dans une lettre à L.S. Dembo, il indique : « *Disillusioned with the C[ommunist] P[arty] unable to do nothing about the war —I meant to enter it But wanted to obtain qualification as a tool and die maker Grumman using me in that capacity, but refusing the classification to avoid a pay raise Without the draft board, or asking for deferment as father (or as somewhat overage, etc – I went to Detroit and got a job as tool and die maker, which I held for some six months or more Labor was 'frozen'*

des suspicions du FBI, contraignant finalement la famille à l'exil au Mexique.

L'intérêt d'Oppen pour le sort des classes populaires est visible dès son premier recueil de poésie, *Discrete Series* (1934). Parmi les nombreuses marines [15] ou interrogations ontologiques [16], on note le poème suivant :

Who comes is occupied
Toward the chest (in the crowd moving
opposite
Grasp of me)
In firm overalls
The middle-aged man sliding
Levers in the steam-shovel cab,—-
Lift (running cable) and swung, back
Remotely respond to the gesture before last
Of his arms fingers continually—-
Turned with the cab. But if I (how goes
it?) ——
The asphalt edge
Loose on the plateau,
Horse's classic height cartless
See electric flash of streetcar,
The fall is falling from electric burst (*Poems* 14)

La lecture des poèmes du recueil peut parfois donner le sentiment d'une poésie dépersonnalisée dans laquelle les objets ont parfois plus d'importance que les humains. Mais, cette impression est contrebalancée par des poèmes comme celui-ci, dans lequel l'humain retrouve le centre de l'attention, et dont le pronom interrogatif « *who* » ouvrant le poème [17] serait le signe. Utilisé pour référer à un antécédent animé, il aide à l'indication de ce qui approche le poète. Ainsi, l'indication ne porte pas sur la nature de la chose qui approche (« *in the crowd moving / opposite / Grasp of me* ») mais sur l'identité de la personne qui conduit ce qui s'avère être une machine (« *steam-shovel cab* »). L'introduction du

of course, and one was drafted – punitively – for breaking the freeze in this manner I knew of course that I would be » (G. Oppen, *Letters* 202). Certains métiers essentiels étaient considérés comme gelés et les ouvriers d'industries cruciales pour la défense du pays n'étaient pas autorisés à changer d'emploi en quête d'une meilleure paie (Atleson 194-195).

15. J'emprunte ce terme à la peinture pour parler de la récurrence du thème maritime dans la poésie d'Oppen.

16. Dont le premier poème et le personnage de Maud Blessingbourne est une illustration dans le même temps qu'il est une discussion de l'ennui. Oppen notera la ressemblance entre son intuition et la philosophie de Heidegger, notamment dans une lettre à Charles Hanzlicek (G. Oppen, *Letters* 133).

17. Ruth Jennison donne une lecture éclairante de l'usage des déictiques chez Oppen, montrant que ceux-ci ont pour effet d'étendre la référentialité à la réalité vécue du lecteur (Jennison, *The Zukofsky Era* 78).

conducteur se fait par le détail, par la description de quelques éléments qui permettent de procéder à l'identification du travailleur à la manœuvre. La préoccupation sociale de George Oppen s'exprime par la vision d'un ouvrier décrit par métonymie (« *overalls* »[18]). L'ouvrier, en plein travail, est dépeint en train de faire glisser des leviers (« *sliding / Levers* »). En plus de sa tenue vestimentaire, signe de l'appartenance à la classe ouvrière, le conducteur de la pelleteuse est défini par son corps. C'est par le dos qu'Oppen commence sa description, par le dos que Oppen constate l'unification de la machine et de l'ouvrier qui la manipule. Le dos du conducteur établit un lien de causalité entre la production et l'origine de celle-ci, il y a une chaîne de transmission allant du câble entraînant la pelle jusqu'au bout des doigts :

> *Lift (running cable) and swung, back*
> *Remotely respond to the gesture before last*
> *Of his arms fingers continually* (14).

Au-delà de la simple description d'un ouvrier au travail, il y a la conscience de l'homme derrière la machine ; Oppen illustre la pensée marxienne qui met l'ouvrier au cœur de la production de valeur :

> Si l'on fait abstraction du caractère déterminé de l'activité productive et donc du caractère utile du travail, il reste que celui-ci est une dépense de force de travail humaine. La confection et le tissage bien qu'étant des activités productives qualitativement distinctes, sont l'une et l'autre une dépense productive de matière cérébrale, de muscle, de nerf, de mains, etc. et sont donc, en ce sens, l'une et l'autre du travail humain. Ce ne sont que deux formes distinctes de dépense de la force de travail humaine. Il est vrai que pour pouvoir être dépensées sous telle forme ou telle autre, il faut que la force de travail humaine soit elle-même plus ou moins développée. Mais la valeur de la marchandise représente du travail humain tout court, une dépense de travail humain en général (Marx 50).

Le poème a pour résultat de remettre l'homme au centre du processus de production, l'ouvrier, celui dont la force de travail est exploitée dans la production capitaliste. Dans le prolongement d'autres poèmes de la série[19], Oppen remet au centre de la description la cause première du monde moderne, les doigts qui actualisent le potentiel latent de la machine.

18. L'OED indique que les overalls sont spécifiquement destinés aux métiers manuels : « *Loose-fitting trousers of canvas, etc., worn by workmen and others over the ordinary ones to protect them from stains, dirt, wet, etc. [...]* » (J. A. Simpson, *The Oxford English Dictionary* 1067).

19. On peut noter le poème « *Town, a town* » qui place le poète encore une fois en position de spectateur et qui voit une ville à différentes étapes de la journée. Peu importe l'heure, la ville est définie par son activité débordante et continuelle : « *People everywhere, time and the work / pauseless* » (G. Oppen, *Poems* 25).

Ruth Jennison défend l'unité de ces poèmes pourtant séparés [20] et voit dans le premier recueil de Oppen la manifestation d'une expérience cinématique, mettant en évidence la stratification de différents stades du développement capitaliste (Jennison, *The Zukofsky Era* 82). La poésie de Oppen fait de la vision le sens principal de la perception. Comme dans le poème précédent, la vision d'Oppen aboutit à de multiples reprises à reconnaître l'origine des processus qui se déroulent devant ses yeux. Le poème « *The evening, water in glass* » (G. Oppen, *Poems* 8) met en scène à la fois la difficulté de la perception de l'origine et son dévoilement. Le poète se met en scène percevant le soir à travers la vitre de l'habitacle de la voiture dans laquelle il roule. À ce registre de la transparence est opposé un registre de l'obscurité paradoxale : « *Nothing can equal in polish and obscured / origin that dark instrument* ». L'obscurité de la voiture est décrite comme doublement puissante, à la fois une potentialité d'absorption (« *dark* » renvoie premièrement à l'absorption du spectre lumineux) mais aussi de réflexion qui fait diversion (c'est le sens du mot « *polish* » qu'on peut voir comme un procédé de dissimulation, la réflexion empêchant la perception de l'intériorité). Malgré ces obstacles, Oppen arrive finalement à faire émerger l'origine de la voiture mais aussi celui qui se trouve à l'origine de son mouvement : « *the hand on the sword-hilt* ».

La poésie de Oppen est bel et bien engagée dans un processus de révélation des facteurs externes à l'origine de la plupart des phénomènes de la vie quotidienne [21]. Le poème « *Thus / Hides the* » (7) illustre la simultanéité du processus de voilement et de dévoilement de son sujet et de la cause première. Le verbe « *hide* » (utilisé dès la deuxième ligne du poème) en est une illustration lexicale, mais la grammaire et la prosodie sont aussi mobilisés. Effectivement, l'agencement typographique et syntaxique du poème provoque un effet de retardement, ce même verbe « *hide* » porte le -s de la troisième personne, or le nom suivant est au pluriel et ne saurait être considéré comme le sujet de la phrase (« *the / Parts* »). De même, les groupes nominaux suivants (« *the prudery / Of Frigidaire, of / Soda-jerking* ») sont placés en incise entre deux tirets. La question se pose aussi pour le deuxième verbe du poème « *remove* » conjugué à la troisième personne et en plus redoublé du pronom « *itself* ». Par la suite, Oppen insère une incise entre parenthèses retardant à nouveau le dévoilement du sujet du poème qui n'intervient que dans le dernier vers : « *big-Business* ». À l'issue d'un long processus de retardement, Oppen révèle la présence

20. C'est le sens de l'adjectif « *discrete* » qui s'oppose à « *continuous* » : « *Discrete Series – a series in which each term is empirically justified rather than derived from the preceding term. Which is what the expression means to a mathematician, as I gather you know* »(*Letters* 122).

21. Il ne s'agit pas de dire que toute la poésie de ce premier recueil est engagée dans ce seul mouvement.

de l'entreprise capitaliste derrière les apparences et les activités banales des femmes au quotidien.

La vie dépeinte dans les poèmes de Oppen est faite de dissimulation et de transparence. Dissimulation du capital et impossibilité ultime de dissimuler les personnes à l'origine du mouvement des machines. Le poème « *Closed car – closed in glass–* » (13) en est un autre exemple. On y voit une voiture fermée, stationnée sur un trottoir. Ne servant pas sa fonction originale, la présence de cette voiture est étrange (« *Unapplied and empty* »). Sans perception possible de l'intérieur de la voiture, et par effet de contamination, c'est la possibilité même de l'existence de l'extérieur qui est remise en question (« *An overstatement / Hardly an exterior* »). Ce n'est que quand un visage se trouve à l'intérieur, que la voiture perd un peu de son caractère étrange – « *This thing is less strange* ».

Dans le même ordre d'idée, les cinq lignes de « *Bad times* » sont l'instantané d'une vision périphérique. Porté par la vitesse d'une allitération en sifflante, comme pris dans le passage inéluctable du temps, Oppen réussit à capturer la vision fugitive d'un homme vendant sa marchandise. Le poète est emporté par le flot de la vie urbaine qui s'écoule autour de lui. Pourtant, en opposition avec ce flot ininterrompu, symbolisé par l'unité syntaxique des quatre premiers vers [22] qui ne forment qu'une seule phrase, un homme vendant des cartes postales se détache. Il forme lui-même sa propre proposition. C'est dans la brièveté de visions fantomatiques et fugitives que le réel surgit et impose sa présence au poète.

Une démarche qui n'est pas sans rappeler celle des anciens maîtres (« *Old Masters* ») décrite par Auden :

> *About suffering they were never wrong,*
> *The Old Masters: how well they understood*
> *Its human position: how it takes place*
> *While someone else is eating or opening a window or just*
> *walking dully along [...]* (Auden 79).

La présence de l'humain - perçu, aperçu et entraperçu - chez Oppen montre le souci de le remettre au centre des processus. Il va à l'encontre de la dissimulation des rapports de force productifs qui sont au cœur du régime de production capitaliste.

Quand bien même ces quelques poèmes semblent alignés avec une interprétation marxiste, Eric Homberger rappelle les difficultés d'assimilation d'Oppen et de ces différents poètes avec les objectifs du parti communiste :

22. « *Bad times: / The cars pass / By the elevated posts / and the movie sign* » (*Poems* 30).

> *Many of the leading Objectivists were either sympathizers or actively engaged in left-wing politics. Yet their literary efforts were rebuffed by the Communist literary establishment, and contemptuously dismissed by roughnecks like Herman Spector, whose review of two volumes by Reznikoff in* Dynamo *in 1934 was essentially a political argument against Objectivism [...]* (Homberger 113).

Les critiques ne manquèrent pas contre les membres du mouvement objectiviste et même la bonne volonté de Zukofsky ne suffit pas à contrer les objections soulevées envers un mouvement dont le nom même semblait le reflet d'une volonté d'adopter une posture neutre (114). Or, la poésie d'Oppen et les thématiques abordées dans le poème peuvent aussi être prises comme le témoignage d'un manque d'engagement. Il est possible de procéder à une classification thématique des 31 poèmes que compte *Discrete Series*. Il y aurait ainsi, d'une part, les poèmes à visée réaliste (plus proches des idéaux d'une littérature communiste), et, d'autre part, les poèmes de marine (mettant en scène directement des bateaux ou l'océan) et enfin les poèmes intimistes (dépeignant un couple ou bien le corps d'une femme) [23]. Ces poèmes intimistes fournissent un contrepoint intéressant à l'inscription d'Oppen dans la mouvance réaliste-socialiste [24]. La vision d'Oppen comme poète marxiste se révèle finalement réductrice et Oppen répétera à l'envie sa conviction que la poésie prolétarienne est une impasse. Dans une lettre à Max et Anita Pepper en 1962, il écrit :

> *Bertolt Brecht once wrote that there are times when it can be almost a crime to write of trees." I happen to think that the statement is valid as he meant it. There are situations which cannot honorably be met by art, and surely no one need fiddle precisely at the moment that the house next door is burning. If one goes on to imagine a direct call for help, then surely to refuse it would be a kind of treason to one's neighbor. Or so I think. But bad fiddling could hardly help, and similarly the question can only be whether one intends, at a given time, to write poetry or not* (G. Oppen, *Letters* 65) [25].

23. Il serait possible d'ajouter une autre catégorie en parlant de poèmes ontologiques mais elle aurait l'inconvénient d'être trop généraliste et de porter, *in fine*, sur l'intégralité des poèmes du recueil.

24. De même qu'ils sont aussi révélateurs de l'attitude des poètes objectivistes, comme rappelé par Ruth Jennison : « *The specificity of Objectivism—its formal innovations, its ideological positions—is produced in part by its inventive sublations of the aesthetic and political customs of both the right and the left. Such sublations, however, do not provide an inoculation against history; Objectivism maintains an at once intimate and critical relationship to the imperatives of modernist aesthetics with which it is in conversation. The* Series' *formal and ideational approaches to gender have a similar, perhaps even more exceptionally complex relationship to the rather narrow spectrum of white male modernist attitudes toward this question. Poems about women, and about sex with women, make up about a fourth of* Discrete Series. *Just as one can locate the effects of Imagism and realism on the poems' formal practices, the strains of masculine attitudes resembling those of canonical modernism, both right and left of center, are also plainly identifiable* » (Jennison, *The Zukofsky Era* 90-91).

25. La citation de Brecht permet de rappeler que la poésie peut sembler une entreprise bien futile lorsque le monde est en danger et c'est bien la conviction d'Oppen puisqu'il rappelle dans une lettre à sa

De même dans une autre lettre à sa sœur, June Oppen Degnan, George Oppen indique que c'est la poésie qui doit avoir la primauté et non pas le message que l'on veut faire passer :

> *Maybe I admire myself more however for knowing what is one thing and what is the other and what are the levels of truth —that is to say, for simply not attempting to write communist verse. That is, to any statement already determined before the verse. Poetry has to be protean; the meaning must begin there. With the perception*[26] (22).

La décision d'Oppen de mettre de côté toute son activité créatrice afin de se consacrer à des activités militantes apparaît alors beaucoup moins étonnante. À partir de 1935, George et Mary Oppen décidèrent de consacrer toutes leurs forces à la cause prolétarienne. Selon les mots de Mary Oppen :

> *An appeal was made to intellectuals by the seventh World Congress of the Communist Parties in 1935 to join in a united front to defeat fascism and war. We responded to that call, and in the winter of 1935 we decided to work with the Communist Party, not as artist or writer because we did not find honesty or sincerity in the so-called arts of the left. (I could make an exception for Bertolt Brecht and for some Soviet movies.) We said to each other, "Let's work with the unemployed and leave our other interest in the arts for a later time." Few in the Party or in the Workers Alliance knew anything of our past, and in a short time we were no longer thinking of Paris or of To Publishers, of poetry or of painting. We also left it to our friends and families to keep in touch with us if they chose. We felt that our political decision was not one in which we wished to involve them* (M. Oppen 151).

2.1.2 Se dénommer

Le sort de George Oppen, de tout un pan de la poésie objectiviste, de celui qui avait aidé à la structuration du mouvement en lui apportant la majeure partie de ses ressources matérielles fut scellé. Sans maison d'édition dédiée, chaque auteur dut trouver ses propres moyens de se faire publier. Les autres poètes objectivistes se retrouvèrent laissés à leurs propres ressources, et devant concilier des impératifs idéologiques et politiques mais aussi des impératifs plus prosaïques. Carl Rakosi fut lui aussi contraint de mettre sa carrière poétique entre parenthèses afin de se concentrer sur son métier :

fille le contexte si particulier de l'époque : « *–and for all the mistakes, and worse than mistakes of the Left, there is this fact: During that time, all the major countries of the world became Fascist or near-fascist (Italy, Germany, Spain) or moved leftward — Labor Party, Front Populare, New Deal ———– despite all that was wrong with the Left. That's what it was, that's the history of the time* » (*Letters* 312).

26. Un message qui est répété de manière plus concise dans la même lettre : « *Have to write one's perceptions, not argue one's beliefs* » (22).

> *I stopped writing because I had to. I struggled for 10 years trying to write and make a living as a social worker. I was a psychologist; I did many different things. And although it was hard, I could still do it. But then, in my 30s, I felt I should marry and have a family. Although my wife never stood in my way, it became more and more impossible: there were too many things I had to give my time to. My profession absorbed me completely during the day. At night I had to spend time with my wife, my child, and then, when I tried to write at night, my mind would be jumping all over the place and I'd be awake all night. It was impossible; it couldn't continue. Another factor was I was a Marxist during this period, and the communist journals and magazines—the theoretical journals —were just annihilating poetry unless it had some social purpose to it. If you didn't write that...* (Cohn 50).

Rakosi, de la même façon, dédiera sa vie au service des autres. Sa carrière de travailleur social au sein de différentes institutions le poussa à mettre de côté sa carrière poétique. Obéissant à des logiques avant tout pragmatiques, on peut cependant trouver dans ses poèmes de jeunesse une tension identitaire qui peut expliquer sa décision. Il faut cependant noter la difficulté supplémentaire que ses *Collected Poems* publiés en 1986 ont pour particularité de ne pas présenter les poèmes de Rakosi dans l'ordre chronologique de publication [27]. Ainsi, ce n'est pas sans difficulté que l'on peut juger de l'évolution thématique de ses poèmes. Mais, comme indiqué par Rakosi lui-même, Andrew Crozier a fourni un travail considérable permettant de jeter un éclairage sur les poèmes de Rakosi et d'identifier des points de rupture (Crozier, « A Handlist of Carl Rakosi's Early Poems, 1923-1941 »).

Le poème « *Jacob Gold* » publié pour la première fois dans le *Wisconsin Literary Magazine* en 1923 peut être considéré comme une illustration de ce conflit identitaire qui poussa Carl Rakosi à nier son identité et son nom [28].

27. « *This book has not been put together with the poems in chronological sequence. That would have been useful to scholars interested in tracing my development as a poet, but I have no such interest, and even if I had, I did not have the time and the energy to research all the publication dates (I kept no dates of composition), although my perceptive and painstaking friend, Andrew Crozier, assures me that he has them for my early poems, along with the changes I made in them over the years from one published version to another* » (Rakosi, *The Collected Poems* 17). Notons aussi que la situation est compliquée par l'impossibilité de trouver un exemplaire des *Selected Poems* publiés en 1941.

28. Une décision qui sera avant tout prise par pur pragmatisme : « *I changed my name before that in 1926 while I was still studying for my Master's in psychology at the University of Wisconsin. And I did it because Rakosi was constantly being misspelled and mispronounced. You wouldn't believe what came out of people's mouths when they tackled the name and how they spelled it. I writhed. Back then Americans had not yet seen enough foreign names in print to leave an impression on their minds. European names were as formidable for them to handle as Chinese. Another reason I changed my name was that I thought I might want to teach English someday in a university and with a foreign name I didn't think I'd have a chance. So I changed my name legally to Callman Rawley and kept Carl Rakosi as my pen name* » (Evans et Kleinzahler 81).

What phantom men would wink behind his face?
They always wandered through their dusk-
shawled place.
They had inscribed under his harried features
The lineaments of plants and forest creatures.
To wound his flesh-hued image with a knife,
And prick the decent armor of his life.

He wondered if there was a Jacob Gold,
Or something else more primitively old.
He used to gaze into a glass and say,
« I think I met some Jacob Golds today. »
Or, « Maybe nothing that I see is real:
Only the silken voice white nights reveal. »

Old Jacob Gold had laughed at luxury,
And lived his body's Winter quietly.
He worked and bore the burdens of his race
As plainly as the wrinkles on his face.
Within his globe of years he only saw
A frieze of angels lighting stones of law (The Wisconsin Literary Magazine 144).

Le poème se construit sur une opposition entre une identité de surface et une identité profonde, la première étant imposée de l'extérieur. L'opposition entre « *they* » et « *his* » (« ***They*** *always wandered* », « ***They*** *had inscribed under* ***his*** *harried features* » (je souligne)) est extrêmement violente et menace l'intégrité psychique de Jacob (« *wound* ») malgré l'armure (« *decent armor* ») portée par Jacob. Suite à cette opposition formée entre le monde et Jacob dans la première strophe, la deuxième strophe introduit un mouvement d'introspection à travers la vision de Jacob se regardant dans le miroir : « *I think I met some Jacob Golds today »* » et « *Maybe nothing that I see I real : / Only the silken voice white nights reveal.* »

Il faut bien sûr voir dans ce poème l'expression d'un malaise quant à l'identité juive de Rakosi. Le prénom Jacob (nom du prophète fils d'Isaac et qui se fera appeler Israël après sa lutte avec l'ange) est transparent, tout autant que le nom Gold, dérivé de Goldberg [29].

29. « *Goldberg is one of the most widespread Jewish family names. There is actually a place called Goldburgh in Silesia, where the first Goldberg lived more than six hundred years ago, and this is the source of the name. When the Jews were expelled from Silesia in the fourteenth century, a number of them took Goldberg as their family name. This, however, does not explain why there are more than 60,000 Goldbergs in the United States alone; they certainly are not all descended from those few families. Actually, the name was easily adopted by many others who had no relationship to the original Silesian Jews. Many Jews honored a matriarch by the name of Golda by assuming the family name Goldberg. Other matronymics for Golda are: Gold [...]* » (Kaganoff 156-157).

La troisième strophe dresse le bilan de la vie de Jacob, et rappelle qu'il a vécu toute sa vie dans l'austérité supportant avec patience les fardeaux (« *burdens* ») et l'hiver de sa vie. Dans le même temps, cette strophe exploite cette division entre l'intérieur et l'extérieur. La vie intime de Jacob se révèle en effet infiniment riche, son visage cachant derrière ses rides la vision paradisiaque ou divine d'une frise d'anges illuminant des tables de la loi : « *Within his globe of years he only saw / A frieze of angels lighting stones of law* ».

Le nom du protagoniste s'insère dans un faisceau de signifiants exprimant une identité juive en tension et sous attaque, Rakosi parle de ces membres mystérieux de la société comme errant dans un lieu voilé de crépuscule – « *They always wandered through their dusk-/shawled place* » – allusion au Tallit : « *a prayer shawl, traditionally made of wool or silk, worn by adults during morning worship, on Tisha B'Av in the afternoon, and on Yom Kippur at all services* » (Baskin 582). Rakosi glisse des références à une race (« *He worked and bore the burdens of his race* ») et le poème se conclut sur une vision qu'on pourrait croire tout droit sortie de la Bible avec Moïse descendant du Sinaï : « *A frieze of angels lighting stones of laws* ».

Dès ses premiers poèmes, l'identité était un sujet problématique pour Rakosi. Et cette question de l'identité se retrouve dans d'autres poèmes tels que celui-ci que l'on peut trouver dans les archives du poète à l'université de San Diego :

I come from
a long line
of unmitigated
immigrants.

I can pass
for a Greek,
an Italian,
a Spaniard,

and some days
I have the grave
face of the
Bishop of Toledo

looking up into
El Greco's
turbulent
heaven

then at a dozen
sheep grazing

placidly
in a meadow

which is a passport in
the covenant
of Abraham
to the real America (Rakosi, « Miscellaneous poems »).

Le poème de Rakosi constitue un témoignage de la difficulté de se construire une identité [30] au sein des États-Unis. La première strophe monte l'origine qui devrait être considérée comme celle qui fonde son identité, le point fixe autour duquel le poète (mais aussi la société) peut se définir. Cette identité est globalement certaine, pour le poète, il ne fait pas de doute qu'il fait partie d'une longue lignée d'immigrants. Cette affirmation est un fait objectif, comme le montre le présent utilisé par Rakosi. Ce sentiment d'une identité certaine est de plus affirmé par l'adjectif « *unmitigated* » qui renvoie à une idée de pureté et de totalité. Si dans sa démonstration argumentative, cette première strophe peut être vue comme une prémisse, Rakosi propose néanmoins une antithèse à cette affirmation.

Les quatre strophes suivantes constituent une liste de choix possibles qui s'offrent à lui. Rakosi peut ainsi ressembler et passer pour un grec (« *Greek* »), pour un italien (« *Italian* ») ou bien même pour un espagnol (« *a Spaniard* »). Ces trois identités peuvent être cependant considérées comme peu éloignées de son identité originelle [31]. Cependant, dans les troisième et quatrième strophes, Rakosi pousse l'éloignement jusqu'à revêtir les vêtements d'une autre religion : il peut devenir un évêque à Tolède (« *I have the grave / face of the / Bishop of Toledo* » [« Miscellaneous poems »]). Un évêque qui s'insère dans la culture classique puisqu'il apparaît dans un tableau du Greco [32]. Le poème de Rakosi est révélateur d'une identité qui reste à définir, profondément fluctuante. Une identité qui culmine finalement dans l'espace rêvé de Rakosi. Il lie la position de l'immigrant à l'espace privilégié dans lequel ce statut, cette identité peut se former. Le poème, tel que le montre

30. Incidemment, le poème de Rakosi devait originellement s'intituler « *Testimony* », titre qui aurait montré la volonté de Rakosi de faire part de son expérience individuelle.

31. Les trois pays en question ont compté une communauté juive plus ou moins importante.

32. Rakosi éprouve une similarité avec le peintre qui a vécu lui-même l'errance parce que né à Héraklion et ayant passé la plus grande partie de sa carrière à Tolède (Scholz-Hänsel 7). Incidemment, la vie du peintre est révélatrice de la place de la Méditerranée comme pivot dans les échanges de l'époque : « *Although the Venetian merchant Marco Polo (1254-1324) had likely travelled through China as early as 1271 and 1275, and the Genoese Christopher Columbus had in 1492 discovered an ocean passage to America for the Spanish monarchy, in El Greco's time the Mediterranean still formed the geographic hub of the European world. Three cultures existed here: that of the Latin West, of the Greek Orthodox East, and that of Islam* » (7-8). Une influence qui se retrouve dans le poème même de Rakosi puisque les trois pays cités par Rakosi font partie des acteurs majeurs de la région.

son ultime strophe, est le récit d'une identité américaine. L'identité mêlée de Rakosi est l'identité possible des États-Unis, cette identité est le sauf-conduit (« *passport* ») qui peut mener à une nouvelle alliance (« *covenant* »). Le poème exprime à la fois une conviction de la puissance du « *melting-pot* » américain mais la dernière strophe semble cependant mener à une remise en cause de cette même idéologie américaine. Ainsi, on peut voir dans la confusion des identités de Rakosi, la seule possibilité de survivre en tant que juif dans la société américaine. Parce que Rakosi fait encore malgré tout partie de la communauté juive, la possibilité qu'il possède en propre de se mêler dans des identités relativement « plus acceptables ».

Dans ces deux poèmes, l'identité juive est montrée comme assaillie, sujette à une possible invasion, voire même comme devant être effacée pour pouvoir laisser la place à une autre identité. Mais finalement, bien plus que son identité juive, ce fut son identité même en tant de poète qui fut l'objet d'un effacement. Confronté à la nécessité de trouver un emploi, Rakosi ne put concilier son activité de poète et son activité professionnelle :

> *It was impossible to pile on top of this daily regimen a night of writing. When I tried it, I turned into such a live wire that I could neither sleep afterward nor do my work right the next day. In addition, my Marxist thinking had made me lose respect for poetry itself. So there was nothing to hold me back from ending the problem by stopping to write. I did that. I also stopped reading poetry* (Buckeye 469).

Le parcours d'Oppen et dans une moindre mesure la carrière de Rakosi [33] illustrent bien la difficulté de se faire une place au sein d'un paysage poétique qui se distinguait par son inhospitalité, et par la concurrence qui y avait cours. Le contexte politique, le manque d'opportunités économiques ainsi que l'impossibilité de se faire publier ont réduit ces deux poètes au silence. Il fallait le dévouement et la persévérance d'un Reznikoff pour entretenir l'espoir d'une éventuelle reconnaissance. Après tout, Reznikoff ployé sur son imprimerie installée dans le sous-sol de ses parents est certes l'image d'un dévouement presque religieux à la cause de la poésie tout autant qu'elle illustre toutes les difficultés qui existaient pour les poètes objectivistes de se faire publier.

Il est difficile de parler d'unité quand il s'agit de la poésie objectiviste. De bien des façons, il est impossible de mettre en relation des poètes en dehors de cette relation au silence, à cette menace qui pesait toujours en raison de circonstances économiques, politiques ou bien même poétiques. Les déflagrations successives de la Grande Dépression

33. Rakosi éprouvait lui aussi les mêmes réserves vis-à-vis de la poésie engagée marxiste : « *The trouble with social subjects is that there is only one response to them and that has already been made. It is not the poet in us who is stirred by them but the humanitarian. The poet is stirred only when he can make his own alternatives and has free play for idiosyncrasy and invention* » (Rakosi, *The Collected Prose* 42-43).

puis de la Deuxième Guerre mondiale fermèrent les possibilités de donner naissance et de consolider un nouveau mouvement poétique. Oppen arrêta d'écrire et Rakosi préféra se consacrer à ses activités professionnelles et à sa vie de famille. Niedecker, Zukofsky et Reznikoff continuèrent d'écrire sans jamais retrouver l'opportunité qu'ils eurent au début des années 30. Durant toutes leurs carrières, ils furent toujours confrontés aux mêmes difficultés pour accéder à un certain degré de reconnaissance publique. Il fallut attendre la fin de la Seconde Guerre Mondiale et un renouvellement de génération poétique pour que les poètes rassemblés sous l'étiquette objectiviste puissent être reconnus et influencer à leur tour.

2.2 Destinées

2.2.1 Redécouverte

Pénélope, dans sa solitude et son désespoir, et afin de faire patienter ses courtisans le plus longtemps possible, détruisait ce qu'elle tissait le jour-même. Tentative désespérée de duper des prétendants qui devenaient de plus en plus impatients, mais aussi aveu de ne pas vouloir se confronter à l'avenir, manière de reprendre le contrôle sur le passage du temps. C'est la tapisserie des jours que Pénélope tenait entre ses mains. Sur son métier, à la lueur des flambeaux, le temps devenait matière. La destinée des poètes objectivistes et l'histoire de leur réception est semblable à l'histoire de Pénélope dans son palais qui mit fin à l'écoulement du temps. À un temps qui se serait retrouvé suspendu par la rupture des liens entre le présent et le passé – correspondant à un arrêt de l'écriture – la reprise de l'écriture et la redécouverte des poètes objectivistes correspond à la reprise des travaux suspendus, de cette tapisserie qui signe le passage des générations, et la possibilité de refonder son identité de poète [34]. Telle la tapisserie de Pénélope, la poésie objectiviste est un ouvrage en perpétuelle reconstruction, la fabrication pure et simple d'un objet destiné à rester inachevé.

Le premier recueil de poésie d'Oppen n'était pas sans refléter des préoccupations formalistes. Ainsi, on peut compter plusieurs poèmes qui interrogent non seulement la pratique de la poésie mais aussi la structure même du recueil.

34. La vie de Rakosi et Oppen peut être comparée aux héros homériques décrits dans Auerbach : « *Even Odysseus, in whose case the long lapse of time and the many events which occurred offer so much opportunity for biographical development, shows almost nothing of it. Odysseus on his return is exactly the same as he was when he left Ithaca two decades earlier* » (Auerbach 17).

Not by growth
But the
Paper, turned, contains
This entire volume (G. Oppen, *Poems* 33)

Tiré de *Discrete Series*, le poème donne la clé d'un recueil qui serait intégralement tourné sur lui-même. Un recueil dont chaque poème en serait la manifestation. Un processus dans lequel l'envers deviendrait l'endroit et la partie le tout. Le titre du poème « *Drawing* » ne permet pas de tirer une conclusion définitive sur son sens puisque la forme même dans laquelle il apparaît ne peut pas être réellement élucidée – elle peut être tant substantive que participiale. Le mot « *draw* » compte pas loin d'une centaine de définitions différentes dans l'*Oxford English Dictionary*. Cependant, compte tenu du champ sémantique du poème (« *paper* », « *volume* »), le poème semble avant tout parler d'inscription et de dessin, et par extension vers l'écriture. L'écriture envisagée par Oppen ne se fait pas par croissance ou développement mais bien plutôt par redoublement. Le recueil, tel que défini par ce poème, se construit à partir de ses propres données et se constitue comme un pliage. Univers clos dans lequel tous les poèmes se trouvent dans un état de simultanéité perpétuel.

Le poème suivant illustre de manière saisissante le processus précédemment esquissé par Oppen.

Written structure,
Shape of art,
More formal
Than a field would be
(existing in it)——
Her pleasure's
Looser;
'O—'

"Tomorrow?'—

Successive
Happenings
(the telephone) (35).

Situé à la page 35 des *New Collected Poems*, le poème suit de deux pages le poème « *Drawing* » et le met en application, puisqu'en effet, pour le lire, il faut tourner la page (« *Paper, turned, contains [. . .]* » [33]), soit l'acte même qui était dépeint dans « *Drawing* ». « *Written structure* » complémente et apporte une précision sur ce qui n'était qu'esquissé dans « *Drawing* ». Une certaine indécision subsistait quant au titre du poème précédent (s'agissait-il vraiment de dessiner), mais ce premier vers apporte une réponse. Il s'agit

donc bien de l'acte d'écrire dont il est question ici. Oppen écrit sur la construction de ce poème et sur la construction du recueil dans lequel celui-ci figure.

Après cette considération formelle, Oppen introduit un élément extérieur qui interrompt le fil de sa pensée, reflet de la construction dialogique du poème. Cette interruption se manifeste d'abord par le tiret (élément typographique et formel caractéristique de Oppen [35]) qui indique un propos qui sera placé en incise [36]. L'interruption se manifeste aussi par l'utilisation du possessif « *her* », irruption soudaine d'une personne extérieure aux considérations esthétiques qui étaient l'objet du poème jusque là, tenant une discussion au téléphone. La mention de cette femme non identifiée – mais que l'on peut aisément supposer être Mary, la femme de Oppen – apporte une dimension domestique au poème [37], une irruption soudaine qui trouve son origine dans la discussion que la femme tient au téléphone.

Le poème présente une véritable disjonction entre un espace visuel et un espace sonore, entre un espace de l'abstraction menant à des considérations théoriques et formelles et un espace sensoriel qui ramène le poète à la réalité brute, celle du domestique, celle du téléphone. Si ces deux réalités peuvent de prime abord sembler disjointes et irréconciliables, elles se retrouvent finalement rassemblées dans la strophe finale qui fait à la fois référence au recueil et à cette réalité à la fois disruptrice et inspirante. « *Successive / Happenings* » semble à la fois pouvoir désigner les poèmes du recueil dans leur ensemble en ce qu'ils sont autant de manifestations, de phénomènes [38] mais aussi et tout simplement la sonnerie du téléphone.

Le retour à la poésie de Oppen s'inscrit dans les récits qui ont contribué à l'écriture d'une mythologie personnelle. L'épisode se retrouve mentionné plusieurs fois dans la correspondance du poète et figure en bonne place dans l'autobiographie que Mary Oppen a écrite. Et de fait, le rêve qui provoque le retour à la poésie occupe aussi une place aussi importante que l'épisode pendant lequel Oppen récitait encore et encore les mêmes vers sous le feu ennemi :

> *George had a dream: he and his sister were going through his father's papers after his father's death. In a file marked "miscellaneous" was a paper entitled "How to*

35. Et de Dickinson, même si le lien de parenté n'est pas quelque chose qui a été abordé par Oppen.

36. Garner indique que le em-dash peut être utilisé pour mettre entre parenthèses : « *A pair of em-dashes can be used to enclose a parenthetical remark or to mark the ending and the resumption of a statement by an interlocutor* » (Garner, *Garner's Modern English Usage* non paginé).

37. Dimension tout aussi importante chez Zukofsky, et qui transparaît dans tout son magnum opus, "*A*".

38. On reviendra justement sur la place qu'a prise la pensée phénomènologique et plus spécifiquement celle de Heidegger dans la poésie d'Oppen.

> *Prevent Rust in Copper." George thought, "My old man was a little frivolous perhaps, but he certainly knew that copper does not rust." He shook the bed with his laughter, but I did not find the dream funny. [...] When he told the doctor the dream, laughing again at its ridiculousness, the doctor stopped him.*
>
> *"You were dreaming that you don't want to rust," he said. On the way home George stopped and bought a pad of paper and some pencils and started to write* The Materials (M. Oppen 201-202)

Oppen recommence à écrire à partir de l'année 1958. Dans son interview avec L.S. Dembo, il indique reprendre l'écriture aves le poème « *Blood from a Stone* » (Dembo et G. Oppen 176). Marqueur d'un retour à l'activité poétique, le poème en porte les traces dès sa première partie qui se conclut par « *Us. Come home* » (G. Oppen, *Poems* 52). Il faut bien sûr prendre le vers littéralement et prendre le pronom de la première personne du pluriel comme la simple référence à la famille du poète mais aussi voir que, à une majuscule près, Oppen exprime le désir de revenir dans son pays natal (« *Us* » / US).

L'ensemble de la séquence fait le point sur les années « manquantes » de la vie de Oppen. Les premiers vers du poème, opérant une extériorisation, en dehors de la subjectivité de l'auteur, montre le poète tel qu'il est perçu par sa femme : « *In the door, / Long legged, tall, / A weight of bone and flesh* ***to her*** » — » (je souligne). Il apparaît dans toute sa pesanteur corporelle, alourdi par le poids des années – « *bundles* » – qu'Oppen porte.

Poème du bilan, tentative de retisser la toile des années passées, Oppen parle aussi de son implication dans les mouvements de réforme dans les années 30 (« *The Thirties. And / A spectre* », « *As thirty in a group — / To Home Relief — the unemployed* » (52)) et remet son ouvrage sur le métier : « *—Still our lives* » [39] (52). La séquence, après un passage par l'épisode de la Seconde Guerre mondiale, se termine par un bilan personnel doux-amer dans lequel Oppen fait part de sa sidération d'avoir vécu aussi longtemps : « *Fifty years / Sidereal time* » (53) [40]. Oppen met en relation le temps personnel et le temps long de la vie planétaire en questionnant l'héritage (« *The bequeathed pavements, the inherited lit streets* ») et en rappelant que l'existence elle-même est le fruit d'une lutte difficile :

> *Blood from a stone, life*
> *From a stone dead dam. Mother*
> *Nature! because we find the others*
> *Deserted like ourselves and therefore brothers. Yet [...]* (54).

39. Interprétation qui peut être mitigée en voyant « *still* » non pas comme un adverbe mais comme un adjectif renvoyant à l'immobilité.

40. Ce poème a été écrit en 1958, soit l'année de la cinquantième année d'Oppen, né en 1908.

Pourtant, malgré ces difficultés, il reste possible de trouver une consolation dans la coexistence et l'appartenance à un temps commun :

> *So we lived*
> *And chose to live*
>
> *These were our times* (54).

Dans la conscience du temps qui passe et la consolation que celui-ci est partagé, par-delà les marées du silence, Oppen reprend son œuvre poétique abandonnée et publie en 1962 *The Materials*. Malgré les indices textuels laissés par Oppen (l'adverbe/adjectif « *still* » 52), la poésie d'Oppen n'est pas immobile et évolue, se nourrit du manque de son auteur et de son absence. Cependant, sa poésie garde un certain nombre de ces traits caractéristiques qu'on a pu isoler dans le poème clôturant son premier recueil.

Dans un poème intitulé « *Eclogue* », Oppen signale sa volonté de reprendre possession de la tradition poétique[41], mais surtout de la parole poétique. Fidèle aux thèmes qui parcourent sa poésie, ce poème présente la même opposition entre un intérieur et un extérieur, ici s'articulant autour des contraintes génériques de la pastorale. Le poème met en contraste un environnement urbain et un environnement rural idyllique. L'environnement urbain est hostile tout en étant profondément humain, mais il est surtout masculin.

> *The men talking*
> *Near the room's center. They have said*
> *More than they had intended.*
>
> *Pinpointing in the uproar*
> *Of the living room*
>
> *An assault*
> *On the quiet continent* (39).

L'environnement dépeint par Oppen est un environnement de malice et de fausseté. Cette première strophe dresse le portrait d'hommes faux, qui laissent échapper leurs vraies intentions malgré le souhait de les dissimuler. Ils se distinguent par leur violence qui s'exprime par la volonté d'attaquer le monde extérieur : « *An assault / On the quiet*

41. Cette tradition est bien sûr explicitée par le titre même du poème « *Eclogue* ». Une églogue réfère au genre de la poésie pastorale : « *a deliberately conventional poem expressing an urban poet's nostalgic image of the supposed peace and simplicity of the life of shepherd and other rural folk in an idealized natural setting* » (Abrams et Harpham 240). Cette forme pastorale est reprise ultérieurement par Oppen dans le recueil *This in Which* paru en 1965, à travers le poème 5 de la séquence « *Five Poems About Poetry* ». Ledit poème reprend la célèbre quatrième églogue de Virgile annonçant la naissance d'un « petit enfant » (Virgile, *Bucoliques* 62) et qu'Oppen cite directement en latin (« *Parve puer* » (G. Oppen, *Poems* 104)).

continent ». Si la mention de « *Quiet continent* » est quelque peu trouble, elle peut néanmoins être vue comme une description de ce monde extérieur qui va être l'objet des dernières strophes [42]. Procédant à une alliance d'idées [43], Oppen montre le peu d'égards que ces hommes possèdent en se lançant à la conquête d'un continent, finalement bien loin d'être silencieux, ainsi que le montrent les strophes suivantes :

> *Beyond the window*
> *Flesh and rock and hunger*
>
> *Loose in the night sky*
> *Hardened into soil*
>
> *Tilting of itself to the sun once more, small*
> *Vegetative leaves*
> *And stems taking place*
>
> *Outside—— O small ones,*
> *To be born!* (39).

Les trois dernières strophes viennent en contrepoint des trois premières, indiquant un au-delà (« *beyond* ») de la scène esquissée dans les premières strophes. On retrouve dans ce poème le motif spectaculaire [44] qui parcourt le premier recueil de Oppen, manifesté par la fenêtre, à la fois frontière physique séparant ces deux mondes, mais aussi frontière invisible qui permet la perception de l'outre-monde.

À l'opposé de ce premier espace confiné (« *the room's center* », « *the living room* »), se trouve un espace dans lequel se déploie une palette d'émotions qui contraste avec l'émotion de l'espace clos (« *Pinpointing in the uproar* »). L'espace ouvert du dehors est un espace multiple dans lequel les contraires cohabitent : « *flesh and rock* ». Un espace dans lequel l'instabilité (ou la liberté) devient rigide et fixe : « *Loose in the night sky / Hardened into soil* »).

Règnes minéral et animal sont unis dans ces deux premières strophes de la deuxième partie. Le règne végétal est lui présenté dans la troisième strophe dans laquelle Oppen mentionne les « *vegetative leaves* ». L'adjectif utilisé par Oppen pose question puisqu'il fait pencher l'expression vers le pléonasme. Que sont en effet des feuilles (« *leaves* ») sinon des organismes végétaux [45] ? Mais le végétatif désigne aussi ce qui a une capacité de croissance.

42. Il faut d'ailleurs noter la mise en contraste entre le silence de cette terre à soumettre et le bruit que ces hommes produisent.
43. « Rapprocher, dans une relation quelconque, deux idées inverses l'une de l'autre » (Dupriez 33).
44. Qui produit un effet visuel.
45. Correspondant au sens premier de « *vegetative* », soit quelque chose qui a un lien avec la végétation,

Et dans les faits, cette capacité de croissance est portée par les participes présents « *tilting* » et « *taking* » qui renvoient à un processus continu, saisi au vif par le poète.

Oppen se place du côté de la vie brute, de la « vie vivante » et conclut son poème par une célébration de la vie, dans toutes ses manifestations et à toutes les échelles, y compris à la plus petite (« *O small ones* »). Oppen conclut son poème par l'exclamation « *To be born!* », signe ultime d'une volonté de renaître à la vie, et de renaître à la poésie.

Le retour à la poésie de Rakosi n'obéit pas totalement aux mêmes logiques et motivations que pour Oppen. Alors que le retour à la poésie d'Oppen nécessitait la résolution d'un conflit interne [46], celui de Carl Rakosi est dû à un événement extérieur qui s'inscrit dans le moment de la redécouverte du mouvement objectiviste. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, les poètes objectivistes avaient laissé passer leur chance de se faire une place dans le paysage littéraire. Cependant, le moment objectiviste laissa une trace dans la poésie de l'après-guerre. Quand bien même celle-ci fut évanescente.

Les années 60 furent une décennie charnière pour la poésie américaine puisque toute une génération de poètes émergea qui la marqua durablement. La parution de *The New American Poetry* constitua le témoignage de cette émergence :

> *But what really got people thinking of them [Olson, Duncan and Creeley]—along with their students Ed Dorn, Joel Oppenheimer, Jonathan Williams, John Wieners, Michael Rumaker, and Fielding Dawson, and a penumbral crowd of others who'd never set foot at Black Mountain, including Larry Eigner, Denise Levertov, Cid Corman, and Paul Blackburn—as a movement was Donald Allen's 1960 anthology,* The New American Poetry 1945–1960.
>
> The New American Poetry *was the countercultural backpacker's volume of choice for at least two decades, a veritable scripture of hipsterdom: a well-thumbed copy of the anthology, with its familiar cover of flag-evoking red and white stripes, was to the young person of the 1960s, weary of the polished, formal ironies of Richard Wilbur and the Boston Brahmin angst of Robert Lowell, what a copy of* Atlas Shrugged *was to the adolescent neoconservative of the 1980s* (Scroggins, *Intricate Thicket* 4-5).

Selon Scroggins, l'ouvrage de Donald Allen occupe une place fondatrice dans l'imaginaire. L'ouvrage est à l'origine des classifications des différentes écoles poétiques du second XXe siècle américain en fonction de leur origine géographique et de leur alignement esthétique :

> *Rather than present his unfamiliar poets alphabetically or by date of birth, he sorted them by geography and aesthetic school. The results are almost too well known to bear repeating: Beat poets, New York School poets, the San Francisco Renaissance, and—leading off the book, with Olson at their head—the Black Mountain poets* (5).

considéré dans sa faculté de croissance.

46. Manifesté par le rêve dont nous avons parlé.

L'ouvrage de Donald Allen illustre la volonté de mettre en lumière des poètes qui ne correspondaient pas aux attentes de la mouvance poétique de l'époque. Ou comme le rappelle Marjorie Perloff :

> *Why should the publication of this relatively small anthology, comprised of forty-four then largely unknown poets, located primarily in New York, San Francisco, or, so to speak, « On the Road, » become such an historical event? First, because in the early sixties, there really was a dominant poetic discourse–a discourse, incidentally, that, from our vantage point in the nineties, was by no means that of the Modernism of the early century. In 1960, the Age Demanded that a poem be self-contained, coherent, and unified: that it present, indirectly to be sure, a paradox, oblique truth or special insight, utilizing the devices of irony, concrete imagery, symbolism, and structural economy. The paradigmatic poem was John Crowe Ransom's « The Equilibrists, » or perhaps his « Bells for John Whiteside's Daughter. » The speaker was « dramatized »–a persona, whose relation to the poem's author was « hidden »; the norm was show not tell, as Cleanth Brooks and Robert Penn Warren repeatedly pointed out in their* Understanding Poetry (Perloff, Whose New American Poetry?: Anthologizing in the Nineties).

Les poètes émergeant étaient en train de constituer leurs propres écoles, de se définir en coteries spécifiques, cherchant à leur tour à se faire une place en haut du mont Parnasse [47]. Le livre publié pour la première fois en 1960 avait pour ambition de laisser la parole à cette nouvelle génération de poètes et de rassembler dans un seul volume des poèmes autrement dispersés dans un ensemble hétéroclite de petits magazines, de pamphlets et d'éditions limitées (Allen xi). Selon Allen, son ouvrage regroupe la troisième génération (xi). La première génération comprenait des poètes modernistes tels que William Carlos Williams, Ezra Pound mais aussi H.D. ; et c'est dans la deuxième que l'on trouve Louis Zukofsky accompagné d'Elizabeth Bishop, Kenneth Rexroth... sans aucune trace de George Oppen, Reznikoff ou autres. L'anthologie cartographiait l'avant-garde de la poésie américaine, avant-garde qui, encore une fois, doit être considérée par son opposition à une poésie considérée comme académique, mais qui déjà témoignait d'une amnésie, oubliant tout un pan de la production poétique qui l'avait précédée.

L'anthologie d'Allen rassemble des poètes d'horizons divers et, plutôt que de donner un classement chronologique de ces différents auteurs, il procède par proximité géographique et esthétique. Le résultat est un classement en cinq groupes qui vont du *Black Mountain College* aux *New York Poets* en passant par la *San Francisco Renaissance* et les poètes

47. Il ne serait pas totalement incongru de considérer les anthologies comme des espèces de *Gradus Ad Parnassum*, dont la dimension didactique ne serait pas aussi développée que dans les ouvrages classiques mais qui permettraient néanmoins de voir qui a acquis suffisamment d'importance, un bottin mondain ou un *Who's who* propre à un milieu.

Beat.

En plus de la présentation de la production poétique de ces différents auteurs, le livre d'Allen propose aussi à la lecture les contributions théoriques de ces différents auteurs. Dans sa sixième section, intitulée « *Statements on Poetics* », Allen reproduit divers documents, notes et même manifestes, parmi lesquels le fameux « *Projective Verse* » de Charles Olson [48].

Écrit en 1950, le manifeste (ou l'essai comme on peut aussi l'appeler) d'Olson explicite sa vision de la poésie, mettant encore une fois en scène l'opposition entre deux pôles, dont l'un serait la forme dominante de poésie, appelée par Olson « *The NON-Projective* » :

> *[. . .] (what a French critic calls « closed » verse, that verse which print bred and which is pretty much what we have had, in English & American, and have still got, despite the work of Pound & Williams* (Olson 386).

Selon Olson et selon le principe de la composition par champ, le poème doit gagner en autonomie et ne plus obéir à des règles extérieures. Soutenu par les progrès de la technique [49], la forme du poème doit être changée en fonction de son contenu. Le texte est révélateur d'une certaine attitude par rapport au passé, et surtout par rapport aux poètes objectivistes. En effet, en tant que génération et en tant que mouvement poétique tel que nous l'entendons et tel qu'il est maintenant construit, les poètes objectivistes n'ont pas d'existence en soi.

> *It is no accident that Pound and Williams both were involved variously in a movement which got called « objectivism. » But that word was then used in some sort of a necessary quarrel, I take it, with « subjectivism. » It is now too late to be bothered with the latter. It has excellently done itself to death, even though we are all caught in its dying* (394-395).

Dans son manifeste, la poésie objectiviste est incomprise par Olson. Pour lui, le mouvement objectiviste n'est qu'un épisode dans la carrière de Pound et Williams, il

48. Charles Olson a occupé une place extrêmement importante dans le paysage poétique, puisqu'il fut non seulement professeur au Black Mountain College mais il finit par en être aussi le directeur. Rappelons que le Black Mountain College fut créé en 1933 par John Andrew Rice avec pour but promouvoir les arts. Le College fut un centre important d'expérimentations dans les arts visuels et donna naissance à un mouvement poétique parmi lesquels on compte Robert Creeley et Charles Olson (Scroggins, *Intricate Thicket* 3).

49. Olson considère la machine à écrire comme une révolution dans la pratique de la poésie, permettant de rendre plus fidèlement le souffle du poète : « *The irony is, from the machine has come one gain not yet sufficiently observed or used, but which leads directly on toward projective verse and its consequences. It is the advantage of the typewriter that, due to its rigidity and its space precisions, it can, for a poet, indicate exactly the breath, the pauses, the suspensions even of syllables, the juxtapositions even of parts of phrases, which he intends* » (Olson 393).

n'est fait aucune mention de Zukofsky (à qui on doit pourtant le terme), et encore moins de Reznikoff, de Oppen, de Rakosi et de Niedecker. Au-delà de la simple erreur dans l'attribution du mouvement, Olson manifestement transforme la poésie objectiviste en autre chose [50], et considère que les principes esthétiques énoncés par Zukofsky se limitent à une simple opposition au subjectivisme [51]. Olson transforme l'objectivisme [52] en « *objectism* » et le prolonge en insistant sur la nécessité de se débarrasser de l'ego du poète :

> *What seems to me a more valid formulation for present use is « objectism, » a word to be taken to stand for the kind of relation of man to experience which a poet might state as the necessity of a line or a work to be as wood is, to be as clean as wood is as it issues from the hand of nature, to be shaped as wood can be when a man has had his hand to it. Objectism is the getting rid of the lyrical interference of the individual as ego, of the « subject » and his soul, that peculiar presumption by which western man has interposed himself between what he is as a creature of nature (with certain instructions to carry out) and those other creations of nature which we may, with no derogation, call objects* (395).

Olson se consacre tout entier à l'établissement d'une nouvelle école, et son manifeste est l'expression du souhait de poursuivre un mouvement. Olson ne prête aucune attention aux poètes de la deuxième génération décrits par Allen dans sa préface, mais se concentre plutôt sur les figures tutélaires que sont Pound et Williams (ou ici en l'occurrence Eliot qui lui sert de contre-exemple) :

> *We are only at its beginnings, and if I think that the Cantos make more « dramatic » sense than do the plays of Mr. Eliot, it is not because I think they have solved the problem but because the methodology of the verse in them points a way by which, one day, the problem of larger content and of larger forms may be solved* (396).

La poésie objectiviste finit complètement invisibilisée et le cas de Lorine Niedecker est illustratif. Son éloignement géographique a contribué à une marginalisation encore plus profonde que les autres poètes du groupe. Après sa rencontre avec Zukofsky, Niedecker change profondément sa manière auparavant tournée vers l'expression des sentiments intérieurs (elle abandonne ainsi le lyrisme et ses premières explorations surréalistes).

Cette évolution est perceptible dans son poème « *News* » qui passe d'un événement à

50. Ce qu'Olson appelait de ses vœux était déjà dans l'air à l'époque où Zukofsky écrivait ses articles, et un poète comme Oppen ne s'y trompait pas, indiquant dans une lettre à Cid Corman du 3 août 1960 : « *But I don't know if you might not have in mind something like Olson's concept of 'projective.' I think that what there is to that concept was said more accurately some time ago by Zukofsky in speaking of sincerity and of objectification* » (G. Oppen, *Letters* 40).

51. Il faut peut-être modérer ces propos en indiquant que, sans doute, Olson, au moment de la rédaction de ce texte, n'avait pas les moyens de consulter les articles originaux de Zukofsky.

52. Terme dont on peut déjà discuter la pertinence.

un autre comme on pourrait passer d'une station de radio à une autre [53]. Dans ce poème aux sujets multiples, on trouve des jeux de mots et allusions comiques qui rappellent l'affinité de Niedecker pour les sonorités :

Or successfully maintain
a humorous relation

between the ayes
and the nose (Niedecker 79).

Par le jeu des sonorités, Niedecker dessine un visage, jeu de mots ironique qui précède la mention tragique des visages creusés dont on comprendra plus tard qu'ils le sont par la faim :

Faces slander
O I see
faces
slander (79).

Au badinage des premiers vers, Niedecker oppose diverses images dont celle de la flagellation à mort d'un responsable syndical (« *labor leader* ») [54], menant à un commentaire de Niedecker sur l'injustice. Elle se demande s'il ne vaudrait pas mieux connaître le nom des flagellateurs, et si ce ne sont pas eux les vrais criminels, si le régime de l'injustice n'était finalement pas celui qui permettait à l'annonceur d'obtenir une augmentation. Ces quelques vers procèdent au renversement des accusations dressées contre ce leader qui avait pour seul tort de remettre en question les fondements de la société contre laquelle il luttait.

Labor leader flogged to death,
believed in destroying home, church
and civilization, radio caster said,

no right thinking people
could deny it
said

People should know
who the floggers are
how the air mind
gets a raise

53. Même si l'on peut déceler le même goût pour la paronomase et l'homophonie que nous avons déjà relevé dans ses premiers poèmes (correspondant à la première section « 1928-1936 » de sa poésie complète).
54. On peut noter l'allitération en [l] dont la répétition rappelle les multiples coups de fouet.

and the extravagant
broadcast
without mercy (79-80).

Le poème imite un mouvement de balancier qui fait alterner des moments comiques et anecdotiques avec des moments plus dramatiques montrant la société telle qu'elle se révèle dans un bulletin radiophonique : « *war market* ». Précarité financière d'une femme abandonnée.

L'ensemble des éléments est ramassé par Niedecker à la fin de ce poème sous une seule expression : « *a tour of the tines* ». Niedecker choisit de ne pas conclure son poème avec le mot « *times* » qui aurait été peut-être plus attendu ; ne s'agit-il pas après tout de rendre compte des temps présents vécus par la poétesse ? Cependant, au-delà de ce jeu de mots, « *tines* » renvoie à « *Each of a series of projecting sharp points on some weapon or implement, as a harrow, fork, eel-spear, etc.; a prong, spike, tooth* » mais aussi et surtout : « *Each of the pointed branches of a deer's horn* » (J. A. Simpson, *The Oxford English Dictionary* 120). Ce nom rare est introduit à la suite de mots en rapport avec la nature : « *Raw wind, rain* », « *they keep their trees / away from us* ». L'utilisation de ce vocabulaire spécifique fait pencher l'interprétation vers sa deuxième acception référant aux bois de cerfs. De cette façon, « *tines* » peut être aussi relié aux « *frail limbs* » mentionnés trois strophes plus haut [55]. Les mots « *limb* » et « *tines* » s'inscrivent dans le registre de la corporéité renvoyant généralement aux membres du corps, mais ils peuvent aussi renvoyer à la branche principale d'un arbre (*The Oxford English Dictionary* 956). La polysémie du mot « *tines* » permet à Niedecker de rassembler l'ensemble des faisceaux qui ont été disséminés dans le poème et de conclure ce « *tour* ».

Le poème arrive à son terme sur un ultime jeu de mots dans l'avant-dernier vers : « *rise and sore* ». Niedecker joue avec l'expression idiomatique « *rise and soar* » mais l'adjectif « *sore* » souligne les afflictions touchant les corps souffrants dépeints dans le poème. De même il est possible de voir le mot comme le substantif qui désignerait un mâle dans sa quatrième année – « *a buck in its fourth year* ». Ce n'est qu'après cet avant-dernier vers que Niedecker conclut par le vers lapidaire « *life term* », menace qui nous met dans la peau de ce mâle – « *buck* » – dont on a fait le tour des bois. La poésie de Niedecker opère discrètement, tissant tout un réseau de significations, manière qui serait le reflet d'une existence solitaire et souterraine.

Comme pour la majorité des poètes objectivistes, la Seconde Guerre mondiale a marqué

55. « *Frail limbs are proportionately low.* »

un coup d'arrêt dans la publication des poèmes de Niedecker. Et même avant cet épisode, le contexte dans lequel les poètes objectivistes ont commencé à publier présentait des difficultés limitant leurs succès. La Grande Dépression a mis un terme aux aventures éditoriales des Objectivistes les forçant à se tourner vers d'autres canaux de publication. Niedecker rencontra des difficultés importantes pour être publiée. À titre d'illustration, le poème que nous avons étudié est tiré de la section « 1928-1936 », or celui-ci n'a jamais été publié du vivant de Niedecker, et ce sous quelque forme que ce soit. Le volume des *Collected Poems* édité par Jenny Penberthy est précieux pour son rappel des difficultés qu'a pu rencontrer la poétesse pour se faire publier. Des dix-neuf poèmes rassemblés dans la première partie du livre, on peut déjà noter que cinq ne furent jamais publiés. Quant aux autres ils ne furent publiés que dans différents magazines et jamais rassemblés dans un quelconque volume.

> *LN excluded from her published books all writing from this period. However, the following works have survived in MS and in magazines* (Niedecker 369).

Sans structure éditoriale adéquate pour les accueillir, nos différents poètes se retrouvèrent dans une relation de dépendance profonde vis-à-vis des revues. Lorine Niedecker a soumis ses poèmes à différentes revues telles que *The Will-o-the-Wisp ; a Magazine of Verse*, *Parnassus : A Wee Magazine of Verse*, *Poetry : A Magazine of Verse*, *Bozart-Westminster*, *New Democracy* (369-372). Ces petites publications ont eu une importance considérable dans la carrière de Niedecker mais aussi de tous les poètes de cette génération. En effet, Zukofsky et Niedecker partagent un autre point commun ici puisqu'ils ont été tous les deux publiés dans la revue *Bozart-Westminster*[56].

Le magazine *New Democracy* dans lequel Niedecker a été publiée dans une section appelée « *New Directions* » (371) démontre encore une fois l'importance d'Ezra Pound. En effet, *New Democracy*, fondé par Gorham Munson, est un périodique dédié à la défense et à la propagation des idées de C.H. Douglas, fondateur de la théorie du *Social Credit* pour laquelle Pound éprouvera une admiration telle qu'il lui consacra de nombreux passages de ses *Cantos*[57]. Mais, la publication dans *New Democracy* fait intervenir un autre acteur

56. « *Originally established in 1911 as a church paper by Thornwell Jacobs, Westminster Magazine evolved into a literary magazine and then in 1932 into a quarterly edited by Robert England. In Spring 1935 it merged with the poetry review Bozart to become Bozart-Westminster, edited by James E. Routh. Issue 9.1/24.1 (Spring-Summer 1935) was guest edited by E[zra]P[ound], John Drummond and T.C. Wilson, and also including contributions by WCW and Niedecker* » (Twitchell-Wass, Journals And Publishers Of LZ).

57. Cette théorie semble avoir séduit Pound parce qu'elle attribuait une valeur économique supérieure aux productions intellectuelles plutôt qu'aux facteurs de création de la richesse décrits par les économistes

qui a eu son rôle à jouer dans la réception de la poésie objectiviste. La note relative aux deux poèmes « *The President of the Holding Company* » et « *Fancy Another Day Gone* » dans les *Collected Poems* indique qu'ils furent publiés ensemble dans *New Democracy*[58].

James Laughlin, né en 1914, est une figure centrale de la poésie américaine du milieu du siècle, puisqu'il est le fondateur de la maison d'édition *New Directions*, qui s'est distinguée par son soutien et sa publication de la majeure partie de la poésie d'avant-garde américaine. Laughlin a eu un parcours presque typique de sa génération s'ouvrant sans réserve à l'influence d'Ezra Pound dans le champ littéraire.

Né dans une famille de riches industriels qui ont fait fortune dans la métallurgie, il a su utiliser le capital financier à sa disposition pour le mettre au service de la poésie et fonder une des maisons d'édition majeures de la poésie américaine[59]. Sous l'influence d'un de ses professeurs à Choate, Dudley Fitts, Laughlin commence à lire des poètes modernes comme Archibald MacLeish, mais surtout Pound et William Carlos Williams (MacNiven 32). Et c'est donc poussé par ces mêmes ambitions littéraires que Laughlin s'inscrit à Harvard[60] et plus tard part explorer l'Europe pour s'imprégner de la culture du continent et rencontrer Ezra Pound installé à Rapallo. Sous l'impulsion de Pound, Laughlin est encouragé à prendre contact avec plusieurs personnes aux États-Unis dont William Carlos Williams, Zukofsky et Gorham Munson, expliquant ainsi la présence de Niedecker dans cet organe de presse dédié à la propagation des idées du *Social Credit*[61].

La consécration sous forme de publication dans un livre sera relativement tardive pour

classiques – la terre, le capital et le travail : « *Once think of the cultural inheritance in this way, as a pattern of energies to govern the energies whereby men are fed and satisfied, not as « two gross of broken statues . . . a few thousand battered hooks, » and a Divina Commedia acquires economic worth surpassing that of toilet paper, and a Wyndham Lewis has a claim to be fed. Douglas was never more prescient than in divining (though he was thinking mainly of tools) that sheer mind, sheer intellection of self-interfering patterns, was the guarantor of all values* » (Kenner 312).

58. « *Published together and titled "two poems" in New Democracy (May 1936): 60–62, in a section called "New Directions" edited by James Laughlin* » (Niedecker 371).

59. « *His importance to American and to world literature has been and will continue to be measured by the authors he published under the New Directions imprint, the firm that he founded in 1936 while he was still a Harvard undergraduate—nurturing authors who in many cases would owe their reputations to his early support. He published almost fifteen hundred books by others and wrote more than thirty of his own: poetry, essays, short stories, translations* » (MacNiven 3).

60. À la déception de ses parents qui l'auraient plutôt vu fréquenter Princeton à la place du « *college of the Jews & Beaconhillites* » (38).

61. « *If J had thought that his audience with Pound was to be devoted solely to literature and High Art, he was mistaken. It was J's misfortune, perhaps, to hit Pound just as he was turning his main emphasis from literature to economics and politics. Confucius was gaining precedence over Dante, history and good governance over fine arts—except for the music of Vivaldi, which Pound and his violinist mistress, Olga Rudge, were promoting energetically* » (47).

Niedecker, puisque son premier livre — le recueil de poésies « folkloriques » intitulé *New Goose*[62] — ne fut publié qu'en 1946, lorsqu'elle avait quarante-trois ans. Suivi par la publication de son deuxième recueil, quinze ans plus tard[63].

Rakosi arrête d'écrire pour se concentrer à sa carrière de travailleur social et de psychologue, travaillant à Saint Louis et faisant carrière à Minneapolis jusqu'à sa retraite en 1968 (Buckeye 469). La reprise poétique ne s'effectue qu'à partir de 1967 avec la publication de son deuxième recueil de poèmes *Amulet*. Le recueil commence par la dédicace suivante :

> *To Andrew Crozier, who wrote the letter*
> *which started me writing again,*
> *And to my family.*
> *L'hayim! Each of them came along just in time* (Rakosi, *Amulet* viii).

Rakosi détaille les circonstances qui l'ont amené à croiser la route de Crozier et ce qui l'a poussé à reprendre l'écriture après un hiatus de plus de vingt ans. En 1965, Rakosi (Callman Rawley) est directeur d'un centre communautaire d'aide sociale (le *Jewish Family and Children's Service*) à Minneapolis. Proche de la retraite, il indique qu'il avait coupé tout contact avec la poésie. Il reçoit cependant une lettre d'Andrew Crozier qui l'invitait à expliquer les raisons de son silence. Crozier indiquait qu'il s'était lancé dans la recherche des poèmes de Rakosi avant la parution de ses *Selected Poems* en 1941. La lettre de Crozier a eu un effet démesuré sur lui :

> *This not at all unusual letter knocked the wind out of me. I sat there, I don't know how long, not thinking anything, yet sensing that something big had just happened, something had changed. Was it possible I could write again? This time it was possible. I would be free in two years, and with great joy I started. The first poem I wrote was "Lying In Bed On A Summer Morning." The old ticker was still there* (Evans and Kleinzahler 81).

Le retour à la poésie est une source de joie chez Rakosi, il correspond à une reconnexion avec son être ancien, à son identité profonde, un changement qui se manifeste aussi par la reprise de son nom de naissance[64]. Rakosi exprime sa gratitude par un petit poème qu'il place en dédicace[65].

62. Publication d'un ouvrage qui a été précédée par la parution des poèmes dans la première anthologie publiée par la maison d'édition de James Laughlin *New Directions* en 1936, tout en sachant qu'elle avait aussi soumis ces poèmes au magazine *Poetry* (Niedecker 372).

63. *My Friend Tree* en 1961.

64. L'abandon de son nom de naissance par Rakosi est infiniment révélateur des tensions parcourant la société américaine mais aussi de ses préjugés vis-à-vis des personnes de descendance juive.

65. Il n'est pas forcément utile de revenir sur ce poème qu'on ne saurait considérer comme faisant

Rakosi indique dans l'extrait cité précédemment que le premier poème composé immédiatement après la lettre de Andrew Crozier est le poème « *Lying in Bed on a Summer Morning* ». De manière similaire au poème qui avait signé le retour à la poésie d'Oppen, on peut noter le même mouvement dialectique opposant l'intérieur et l'extérieur. Le titre du poème est le principal indicateur de cette dialectique, introduisant le poète et sa position : dans son lit. La mise en scène de la subjectivité du poète et de sa personne passe aussi par l'utilisation récurrente du possessif « *my* » : « *my neighbor's roof* », « *my dark spruce* ».

La présence du poète est encore soulignée un vers triplement mis en valeur : écrit en français et en caractères gras et italiques, le vers détonne dans l'arrangement global du poème. Il en prolonge néanmoins l'interrogation esthétique, soulignant les conditions de surgissement du poème. Rakosi se met en position de spectateur de l'œuvre conjointe de la nature et de l'urbanité :

> *The branches of his elm tree*
> *stretch across*
> *and make a delightful*
> *composition,*
> *the angle*
> *of the roof*
> *the exact plane*
> *which the branch needs to be interesting* (Rakosi, *Amulet* 21).

Le vers mis en valeur par Rakosi introduit un effet de distanciation ironique vis-à-vis de son sujet, en plus de sa dimension spectaculaire et picturale. Le vers « ***Le mot juste ? la branche juste !*** » fait référence à Gustave Flaubert qui s'est distingué par sa recherche du « mot juste »[66]. Mais cet impératif esthétique si important pour Flaubert et qui contribua à sa mythologie[67] est ici complètement subverti. Rakosi procède à une mise en question littérale de la démarche centrale de Flaubert[68]. Rakosi adapte la recherche flaubertienne à sa propre visée. Sa poésie s'intéresse moins au résultat esthétique qu'à l'objet qui permettra le surgissement du poème, pas le mot mais bien la branche.

intégralement partie du recueil. Notons simplement l'expression « L'hayim » qui est utilisée rituellement pour souhaiter la longue vie à quelqu'un lors d'un toast par exemple.

66. Une recherche que l'on peut apercevoir dans la « Réponse de Flaubert aux articles de Sainte-Beuve, publiés dans le *Constitutionnel* les 8, 15, et 22 décembre 1862 » : « Fou est le mot juste » (Flaubert 999) ; « Si je mets *bleues* après *pierres*, c'est que *bleues* est le mot juste, croyez-moi, et soyez également persuadé que l'on distingue très bien la couleur des pierres à la clarté des étoiles » (1003).

67. Le gueuloir flaubertien constitue le symbole le plus achevé de cette mythologie et qui semble l'envers de la mythologie romantique de la composition par la grâce, opposée au travail.

68. On se rapproche d'ailleurs d'une subjection soit le procédé correspondant à un « pseudo-interrogatoire, qui consiste à mettre sous forme de question / réponse, alternant, une ou plusieurs assertions » (Dupriez 372).

Si le poème ne correspond pas totalement aux contraintes génériques et thématiques de l'églogue, il n'en reste pas moins que Rakosi fait usage du même type de contraste que celui que l'on peut retrouver dans ce type de poésie. Un contraste hybride puisque les éléments naturels tels que les chants des oiseaux sont aussitôt mis en parallèle avec les activités humaines et triviales telles que l'ouverture de la bourse :

> *And all at once the early birds*
> *all break out chirping*
> *as when the bidding opens*
> *on the stock exchange* (21).

Ce pont dressé entre le monde humain et le monde naturel inscrit les oiseaux dans un rapport de prédation qui est répété par la prise de possession de leurs nids par de jeunes garçons jouant dans la rue, qui apparaissent triomphants : « *And then a chant from down the street / two boys triumphant, / very small in thick thick glasses: / "We got a bird nest! We got a bird nest!"* » (21). Le poème passe d'un sujet à l'autre, (passages qui sont marqués par la polysyndète : « *And you, my dark spruce* », « *And all at once the early birds* », « *And then a chant from down the street* »). Le dernier élément de ce tableau visuel [69] est à raccrocher à la comparaison thématique esquissée au début du poème :

> *And now I come to you, sky.*
> *What is there between us?*

Rakosi y interpelle le ciel et y exprime son admiration pour El Greco qu'il considère comme moyen d'intercession, peintre du ciel par excellence : « *For one, I love El Greco, / who was your painter* » (22). Relais vers l'origine – « *Your blue is clear / as on the first day* » (22) –, El Greco lui permet d'accéder à une forme d'éternité :

> *In your presence I am man*
> *and feel as if I*
> *could live forever* (22).

Comme pour le poème d'Oppen qui ouvrait *The Materials*, ce poème est tourné vers l'origine et une possible renaissance. Quand Oppen fantasmait une renaissance, Rakosi rêve d'une immortalité qui lui permettrait d'assister à une création du monde toujours recommencée. Au tissage perpétuellement renouvelé de la tapisserie du temps ?

69. Il pourrait sembler abusif de parler d'ekphrasis ici, ou bien même d'hypotypose.

2.2.2 Une unification forcée

Les années 60 voient finalement une redécouverte des différents poètes objectivistes. Oppen, Zukofsky, Rakosi, Reznikoff et Niedecker bénéficient d'un regain d'intérêt qui leur permet de voir leurs ouvrages publiés régulièrement (parmi lesquels des recueils de poésies complètes).

À l'image de la réception présente chez Olson, cependant, ce processus de redécouverte ne s'est pas fait sans une dose aussi de malentendus et d'erreurs. La critique (ainsi que les poètes) qui s'intéressait au mouvement objectiviste procédait à une reconfiguration de celui-ci, si bien qu'il ne serait pas abusif de parler de véritable naissance de la poésie objectiviste. En dehors de la parution des deux articles de Zukofsky et la création des deux maisons d'édition, aventures qui se sont soldées dans tous les cas par des échecs [70], il semble compliqué de parler d'une trajectoire unifiée des poètes objectivistes.

Une nouvelle comparaison entre deux poètes peut illustrer cette différence essentielle entre les membres. Après la reprise de sa carrière, Oppen va se consacrer à une poésie de plus en plus inquiète du sort de l'humanité et se penchant sur les éléments de base de la matière. Le poème « *Population* », tiré de *The Materials*, comportant quatre strophes, utilise les thématiques chères à George Oppen : la mer reflétant la menace pesant sur l'esprit de l'humanité, menace du vide, menace de la disparition.

> *Like a flat sea,*
> *Here is where we are, the empty reaches*
> *Empty of ourselves* (G. Oppen, *Poems* 43).

Face à cette menace, ce lieu inhospitalier, où les ténèbres, la lumière et le son conspirent pour briser le peuple de la mer, dépeint dans la deuxième strophe, il reste cependant la possibilité d'une vie. Une vie qui ne serait pas moins violente mais qui se distinguerait par son inscription dans la foule. Introduite par le nom « *save* » – utilisé comme conjonction avec la même valeur que « *but* » – cette distinction introduit le motif ontologique [71] qui porte ce poème et la plupart des poèmes de Oppen.

Dans les troisième et quatrième strophes, Oppen donne sa vision de la nature humaine qui se définit par son caractère collectif. Aucune voix singulière ne se distingue dans ce

70. Les entreprises éditoriales n'ont pu être poursuivies du fait du contexte économique défavorable tandis que le mouvement objectiviste n'a pas pu essaimer en dehors de l'anthologie publiée par Zukofsky en 1932.

71. Un motif déjà présent dans le poème « *Eclogue* », mais qui se retrouve ici porté par la réapparition du verbe « *be* » conjugué au présent et au passé, tout à la fois utilisé dans une tournure présentative, mais aussi en fonction copule et en verbe intransitif : « *Here is where we are* », « *Save we are* », « *what it always was* ».

poème. La voix du poète fait intégralement partie de cette foule, de cette population : « *Save we are / a crowd, a population [. . .]* ». Le poète est un membre à part entière de cette « *populace* » sans aucun élément ne permettant de l'isoler de cette foule. Le caractère collectif de cette humanité envisagée par Oppen permet son inscription dans un temps beaucoup plus long que celle de la vie individuelle [72]. La vie morne (appelée « *flat sea* ») vue par Oppen se distingue donc par sa durée, portée au-delà du moment de sa naissance qui dépasse le présent pour englober aussi le passé [73], vers un passé immémorial :

> *Populace, sea-borne and violent, finding*
> *Incredibly under the sense the rough deck*
> *Inhabited, and what it always was* (43).

Les relations distendues entre les poètes du mouvement compliquent la vision unificatrice que l'on pourrait avoir de celui-ci, de même, il est compliqué de trouver des points d'accord entre les membres du mouvement. Zukofsky restait incontournable en tant que « fondateur » du mouvement objectiviste mais son caractère difficile l'a drastiquement éloigné des autres poètes du mouvement et ce malgré des tentatives de renouer des liens que l'on aurait pu *a priori* croire rompus.

Oppen reprend contact avec Zukofsky dès qu'il décide de recommencer à écrire et qu'il retourne aux États-Unis [74]. Le poème « *The Lighthouses* » a fait l'objet d'une analyse par Xavier Kalck dans son ouvrage consacré à la poésie objectiviste [75]. Au premier niveau d'analyse, il voit dans ce poème la condensation de toutes les préoccupations thématiques de la poésie de Oppen [76], mais aussi de manière plus profonde, Kalck isole une structure contrapuntique qui exprime la peur de perdre ce qui fait de lui un poète :

> 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

72. Il s'agit là d'une préoccupation qui parcourt l'intégralité de ses poèmes comme on peut le voir dans le poème tiré de *Of Being Numerous* opposant le naufrage de la singularité, de l'individualité (« *shipwreck of the singular* ») à la multiplicité (« *We have chosen the meaning / Of being numerous* » (*Poems* 166)).

73. Oppen joue d'ailleurs sur l'homophonie entre les deux formes du participe passé du verbe « *bear* » : « *Born, those not yet dead, the moment's / Populace, sea-borne and violent [. . .]* » (43). Les allusions répétées à la naissance dans la poésie d'Oppen ne peuvent que conforter la vision d'une carrière poétique comme une vie à part, dotée de sa logique propre.

74. Oppen avait repris contact avec Zukofsky en août 1958, la même année que sa reprise de l'écriture. Ils effectuèrent même un voyage en voiture vers le Mexique à l'été 1959 (Scroggins, *The Poem of a Life* 295).

75. Xavier Kalck. *"We said objectivist" : lire les poètes Lorine Niedecker, George Oppen, Carl Rakosi, Charles Reznikoff, Louis Zukofsky*. Sorbonne Université Presses, 2018.

76. De même qu'il est la déploration de la perte de l'amitié de Zukofsky, « *a final document in a long and saddening history of misunderstanding which a common experience of a time, place, and race might have outweighed but did not* » (Tomlinson 73).

> la pérennité de l'élément marin, dont la fluidité se confond avec la vitalité qu'espère garder en lui le poète, menacé par « l'armure » pétrifiante de ses écrits passés, comme de tous les textes de l'histoire (Kalck 259-260).

Si l'on suit l'analyse de Kalck, le retour du même, de ces quelques constantes thématiques qui parcourent la poésie de Oppen, constitue un danger. Or, cette relation aux textes du passé n'est pas aussi ambivalente dans la poésie de Zukofsky à qui est dédié « *The Lighthouses* ». Fidèle au portrait qui en est dessiné dans le poème de Oppen, (« *falling the turn the cadence the verse / and the music essential* » (G. Oppen, *Poems* 257)) la poésie de Zukofsky a toujours eu pour modèle la musique. Et la structure contrapuntique a constitué l'idéal inatteignable de sa vie.

Zukofsky souffre d'une réputation d'inintelligibilité, malgré ses contestations : « *They say my poetry is difficult. I don't know – I try to be as simple as possible* » (L. Zukofsky, « [Sincerity and Objectification] » 268). Cependant, durant toute sa carrière il chercha à donner de nouvelles contraintes formelles à la poésie. Ainsi, Zukofsky exprima une fascination pour les mathématiques dont il fit un principe structurant, et ce dès les premiers mouvements de "*A*", dont « "*A*"-8 ». Les manuscrits du poète conservés au Harry Ransom Center (Université du Texas à Austin) montrent que Zukofsky a isolé et numéroté chaque « n » et « r » des différentes strophes du mouvement. Les détails de son projet sont visibles sur des feuilles volantes dans ses archives personnelles, illustrant ses tentatives de représenter les résultats de son équation comprenant des graphiques :

> *For a circle of a rad[ius] = 4, Choose two poetic variables x and y. Divide them into 9 stanzas or divisions. In each stanza or division, which corresponds to an equivalent point on the circle with rad[ius] = 4, the ratio of the acceleration of y per line per line to the acceleration of x per line per line must be equal to calculated for that point. . . . The analogue to the calculus is that the ratio of the acceleration of 2 sounds (r, n) is equal to the ratio of the accelerations of the coordinates (x, y) of a particle moving in a circular path to nine symmetrically located points on the path*[77] (L. Zukofsky, « Notes Re "Prosody," Holograph With Mathematical Figuring »).

De la même manière que « "*A*"-1 » commençait avec un concert – « *A / Round of fiddles playing Bach* » (*"A"* 1) – le douzième mouvement commence par une allusion à

77. Cette tentative d'utiliser les mathématiques pour des raisons esthétiques rappelle les travaux des pythagoriciens qui sont à l'origine d'une théorie de l'harmonie des sphères selon laquelle les planètes du système solaire produisent chacune un son différent suivant les relations mathématiques qui les régissent. Peu de traces subsistent des croyances des pythagoriciens mais on peut consulter Aristote pour avoir un aperçu de celles-ci (Aristote, *La Métaphysique* 41-42). Notons qu'on peut aussi la rapprocher de la gematria, une discipline dans laquelle les lettres et les chiffres sont utilisés pour produire du sens (Baskin 461).

un prélude composé par Bach que l'on peut trouver dans *The Orgelbüchein*. Le texte – « *founded on J. Camerarius's 'In tenebris nostrae'* » (1546) (P. Williams 310) – de l'hymne indique :

> *Whenever we are in the greatest distress*
> *and do not know where to turn,*
> *and find neither help nor advice,*
> *although we worry day and night,*
> *then is this our only comfort,*
> *that all of us together*
> *call on you, O true God,*
> *for rescue from fear and distress...* (310).

Zukofsky modifie le premier vers du poème en « *Out of deep need* » (Scroggins, *The Poem of a Life* 245). L'hymne souligne la contrainte subie par les fidèles, dans le même temps qu'il est un cri d'espoir et un appel à l'action ainsi qu'au retour à Dieu. Mais le réconfort de Dieu n'est accessible que par la construction d'une communauté de fidèles autour de leurs prières, la solution à « la plus grande détresse » est la construction d'une communauté : « *all of us together* ».

Entre-temps, Zukofsky amplifie l'atmosphère religieuse en racontant à nouveau le conte de la création (du monde mais aussi commentaire sur la création poétique) : « *The creation – / A mist from the earth, / The whole face of the ground* » (L. Zukofsky, *"A"* 126). Dans l'esprit de Zukofsky, l'acte de création n'est jamais séparé de la musique et du corporel : « *First body – to be seen and to pulse* » ; un rythme (« *rhythm* ») qui insuffle la vie (« *breathed breath of life* ») (126). Autant d'éléments qui permettent finalement la perception de l'harmonie du monde :

> *The order that rules music, the same*
> *controls the placing of the stars and the feathers*
> *in a bird's wing.*
> *In the middle of harmony*
> *Most heavenly music*
> *For the universe is true enough* (126).

Zukofsky donne la primauté à la musique mais tisse également divers motifs dans son texte, dont un très proche d'un thème juif. La mention de « *First, glyph; then syllabary, / Then letters* » (126) est un clin d'œil aux légendes juives de la création du monde :

> *Why was the world created with the letter bet: Just as bet is closed on three sides and open only in front, so you are not permitted to investigate what is above [the heavens] and what is below [the deep], what is before [the six days of creation] and*

> *what is [to happen] after [the world's existence] – you are permitted only from the time the world was created and thereafter [the world we live in]* (Bialik et al. 6).

Ce conte du folklore juif indique que les lettres de l'alphabet hébreu plaidaient chacune pour l'honneur d'être la première à apparaître dans la Torah. Cet honneur échut cependant à la lettre *bet*, car elle est la première lettre du mot « *bereshit* » qui ouvre la Torah [78]. Un récit auquel Zukofsky semble faire directement allusion : « *In Hebrew 'In the beginning' / Means literally from the head?* » (L. Zukofsky, *"A"* 142).

Cette soudaine attention portée aux lettres met également en évidence le principe structurel de ce mouvement, qui s'articule autour de quatre motifs, tous représentés par les différentes lettres composant le nom de Bach et utilisant les noms allemands des notes - le B des systèmes anglais et allemand correspondant au si bémol du système français, le A au la, le C au do, et le H au si.

> ***B****lest*
> ***A****rdent good,*
> ***C****elia, speak simply, rarely scarce, seldom —*
> ***H****appy, immeasurable love*
> *heart or head's greater part unhurt and happy,*
> *things that bear harmony*
> *certain in concord with reason* (127) (je souligne).

Par l'utilisation conjointe des notes, formant le nom de Bach en acrostiche et faisant des allusions directes aux membres de sa famille – ici Celia –, Zukofsky illustre le bonheur qu'il tire de l'amour pour sa famille [79].

Le thème de la vie familiale se retrouve également développé à travers l'allusion à l'expérience d'un migrant arrivant en Amérique. Zukofsky parle de l'expérience de son père qu'il considère comme exemplaire : « *Everybody loved Reb Pinchos / Because he loved everybody / Simple* » (154). Les allusions fleurissent dans tout ce mouvement avec des rappels réguliers à l'expression de son principe poétique : « *As I love: / my poetics* » (151).

« "*A*"-12 » se termine sur l'expression d'un amour durable pour l'épouse du poète, sur la vision de sa femme – « *Blest / Ardent / Celia / Unhurt and happy* » (261). Les rappels et les dédicaces réguliers à sa famille la mettent au centre de sa poésie et conduisent à

78. « *After the claims of all these letters had been disposed of, Bet stepped before the Holy One, blessed be He, and pleaded before Him: "O Lord of the world! May it be Thy will to create Thy world through me, seeing that all the dwellers in the world give praise daily unto Thee through me, as it is said, 'Blessed be the Lord forever. Amen, and Amen.'" The Holy One, blessed be He, at once granted the petition of Bet. He said, "Blessed be he that cometh in the name of the Lord." And He created His world through Bet, as it is said, 'Bereshit God created the heaven and the earth.'* » (Ginzberg et al. 4).

79. Tout au long du mouvement, Zukofsky fait allusion et dédie le poème « *To Celia* » (*"A"* 130).

la création d'une petite musique privée. Zukofsky n'a jamais reçu d'éducation musicale quand bien même il a toujours considéré la musique comme la limite supérieure de son œuvre. Il a toujours dû compter sur l'aide de sa femme, Celia, pour lire les partitions [80].

Au-delà de la copie des poèmes de son mari pour les préparer à la publication, Celia Thaew – son nom de jeune fille – a pris une importance croissante dans l'œuvre de Louis Zukofsky. Son influence s'est d'abord manifestée par la mise en musique d'une pièce de Shakespeare, *Pericles*. Zukofsky, impressionné par le travail de sa femme, y fait de nombreuses allusions, comme dans *Bottom: On Shakespeare*, où il indique que la deuxième partie de son œuvre constitue la base de ses notes pour son adaptation musicale de *Pericles* : « *notes for Her music to Pericles and for a graph of culture* » (L. Zukofsky et C. T. Zukofsky 33). La partie a été écrite après que Celia eut terminé son travail de mise en musique de la pièce. Louis Zukofsky, dans ce développement, fait encore un clin d'œil à sa femme en soulignant les différences entre l'écrit et l'oral, en utilisant la citation d'*Antony and Cleopatra* (acte IV, scène 7).

> *Scarus: I had a wound here that was like a T,*
> *But now 'tis made an H* (33).

Comme pour ses poèmes, lus silencieusement, les vers de Scarus n'ont pas beaucoup de sens et ce n'est que lorsque les vers sont prononcés que l'inventivité de Shakespeare fait surface. Shakespeare joue sur l'homophonie de la lettre H et du mot « *ache* » prononcé « *aitch* » (Shakespeare 2685). Mais Zukofsky ne s'intéresse pas uniquement au son car, pour lui, le texte shakespearien est multidimensionnel :

> *Sounded upper-case* H *is unseen, like* h *is hoarse; printed it abstracts him who reads. As a spoken part of* Her*, obliged to breathe and thereby to love its aspirated limits, it is questionably happy, an absorption like the parenthesis 63 words back, in itself obviously incomplete. Even as visible* H *it ruffles surety of touch and look, turning aside to-the-thing and to-the-life proposals that attest themselves. But because it is upper-case with a reason that cannot altogether dispel bodies, it also helplessly calls up to itself the momentous eye—to which sound, smell, taste and touch are reciprocal incident—the implication of seeing that alone strengthens Her as present object* (L. Zukofsky and C. T. Zukofsky 33).

Le son et le texte sont profondément liés, l'un nourrissant l'autre, le son évoquant la présence de sa femme – « *Her* », aussi ré-invoquée à travers l'adjectif « *happy* » qui rappelle « "*A*"-12 » où Celia était l'annonciatrice du bonheur ressenti par le poète.

80. Ils se sont rencontrés alors qu'ils travaillaient au même endroit. En la voyant lire *In the American Grain*, il a nonchalamment laissé tomber un exemplaire de ses propres poèmes. Elle lui a dit qu'elle avait discerné une structure musicale sous-jacente dans ses poèmes, ce qui a marqué le début de leur relation (Scroggins, *The Poem of a Life* 141).

L'amour de Celia Zukofsky pour la musique, sa volonté de transcrire, de mettre en musique l'œuvre d'un autre poète sont très importants pour Zukofsky. Après la mise en musique de la pièce de Shakespeare, elle décide de procéder de la même façon avec l'œuvre de son mari, créant ainsi une œuvre intitulée *L.Z. Masque*. Destinée dans un premier temps à un cadre privé, elle est encouragée par son mari à publier et à jouer ce qui deviendra « "*A*"-24 ». Mais, alors que *Pericles* était une composition originale de Celia, ici, dans le cas du 24ème mouvement, elle décida d'utiliser les « pièces pour clavecin » de Haendel.

Le choix de Haendel peut surprendre compte tenu de l'obsession de son Louis Zukofsky pour Bach même si Haendel apparaît dans "*A*" (au moins 5 fois), dont une fois en relation avec Bach à la fin du 23e mouvement : « *A living calendar, names inwreath'd / Bach's innocence longing Handel's untouched* » (L. Zukofsky, *"A"* 562). Le choix a été fait à la suggestion de Paul Zukofsky et illustre encore une fois la place prépondérante qu'avait la famille du poète dans la composition de ses derniers poèmes : « *Thanks to Paul Zukofsky for suggestions regarding typography and for the loan of his copy of Handel's* Pièces pour le Clavecin *as printed for The German Handel Society* » (806).

« "*A*"-24 » est divisé en deux actes, le premier comptant cinq scènes et le second quatre. L'ensemble du mouvement utilise différentes pièces pour clavecin composées par Haendel : toutes utilisent des formes musicales différentes, du prélude à la passacaille, en passant par les fugues. Aux pièces pour clavecin de Haendel s'ajoutent des extraits de toutes les œuvres de Zukofsky, chaque ligne étant catégorisée selon le genre de l'extrait. Une ligne est consacrée à la « Pensée » – notée T pour « *Thoughts* » – c'est-à-dire aux ouvrages théoriques écrits par le poète ; une ligne est consacrée au théâtre – notée D pour « *Drama* » ; une ligne à la prose – notée S pour « *Story* » – et, finalement, une ligne à sa poésie – notée P pour « *Poem* ».

Dans son adaptation, Celia n'est pas totalement fidèle aux partitions de Haendel. Par exemple, dans la troisième scène du premier acte, Celia Zukofsky utilise bien la section complète à partir de l'« Allemande », tandis qu'à la fin de la neuvième mesure, au lieu de poursuivre le morceau, elle revient au début, à partir de la section de l'« Allemande », répétant ainsi les motifs en fonction des besoins.

Chaque ligne tirée des œuvres de Zukofsky, superposée à la partition de Haendel, fonctionne comme une voix. D'une œuvre créée à l'origine uniquement pour le clavier - l'édition de la Gesellschaft indique en effet qu'elle compile des « *klavierstücke* », des « pièces pour clavier » - Celia Thaew fait une œuvre chorale qui met en valeur les aspects thématiques les plus importants de la poésie et de l'œuvre de son mari.

T: The sound and pitch emphasis
D: take a seat? Not rushing! What's on Doctor?
(hurries over)
S: subdued tones to her sister-in-law, hardly a sign of
P: were it forecast to him / ... (575).

Les suites ont été créées par le compositeur et sont considérées comme un des recueils le plus connu de pièces pour clavecin [81], et ont séduit la famille Zukofsky à la fois par leur contenu et leur virtuosité. De même, on pourrait aisément voir dans ce passage une description des œuvres mêmes du poète moderniste :

> *Its contents show Handel's originality and independence of mind, and his gift for drawing on different musical influences and unifying them by the power of his genius; the technical difficulty of many of the pieces (stretches of a tenth are common) is proof of his own proficiency at the keyboard* (Burrows 220).

Mais au-delà de cette virtuosité et de son intérêt musical, le choix de Haendel doit aussi être vu comme l'expression de l'amour, cette fois-ci non pas de la part du mari, mais de la femme : « *harpsichord music was no doubt composed for his own pleasure, the enjoyment of his friends and the instruction of his pupils* » (208). Celia écrivant *L.Z. Masque* sur des airs de Haendel se présente alors comme un cadeau, l'expression d'un amour familial, une offrande musicale, reflétant la volonté inébranlable de son mari de réfléchir à son art et de le pousser jusqu'à la limite.

"*A*" est une œuvre gigantesque qui serait l'égal des *Cantos* de Pound ou du *Paterson* de Williams. À bien des égards, les œuvres de vieillesse des poètes facilitent l'étude de leur carrière puisqu'elle présente un condensé ou bien l'essence de leur œuvre. C'est en effet dans la vieillesse que les poètes vont pousser jusqu'à leur conclusion ce qui ne figurait parfois qu'à l'état d'ébauche dans leurs premiers poèmes. Le dernier mouvement de "*A*" conclut une carrière principalement dédiée à la recherche formelle et cherchant à ériger des ponts entre la musique et la poésie. Il en est de même pour Oppen qui va conclure sa vie poétique en poussant jusqu'au bout les obsessions qui parcouraient sa poésie.

Dans son dernier recueil de poésie publié en 1978 et intitulé *Primitive*, Oppen ramasse et poursuit son exploration des thèmes qui lui sont chers. Dernier livre de poésie publié par Oppen de son vivant, alors que celui-ci prend conscience du déclin qui commençait à le saisir [82], le titre du recueil sonne comme un retour aux fondamentaux, la volonté

81. « *[...] one of the best known collections of harpsichord music of the eighteenth century* » (Burrows 220).

82. « *At the time of* Primitive*'s publication, G[eorge]O[ppen] was seventy years old and was beginning to show signs of the Alzheimer's disease that ultimately claimed his life in 1984. Although the disease was*

de faire le bilan d'une vie dédiée à la poésie[83]. Dans « *A Political Poem* », on retrouve cette inquiétude de la place de l'individu dans la société, la crainte de la solitude, et la confrontation à un monde naturel indifférent :

> *this sad and hungry*
>
> *wolf walks in my footprints fear fear*
> *birds, stones, and the sun-lit*
>
> *earth turning, that great*
>
> *loneliness all* (*Poems* 265).

Confrontation qui ne peut mener qu'à une tranchante révélation : « *dawns on the doorsteps its sharpness / dazes and nearly blinds us* » (266) qui entre en contraste avec les bateaux encalminés (« *becalmed ships* ») mentionnés au neuvième vers. La mer refait son apparition dans ce poème pour offrir une accalmie aux hommes violents (« *violent men* ») qui cohabitent avec elle dans le même vers.

La tonalité sinistre et menaçante qui se trouve dans le premier poème est prolongée par le deuxième poème intitulé « *Disasters* ». Là, le poète semble devenir prophète porté par l'allusion à l'ode de Shelley que l'on trouve dès la première strophe : « *of wars o western / wind and storm* » (267). Le poème de Shelley « *Ode to the West Wind* » met en scène le dialogue du poète et du vent d'ouest porteur de mauvaises nouvelles[84]. Il ne s'agit cependant de la seule référence à Shelley puisqu'Oppen parle aussi des « législateurs du méconnu[85], dont l'appareil de notes indique qu'elle est une variation de la phrase célèbre de Shelley "*poets are the unacknowledged legislators of the world*" » (408). Oppen n'adhère pas à ce prophétisme et à cette vision romantique, et semble plutôt le dénoncer, le voyant comme une sorte de vanité déplacée : « *I am sick with a poet's / vanity* » (267)[86]. La vision qui est sensée guider le poète – et la foule des humains à sa suite – ne peut être

not diagnosed until 1982, there is evidence that he was becoming increasingly disoriented and forgetful » (G. Oppen, *Poems* 407).

83. « *Sherwood Anderson's "we wanted to know* if we were any good *out there" is a leitmotif as GO contemplates the resilience of poetry in a lifetime of social engagement* » (407).

84. On peut noter dans le poème de Shelley l'image des feuilles dispersées par le vent annonciateur de l'automne frappées par la maladie et la mort (« *Pestilence-stricken multitudes* » (Shelley 357)), tandis que le cinquième et dernier canto du poème se conclut par la volonté du poète de porter le message du vent (« *Be through my lips to unawakened Earth / The trumpet of a prophecy* »(363)).

85. « *legislators / of the unacknowledged* ».

86. Il est plus que probable que la dénonciation de la vanité du poète et de ses prétentions au prophétisme concernait aussi Ezra Pound qui pensait que les artistes étaient les « antennes de la race » (Pound, *ABC of Reading* 73).

suivie d'effet et ne mène qu'à l'amuïssement et à la dissimulation, la voix de la sœur étant perdue parmi la foule et les grottes dans lesquelles le peuple se dissimule.

Le recueil est conclu par le poème qui va justement faire le point sur toute une vie et ramasser en quelques lignes l'ensemble des préoccupations qui ont accompagné Oppen au cours de sa vie. « *Till Other Voices Wake Us* » peut être vu comme un bilan pour un vieux poète et enregistre la volonté de s'inscrire dans une passation. Le poème s'ouvre sur le groupe nominal « *the generations* » rappelant le temps qui passe et le lien entre le poète et son passé. Le poème, extrêmement personnel, fait référence à divers événements de la vie de son auteur. On y retrouve la relation d'un voyage en France de sa jeunesse (« *memory / of adolescence with my father / in France* » 286). Ces souvenirs de jeunesse sont reliés à l'eau chère au poète (« *water stony / waters* » 286) et sont suivis d'une réminiscence d'Oppen écrivant ses premiers poèmes : « *writing / thru the night (a young man, / Brooklyn, 1929)* » (*Poems*). Finalement, le poème se conclut sur une citation directe d'Eliot [87], signe de cette quête sans cesse renouvelée de l'origine.

La comparaison des poèmes de vieillesse de Oppen et de Zukofsky soulignent leurs différences essentielles. Là où la poésie de Zukofsky va chercher l'unification de la poésie et de la musique en superposant les œuvres de Hændel aux siennes, Oppen reste fidèle à une certaine tradition poétique et jette son regard sur son passé en quête d'un possible recommencement. Là où Zukofsky va construire une poésie polyphonique et égocentrique, où les voix ne sont que des variations de la sienne propre, Oppen semble nous mettre en garde contre les postures individuelles et le danger de la voix qui nous mèneraient au sommeil et à la mort. Oppen finalement pousse à envisager la salvation comme l'écoute des autres, de ce peuple dans lequel il a vu le salut.

La poésie objectiviste est un objet bien trop fragile pour être envisagé de manière globale. Et pourtant, le lien entre les poètes du mouvement s'est maintenu et s'est renforcé à la suite de plusieurs événements. De bien des manières, 1968 est une date charnière pour la réception de la poésie objectiviste. On peut ainsi noter en France la publication des *Lectures de la poésie américaine* de Serge Fauchereau aux éditions de Minuit cette année-là. L'ouvrage a grandement contribué au succès de cette poésie en France (Lang 39). Sa recension des différents poètes n'est certainement pas exempte d'incompréhension. Fauchereau exprime ses doutes sur les motivations ayant présidé à la résurrection du mouvement, indiquant qu'il pense qu'il s'agit avant tout d'une volonté de tisser une filiation : « Ils pourraient aussi n'avoir été ressuscités que comme précurseurs et constituant le seul maillon de la

87. Un élément sur lequel nous nous sommes déjà penché dans notre introduction.

chaîne reliant Olson et le Black Mountain Group à la trinité Pound-Williams-Cummings, dont ils se disent les descendants » (Fauchereau 125). Cependant, Fauchereau indique bien ce qui est sans doute une originalité de la poésie objectiviste : elle s'adresse avant tout à un public américain, est irriguée par une tradition proprement américaine (134).. Aux États-Unis, 1968 signe le début de la réception académique et critique de la poésie objectiviste. En effet, L.S. Dembo tient cette année-là des entretiens qui vont mener à un regain d'intérêt pour les quatre poètes interviewés.

Publiés dans le numéro de printemps de 1969 du magazine de l'Université du Wisconsin *Contemporary Literature*, ces entretiens ont considérablement influencé la réception du mouvement objectiviste. Conduits lors d'un séminaire auquel les différents poètes furent invités[88], ils marquent une nouvelle étape dans la réception des poètes objectivistes. Ceux-ci ne sont plus envisagés seulement individuellement mais rassemblés à nouveau sous une appellation unificatrice. Cependant, le dispositif et d'autres éléments conspirent pour saper cette vision unificatrice.

Les quatre entretiens rassemblés par Dembo sont publiés sous le titre « *The "Objectivist" Poet: Four Interviews* » (« Special Number. The "Objectivist" Poet » 155-219). L'utilisation du singulier est révélatrice de cette volonté unificatrice, essayant de trouver les caractéristiques communes aux quatre poètes. Le titre révèle la tâche de Dembo, à savoir définir le portrait-robot du poète objectiviste, comme s'il existait un poète objectiviste absolu, en mesure de fondre en lui toutes les tendances et différences de tous les poètes. Or, les poètes interviewés indiquent avant tout les différences qui se trouvaient entre eux. Ainsi, si le début de l'interview d'Oppen est dédié à l'histoire de la poésie objectiviste, on en arrive assez vite à des questions sur la vision du monde d'Oppen et au rapport entre signifié et signifiant (Dembo et G. Oppen 161-164). De même, alors que L.S. Dembo aborde la question des poètes contemporains dont il se sent proche, Oppen indique que ses discussions avec Zukofsky ont certes pu l'influencer, mais que ce n'est pas le cas de sa poésie, et ce quand bien même il peut lui trouver des qualités : « *I can name the poets who really have been of decisive importance to me – Charles Reznikoff and Zukofsky as a person, his conversation, not his poetry – although, again as with Pound, while I can make an awful lot of objections to parts of A, the opening words, "A / Round of fiddles playing Bach," have rung in my ears for a very long time and always will, I imagine* » (170-171). Les mêmes précautions reviennent encore et encore exprimant l'impossibilité de se définir

88. « *During the spring of 1968 the poets were invited singly to Madison by the Department of English of the University of Wisconsin for readings and discussion* » (Dembo, « Introduction » 157).

comme objectivistes. Rakosi parle d'une association qu'il n'a jamais vraiment prise au sérieux (Dembo et Rakosi 180), tandis que Reznikoff, à propos des articles de *Poetry*, indique qu'il n'arrivait pas à suivre le raisonnement de Zukofsky (Dembo et C. Reznikoff, « Charles Reznikoff » 197).

Finalement, l'interview de Zukofsky permet de comprendre l'utilisation du singulier pour parler du poète objectiviste. Il emploie lui-même le terme pour qualifier l'idéal que le poète doit atteindre : « ***The objectivist, then, is one person****, not a group, and as I define him he is interested in living with things as they exist, and as a "wordsman," he is a craftsman who puts words together into an object* » (Dembo et L. Zukofsky 205, je souligne). L'interview exprime la vision zukofskienne du poète [89] plutôt qu'en la définition de la poésie objectiviste. Le poète objectiviste, avec Zukofsky, devient le poète Zukofskien, et l'on s'éloigne encore une fois de la possibilité d'englober l'intégralité des poètes qui furent rassemblés de manière arbitraire sous cette étiquette.

Un deuxième moment pourrait être utilisé alors pour aborder la réception de la poésie objectiviste avec la publication de l'ouvrage dirigé par Rachel Blau DuPlessis et Peter Quartermain [90]. *The Objectivist Nexus* est une somme indispensable, et en tant que tel il est porteur aussi de toutes nos interrogations. La question du titre de l'ouvrage est abordée dès l'introduction. Les auteurs y indiquent que le terme d'« *Objectivist* » est problématique parce qu'instable : « *Resistant to definition, "Objectivist;" uppercase, with or without quotation marks, is a notably unstable term* » (DuPlessis et Quartermain 1). L'ouvrage fait néanmoins le pari de considérer le mouvement objectiviste comme ayant une existence réelle et qui se définirait selon trois dimensions : généalogiquement liés, ils ont partagé une situation historique et géographique commune et surtout ils ont été identifiés comme faisant partie de la même vague de poètes du modernisme tardif :

> *Genealogically, they can be regarded as those who identified with and extended the practices of Pound, Williams, and, in some cases, Stein, Stevens, and Moore. Situationally, they are poets reading each other with special attentiveness, who challenged, spurred, and occasionally exasperated and annoyed each other, however intermittently, for the rest of their lives. In reception, they can be identified as a set of persistently underknown and undervalued late-modernist and early contemporary writers who, to read their peers and to identify their own poetics, kept the rubric*

89. Et aussi le reflet de ses interrogations sur l'épistémologie notamment, dont il espérait s'être débarrassé avec *Bottom* (Dembo et L. Zukofsky 214).

90. Un choix qui se discute et qui a l'inconvénient de faire fi de l'ensemble de la production portant sur les objectivistes et qui peut se retrouver dans nombre de recueils d'essais qui portent généralement sur un poète du mouvement. On peut ainsi citer Perloff qui dédie un essai à Oppen dans *The Dance of the Intellect*.

> *« Objectivist » as a conceptual, variable « historic and contemporary particular, » self reflexively inflected with that suspicion that sometimes occasioned the ironic quotation marks (Zukofsky, « Program: 'Objectivists' 1931 » 268; also Prepositions 12)* (2).

L'ouvrage a aussi son importance puisqu'il stabilise le corpus de la poésie objectiviste, comprenant à présent six poètes : Niedecker, Oppen, Rakosi, Reznikoff, Zukofsky et Bunting[91] (4). Devant ces difficultés de définition, les auteurs de l'introduction n'ont ainsi d'autre choix que de changer de concept, et de remplacer la notion de mouvement par celle plus souple de « *nexus* ». Rattachant cette notion aux procédés formels utilisés par ces différents poètes, Rachel Blau DuPlessis et Peter Quartermain indiquent que le nexus permet de concilier le centre et la périphérie :

> *First, it is interesting to remark that some of the formal, aesthetic, and generic modes of the Objectivist writers - seriality, « discrete series », anacoluthon, collage, ideogrammic or vectored structures, refusal of closure - are consistent with the term « nexus, » for « nexus » means ligatures joining items serially, or a set of crossings that may proceed outward in a variety of directions from a nodule of importance* (Blau DuPlessis, « Lorine Niedecker, the Anonymous: Gender, Class, Genre and Resistances » 7).

Et dans les faits, la majeure partie de la deuxième partie de l'introduction est dédiée à l'étude schématique des différents représentants de ce nexus, essayant de dégager les visions personnelles de ce mouvement qui fut si instable (DuPlessis et Quartermain 7-12). En suivant la définition du nexus objectiviste donnée dans l'introduction par Blau DuPlessis et Peter Quartermain comme un moyen de connection, les auteurs indiquent que c'est ce qui leur a permis de continuer à se dire et à dire « *Objectivists* » : « *In this particular case, a nexus is made of some writers once designated "Objectivist;" who continued, from a variety of motives, to "say Objectivist"* » (19).

Le cri essentiel de George Oppen permet de mettre un terme à la première partie de cette étude. Les notes de fin relatives au poème indiquent que la version publiée dans *Seascape : Needle's Eye* était différente de celle apparue dans le deuxième numéro de *Nothing Doing in London* (G. Oppen, *Poems* 398) qui faisait référence explicitement au mouvement objectiviste :

> *One is concious also of the farmlands*
>
> *Place names unrecorded local knowledge*

91. L'ajout de Bunting peut se discuter mais la nationalité britannique du poète peut être considérée comme un critère d'exclusion de celui-ci.

Of the heavy hills

It is not that one means to bring home
A moral to an audience

We are those selfish travelers
Happiest in foreign streets

Insomuch as we are not travelers
We are afraid

Courage of the traveler
Piety

We said
Objectivist (398) (je souligne).

Suivre l'écho des paroles de Oppen nous fait arriver à la réalisation que son existence tout entière n'était en fin de compte qu'un acte performatif. Un acte performatif par lequel l'affiliation à un groupe se fait par une simple déclaration, sans que l'on ait à justifier de son allégeance ou à souscrire à un ensemble de pratiques aux contours flous.

Dans les premiers chapitres de cette étude, nous n'avons jamais été en mesure de parler de tous les poètes objectivistes ensemble. Du fait de leurs différences essentielles, nous avons été contraints de procéder de la même manière que les phonologues qui regroupent certains phonèmes en paires minimales [92]. Concluant cette première partie sur le constat que les différences sont peut-être plus importantes que les ressemblances, il nous faudra alors nous tourner vers d'autres concepts en mesure de rendre compte d'une pratique objectiviste de la poésie.

92. Nous nous éloignons de la définition de la paire minimale que les linguistes et les phonologues donnent traditionnellement. Dubois indique qu'une paire minimale est « une paire de mots ayant un sens différent et dont le signifiant ne diffère que par un phonème » (Dubois 340). Cruttenden indique quant à lui qu'il s'agit de « *pairs of words which are different in respect of only one sound segment* » (Cruttenden 43). Mais là où le concept des phonologues utilisent l'adjectif minimal dans le sens d'une différence minimale, je propose de l'utiliser dans le sens d'une similarité minimale.

Deuxième partie

Aspects du bref

Chapitre 3

Poème, poèmes

La constitution du champ littéraire en champ autonome, obéissant à ses logiques et impératifs propres, a eu pour conséquence principale la mise en avant de principes dont l'innovation a sans doute représenté le plus important. Au fur et à mesure, le concept d'innovation a pu perdre de sa pertinence [1]. Le mot porte en lui une certaine dose de mystique mais derrière les postures, il ne reste bien souvent que le souci pur et simple de la distinction. L'attaque de Marjorie Perloff contre l'utilisation que Mary Margaret Sloan fait de l'adjectif « innovant », n'enlève aucune pertinence au concept [2]. Quand bien même les poètes objectivistes n'utilisaient pas forcément ce qualificatif pour parler de leurs productions poétiques, ils se sont pourtant inscrits dans cette même démarche d'innovation dont ils ont hérité en tant que successeurs du modernisme, et qui s'est en partie reflétée dans la pratique du bref.

Le poème de George Oppen « *Drawing* », déjà cité précédemment, offre une image saisissante de la transition.

Not by growth
But the
Paper, turned, contains
This entire volume (33)

Illustration d'une vision récursive de la poésie et de ses processus de composition, l'image mobilisée par Oppen montre incidemment l'importance que le bref a pu jouer dans

1. Comme en témoigne la citation suivante de Marjorie Perloff : « *Indeed, it was not until the late nineteenth century that* innovation *became perceived as something both good and necessary, the equivalent, in fact, of* avant-garde*, specifically of the great avant-gardes of the early century from Russian and Italian Futurism to Dada, Surrealism, and beyond. I cannot here trace the vagaries of the term, but it is important to see that so far as our own poetry is concerned, the call for Making It New was the watchword of the Beats as of Black Mountain, of Concrete poetry and Fluxus as of the New York School. At times in recent years, one wonders how long the drive to innovate can continue, especially when, as in the case of Sloan's* Moving Borders*, fifty contemporary American women poets are placed under the "innovative" umbrella. Given these numbers, one wonders, who isn't innovative? And how much longer can poets keep innovating without finding themselves inadvertently Making It Old?* » (Perloff, « After Language Poetry » 156).

2. Mary Margaret Sloan, editor. *Moving Borders: Three Decades Of Innovative Writing By Women.* Talisman House, 1998.

sa poésie. En effet, le processus décrit par Oppen s'oppose à une croissance et s'inscrit dans une démarche de réduction en procédant au pliage de sa propre œuvre. Le poème d'Oppen marque un changement dans la production poétique. En cela il est significatif d'une poésie qui passe de la construction d'œuvres épiques aux dimensions colossales [3]. Le poème d'Oppen signale une direction contraire à l'emphase et à la croissance – « *growth* » – des grandes œuvres épiques. Le processus montré par Oppen marque la volonté de privilégier des poèmes courts dont la fin est clairement délimitée par la flexure qui se trouve entre deux pages. Chez Oppen, la page apparaît réellement comme un mouvement de clôture qui met fin à la poésie. Une poésie qui, pourtant, se retrouve aussi recommencée. Œuvre à la fois achevée et inachevée, les poèmes courts d'Oppen se situent dans le prolongement des différentes révolutions poétiques du XIXe siècle.

À l'aune de ce court poème d'Oppen, et pour prolonger l'image mise en place par Oppen, nous proposons d'expliquer la poésie objectiviste. L'étymologie permet de voir que le verbe « expliquer » tire son origine du latin *ex-plicare*, soit littéralement déployer, déplier. Ce verbe vise à défaire ce qui avait été fait par Oppen [4]. Quand Oppen proposait de procéder à la clôture en tournant la page, de faire œuvre brève, nous souhaitons procéder à une explication. Procéder à un dépliage de ce qui était auparavant ramassé sur soi-même. Face au processus utilisé par Oppen, nous n'avons pas d'autre choix que de procéder au déploiement des objets qui avaient été pliés à des fins de création poétiques.

3.1 Définition et redéfinition de la poésie

3.1.1 Faire comme

Nous avons pu considérer la poésie objectiviste sous l'angle d'une communauté d'intérêts mais cela ne saurait rendre justice à ce mouvement. Aussi, il serait plus pertinent de considérer la poésie objectiviste comme une communauté de pratique, ou plus exactement, une communauté formelle. Les formes mobilisées par les poètes objectivistes sont des illustrations des diverses reconfigurations et redéfinitions de la poésie à l'époque moderne. Hélène Aji rappelle à quel point les poètes modernistes, pour partisans qu'ils étaient de l'innovation, étaient soucieux de faire appel aux références du passé [5].

3. Tellement que les auteurs de ces œuvres ont pu parfois se sentir submergés.

4. « Empr. au lat. class. *explicare* « déployer » et « exposer clairement » dér. de plicare « plier » » (CNRTL : expliquer).

5. « Pound et Williams nous montrent, par leur travail des traditions que le neuf ne peut naître que de l'ancien : il doit au moins être défini en des termes préexistants, quand il n'est pas de fait prédéterminé

La poésie objectiviste est l'héritière de plusieurs tendances de fond qui ont parcouru l'histoire de la poésie américaine[6]. Durant les premières années suivant l'indépendance et au long d'une grande partie du XIXe, les États-Unis se trouvent dans une position de dépendance en ce qui concerne la production intellectuelle. Les premiers écrivains américains se trouvaient dans un rapport de minorité vis-à-vis de l'ancienne métropole, aboutissant au sentiment d'un manque de légitimité. De nombreux éléments ont participé à la création de ce sentiment durant le XIXe siècle : la position minoritaire de ces différents auteurs certes mais aussi les conditions socio-économiques rendant plus simple l'importation d'une littérature en provenance de la Grande-Bretagne. En effet à quoi bon risquer de perdre son argent dans une entreprise éditoriale risquée alors que l'on peut importer les derniers succès à la mode qui dominent le marché britannique[7] ?

À propos des traditions versifiées américaines du XVIIIe siècle, Barbara Packer parle d'une tension entre la révérence et l'ambition (Packer, « Preface : reverence and ambition » 11). Ambition de donner naissance à une tradition qui serait proprement américaine et révérence vis-à-vis de ce modèle britannique qui inspirait et qui guidait les auteurs américains. C'est le sens de toutes les interrogations de différents poètes et critiques américains qui, durant la première moitié du XIXe siècle, font le constat de leur vassalité. Ces interrogations ont bien donné lieu à des tentatives d'échapper à ce modèle mais les auteurs américains ont plutôt eu tendance, dans un premier temps, à imiter les grands auteurs britanniques[8]. Tendance infantile de la poésie américaine du XIXe siècle qui confine

par des données antérieures. Ainsi, ni l'un, ni l'autre ne refusent aux littératures du passé l'exercice légitime d'une influence sur les écrits du présent. Toutefois, ils insistent sur la nécessité de parcourir individuellement les chemins du passé, quitte à emprunter des voies encore vierges de toute exploration. Il ne s'agit pas de recevoir une connaissance prédigérée et indirecte, mais de faire l'expérience immédiate et fertile du travail de ceux que Pound appelle les "inventeurs". Bref, il faut "inventer" le passé, tant au sens étymologique d'une découverte qu'au sens moderne d'une création » (Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams* 89).

6. Qui permet de tisser aussi des liens entre la pensée post-coloniale et la poésie objectiviste. Les notions de centre et de périphérie pourraient être mobilisables dans une étude de la poésie objectiviste. L'utilisation du concept de « négritude » par Rakosi (Rakosi, *The Collected Poems* 37) en est une autre illustration.

7. On peut voir Poe déplorer cette situation dans sa Lettre à B (« *Letter to B—* ») : « *You are aware of the great barrier in the path of an American writer. He is read, if at all, in preference to the combined and established wit of the world. I say established; for it is with literature as with law or empire—an established name is an estate in tenure, or a throne in possession. Besides, one might suppose that books, like their authors, improve by travel – their having crossed the sea is, with us, so great a distinction. Our antiquaries abandon time for distance; our very fops glance from the binding to the bottom of the title-page, where the mystic characters which spell London, Paris, or Genoa, are precisely so many letters of recommendation* » (Poe, *Essays And Reviews* 5-6).

8. La situation de la littérature américaine n'est en fin de compte pas si éloignée du modèle triangulaire du désir présenté par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* exposé dans le chapitre

au psittacisme, qui lui ferait répéter encore et encore les mêmes mots, les mêmes phrases, les mêmes tournures, que celles qui avaient déjà été utilisées par les modèles britanniques.

La poésie américaine du XIXe siècle se structure dans cette opposition entre un modèle britannique à la fois enviable et repoussant. Une exploration de quelques caractéristiques formelles de la poésie américaine du XIXe siècle permet de mettre en valeur les changements opérés à partir de la fin du XIXe. Dès lors, les poésies britanniques et américaines vont de plus en plus s'éloigner des caractéristiques associées traditionnellement au genre de la poésie.

Emerson, dans ses *Harvard Lectures*, déplorait le manque d'imagination qu'il voyait dans la société américaine (11). Malgré ses propres efforts, Emerson ne pouvait que constater en 1854 leur futilité et l'inefficacité des différents poètes pour créer cette littérature nationale qu'il souhaitait. Packer indique que, malgré les efforts de Bryant, Longfellow, Whittier et Poe, la littérature américaine ne pouvait prétendre avoir donné naissance à un poète américain [9]. Les différents commentateurs intellectuels et critiques du XIXe siècle étaient prompts à dénoncer le caractère de l'individu américain : plus intéressé par l'argent que par les lumières de l'esprit [10].

Les questions de centre et de périphérie n'ont pas quitté la réflexion des différents acteurs du champ, puisque chaque poète avait tendance à considérer sa voix comme le centre, c'est-à-dire le représentant ultime de cette poésie américaine. Ces déplorations sur l'impossibilité de trouver une réelle poésie américaine auront cours jusqu'à la fin du XIXe siècle. Ainsi George Santayana, figure incontournable de la fin du XIXe siècle, qui a inventé la catégorie de « *genteel poetry* ». Si la notion peut paraître relativement vague, elle souligne une certaine homogénéité de ton qu'il réprouve parce qu'indicatrice d'un retard

1 portant sur *Don Quichotte* : « Dans la plupart des œuvres de fiction les personnages désirent plus simplement que Don Quichotte. Il n'y a pas de médiateur, il n'y a que le sujet et l'objet. Quand la "nature" de l'objet passionnant ne suffit pas à rendre compte du désir, on se tourne vers le sujet passionné. On fait sa "psychologie" ou l'on invoque sa "liberté". Mais le désir est toujours spontané. On peut toujours le représenter par une simple ligne droite qui relie le sujet et l'objet. La ligne droite est présente, dans le désir de Don Quichotte, mais elle n'est pas l'essentiel. Au-dessus de cette ligne, il y a le médiateur qui rayonne à la fois vers le sujet et vers l'objet. La métaphore spatiale qui exprime cette triple relation est évidemment le triangle. L'objet change avec chaque aventure mais le triangle demeure. Le plat à barbe ou les marionnettes de Maître Pierre remplacent les moulins à vent ; Amadis, en revanche, est toujours là » (Girard 16).

9. « *But the iron lids of the continent had stayed closed, despite the best efforts of Bryant, Longfellow, Whittier, Poe, and Emerson himself (whose* Poems *had appeared in 1846) to pry them open* » (« Preface : reverence and ambition » 11).

10. « *The seventeenth-century poets were valuable both as models of style and character to American writers who felt out of place in a society devoted to money-making and untroubled by any consciousness of higher truths* » (« Transcendentalism » 87).

de la nation américaine :

> *[. . .] one half of the American mind, that not occupied intensely in practical affairs, has remained, I will not say high-and-dry, but slightly becalmed; it has floated gently in the back-water, while, alongside, in invention and industry and social organization the other half of the mind was leaping down a sort of Niagara Rapids . . . The American Will inhabits the sky-scraper; the American Intellect inhabits the colonial mansion* (Santayana dans Wolosky 312)).

Santayana indique que ce genre de poésie hérite des attributs formels de la poésie romantique – « *a frank and gentle romanticism* » (Santayana dans 312). Il exprime un mode de pensée et une idéologie répandue alors [11]. Cependant, cette vision de l'Amérique comme *terra incognita*, ou terre vierge, dans laquelle les fleurs de la poésie ne sauraient pousser, met de côté tout un ensemble de textes poétiques montrant un effort en direction d'une écriture proprement américaine. Bien loin de l'image du poète souverain que nous avons hérité du romantisme [12], le poète était aussi pourvu d'une fonction sociale, particulièrement visible dans toute cette poésie satirique et politique qui est l'objet d'un chapitre de Barbara Packer dans *The Cambridge History of American Literature*. Les différents poètes étudiés par Packer révèlent bien la tension et l'héritage formel qui guidaient les poètes émergeant à cette époque. Héritiers de traditions formelles mais aussi d'une tradition éducative [13], ces poètes se sont en effet formés à la suite des grands modes de composition néo-classiques. On retrouve dans ce mimétisme la même expression d'une identité fluctuante dans ce respect d'une certaine tradition d'urbanité et d'autorité — « *urbanity and authority* » (« Neoclassicism : Comic and Satiric Verse » 18).

Cette tension est visible dans le poème de Longfellow « *The Jewish Cemetery at Newport* ». Le poème dépeint une histoire américaine qui se nourrit des souffrances et des luttes des différents peuples qui arrivent sur ses rivages. Longfellow, parlant des pérégrinations d'un peuple juif qu'il résume à quelques noms aux consonances exotiques [14], fournit une vision désespérée de la vie sur le continent américain, puisque c'est la mort (physique et culturelle) qui attend la plupart de ceux qui toucheront le rivage des États-Unis :

> *Closed are the portals of their Synagogue,*

11. Santayana double sa caractérisation de cette tradition de la poésie américaine en la genrant, en indiquant qu'il s'agit sans aucun doute d'une poésie profondément domestique (Wolosky 312).

12. Romantisme qui a essaimé et exercé une fascination certaine sur les productions poétiques du XIXe siècle américain, une fois que les productions du romantisme anglais ont atteint les rivages du continent américain (Packer, « Preface : reverence and ambition » 13).

13. Qui les poussait à reproduire les modèles antiques.

14. « *Alvares and Rivera* » (Lehman 44).

No Psalms of David now the silence break,
No Rabbi reads the ancient Decalogue
In the grand dialect the Prophets spake (Lehman 44).

Les portes des synagogues sont closes et les prières et les psaumes ne sont plus prononcés. Pourtant, des motifs d'espoir parsèment la désolation du poème. Une main (invisible) entretient les tombes et les maintient fraîches dans la mémoire de ceux qui traversent le cimetière : « *for a hand unseen, / Scattering its bounty, like a summer rain, / Still keeps their graves and their remembrance green* » (44). Pour le poète, comme pour les hommes et les femmes qui se trouvent sous terre, la fin n'est qu'un commencement et il suffit de changer de perspective et d'adopter une façon de lire différente (semblable à celle des hébreux qui lisent de droite à gauche) pour que la mort de ces gens ne soit que le signe annonciateur d'une renaissance :

And thus for ever with reverted look
The mystic volume of the world they read,
Spelling it backward, like a Hebrew book,
Till life became a Legend of the Dead (45).

La mort et la lecture sont intrinsèquement liés dans ce passage comme on peut le voir à travers la rime « *read* » / « *dead* ». Et Longfellow souligne son image de la lecture de droite à gauche en utilisant une rime interne entre « *became* » et « *backward* ». La présence de la même consonne initiale pour les deux mots met en avant une proximité paradoxale entre les deux puisque « *became* » – mot de l'avenir – est associé à un « *backward* » – renvoyant vers le passé [15]. Le poème poursuit l'exploration du passage des générations et de la perte des traditions. Il trouve finalement sa conclusion dans l'expression douce-amère que la terre porte déjà en elle les germes d'une descendance, de générations futures qui prendront la place de celles qui ont disparu à tout jamais :

But ah! what once has been shall be no more!
The groaning earth in travail and in pain
Brings forth its races, but does not restore,
And the dead nations never rise again (45).

Le contenu thématique de ce poème est la démonstration de la posture idéologique dominante dans la poésie de cette époque. Une poésie qui s'interrogeait sur la nature de la nation américaine alors en construction. Longfellow, dans « *The Jewish Cemetery at Newport* », exprime sa conviction que la terre américaine amènera un profond changement

15. Notons aussi que « *became* » est utilisé au prétérit, renvoyant à un avenir du passé.

dans les mœurs, et dans les hommes [16].

Le poème constitue une illustration saisissante de la poésie telle qu'elle se pratiquait alors. Dans son dispositif formel, le poème de Longfellow respecte tous les critères permettant de reconnaître un poème : quatre quatrains suivant un schéma de rimes croisées masculines [17], pentamètre iambique [18], la mesure métrique la plus classique de la littérature anglo-saxonne [19], et s'il exploite de manière régulière l'enjambement (13 vers), il n'en reste pas moins que la majorité (les 47 vers restants) suit la contrainte d'unité syntaxique (« *end-stopping* ») de la poésie classique anglaise.

La poésie de Longfellow ne s'éloigne donc guère des modèles préétablis, si l'on excepte le surgissement de quelques noms qui sont intégrés dans un programme plus large en rapport à la poétique américaine. Shira Wolosky, à propos de la poésie de Longfellow, et plus précisément de ce poème, voit l'expression d'une anxiété profonde vis-à-vis du langage. Le poème est relié à « *The Song of Hiawatha* » et perpétue la vision d'un langage qui porte l'image de la mort plutôt que l'image de la transmission. Dans « *The Song of Hiawatha* », Longfellow utilise des noms indiens pour mieux ancrer son œuvre dans ce nouveau territoire [20]. C'est dans ce même sens qu'il faut prendre la présence des deux noms à consonance espagnoles (« *Alvares and Rivera* »), indications que les vagues de migration qui se sont échouées à Newport sont avant tout des juifs séfarades. En dehors de ces quelques éléments qui pointent vers un certain exotisme intégré, la poésie de Longfellow reste dans un cadre d'expression contraint par les règles et les attentes de son époque.

Un autre poème de Longfellow, « *The Bridge* » (1845), peut être comparé au poème homonyme de Hart Crane qui lui succède à pratiquement un siècle d'écart [21]. Les deux poèmes font coexister des traditions poétiques bien différentes. Le poème de Longfellow

16. On ne peut que constater le caractère « prophétique » du poème de Longfellow. En effet, l'utilisation thématique de l'exode du peuple juif entre en résonance avec la poésie de Reznikoff . Lorsque Longfellow parle de ces hébreux dans leurs tombes dans cette ville portuaire – « *These Hebrews in their graves, / Close by the street of this fair seaport town* » (Lehman 44)–, on n'est pas sans relever une certaine ironie quand on note que ce seront des poètes juifs qui contribueront au développement de cette voix poétique américaine.

17. Les rimes masculines anglaises sont appelées ainsi lorsqu'elles ne portent que sur une seule syllabe accentuée (Abrams et Harpham 317).

18. Témoin le premier vers : « *How strange it seems! These Hebrews in their graves,* » (Lehman 44).

19. Une mesure métrique qui est devenue encore plus basique pour la poésie anglaise que ne l'était l'hexamètre dactylique pour la poésie antique : « *even more basic to English poetry than the so-called epic verse, the dactylic hexameter, was to the ancients* » (J. W. F. Stillman 9).

20. À propos de « *The Song of Hiawatha* », Wolosky indique : « *The poem is on many levels about the possibilities of an American language and imagination, Longfellow's epic attempt to create a native poem out of a native lexicon* » (Wolosky 251).

21. La première édition de *The Bridge* paraît en 1930 à Paris chez Black Sun Press (Crane XI).

adopte un profil rythmique reconnaissable consistant en une alternance de tétramètres trochaïques et trimètres iambiques, le tout étendu sur quinze quatrains. Longfellow utilise une imagerie classique et profondément romantique dans laquelle l'individu est le centre à partir duquel un monde irradie. Les réflexions de l'auteur sur le temps lui permettent de finalement saisir le passage des générations pour à la fois le déplorer et l'applaudir. Longfellow est au centre de ce passage des générations, c'est de sa position d'individu qu'il est mesure d'assister à cette procession :

> *I see the long procession*
> *Still passing to and fro,*
> *The young heart hot and restless,*
> *And the old subdued and slow!*
>
> *And forever and forever,*
> *As long as the river flows,*
> *As long as the heart has passions,*
> *As long as life has woes; [...]* (42)

À partir de ce même ensemble de références [22], Hart Crane lui oppose une ampleur gigantesque. Dans ce poème qui semble parfois écrit pour répondre à Longfellow [23], Crane exploite les mêmes ressources lexicales dans toute la deuxième partie intitulée « *Powhatan's Daughter* » mêlant les noms de lieux et d'objets dérivés des langues indiennes : « *Appalachian Spring* » (Crane 47), « *Adirondacks* [24] » (47), « *Grey tepees* » (47), « *Maquokeeta* [25] » (48). Et dont la logique atteindra sa conclusion dans la section intitulée « *Indiana* » (53), référence à la fois à l'état d'Indiana, d'où la mère énonce sa complainte mais aussi allusion à la jeune femme indienne croisée et qui permet à la narratrice de percevoir la richesse dans les yeux de son fils :

> *Perhaps a halfbreed. On the slender back*

22. On note l'épigraphe tirée du Livre de Job empruntant les paroles de Satan : « *From going to and fro in the earth, / and from walking up and down in it* » See XIX. Une citation également utilisée par Longfellow.

23. « *The River, spreading, flows—and spends your dream. / What are you, lost within this tideless spell? / You are your father's father, and the stream— / A liquid theme that floating niggers swell* » (41-42).

24. Dérivé du Mohawk.

25. Nom dont l'authenticité indienne est pour le moins douteuse : « *Crane told Yvor Winters that he had appropriated the name Maquokeeta from a New York City taxi driver, "obviously of Indian extraction (and a splendid fire-drinker)"; this unlikely native informant had told Crane, probably his lover for the evening, that his "Indian name" was Maquokeeta. Crane asked Winters if the latter could authenticate the name and then, when that proved impossible, decided that evocative vagueness was preferable. A letter of doubtful authority (discussed by Gordon A. Tapper in* The Machine That Sings*) claims that the taxi driver glossed the name as "big river."* » (Crane 48).

She cradled a babe's body, riding without rein.
Her eyes, strange for an Indian's, were not black
But sharp with pain

And like twin stars [...] (33)

La forme utilisée par Crane est plus fluide que celle de Longfellow [26] : le vers est irrégulier et présente de nombreuses modulations rythmiques. *The Bridge* exploite un espace des possibles qui s'est particulièrement ouvert à la suite de Walt Whitman, cité nommément par Crane dans son poème, notamment en épigraphe de la quatrième section : « *The seas all crossed, / weathered the capes, the voyage done...* », passage tiré du poème de Whitman « *Passage to India* » (70).), et quand Crane se met en scène le lisant (71). Alors, prenant de l'altitude, inspiré par le verbe élégiaque de Whitman, Crane se tourne vers le futur et se fait, comme Longfellow, prophète, annonçant la venue d'un monde nouveau :

The competent loam, the probable grass, —travail
Of tides awash the pedestal of Everest, fail
Not less than thou in pure impulse inbred
To answer deepest soundings! O, upward from the dead
Thou bringest tally, and a pact, new bound
Of living brotherhood[27]*!* (80-81)

Comme un témoignage de la filiation entre les deux poètes, Crane fait usage de la même image processionnelle dans laquelle il reconnaît tous les poètes passés et à venir. Le pont de Crane est un lien entre le passé et le présent [28] dans le même temps qu'il semble bien être le même que celui de Longfellow [29].

Crane n'est pas le seul poète à avoir exploité le motif poétique du pont. Reznikoff a lui aussi fait usage de cette image essentielle du paysage new-yorkais. Par le simple fait

26. Une des raisons à cela étant que *The Bridge* est un long poème.

27. Le rapport entre les deux poètes est renforcé par leur utilisation des mots « *travail* » et « *dead* ». L'opposition entre naissance et mort est relativement banale mais reste révélatrice de cette même tension qui traverse la poésie américaine.

28. « *Nonetheless, the poem does concentrate on a trio of traditional epic themes, which it seeks to reinterpret in relation to modern life. First, there is the voyage or journey, which forms the fundamental action in virtually all of the poem's thirteen sections.* The Bridge *begins and ends in the New York harbor of its namesake, but in between it wanders across the continent in a kind of prophetic flanerie—by air, by water, by rail, on foot, on horseback, on the road. Spanning or traversing is the poem's fundamental metaphor;* The Bridge *spans the continent as the Bridge spans the East River* » (Kramer XV).

29. Par ce poème, Crane instaure un rapport de filiation avec Longfellow qui transparaît quand Crane s'adresse à un prédécesseur pour lui exprimer sa dette : « *Our Meistersinger, thou set breath in steel; / And it was thou who on the boldest heel / Stood up and flung the span on even wing / Of that great Bridge, our Myth, whereof I sing!* » (Crane 84).

d'avoir tous les deux vécu à New York durant la même période, il est possible de tisser un parallèle entre le long poème de Crane et le court poème de Reznikoff qui utilise le même décor. Mais là où le poème de Crane poursuit l'entreprise d'établissement d'une mythologie américaine [30], le poème de Reznikoff correspond à une présentation « neutre » des faits.

> *On Brooklyn Bridge I saw a man drop dead.*
> *It meant no more than if he were a sparrow.*
>
> *Above us rose Manhattan;*
> *below, the river spread to meet sea and sky* (C. Reznikoff, *Poems* 1: 14)

Entièrement contextualisé et dépendant de son environnement immédiat, le fait tragique auquel assiste le poète ne devient rien de plus qu'un banal objet du quotidien. Il est aussi courant pour le poète de voir un homme mourir sur le pont de Brooklyn que de croiser un moineau. La banalité de la scène semble renforcée par la répétition des consonnes plosives dans le premier vers : « *Brooklyn Bridge* » et « *drop dead* ». Le [b] initial des mots « *Brooklyn Bridge* », marqueurs de l'ancrage dans la quotidienneté la plus stricte de l'auteur du poème [31], est mis en parallèle avec le son [d] des mots « *drop dead* » qui marquent la sortie de cette banalité [32]. La première impression de cynisme absolu de la part de Reznikoff est contrebalancée par l'effet de suspension créé par les deux derniers vers. L'avant-dernier vers, beaucoup plus court que le reste du poème, casse la dynamique initiée par les deux premiers vers et introduit un motif salvateur, avant la résolution finale où le ciel et la mer se rejoignent dans un instant qu'on pourrait croire d'éternité. La verticalité du pont de Brooklyn, de Manhattan, du ciel se joignent à l'horizontalité de la mer pour permettre à l'homme tombé de rester en suspens (passant de mort – « *dead* » – à allongé – « *spread* »), comme un ultime geste de compassion pour l'homme.

Pourtant le choix aspectuel effectué par Rezkinoff est révélateur d'une attitude profondément anti-poétique. La poésie, approche et représentation esthétique de la vie, marque la volonté d'une transformation du réel, de la mise en équivalence de divers éléments entre eux [33]. À l'opposé, Reznikoff est dans la factualité pure comme le montre son utilisation du

30. « *But at another level, equally explicit, the poem is about rewriting history in the form of myth* » (Kramer XVIII).

31. Reznikoff est profondément lié à la ville de New York.

32. Dans le même temps que la répétition de ces deux consonnes pourrait être vue comme une imitation du rythme binaire d'un cœur.

33. Correspondant à la définition romantique de la poésie considérée comme la recherche de correspondances. On pourrait prendre le vers 26 tiré de la première partie du poème de Crane – « *Thy cables breathe the North Atlantic still* » (Crane 3) – comme illustration de cette tendance qui a fini par caractériser

prétérit simple, marque aoristique montrant un événement révolu, le prétérit simple (de même que le présent simple) signale un énoncé dans lequel l'énonciateur engage moins sa subjectivité et se contente d'énoncer des faits bruts [34]. La seule marque de décrochage par rapport au réel dans le poème ne consiste qu'en la présence d'un prétérit modal marquant un énoncé irréel : « *It meant no more than if he were a sparrow* » (1: 14).

Les poètes objectivistes héritent d'une poésie américaine qui, on l'a vu, a pu sembler dotée d'un strabisme [35] qui la faisait regarder à la fois vers le vieux monde et en direction d'un futur qui resterait à construire. La poésie moderniste et la poésie imagiste se sont retrouvées à vouloir concilier ces visées contradictoires. Malgré des appels réguliers à la condensation et à l'économie de moyens, les poètes modernistes parmi lesquels Ezra Pound, T.S. Eliot, Hart Crane, William Carlos Williams (auxquels on peut ajouter Louis Zukofsky et Charles Reznikoff), se sont distingués par leur volonté d'écrire des pièces de poésie relativement longues, et donc de renouer avec le genre épique. Ce faisant ils sont allés à rebours de la tendance historique de fond qui voyait le déplacement de la narration vers la prose [36].

La poésie de ces quelques auteurs est bien souvent étudiée sous le rapport de la poésie épique. Pound et ses *Cantos* exerce encore une fascination intense sur les critiques et les lecteurs de nos jours. De même, on peut citer *Paterson* de Williams qui a fait l'objet d'une adaptation cinématographique en 2016 par Jim Jarmusch. Cependant, il est possible, en accord avec l'ouvrage de Margaret Dickie, *On the Modernist Long Poem*, de voir ces tentatives d'écriture de nouveaux poèmes épiques comme des échecs. L'exemple de Pound est à ce titre illustratif puisque sa méthode de composition fondée sur la lecture et le commentaire de différents textes rencontre un obstacle insurmontable au moment de son

la poésie dans son ensemble (personnification et métaphore). Des considérations qui ne sont pas sans rappeler la conception proustienne de la métaphore comme centrale à la littérature (Jacobée 175).

34. « Fondamentalement a l'aide de -∅ / -S et de -ED, l'énonciateur se contente de dire qu'il y a relation entre un sujet et un prédicat (-∅ / -S) ou qu'il y a eu relation (-ED). Il ne dit rien de plus du rapport entre le sujet et le prédicat. Moyennant quoi, en se contentant de dire cela, l'énonciateur effectue une opération minimale, élémentaire » (Rotge 382). Dans les faits, on peut remarquer à la suite de Jessica Wilker que « [...] les formes et modes impersonnels (infinitif, gérondif, présent de vérité générale) prédominent dans la poésie brève : offrant peu de points d'ancrage, refusant le récit, ils mettent en relief à la fois la précarité et la généralité du langage » (Wilker 12).

35. Pour reprendre le fameux mot qui ouvrait le « *Program: "Objectivists" 1931* » de Zukofsky : « *Strabismus may be a topic of interest between two strabismics; those who see straight look away* » (L. Zukofsky, « Program » 269).

36. On peut en effet aller dans le sens de Lukács qui reprenait à son compte les propos de Hegel : « Selon une thèse célèbre du Cours d'esthétique de Hegel, reprise par Lukacs, l'épopée, liée à l'"esprit objectif", aurait disparu comme telle et se serait transformée. Disparue la poésie épique, resterait le roman, "épopée bourgeoise moderne" » (Combe, « De l'épopée au « Poème » » 181).

incarcération à Pise :

> *His lifelong habit of critical reading, which in an earlier time would have been his first recourse at such a crisis, fails him at this point [...] Although he longingly claims that « with one day's reading a man may have the key in his hands, » he knows that a lifetime of reading has brought him to his present condition, provided him with no key, and he knows too that one more day would not reverse the process. Much as he would have been tempted by the reading, reading had always been for him an analytical act. He had read to take apart, to reduce to fragments, to dissect the record, because he read from the conviction that discourse would sustain that kind of analysis, reveal in that way « the marrow of wisdom » as he said in the early Poetry Canto. Even when the record gave way, revealing only the reading of a reading of a reading, even then Pound kept on, acknowledging himself as a part of a process, between the beginning he could not find and the end he failed to see. [...] Thus, Pound's reading is a composite of many readings. So there can be identified no first or last reading, no final authoritative version — every reading is a fragmenting of the text* (Dickie 136).

Le constat de Margaret Dickie peut sembler sévère mais il a le mérite de souligner le processus qui est peut-être le signe distinctif de cette nouvelle modernité poétique. Parlant des méthodes de composition de Pound, elle indique que celui-ci avait pour habitude de travailler par fragmentation et reprise des textes de la littérature mondiale [37]. Dans son introduction, Dickie insiste bien sur le caractère ironique et frappant de voir des auteurs comme ceux-ci se lancer dans la composition de longs poèmes puisqu'elle rappelle dans le même temps que les principes de la poésie de cette époque mettaient en valeur la brièveté et la concision plutôt que l'amplitude et la longueur : « *Their first efforts had been to reduce poetic form, purify language, and focus imaginative attention. The Imagist program of 1913 had encouraged the direct treatment of the thing, limiting the poet's role to the minimum requirements of a recorder* » (2).

Il serait faux de dire que les poètes objectivistes n'ont pas ressenti de l'attraction pour ce modèle de poésie longue (on peut citer "*A*" de Zukofsky et dans une certaine mesure *Testimony* de Reznikoff), néanmoins la poésie d'Oppen, Niedecker, Rakosi et d'autres se distingue plus par la concision et la fragmentation. Des caractéristiques qui sont là aussi l'héritage d'une réflexion sur la poésie américaine.

La poésie américaine a rencontré une faveur importante de ce côté-ci de l'Atlantique, et les œuvres de Poe ont eu un rôle central dans le développement de la littérature française. On peut dire que ses œuvres et ses réflexions ont accompagné le passage du

37. « *Thus, Pound's reading is a composite of many readings. So there can be identified no first or last reading, no final authoritative version – every reading is a fragmenting of the text* » (Dickie 136).

romantisme tardif au symbolisme. Pourtant les poèmes de jeunesse de Poe montrent encore la dépendance vis-à-vis des dispositifs formels de la poésie britannique. Ils se déploient dans un cadre normé aux conventions bien établies :

> *I heed not that my earthly lot*
> *Hath – little of Earth in it –*
> *That years of love have been forgot*
> *In the hatred of a minute: –*
> *I mourn not that the desolate*
> *Are happier, sweet, than I,*
> *But that* you *sorrow for* my *fate*
> *Who am a passer by* (Poe, *Complete Poems* 137).

Ce poème de jeunesse de Poe, publié pour la première fois en 1829, montre bien le souci de se conformer au modèle dominant de la poésie britannique. Les tétramètres iambiques sont classiques et la rime reste un schéma directeur pour porter le sens du poème (on peut y remarquer le couplage sonore de « *lot* » et « *forgot* » et de « *fate* » et « *desolate* ». Mais Poe ne sera pas destiné à laisser sa marque uniquement par ses poèmes mais aussi par ses écrits théoriques. Ces travaux ont connu une fortune particulière et méritent notre attention. Ils ont été rassemblés pour former une théorie de la poésie (« *Theory of Poetry* ») dans *Essays And Reviews*. La section consacrée à la poésie contient quatre essais qui recèlent chacun des éléments qui participent à la révolution poétique qui marque le vingtième siècle.

Dans sa « *Letter to B—* » (Juillet 1836), Poe propose une définition de la poésie reposant sur le plaisir et les sensations, qui naîtraient d'une sorte d'indéfini et rapprocheraient la poésie de la musique (11) [38]. La définition reste vague mais sera précisée dans les essais suivants tels que « *The Philosophy of Composition* ». Poe y indique souhaiter faire naître des effets chez son lecteur. Ses poèmes ne sont ainsi pas des accidents de composition et de perception :

> *There is a radical error, I think, in the usual mode of constructing a story. Either history affords a thesis—or one is suggested by an incident of the day—or, at best, the author sets himself to work in the combination of striking events to form merely the basis of his narrative—designing, generally, to fill in with description, dialogue, or autorial comment, whatever crevices of fact, or action, may, from page to page, render themselves apparent.*
> *I prefer commencing with the consideration of an* effect (13).

38. La définition qui est proposée ici trouvera un écho indirect — puisqu'il n'est pas fait mention dans l'ouvrage de Poe — dans la pensée de Walter Pater qui faisait de la sensation le cœur de ses réflexions sur l'art : « *The esthetic critic, then, regards all the objects with which he has to do, all works of art and the fairer forms of nature and human life, as powers or forces, producing pleasurable sensations, each of a more or less peculiar and unique kind* » (Pater 4).

L'acte d'écriture, tel que Poe le voit, est un acte de volition, de construction qui s'affranchit d'accidents. En tant que tel, il s'agit de l'acte fondateur de sa poétique. Ce n'est que plus loin que Poe indique le second principe structurant de sa poésie ainsi que de ses nouvelles. Ses œuvres obéissent de fait à des impératifs de longueur et Poe détaille dans le reste du texte les différentes étapes qui l'ont mené à écrire « *The Raven* ». Deux paragraphes du texte méritent d'être cités en ce qu'ils révèlent l'attitude de Poe vis-à-vis de la brièveté :

> *The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression—for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed. [...] What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones—that is to say, of brief poetical effects. It is needless to demonstrate that a poem is such, only inasmuch as it intensely excites, by elevating, the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief. [...]*
>
> *It appears evident, then, that there is a distinct limit, as regards length, to all works of literary art—the limit of a single sitting—and that, although in certain classes of prose composition, such as « Robinson Crusoe », (demanding no unity,) this limit may be advantageously overpassed, it can never properly be overpassed in a poem. Within this limit, the extent of a poem may be made to bear mathematical relation to its merit—in other words, to the excitement or elevation—again in other words, poetical effect which to the degree of the true it is capable of inducing;for it is clear that the brevity must be in direct ratio of the intensity of the intended effect:– this, with one proviso – that a certain degree of duration is absolutely requisite for the production of any effect at all* (15-16).

Le premier paragraphe est cité régulièrement pour illustrer l'unité d'impression — « *unity of impression* » (15) — au cœur des nouvelles de Poe. Poe croit en la nécessité d'une longueur contenue des deux genres pour lesquels il est le plus connu : la nouvelle et la poésie [39]. Dépasser la longueur acceptable pour un poème mène à une dilution de ses effets qui lui est dommageable : « *[...] if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed* » (15). La destruction de l'effet revient pour Poe à une destruction du poème lui-même, car nous l'avons vu, c'est l'effet qui est à l'origine du poème.

À partir de l'unité d'impression, Poe finit par considérer la question de la brièveté comme centrale à la poésie. Dans le même paragraphe, et dans un mouvement récursif, Poe rappelle que la longueur n'est en fin de compte constituée que de moments brefs mis bout

39. Si ce texte est souvent utilisé pour parler des nouvelles de Poe, il faut garder en tête que le texte concerne avant tout la poésie.

à bout : « *What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones—that is to say, of brief poetical effects* » (15). Le bref, selon Poe, est au cœur de toutes les œuvres poétiques, y compris celles qui visent la longueur. C'est ainsi qu'il porte un jugement sévère sur le *Paradis Perdu* de Milton car il y décèle des baisses de rythme régulières, correspondant à une dilution de l'effet recherché par le poète. Le défaut principal de Milton serait de saper l'unité d'impression, l'élément central de toute poésie selon Poe :

> *For this reason, at least one half of the « Paradise Lost » is essentially prose—a succession of poetical excitements interspersed, inevitably, with corresponding depressions—the whole being deprived, through the extremeness of its length, of the vastly important artistic element, totality, or unity, of effect* (15).

L'emphase accordée au mot « *inevitably* » (mis en italiques par Poe lui-même) montre bien que la longueur mène intrinsèquement à la dilution de l'effet. Ici, comme pour tout le reste de l'essai, Poe montre que la création littéraire est une question de mécanique. Les choix faits par l'auteur sont nécessairement porteurs de conséquences dont il s'agit d'avoir conscience si l'on souhaite écrire de « beaux poèmes » (ou si l'on voulait utiliser un vocabulaire moins chargé, des poèmes efficaces) [40]. Cet aspect d'inéluctabilité est d'ailleurs visible lorsque Poe parle de sa volonté d'illustrer le processus de composition des poèmes en parlant de la précision et des conséquences rigides d'un problème mathématique [41]. Dans la suite du texte, Poe indique que la limite de longueur qu'il a indiquée est surtout valable pour la poésie et que les œuvres narratives peuvent en être exemptes. Revenant à la poésie, Poe finit par donner le critère permettant de décider une bonne fois pour toutes de la valeur d'un poème. En lien avec sa vision mécaniciste de la poésie, Poe considère que le « bon » poème sera celui qui aura maintenu un degré élevé d'effet poétique, effet qu'il est plus facile de maintenir dans un poème bref :

> *Within this limit, the extent of a poem may be made to bear mathematical relation to its merit—in other words, to the excitement or elevation—again in other words, to the degree of the true poetical effect which it is capable of inducing; for it is clear that the brevity must be in direct ratio of the intensity of the intended effect: – this, with one proviso— that a certain degree of duration is absolute requisite for the production of any effect at all* (15).

Dans ces quelques lignes, Poe procède à un renversement des valeurs traditionnellement

40. Poe ancre sa réflexion sur la poésie en mobilisant les catégories classiques du « beau » (même s'il procède à des ajustements mineurs concernant la définition parlant d'une élévation de l'âme) : « *[...] I mean, that Beauty is the sole legitimate province of the poem* » (*Essays And Reviews* 16).

41. « *[...] that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem* » (15).

recherchées dans la poésie. L'ampleur, le souci d'écrire des œuvres longues sur le mode de celles qui ont été produites par les grands maîtres de la poésie anglaise ne sont plus des fins en soi pour Poe. Un poème sera jugé en fonction de sa réussite à communiquer l'effet qui était visé par le poète. Les considérations de Poe ont finalement pour conséquence d'admettre le bref comme légitime dans la production poétique [42].

Les vues sur la poésie de Poe concernant la brièveté sont claires et ne s'embarrassent pas de constructions théoriques particulièrement développées. Cependant, elles ont le mérite d'avoir contribué à légitimer la brièveté comme outil de composition non seulement désirable mais surtout nécessaire à la production d'une poésie native au continent américain. Au cours et à la fin du dix-neuvième siècle, les poèmes de Poe vont accompagner les grandes transformations littéraires qui aboutiront au modernisme, mais cela ne se fera qu'en traversant l'Atlantique et en passant à travers le filtre de la poésie baudelairienne et mallarméenne, mais aussi à travers celle de Pater dont les travaux ont contribué à faire de l'artiste une espèce à part du reste de l'humanité [43] qui tire et donne un plaisir sans fin de sa pratique artistique [44].

Poe a la particularité d'avoir été saisi à différentes reprises de l'histoire littéraire française. Ainsi, à l'occasion de sa traduction des *Histoires extraordinaires*, Charles Baudelaire y joint un texte qui avait déjà paru dans la *Revue de Paris* en 1852 (Poe, *Histoires Extraordinaires* 369). Le texte a eu une fortune considérable et a marqué durablement la réception du poète américain en France mais aussi dans le monde entier [45]. De même, il a contribué à la construction du « mythe » Poe dans la mesure où l'écrivain y est dépeint comme la quintessence même du poète maudit : « Il y a dans l'histoire littéraire des

42. Même s'il faut noter que Poe avertit contre la brièveté excessive : « *[. . .] it is clear that a poem may be improperly brief* » (73).

43. Mouvement particulièrement visible dans l'appendice intitulé « Diaphaneité » (en français dans le texte) dans lequel Pater parle d'un type de personnage guère éloigné de l'idéal romantique : « *People have often tried to find a type of life that might serve as a basement type. The philosopher, the saint, the artist, neither of them can be this type; the order of nature itself makes them exceptional. It cannot be the pedant, or the conservative, or anything rash and irreverent. Also the type must be one discontented with society as it is. The nature here indicated alone is worthy to be this type. A majority of such would be the regeneration of the world* » (Pater 140).

44. « *Again, painting, music, poetry, with their endless power of complexity, are the special arts of the romantic and modern ages. Into these, with the utmost attenuation of detail, may be translated every delicacy of thought and feeling incidental to a consciousness brooding with delight over itself* » (105).

45. « *As the earliest foreign study of the life and works of Edgar Allan Poe, the text presented in this volume is something of a landmark in the history of comparative literature. In its definitive form, revised and abridged to serve as the preface to the first volume of Baudelaire's translations of Poe, it has probably been read by more people in more different countries than anything ever written on Poe. It certainly had a major part in shaping the European view of Poe, which is so different from that which has prevailed in the United States, even to the present day* » (Bandy ix).

destinées analogues, de vraies damnations, – des hommes qui portent le mot *guignon* écrit en caractères mystérieux dans les plis sinueux de leur front [46] » (« Edgar Poe, sa vie et ses Œuvres » 20).

On retrouve aussi dans la biographie de Poe les mêmes lamentations que celles affichées par les poètes américains eux-mêmes, le même souci de dire les conditions adverses qui, selon Baudelaire, ont précipité la déchéance et la mort de Poe. Les États-Unis sont décrits comme un lieu de damnation dans lequel les âmes exceptionnelles comme celles de Poe ne peuvent pas s'épanouir (« une vaste prison », « une grande barbarie éclairée au gaz », « une atmosphère antipathique », [21]). Vice des démocraties, les citoyens américains ne sont pas en mesure de comprendre les nouveautés apportées par les génies comme Poe [47].

Dans ces textes à la tonalité sombre et mélancolique, qui sont aussi le prétexte pour déplorer le peu de cas que la société fait de ses plus illustres représentants, on trouve quand même quelques considérations rapides sur la poésie de Poe. La version de 1852 se révèle encore une fois plus prolixe. Dans ces passages, Poe est considéré comme un « homme à part » (25), il est selon Baudelaire le représentant du « mouvement romantique de l'autre côté de l'Océan » (25), et ce à cause de « son rhythme harmonieux et ses rimes sonores, cinq vers, deux masculines et trois féminines » (13). Mais si sa poésie est « profonde et plaintive » (25), elle n'en reste pas moins « jeune » et révélatrice d'un « faible américain [. . .] pour le pastiche » (13). Baudelaire indique que la poésie de Poe est encore insérée dans des cadres classiques normés, avec une organisation structurée autour des vers et de la rime, attributs classiques de la poésie. En fin de compte, selon Baudelaire, Poe n'abandonne pas les codes de la poésie de son temps. Pourtant, il va contribuer de manière indirecte à l'établissement de formes nouvelles dans le domaine poétique.

Le dix-neuvième siècle français développe donc un goût pour les œuvres de Poe. Baudelaire trouve dans ses contes des ressources imaginatives nouvelles, mais c'est Stéphane Mallarmé qui trouvera dans ses poèmes des tours nouveaux dont on peut dire qu'ils ont contribué à l'avènement du symbolisme. Le symbolisme de Mallarmé s'exprimera de multiples façons et ses traductions de Poe seront sans conteste le témoignage le

46. La biographie de Poe par Baudelaire tient de l'hagiographie : « [. . .] j'ajoute un saint nouveau au martyrologe [. . .] » (Baudelaire, « Edgar Poe, sa vie et ses Œuvres » 21). Hagiographie qui aboutit presque à l'écriture d'un Évangile dans la version de 1852 puisque Baudelaire fait de Poe une figure christique : « Je dirais volontiers de lui et d'une classe particulière d'hommes, ce que le catéchisme dit de notre Dieu : "Il a beaucoup souffert pour nous." » (*Edgar Allan Poe* 38).

47. Le texte paru dans la *Revue de Paris* est à ce titre beaucoup plus clair même si l'on retrouve dans sa préface aux *Histoires extraordinaires* des réflexions qui vont dans le même sens (« Edgar Poe, sa vie et ses Œuvres » 23).

plus spectaculaire de l'admiration du poète français pour son prédécesseur américain [48]. Cependant, Mallarmé va au-delà de la simple traduction des poèmes et en profite pour effectuer un certain nombre de manipulations qui vont profondément changer la nature de ces poèmes et ensuite exercer une influence durable sur la poésie. L'exemple du poème suivant (dont nous ne citerons que la première strophe) est significatif :

> *It was many and many a year ago,*
> *In a kingdom by the sea,*
> *That a maiden there lived whom you may know*
> *By the name of Annabel Lee;*
> *And this maiden she lived with no other thought*
> *Than to love and be loved by me [...]* (Poe, *Complete Poems* 477)

Le poème, une ballade, adopte un schéma classique consistant en une alternance de tétramètres et de trimètres que Poe adapte en se débarrassant des quatrains pour plutôt utiliser des quintils. Sur une structure classique, Poe intègre quelques modifications qui ne remettent pourtant pas en cause les marqueurs génériques de la poésie (parmi lesquels la structure rythmique et les rimes). Or, le poème est ressaisi par Stéphane Mallarmé qui procède plus à une adaptation qu'à une réelle traduction. En effet, Mallarmé transforme les poèmes « classiques » de Poe en des poèmes en prose. Les quintils de Poe deviennent des paragraphes de quelques lignes, dépourvues de toutes rimes.

> Il y a mainte et mainte année, dans un royaume près de la mer, vivait une jeune fille, que vous pouvez connaître par son nom d'Annabel Lee : et cette jeune fille ne vivait avec aucune autre pensée que d'aimer et d'être aimée de moi (Mallarmé 201).

Mallarmé effectue des transformations plus ou moins profondes (on peut citer notamment l'inversion de l'avant-dernière et de la dernière strophe), mais la modification essentielle est bien celle de la suppression des caractéristiques essentielles du poème. Le poème ne subsiste plus en tant que poème que par des conventions particulières dont Mallarmé ne s'est pas totalement débarrassé. Ainsi, la séparation du poème en paragraphes est l'héritage de la poésie et de son organisation en strophes. Cependant cette manipulation se fait pour ménager une matière sonore. L'anapeste de Poe est transformé par Mallarmé en utilisant les groupes de souffle. « *It was* ***man*** *y and* ***man*** *y* ***a*** *year a* ***go*** » devient sous la plume de l'écrivain français « Il y **a** mainte et **mainte** an **née** ». L'adaptation du poème se manifeste aussi dans cette ultime strophe quand Mallarmé transforme la prédominance des sons [l] et [i ː] en une prédominance des sons [ɔ̃] et [u]. Par ces quelques manipulations,

48. Témoignage qui va jusqu'à la monumentalité puisque Mallarmé ouvre ses traductions avec le sonnet « Le Tombeau d'Edgar Poe » qui a l'ambition d'ériger un mausolée à Poe : « Que ce granit du moins montre à jamais sa borne / Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur » (Mallarmé 189).

Mallarmé met en place les étapes nécessaires à l'établissement du symbolisme qui fit disparaître les grandes caractéristiques génériques de la poésie.

La mise en relation de la poésie de Poe et sa traduction par Mallarmé permet de mettre en valeur les modifications profondes qui se sont produites dans la poésie au cours du dix-neuvième siècle. L'abandon des grands marqueurs génériques de la poésie classique par le poète français pour traduire la poésie de Poe est le signal d'une autonomisation de la poésie, de son affranchissement des modèles pré-établis. Le souci de Poe de passer outre la poésie épique, moyen de créer une poésie qui serait réellement américaine a eu pour effet de mener à la création d'une poésie qui se débarrasserait des grands marqueurs de la poéticité. Poe a servi de modèle pour lancer la poésie sur de nouvelles voies et les poètes qui prendront la suite de Mallarmé suivront ses pas pour établir une poésie tournée vers l'expérimentation.

> Et, bientôt, dans la seconde moitié du siècle, surtout à partir des années 1870-1880, le genre lyrique, non narratif (ou même antinarratif), se substitue à la poésie en général. L'alliance (ou même l'identité) originelle de la poésie et du récit est rompue. Bien plus, la poésie et le récit, à partir du texte fameux de Mallarmé « Crise de vers », sont souvent perçus comme contradictoires, et donc comme incompatibles, à cause de la menace de l'« universel reportage » (Combe, « De l'épopée au « Poème » » 185).

3.1.2 Imagisme et expérimentations

La révolution qui s'opère à partir de la fin du dix-neuvième siècle met en jeu de nombreux acteurs différents. Les participations théoriques et poétiques de Poe, Mallarmé et consorts ont permis la remise en cause des grandes caractéristiques génériques de la poésie. La consultation de la traduction du poème de Poe « *Annabel Lee* » par Mallarmé permet de souligner que Poe a accompagné les métamorphoses de la poésie à la fin du dix-neuvième siècle. Plaidant pour l'indépendance de la poésie américaine vis-à-vis de la poésie britannique, Poe est finalement érigé en modèle par les poètes français qui vont trouver dans ses poèmes de nouvelles ressources poétiques. L'abandon des grands modèles épiques va s'accompagner d'une faveur plus grande accordée à des formes condensées :

> Cette prédilection pour la forme condensée s'inscrit bien sûr, dans le rejet du poème long amorcé au 19e siècle par Edgar Poe (et le précepte selon lequel l'expression « *un long poème* est une contradiction dans les termes »), puis repris par Baudelaire et Mallarmé rêvant d'un point de fuite où condensation et évaporation des mots coïncideraient, du « poème tu », du blanc. La poésie brève est une provocation, en ce qu'elle nie toute idée de souffle poétique ou d'inspiration. Le 20e siècle, on le sait,

> accentue ce phénomène en raccourcissant le poème jusqu'à une brièveté extrême (qui est un « pêché », selon le *Principe poétique* de Poe) : Breton, par exemple, recourt aux images de l'aigrette ou de l'étincelle, métaphores du jaillissement de la beauté de l'image surréaliste et Char voit dans l'éclair le déclencheur d'une écriture aphoristique. La brièveté, comme geste d'écriture, fait alors entrevoir quelque chose qui pourrait apparaître comme un état poétique pur, l'expérience d'une conscience cosmique, d'une sortie du temps - mais elle court aussi le risque d'une poésie devenant pur énoncé phénoménologique, quasi-silence (Wilker 10).

Signe d'un « état poétique pur », comme le dit Jessica Wilker, les formes brèves vont être de plus en plus mobilisées par les poètes symbolistes afin de faire correspondre leurs pratiques poétiques avec leurs idéaux de l'art pour l'art. Bertrand Marchal rappelle que le symbolisme peut être défini de la façon la plus stricte qui soit comme « Mouvement poétique lancé par le manifeste de Jean Moréas dans le Supplément littéraire du Figaro du 18 septembre 1886 et qui fait du symbole le signe de ralliement d'une réaction idéaliste contre le matérialisme littéraire du naturalisme et du Parnasse » (B. Marchal 15). Il est néanmoins possible de voir le symbolisme comme un mouvement beaucoup plus large englobant des auteurs postérieurs tels que Claudel et Valéry. Ce faisant, on en arrive à une conception du symbolisme qui correspond à « la modernité poétique entre le romantisme et le surréalisme » (15).

Or, si le symbolisme est un phénomène avant tout français, on peut considérer qu'il a connu des avatars dans un pays comme l'Angleterre avec l'œuvre de Walter Pater, dont les *Studies in the History of the Renaissance* jouent à plein de ce rapport entre l'idéal et la réalité. Déplorant le philistinisme de la société britannique du dix-neuvième siècle [49], Pater exprime le souhait de matérialiser l'esprit de la Renaissance et de faire, comme dans les poèmes de Michel-Ange, entrer en communication le réel et l'idéal [50]. Matthew Beaumont montre bien la fascination et le lyrisme qui prennent Pater lorsqu'il décrit la *Joconde* de De Vinci. La Mona Lisa est l'occasion de tout un développement sur les courants souterrains qui parcourent la société et l'on se retrouve encore une fois devant un portrait qui fait de l'artiste un magicien ou bien encore un alchimiste [51]. On pourrait aussi tisser un lien

49. « *Pater implies that, in the philistine conditions of the nineteenth century, he too suffers from this painful sense of aspiration* » (Beaumont xv). Matthew Beaumont résume ainsi la phrase suivante de Pater qui parle de son affinité particulière avec Botticelli dont la *Naissance de Vénus* montrait l'aspiration du peintre pour un monde trop longtemps ignoré : « *you have a record of the first impression made by it on minds turned back towards it in almost painful aspiration from a world in which it had been ignored so long* » (Pater cité par xiv-xv).

50. « *The spirit of the Renaissance, symptomatically materialized in the poems and paintings that Pater evokes, promises to fuse physical and intellectual life, as in the time of Plato* » (xv).

51. « *Pater writes of Leonardo's 'clairvoyants', these strange figures seem 'to feel powers at work in the*

entre Pater et la doctrine de l'art pour l'art en parlant de la fascination éprouvée par l'auteur pour le dit de Théophile Gautier : « *For one thing, both of them were influenced by Gautier's aestheticist claim, in his 'Preface', that 'the only things that are really beautiful are those which have no use' [...]* » (Beaumont xxi).

En utilisant cette acception large de la notion de symbolisme, « Réaction idéaliste » est bien l'expression qui permet de faire le lien entre le mouvement symboliste français et le mouvement moderniste anglais et américain tel qu'il apparaît avec des poètes comme Pound, Eliot, H.D. [52]. Les poètes de cette école avaient le regard tourné vers la France, comme le rappelle Abigail Lang :

> Aux yeux de Pound, de Yeats, et d'Eliot, la France offre les éléments d'une modernité et les ressources pour congédier sentimentalisme, rhétorique, décorum et langue poétique. L'année suivante, Yeats enjoint les poètes américains de se tourner vers Paris et «le grand esprit critique» français pour y trouver sobriété, prosaïsme et immédiateté (Lang 21).

L'idéalisme du symbolisme se construit en opposition au naturalisme [53].

Frustrés par les impératifs d'une écriture assujettie à l'utilité sociale, les poètes symbolistes élaborent un discours qui fait de la poésie et de l'art des buts en soi. Sous la plume des auteurs symbolistes, il faut que le poète se concentre sur les moyens de son expression afin de viser au beau. Sous cette lumière, Poe apparaît comme une figure prototypique de l'art pour l'art [54]. Un art pour l'art [55] qui va jusqu'à prononcer l'émancipation totale des artistes vis-à-vis des conditions matérielles [56].

common air unfelt by others, to become, as it were, receptacles of them, and pass them on to us in a chain of secret influences' (p. 66) » (xvi).

52. Ces poètes ne sauraient être considérés comme des poètes symbolistes, mais ils semblent avoir digéré les « leçons » du symbolisme pour les adapter en fonction de leurs propres envies et nécessités.

53. Nouvelle illustration que les mouvements littéraires relèvent de dynamiques d'opposition dans un champ concurrentiel : « Antimatérialisme et antinaturalisme sont les deux faces d'une même réaction au nom de l'idéal, si bien que le mot de symbole a pour fonction essentielle, dans le discours symboliste, de rappeler que la réalité ne se réduit pas à la réalité brute du discours naturaliste, et de suggérer ainsi un réel au-delà du réel » (B. Marchal 18).

54. « Contre le naturalisme qui représente l'annexion de la littérature par la science, le discours symboliste, à la suite de Baudelaire et de Poe, revendique en outre l'autonomie du fait littéraire, et tout particulièrement de la poésie, une poésie ordonnée pour le service exclusif du Beau. » (19).

55. « *I should be carried too far out of my immediate topic were I to demonstrate a point upon which I have repeatedly insisted, and which, with the poetical, stands not in the slightest need of demonstration the point, I mean, that Beauty is the sole legitimate province of the poem* » (Poe, *Essays And Reviews* 16).

56. « En cette fin d'un siècle utilitariste et marchand, c'est la littérature elle-même qui s'affirme, aux yeux de poètes sans public, donc sans marché (beaucoup de recueils sont publiés à compte d'auteur, avec des tirages de quelques dizaines d'exemplaires), comme un nouvel absolu. Contre une production commerciale (roman-feuilleton, vaudeville ou théâtre de boulevard) qu'on rejette en dehors de la littérature, celle-ci se consacre elle-même en se donnant pour une valeur non marchande » (B. Marchal 20).

Confrontés depuis les origines à ce souci d'une littérature qui n'arrive qu'avec difficulté à se ménager une place dans la société américaine, il ne faut pas s'étonner de voir ce type de discours trouver une grande faveur auprès des imagistes. Les enjeux sont profonds pour ces poètes qui cherchent à se démarquer de leurs prédécesseurs. Le meilleur moyen de résoudre la tension existante entre la société américaine et ses écrivains fut pour eux de déclarer leur indépendance.

L'imagisme voit le jour sous l'influence de Pound mais aussi de T.E. Hulme, qui a participé à la structuration de l'imagisme. L'importance de T.E.Hulme se reflète dans les poèmes qui sont rassemblés sous le titre provocateur *The Complete Poetical Works of T.E. Hulme*[57]. Ces œuvres complètes du poète paraissent dans le magazine *New Age*, dans le numéro du 25 janvier 1912 (Pound, *Ezra Pound's Poetry And Prose* 58). Avec « *Hermes of the Ways* » de H.D. [58], ces quelques poèmes de Hulme sont à considérer comme les pierres angulaires du mouvement, de par leur utilisation du motif mythique et des nouvelles dispositions formelles.

Série de cinq poèmes, ceux-ci se distinguent par leur brièveté, puisqu'aucun de ces poèmes ne dépasse la dizaine de lignes. Le premier poème « *Autumn* » est une illustration exemplaire du type de poème pour lequel les poètes imagistes seront connus.

Autumn

A touch of cold in the Autumn night –
I walked abroad,
And saw the ruddy moon lean over a hedge
Like a red-faced farmer.
I did not stop to speak but nodded;
And round about were the wistful stars
With white faces like town children (Hulme dans 58).

Le poème opère un décentrement du sujet pour laisser la place à des perceptions. Au fur et à mesure que le poème progresse, les images gagnent en individualité au point de pouvoir engager un dialogue avec la personne du poète. Devenue semblable à un fermier à

57. Le recueil rassemble un nombre de poème conséquent qui n'est pas sans faire penser à la saillie de René Ghil à propos des œuvres symbolistes : « Verlaine (cinquante ans) a quelques petits volumes : les premiers ont quelques gentilles choses musicales. Mais tous ces petits poèmes d'une page ou deux, au hasard, autant en emporte le vent. Ce n'est pas une œuvre. Mallarmé (quarante-neuf ou cinquante ans)… : L'Après-Midi d'un Faune, cent vingt vers dont la plupart très beaux, écrits il y a vingt ans. Quelques vers un peu baudelairiens : Au Parnasse ; et c'est tout ! Ce n'est pas une œuvre » (Ghil cité dans 27).

58. Pour lequel Pound a décerné à H.D. le titre suprême d'imagiste.

la face rougie, la lune engage un dialogue dont le contenu ne nous est pas communiqué : « *Like a red-faced farmer: / I did not stop to speak, but nodded* » (58). Sous les apparences d'un dialogue, le poème consiste en un refus de la parole pour laisser les images perçues par le poète parler à sa place. L'image de la lune à la face rougie sert d'ouverture à l'image finale du poème : « *And round about were the wistful stars / With white faces like town children* » (58) [59]. La comparaison se suffit à elle-même, il n'est pas besoin d'élaborer outre-mesure et Hulme laisse son poème en suspens, ayant procédé à l'élévation du lecteur qui se retrouve lui-même au milieu de ces étoiles aux visages d'enfants, comme une manière de rejoindre l'idéal. Un idéal qui reste flou puisque dans sa forme, le poème est on ne peut plus libre. Aucune structure rythmique prédominante ne se détache de ce poème : le premier vers est un tétramètre iambique (avec un anapeste en troisième position), tandis que le deuxième vers est un dimètre iambique. Le dernier vers finalement consiste en une alternance entre iambes et trochées (tétramètres). L'idéal, dans ce poème, semble à la fois proche et hors d'atteinte, et cette distance se manifeste par le choix de la figure de style utilisée. La comparaison est en effet la figure de style qui marque la similitude mais pas l'identité.

Le deuxième poème de la série, « *Mana Aboda* », est une illustration intéressante de cette immixtion entre deux genres, entre la prose et la poésie. Le poème s'ouvre en effet sur un court texte de trois lignes qui semble tout droit tiré d'un ouvrage de Henri Bergson : « *Beauty is the marking-time, the stationary vibration, the feigned ecstasy of an arrested impulse unable to reach its natural end* » (58) [60]. Le poème consiste en la description d'une rencontre avec une déesse [61], et met en scène encore une fois la prise de parole de l'image rencontrée. Cette fois, le message n'est pas passé sous silence, et la déesse se lamente de ne pouvoir rencontrer un poète en mesure de produire des vers qui la sortiraient de sa torpeur : « *I weary of the roses and the singing poets [. . .]* » (58). La divinité déplore les thèmes utilisés sans fin et ressassés encore et encore. Comparés à des « *Josephs* », les poètes sont renvoyés à des prophètes à la parole sans valeur. L'image du poème déplore l'incapacité foncière de la poésie de rendre compte de la réalité de la beauté. En lien avec les idéaux

59. N'est-ce finalement pas la lune elle-même qui nous montre la façon dont elle perçoit les étoiles autour d'elle ?

60. Hulme connaissait le philosophe français : « *From Brussels he returned to London, where he devoted himself to an intensive study of philosophy, a subject in which he had long been interested, and in 1912 he was readmitted to Cambridge University, partly through the efforts of the eminent French philosopher, Bergson, who expressed great admiration for Hulme's intellect and a firm confidence in his future* » (Hughes 9).

61. « *The poem was accompanied by a hastily drawn sketch of a bent-over form supposed to represent the goddess of the poem* » (Hulme 457).

symbolistes, le texte introductif indique que la recherche de la beauté est avant tout une tension en direction d'un objectif inatteignable : « *an arrested impulse unable to reach its natural end* » (58). La position adoptée par la déesse, qui se fond avec la courbure du ciel, serait d'ailleurs illustratrice de cette tension. Le poème montre la nécessité impérieuse d'utiliser de nouvelles formes qui seraient en mesure de rendre justice aux visions du poète. Un des procédés étant de donner la parole à ces visions qui s'incarnent dans le poème même. Dans ses poèmes, Hulme montre la possibilité pour l'image de prendre son autonomie et d'acquérir son indépendance.

La poésie envisagée par Hulme donne l'impression d'une conversion religieuse à un nouvel état de la poésie, ainsi du poème « *Conversion* » qui semble décrire une révélation, une épiphanie. L'ensemble du poème réactive les thèmes privilégiés du symbolisme. Complètement coupé de la réalité extérieure, le poète fait une rencontre sylvestre, qui l'emmène dans un espace enchanté. Espace de naïades et de nymphes, le poète devient le sectateur et le gardien d'une divinité à laquelle le poète dédie sa virilité. Exploitant l'orientalisme à la mode à l'époque – « *As any peeping Turk to the Bosphorus* » (58) –, le poème illustre la dépossession de la parole du poète au profit d'une image qui est celle même de la beauté.

De même, les deux derniers poèmes de l'œuvre de Hulme renvoient encore à son procédé d'immersion dans une réalité fantasmatique. On pourrait qualifier l'ensemble de ses poèmes de « *fantasia* »[62]. Reprenant l'image de la tension figurant dans le poème « *Mana Aboda* », on peut voir ces poèmes comme tendus vers un univers désirable : celui de l'image[63].

La poésie imagiste telle qu'incarnée par Hulme est donc une poésie qui se situe dans le prolongement de la poésie symboliste. Utilisant volontiers les ressources mythologiques, souhaitant accéder à une réalité supérieure, les petits poèmes de Hulme semblent bien des sténopés (du nom de ces proto-appareil-photos) qui ne sont que des trous percés dans des plaques fines, et à travers lesquels la lumière dessine une image inversée du dehors. Ce trou par lequel fuit la lumière est bien sûr l'œil qui est représenté dans le troisième vers du poème « *Embankment* ». Manifestation physique ou plutôt typographique du passage d'un seuil, le vers est le plus court du poème, il est littéralement un trou d'épingle – « *pinhole* ». Cette métaphore du trou d'épingle se cristallise dans le vers à la syntaxe éminemment poétique « *Now see I* » (58). Ce vers, le plus petit du poème, permet d'accéder à une réalité supérieure, dans laquelle le poète prend conscience d'une nouvelle sensation : « *That warmth's the very stuff of poetry* » (58). L'expérience décrite par Hulme est avant tout

62. Sous-titre utilisé pour qualifier le dernier poème de la série (*Ezra Pound's Poetry And Prose* 58).

63. On peut le voir encore dans « *Above the dock* », poème dans lequel le poète désire capturer une image (la lune prise dans les filets tissés par les cordages du bateau).

sensible mais il faut aussi interroger sa dimension symbolique. Chaleur englobante qui enserre et entoure le poème – « *The old star-eaten blanket of the sky, / That I may fold it round me and in comfort lie* » (58) –, Hulme décrit une expérience de clôture et d'enfermement. En même temps que le poème se referme sur le poète, il se renferme aussi sur le lecteur, donnant naissance à une expérience complète, unifiée. Les images utilisées par Hulme consistent en une unité d'impression. Du fait du format ramassé de ces quelques poèmes, les images qui s'y trouvent acquièrent un caractère de miniature, d'univers enclos desquels rien ne dépasse.

La déclaration d'indépendance poétique se fit de diverses manières mais on peut en isoler de plus importantes que d'autres. Ainsi le symbolisme fondera sa distinction sur l'utilisation régulière du vers libre. Le vers libre marque la transformation finale de la poésie débarrassée de ses attributs génériques habituels : plus d'alexandrins, plus de rimes, que la liberté d'un vers qui se déploie en fonction de la pensée qui l'imagine ; ce que Claudel appelait « une idée isolée par du blanc » (Claudel cité par B. Marchal 24). La modernité incarnée par Pound, H.D. (ainsi que tous les autres imagistes et modernistes) va se saisir du vers libre et se placer dans le prolongement de la « crise de vers » mentionnée par Mallarmé[64] :

> Monument en ce désert, avec le silence loin ; dans une crypte la divinité ainsi d'une majestueuse idée inconsciente, à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style. Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer ; pour, lui, se rompre. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples ; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale (Mallarmé 361).

On aurait pu croire que la disparition des caractéristiques essentielles du vers amènerait à une disparition totale de cet objet même. Or Mallarmé procède à un renversement paradoxal : ce n'est pas le vers qui disparaît pour se fondre dans la prose mais c'est bien

64. Une crise de vers que l'on pourrait relier aux enjeux de distinction qui sont abordés par Bourdieu dans *Les Règles de l'art* : « C'est dire que, d'épuration en épuration, les luttes dont les différents champs sont le lieu conduisent à isoler peu à peu le principe essentiel de ce qui définit en propre chaque art et chaque genre, la "littérarité", comme disent les formalistes russes, ou la "théâtralité", avec Copeau, Meyerhold ou Artaud. Ainsi par exemple, en dépouillant la poésie, avec le vers libre, de traits comme la rime et le rythme, l'histoire du champ ne laisse subsister qu'une sorte d'extrait hautement concentré (comme chez Francis Ponge) des propriétés les mieux faites pour produire l'effet poétique de débanalisation des mots et des choses, l'*ostranenie* des formalistes russes, sans faire appel à des techniques socialement désignées comme "poétiques" » (Bourdieu 230-231).

la prose qui disparaît pour devenir vers. La disparition des attributs formels de la poésie amène à faire du vers toute la littérature [65].

La reconfiguration opérée durant ces années a laissé une marque durable et encore aujourd'hui, on voit des auteurs tenter de redéfinir la poésie, et même tenter de remplacer les termes traditionnellement utilisés. Ainsi, Alain Borer parle de la « poètrie », manifestation de la nécessité de créer une nouvelle catégorie qui reprendrait en charge la versification abandonnée par les poètes [66]. La poésie telle que nous la connaissons n'existe plus et les marqueurs génériques de celle-ci ne sont plus du tout opérants. La rime n'est plus et la distinction entre la poésie et la poétrie devient ainsi tout à fait avérée [67].

Le symbolisme a donc pu influencer durablement la poésie de l'époque mais ce ne fut pas la seule influence permettant un tel bouleversement. Ainsi, le développement du symbolisme et plus tard de l'imagisme eut lieu au moment de grandes découvertes qui remirent les poèmes antiques sur le devant de la scène. Le premier recueil de Pound *A Lume Spento* porte aussi des marques de cette influence du symbolisme comme on peut le voir dans la note introductive au poème « *La Fraisne* » :

> *When the soul is exhausted in fire, then doth the spirit return unto its primal nature and there is upon it a peace great and of the woodland*
>
> *« magna pax et silvestris. »*
>
> *Then becometh it kin to the faun and the dryad, a woodland-dweller amid the rocks and streams*
>
> *« consociis faunis dryadisque inter saxa sylvarum »*
>
> *Janus of Basel* (Pound, *A Lume Spento, and Other Early Poems* 14)

Pound indique vouloir se situer dans le prolongement de Janus de Bâle qu'il cite et traduit, mais aussi de Yeats et de son « *Celtic Twilight* » [68]. Il y a la volonté claire de participer à un réenchantement du monde en décrivant un univers mythique rempli de

65. Le premier poème des *Collected Poems* de H.D. s'ouvre sur « *Sea Rose* », conjuration de cette « absente de tous bouquets » : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave l'absente de tous bouquets » (Mallarmé 368).

66. « La poétrie, c'est "la poésie" en vers. Toute la stichométrie, l'art du vers, toute la versification peuvent être utilement appelées poétrie » » (Borer).

67. « Il reste à rappeler que telle était l'utilité sonore de la rime en poétrie depuis le XIIIe siècle : tout en procurant un plaisir, celle de signaler la fin du vers pour un auditeur qui ne dispose pas du texte sous les yeux ; supprimer la rime, c'est supprimer ce signal sonore et donc supprimer le « vers » – ainsi passer au prosimétron » (Borer).

68. « *Also has Mr. Yeats in his* Celtic Twilight *treated of such [...]* » (*A Lume Spento, and Other Early Poems* 14).

faunes et de dryades [69]. La mobilisation de ce registre mythique pourrait être suffisant pour pointer l'influence du symbolisme mais le corps même du poème va aussi dans ce sens, cette fois-ci en raison de caractéristiques formelles. En effet, le poème « La Fraisne » (15) commence comme un poème classique que l'on pourrait aisément trouver dans un recueil de poésies romantiques [70]. Mais le désordre qui s'introduit au fur et à mesure que le locuteur poursuit son récit est le témoignage tout aussi remarquable des possibilités offertes par le vers libre. Les trois premiers quatrains du poème laissent la place à des strophes irrégulières parfois composées d'un seul vers. Ces vers mêmes se déstructurent de plus en plus pour signifier la disparition des souvenirs du vieil homme.

> *Once there was a woman...*
> *... but I forget ... she was ...*
> *... I hope she will not come again.*
>
> *... I do not remember ...* (16).

Le premier volume publié par Pound *A Lume Spento* témoigne de la métamorphose poétique qui a eu lieu à partir de la fin du dix-neuvième siècle. Pound y exprime son admiration pour la poésie médiévale dérivée des troubadours, créant des formes poétiques à partir du nom de François Villon (« villonaud ») [71]. Mais un poème comme « *Anima Sola* » rend compte de la volonté de Pound de passer outre les anciens modèles et d'exprimer une nouvelle forme, de s'extraire de la banalité du commun. La persona de Pound prend la forme d'un orbe vivant sur son propre plan et se réjouissant de sa solitude : « *[...] a sphere, round, rejoicing in complete solitude* » (31). Une métaphore que Pound reprend à Empédocle qui lui-même décrivait la nature de Dieu, solitaire et satisfait. Et, au-delà de l'utilisation irrégulière des rimes, et dans le prolongement de ce qui se trouvait dans « *La Fraisne* » on peut remarquer une organisation strophique erratique et l'utilisation de vers complètement irréguliers.

Libéré de ses entraves, le vers, mimant une disposition fragmentaire, permet d'accéder à un surcroît de réalisme. D'une certaine manière, le développement de l'archéologie [72],

69. Un univers qui pourrait sembler bien proche du poème de Mallarmé, « Prélude à l'aprés-midi d'un faune ».

70. Le poème n'est d'ailleurs pas sans faire penser à « La Belle Dame Sans Merci » de Keats.

71. On pourrait rattacher la fascination de Pound pour le moyen âge à une forme de romantisme tardif, influence qui transparaît dans la note portant sur le vers « *Black is the pitch o'their wedding dress* » dans laquelle Pound cite Victor Hugo : « *Certain gibbeted corpses used to be coated with tar as a preservative; thus one scarecrow served as warning for considerable time. See Hugo* L'Homme Qui Rit » (*A Lume Spento, and Other Early Poems* 27).

72. Kenner donne l'exemple des Odes chorales de Bacchylide, exhumées en 1896 (Kenner 51).

et l'importance donnée aux différents fragments survivants des poèmes grecs antiques, peuvent expliquer la fascination que l'écriture fragmentaire a acquise à la fin du XIXe siècle et au début du XXe :

> *Yet we know how to feel sure whose words they are. Fragments compelled a new kind of detailed attention from minds already prepared by Poe and Symbolisme to find virtue in brevity, or by Pater to find it in the fleeting glimpse* (Kenner 51).

Comme on peut le voir dans les premiers poèmes publiés par Pound, la fascination pour les fragments, pour les bouts de papyrus éparpillés par les siècles et sauvés par les hasards, ne quitta jamais Pound qui en fit usage tout au long de sa vie, et tout le long de ses *Cantos* (51).

> *There was virtue in scraps, mysterium in fragments, magical power in the tatter of a poem, sacred words biting on congruent actualities of sight and feeling and breath* (51).

Brièveté du dispositif, unité de l'image, c'est l'intégralité de la poésie imagiste qui est donc tournée vers la brièveté et l'anthologie imagiste publiée en 1914 en témoigne. Comme il se doit, le recueil commence par une épigraphe qui se révèle programmatique, mais aussi cryptique. Elle est cependant illuminée par le texte paru dans *The Egoist* du 1er juin 1914 :

> *As few adjectives as possible. Example, this translation from Moschus, where the effect of the Greek is singularly rich:—'And as Orpheus went down into Tartarus, and Odysseus and Heracles, so I, if I might, would go down to the dwelling of Ploutos to see thee. And since Orpheus played so that he was heard, I too will sing. He played the Sicilian song and sang the shepherds' music to Koré; and she also was of Sikilia and was gay in the valleys of Aetna, and knew the Doric singing.' Only two adjectives in one of the most beautiful passages of Greek poetry!* (Aldington cité dans Cuny 31).

Ce qui fait la valeur de la poésie de Moschus (dont Aldington cite l'épitaphe à Bion) est son utilisation limitée des adjectifs [73] au nombre de deux (« *gay* » et « *Doric* » pour le passage en question). Cette valeur accordée à la poésie de Moschus se mesure non seulement à son éloquence mais aussi à son caractère plus ou moins « dur ». Un caractère dont Aldington se vante :

> *A hardness, as of cut stone. No slop, no sentimentality. When people say that Imagist poems are 'too hard,' 'like a white marble monument,' we chuckle; we know that we have done something good* (Aldington cité dans 31).

73. On repense à la critique de Cid Corman contre Rakosi citée précédemment. Voir page 52.

De même, les poètes affiliés à la poésie imagiste se revendiquent d'une exactitude dans le choix des mots.

> *The exact word. We make quite a heavy stress on that. It is most important. All great poetry is exact. All the dreariness of nineteenth century poets comes from their not quite knowing what they wanted to say and filling up the gaps with portentous adjectives and idiotic similes [...]* (Aldington cité dans 32).

Les poèmes qui sont rassemblés dans cette anthologie sont hétérogènes dans leur adhésion aux « principes » de la poésie imagiste. Le premier, « *Choricos* » de Richard Aldington (*Des Imagistes, an Anthology.* 7-9), ne correspond pas vraiment au principe même qui était souligné dans la citation de Moschus : nombreux adjectifs [74], archaïsmes, simulacres de l'antique. On s'éloigne d'un traitement direct de l'objet pour revenir à une intellection de l'objet *a posteriori*, à une volonté de faire correspondre l'image aux conventions de la poésie. Les nombreux adjectifs qui se trouvent dans le poème montrent un souci de faire rentrer l'objet de l'inspiration dans un cadre contraint. Le souci de faire poème ?

Richard Aldington, dans l'ensemble de ses poèmes, semble vouloir rendre des séries d'hommage. Il est un suppliant à la recherche de la beauté, qu'il récrimine aussi (« *Beauty Thou Hast Hurt Me Overmuch* » (13)). Le poème « *To A Greek Marble* » qui suit « *Choricos* » est en cela tout aussi exemplaire car il exprime le même souci d'atteindre un idéal, un objectif au-delà de la réalité concrète qui se trouve devant le poète. Le poète se trouve dans la position d'un suppliant [75] : « *Pity my sadness, / O silence of Paros* » (10). Dans une sorte de reflet des poèmes de Hulme, Aldington frustre la structure dialogique esquissée : « *Thou hearest me not* » (10). Contrairement aux poèmes de Hulme dans lesquels l'image parlait, ici le poète, malgré sa posture d'attente, ne rencontre que le silence [76].

Si ces deux poèmes ne sauraient être définis comme proprement imagistes car ils ne correspondent difficilement aux préceptes établis par les écrits théoriques dont nous disposons, il n'en reste pas moins qu'Aldington fournit des poèmes qui s'en rapprochent. Ainsi de « Au Vieux Jardin » qui représente le poète sur le point de la révélation, sans pour autant l'atteindre et pouvoir la transmettre au lecteur. Le poète rend compte de son bonheur de se trouver face à une image qui l'émeut jusqu'au bord des larmes : « *I have*

74. « *The ancient songs* », « *Cold lips [...] and withered wreaths* », « *Regretful eyes* », « *the great white surges* » (*Des Imagistes, an Anthology.* 7). Finalement, le couple « *Kuprian's breasts* » (7) rassemble ces deux travers dénoncé par Pound et tous les imagistes.

75. Assez semblable à un décadentisme « fin de siècle ».

76. Malgré le silence, le poète semble fondé dans le sentiment d'une distinction supposée : « *I am not of these about thy feet* » (*Des Imagistes, an Anthology.* 10).

sat here happy in the gardens » et « *That which sets me nighest to weeping* » (11).

L'intégralité des poèmes proposés par H.D. dans l'anthologie *Des Imagistes* sont des poèmes à la tonalité « antique », se passant en Thrace pour « *Sitalkas* » ou bien abordant frontalement le sujet des dieux grecs (« *Priapus* »). Dans le premier poème, « *Sitalkas* » (20), la poétesse est encore une fois dépeinte dans une position d'infériorité par rapport à son sujet : « *More beautiful / Than any cool god* », « *Than any high god* » (20). Le poème est inséré dans un réseau référentiel et symbolique entièrement classique, révélant un goût de l'antique et une aspiration à l'idéal (quand bien même on peut soupçonner une certaine dose d'ironie dans le poème qu'on peut tout à fait imaginer être l'œuvre d'un flagorneur). Dans tous les cas, le poème dépeint une perméabilité entre le monde divin et le monde humain. Ainsi, la poétesse est en mesure de percevoir ce qui se trouve de l'autre côté du voile mais elle a bien conscience de la distance qui la sépare encore de cette réalité supérieure. En effet, quand elle parle des dieux, c'est pour signifier leur éloignement géographique (« *Lycia's far coast* ») ou bien même carrément le fait qu'ils ne sont pas en contact avec l'humanité (« *Who touches us not* »). L'attitude vis-à-vis de la divinité est ambivalente puisque les dieux sont à la fois éloignés et à la fois vecteurs de la communication du poème : c'est en effet « *Argestes* » (divinité mineure représentant le vent de l'ouest) qui se charge de disperser les feuilles sur lesquelles se trouvent ce poème (« *Scattering the broken leaves* »). H.D., comme tous les autres poètes imagistes, met en scène un acte de communication [77] dans laquelle une figure originelle cherche à délivrer un message à la modernité.

Modernité qui doit se régénérer par un retour aux origines, là aussi visible dans le poème « *Priapus* » (24-25). Le poème fait appel à une divinité mineure pour obtenir une faveur et met en scène un dialogue frustré entre elle et la poétesse. La poétesse adresse une prière à Priape, dieu de la fertilité, ici appelé gardien des vergers (« *Keeper-of-Orchards* »). Cette recherche de régénération est particulièrement vibrante lorsque l'on voit H.D. proposer tout un ensemble de fruits en sacrifice à la divinité. Ceux-ci sont particulièrement appétissants et montrent que la poétesse a fait un effort considérable pour les rendre consommables immédiatement : les noisettes sont épluchées (« *The fallen hazel-nuts, / Stripped late of their green sheaths* »), les raisins ont été pressés pour libérer leur vin (« *The grapes, red-purple, / Their berries / Dripping with wine* »), les grenades sont ouvertes (« *Pomegranates already broken* »), tandis que les figues sont sèches (« *And shrunken fig* »), quant aux coings, ils sont vierges de toute empreinte (« *quinces untouched* »). Le dernier fruit ne doit

77. Le verbe « *talk* » est au cœur du mot « *Sitalkas* ».

cependant pas nous berner puisque tous les autres sont le signe d'une virginité ayant déjà disparu [78].

À l'image de ces images à double-sens, H.D. conclut son poème sur une formulation pour le moins ambiguë. « *I bring thee as offering* » peut être lu comme « Je t'apporte toutes ces choses en offrande » mais aussi « Je t'apporte, toi, en offrande ». Dans le cas de cette deuxième interprétation, la figure de Priape est une figure sacrificielle et propitiatoire à travers laquelle H.D. souhaite refonder une pratique poétique. Cette démarche est visible à travers les quelques prières que l'on voit dans le poème : « *(Spare us from loveliness!)* », « *Spare us the beauty / Of fruit-trees!* », « *Spare us from loveliness* ». Ces prières apparaissent comme des commentaires méta-poétiques, qui illustrent le souhait de la poésie imagiste de s'éloigner des poncifs et des clichés poétiques qui les ont précédés. L'appel à la divinité connue pour sa vigueur correspond à un souhait de cueillir la poésie. Le réseau symbolique mobilisé par H.D. va dans le sens d'une interprétation libidinale puisque les fruits font évidemment partie du *topos* poétique référant à l'acte sexuel. C'est la rondeur de la poire [79], la douceur du miel, mais surtout, les noisettes sorties de leurs fourreaux [80], les raisins gorgés de vin [81] et les grenades cassées et les figues desséchées [82]. La figue-ure de Priape s'associe aux symboles du désir sexuel que sont les fruits [83] pour aboutir à une florescence, véritable opulence [84].

Le poème « *Hermes of the Ways* », en raison de circonstances historiques, est le poème qui incarne de manière la plus emblématique la pratique imagiste. C'est à partir de ce poème que la légende imagiste s'est forgé. On raconte que lors de discussion au British Museum entre les trois auteurs principaux du mouvement, Pound a eu l'idée d'accoler l'adjectif imagiste au nom de H.D. [85]. Dans ce poème, Hilda Doolittle fait preuve d'une innovation d'image dès les premiers vers lorsqu'elle compare les grains de sable à la clarté

78. Il ne faut pas oublier que Priape est le dieu ithyphallique.

79. Que l'on peut aussi aisément rattacher à un motif chrétien comme l'on lit que la poire chute comme Ève avant elle et que cette poire est la première : « *I saw the first pear / As it fell* » (*Des Imagistes, an Anthology.* 24).

80. « *The fallen hazel-nuts, / Stripped late of their gree sheaths* » (24).

81. « *The grapes, red-purple, / Their berries / Dripping with wine* » (25).

82. « *Pomegranates already broken, / And shrunken fig* » (25).

83. « Dans la littérature, beaucoup de fruits ont pris une signification symbolique (figue, grenade, pomme) qui en fait l'expression tantôt des désirs sensuels, tantôt du désir d'immortalité, tantôt de la prospérité » (Chevalier et Gheerbrant 470). De même que la grenade ressort de la symbolique de la fécondité associée aux fruits à pépins : « C'est, tout d'abord, un symbole de fécondité, de postérité nombreuse [...] » (484).

84. La semence priapique n'est pas comme celle, stérile, d'Onan.

85. « *In H.D.'s words, Pound 'scratched "H.D. Imagiste", in London, in the British Museum tea room, at the bottom of a typed sheet, now slashed with his creative pencil, "Cut this out, shorten this line"'* » (Montgomery 39).

du vin (« *The hard sand breaks, / And the grains of it / Are clear as wine* » (21)). De même, la disposition de ses vers montre son souci d'innovation formelle, n'hésitant pas à faire des vers très courts composés de deux ou trois syllabes (« *Of the sea / I know him* » ; « *Hermes* » (21)). Semblable aux poèmes de Hulme, « *Hermes of the Ways* » est avant tout le récit d'une rencontre entre le poète et une image. Et encore une fois, le poème joue avec une certaine sensualité puisque le dieu Hermès avait la particularité d'être honoré avec des stèles votives posées soit à des carrefours, soit à l'entrée des maisons : « Hermès, enfin, est aussi honoré sous forme de pilier hermaïque, surmonté d'une tête du dieu barbu et arborant un phallus en érection aux vertus apotropaïques. On en trouvait un peu partout dans la cité athénienne, aux carrefours et près de l'entrée des maisons [86] » (Damet 57). Divinité de transition, pourvue d'un sexe en érection comme Priape, la figure d'Hermès est mobilisée par H.D. à la fois pour signifier la fécondation menant à la naissance d'une nouvelle poésie et pour signifier le passage du seuil et l'arpentage de nouveux chemins. Du fait de sa relative longueur, le poème en dépeint en fait plusieurs mais Hermès est l'image qui résume toutes les autres, l'allégorie d'un poème qui se présente à son autrice prête à le recevoir [87].

Au carrefour des mouvements et des arts, le poème de H.D. marque la venue et la rencontre d'une image et de poèmes en perpétuelle révolution dans le même temps qu'il marque l'ouverture d'un nouveau chemin à emprunter.

3.2 Le langage

La délimitation du champ de la poésie et l'émergence d'un art symboliste, qui se définit en opposition à la représentation du réel, ont fini par aboutir à une poésie hyper-spécialisée, dans laquelle le langage et ses manipulations sont devenus un but en soi. En effet, on a pu le voir avec les critiques fournies par Pound contre le symbolisme, le symbole et donc les mots ont fini par devenir des signifiés fixes qui ne laissaient pas d'espace à l'imaginaire créatif du lecteur [88]. La création poétique porte l'attention sur l'outil qui a permis de lui

86. Notons d'ailleurs qu'Hermès est ici rattaché aux divinités domestiques, et plus précisément aux divinités du porche.

87. « *Hermes of the Ways* » est un choix de titre tout à fait indiqué puisque Hermès est le messager des dieux. Il est aussi psychopompe, guide des âmes en Enfer : « *[...] but <he bid> glorious Hermes to rule while in charge of all flocks, and to be the sole initiated messenger to Hades who, though he receives no gifts, yet will give no small prize of honour* » (Thomas 133).

88. C'était le sens de la comparaison faite par Pound entre les symboles et les chiffres : « *The symbolist's symbols have a fixed value, like numbers in arithmetic, like 1, 2, and 7. The imagiste's images have a*

donner naissance.

3.2.1 Une nouvelle syntaxe

On trouve dans le recueil *Ripostes* de Pound le poème « *Δώρια* » :

Δώρια

Be in me as the eternal moods
of the bleak wind, and not
As transient things are—
gaiety of flowers.
Have me in the strong loneliness
of sunless cliffs
And of grey waters.
Let the gods speak softly of us
In days hereafter,
The shadowy flowers of Orcus
Remember thee (*Personae* 64).

Le thème est mythologique puisque Pound fait référence aux dieux (pluriel), mais aussi à la divinité infernale « *Orcus* », qualifiée de ténébreuse – « *shadowy* » (64). Le poème est paradoxal, renvoyant à une forme de littérature qui se distingue par sa sobriété mais faisant un usage « contradictoire » de cette sobriété. Noëlle Cuny rappelle que les prétentions hégémoniques de la littérature imagiste s'accompagnent de prétentions à un renouvellement du style. Parmi ces prétentions, il y a tout un ensemble de valeurs qui sont mises en avant parmi lesquelles un « "durcissement" du style » (Cuny 24) qui doit former la base d'une « ascèse » (30) à l'opposé de la mollesse, du « manque de tenue et de rigueur de la langue publique » (30). Le texte de Richard Aldington [89] (31-32) professait une sobriété qui passerait par un usage rationné de l'adjectif. Or le poème de Pound ne semble pas appliquer ces préceptes puisque le poème de onze lignes compte pas moins de sept adjectifs : « *eternal moods* », « *bleak wind* », « *transient things* », « *strong loneliness* », « *sunless cliffs* », « *grey waters* », « *shadowy flowers* » (Pound, *Personae* 64). Bien que les adjectifs soient simples, disyllabiques ou monosyllabiques pour la plupart, ils sont néanmoins le reflet d'une préoccupation métaphysique et pour les considérations « élevées » sur la mortalité, l'éternité et la mémoire. L'instantanéité de la perception

variable significance, like the signs a, b, and x in algebra » (Pound, *Gaudier-Brzeska* 97).

89. Paru dans *The Egoist* et déjà cité page 158.

et l'unité d'impression telles qu'on pouvait les trouver chez Hulme laissent le pas à une conceptualisation de tous les instants à la fois *a priori* et *a posteriori*, amenant Pound à écrire un poème « dans le goût de » et dont le témoignage serait le titre en grec.

Le poème qui suit « *Δώρια* » (64-65) est un autre exemple du fonds symboliste qui hante la poésie de Pound. Le poème « *Apparuit* » montre de nombreux éléments qui mettent en évidence la révolution opérée dans la forme poétique, dont l'utilisation de l'enjambement, les vers de Pound dépassant le cadre de la ligne poétique traditionnelle. Non seulement ses vers ne respectent pas la règle selon laquelle ils doivent former une unité syntaxique, mais ses vers vont jusqu'à se terminer en plein milieu d'un mot. Cependant, cette audace formelle et de composition est encadrée dans un poème portant sur un *topos* de la poésie : l'amour. Pound avait beau jeu de décrier les symbolistes dans son texte polémique sur le vorticisme, disant que les mots et les symboles du symbolisme finissent par acquérir des dénotations fixes qui les rapprochent des clichés [90], mais il suffit de lire ce poème pour voir l'influence flagrante du symbolisme. L'apparition au centre du poème est dans son intégralité saisie à travers la métonymie, révélée intégralement par la lumière et la couleur, figure évanescente qui descend tout droit de l'éther : « *darkly hast thou dare and the dreaded æther / parted before thee* » (64). De même, il faut noter la tendance archaïsante de Pound utilisant les formes anciennes des pronoms de la deuxième personne pour parler à cette apparition. La disposition imagiste permet la disparition du dialogue, il n'y a plus le besoin de convaincre le lecteur de la pertinence de l'image, dans la poésie imagiste, l'image centrale se suffit à elle-même.

L'influence de Pound se fait sentir à tous les niveaux dans la poésie de l'époque. Ses réflexions sur le sujet ont guidé et influencé les jeunes générations qui l'ont suivi. Le poète américain a exprimé à divers endroits ses réflexions sur le sujet mais l'ouvrage *ABC of Reading* offre un résumé pratique (et didactique) pour comprendre les enjeux esthétiques de l'époque. Dans cet ouvrage, un chapitre en particulier explicite les transformations subies par les poèmes de l'époque. « *Treatise on Metre* » (*ABC of Reading* 195) intervient à la fin de l'opus et sert de récapitulatif des différents éléments abordés dans le reste de l'ouvrage. Après quelques déplorations sur le manque d'ouvrages de qualité sur la question [91], Pound rentre dans le cœur du sujet en indiquant que le rythme est une affaire

90. « *Imagisme is not symbolism. The symbolists dealt in "association," that is, in a sort of allusion, almost of allegory. They degraded the symbol to the status of a word. They made it a form of metonomy [*sic*]. One can be grossly "symbolic," for example, by using the term "cross", to mean "trial". The symbolist's* symbols *have a fixed value, like numbers in arithmetic, like 1, 2, and 7. The imagiste's images have a variable significance, like the signs* a, b, *and* x *in algebra* » (*Gaudier-Brzeska* 97).

91. Pound s'oppose à la bureaucratie et se pose en chantre d'un vitalisme et d'une liberté qui permettent

de temps, de la même manière que le dessin est une affaire d'espace : « *Rhythm is a form cut into TIME, as a design is determined SPACE* » (198). C'est donc dans le prolongement de ces considérations qu'il défend une sortie et une libération du carcan de la métrique :

> *Most arts attain their effects by using a fixed element and a variable.*
> *From the empiric angle: verse usually has some element roughly fixed and some other that varies, but which element is to be fixed and which vary, and to what degree, is the affair of the author* (201).

Pound ne s'intéresse pas à la classification des vers et au décompte des mètres dans la poésie. Pour lui, l'organisation de la poésie est avant tout le résultat d'une tendance naturelle qui concerne aussi l'organisation en strophes : « *Symmetry or strophic forms naturally HAPPENED in lyric poetry when a man was singing a long poem to a short melody which he had to use over and over. There is no particular voodoo or sacrosanctity about symmetry. It is one of many devices, expedient sometimes, advantageous sometimes for certain effects* » (199-200). Défenseur de la flexibilité, Pound était remet aussi en cause l'organisation en strophes afin de redonner à la poésie la dose de vitalité qui lui manquait. Pound répète ainsi à l'envie que ce qui fait la valeur d'une poésie, ce n'est pas sa fidélité à des règles préétablies mais bien plutôt sa fraîcheur [92]. Pound a tout fait pour aider les jeunes poètes à s'affranchir des lois et des nomenclatures qui, selon lui, les étouffaient [93], et, dans son élan de nouveauté, a emporté avec lui l'organisation de la poésie en vers et en strophes.

La poésie américaine se saisit de ces nouveaux principes édictés par les poètes imagistes. La différence d'approche entre le versant imagiste et la poésie telle que Pound la considère dans un versant plus intellectuel est d'autant plus flagrante lorsque l'on prend en considération le poème emblématique de l'imagisme poundien. « *In a Station of the Metro* » est un poème reconnaissable entre mille et l'illustration la plus exemplaire de ce qu'est la poésie imagiste sous sa forme la plus concentrée et la plus ramassée. La brièveté qui prend forme vise la concentration et la condensation de l'expression poétique [94].

---

la création : « *Then a bureaucracy is endowed, and the pin-headed secretariat attacks every new genius and every form of inventiveness for not obeying the law, and for perceiving something the secretariat does not* » (*ABC of Reading* 200).

92. « *A classic is classic not because it conforms to certain structural rules, or fits certain definitions (of which its author had quite probably never heard). It is classic because of a certain eternal and irrepressible freshness* » (13-14). Le terme de fraîcheur est bien commode pour Pound puisque vague. Il est ainsi impossible de définir objectivement ce caractère de fraîcheur, quand bien même Pound indique calquer sa méthode sur celle des biologistes (17).

93. « *Prosody and melody are attained by the listening ear, not by an index of nomenclature, or by learning that such and such a foot is called spondee* » (206)

94. « On a pu voir que la brièveté pouvait être soit de circonstance, soit le résultat d'une condensation

« *In a Station of the Metro* »

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough (Pound, *Personae* 251)

Le poème est le résultat d'un processus de condensation et d'abrègement, comme le rappelle Pound dans la biographie dédiée à Gaudier-Brzeska [95]. Dès le début, la finalité de Pound est la brièveté, qu'il considère comme le moyen de capturer au plus près l'instant de la perception. Il ne s'agit pas pour lui de faire du bref pour faire du bref ou de coller à un modèle de fragmentation particulier mais bien de rendre compte d'une expérience transformatrice :

> *Three years ago in Paris I got out of a « metro » train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face, and then another and another, and then a beautiful child's face, and then another beautiful woman, and I tried all that day to find words for what this had meant to me, and I could not find any words that seemed to me worthy, or as lovely as that sudden emotion. And that evening, as I went home along the Rue Raynouard, I was still trying and I found, suddenly, the expression. I do not mean that I found words, but there came an equation... not in speech, but in little splotches of colour. It was just that – a « pattern, » or hardly a pattern, if by « pattern » you mean something with a « repeat » in it. But it was a word, the beginning, for me, of a language in colour. I do not mean that I was unfamiliar with the kindergarten stories about colours being like tones in music. I think that sort of thing is nonsense. If you try to make notes permanently correspond with particular colours, it is like tying narrow meanings to symbols* (Pound, *Gaudier-Brzeska* 100).

L'expérience de Pound ne se limite pas seulement à la perception seule de la chose qu'il va vouloir coucher sur le pied mais englobe aussi l'instant de la composition du poème. La description qui en est faite par Pound est proche de la synesthésie [96] puisque Pound voit le poème à venir sous la forme de taches de couleur (« *but there came an equation ... not in speech, but in little splotches of colour* »). Les taches de couleur évoquent une déficience profonde du langage et des structures poétiques qui apparaissent inaptes à rendre fidèlement l'apparition qui a saisi le poète. Les visages qui apparaissent dans la station de métro sont une ouverture vers un autre langage dont les mots restent le

ou d'une réduction, soit la manifestation d'un refus des formes établies. Pour cette raison, les formes brèves ne sont pas spécifiques à un genre, mais les concernent à peu près tous » (Montandon 161).

95. « *The genesis of "In a Station of the Metro", he writes, was a long process of condensation: it was a thirty-line poem, then a poem 'half that length', and finally, a year later, the much anthologised "hokku-like sentence". Pound is willing to allow that the poem might be "meaning-less", but the poet is "trying to record the precise instant when a thing outward and objective transforms itself, or darts into a thing inward and subjective". Importantly, this immediacy – this "thing" – can never be fully captured in the verbal utterance, as it is the movement of thought itself* » (Montgomery 25).

96. Phénomène dont il a conscience mais qu'il rejette aussitôt.

fondement mais dont le visuel constitue l'horizon. La comparaison de Pound entre les visages croisés dans le métro et les taches de couleur oriente l'interprétation du poème en le rapprochant d'une photographie dans laquelle les visages ne sont pas le centre de la composition. Le poème donne ainsi l'impression d'une focalisation qui aurait été faite sur la branche plutôt que sur les pétales. Mais il peut aussi être rapproché d'un tableau dans lequel les visages ne sont plus que des amas de peinture qui se distinguent à peine de l'arrière-plan [97].

De bien des façons, Charles Reznikoff est le poète qui a exprimé l'influence de la poésie imagiste de la façon la plus transparente. Les premiers poèmes publiés par Reznikoff et imprimés par ses soins sont pratiquement contemporains des essais imagistes. *Rhythms* et *Rhythms II* sont à voir comme des illustrations de l'influence de cette poésie imagiste. À l'occasion de la redécouverte de sa poésie dans les années 1970, Reznikoff s'exprima sur la dette qu'il éprouvait vis-à-vis de la poésie de Pound.

> *As a matter of fact, I was just rereading one of Pound's things which they always quote as an example of this kind of writing — call it Objectivist, Imagist — the one about this chap going up in the subway. There are two lines to it, and I see a phrase that is completely unnecessary. Here's the way it reads:*
>
> ***In a Station of the Metro***
>
> *The apparition of these faces in the crowd;*
> *Petals on a wet black bough.*
>
> *Now if I'd been writing this, I'd strike out "the apparition" and write in this way:*
>
> *Faces in the crowd;*
> *Petals on a wet, black bough.*
>
> *and it would've said everything he said* (Sternburg and Ziegler 130).

L'anecdote est révélatrice de l'approche de la poésie de Reznikoff. La poésie telle qu'il l'envisage doit viser la concentration. À partir d'un poème déjà court, Reznikoff montre son envie de créer une poésie encore plus courte. Son geste poétique aboutit à un véritable dénuement verbal dans lequel il se débarrasse du déictique « *these* » et donc de l'ancrage du locuteur dans une sphère référentielle précise. La soustraction, l'abrègement qui est pratiqué par Reznikoff dans ce cas est révélateur de son mode de composition et de sa façon d'envisager la poésie. De la même manière, enlever le mot « *apparition* » revient à

97. Le poème de Williams « *The Great Figure* » a été transformé en tableau par Charles Demuth. Manière de montrer les affinités entre deux arts dont les modes d'appréhension s'alignent au fur et à mesure et privilégient les formes brèves.

supprimer l'importance accordée au surgissement de ces visages dans les couloirs du métro et leur rattachement à un poète en particulier. Commencer le poème par « *Faces in the crowd* » a pour conséquence et effet de faire surgir dans l'esprit du lecteur l'événement dont il est question dans le poème. La transformation effectuée par Reznikoff a ainsi pour effet de provoquer la manifestation de ces visages en même temps que pour le poète. En somme, là où Pound proposait un événement médiat, dans le sens où il racontait un événement que le poète avait vécu, Reznikoff se place directement dans l'événement, faisant preuve d'une plus importante congruence que le poème de Pound.

La dernière phrase de la citation indique que la pratique de la poésie de Reznikoff semble aller dans le sens d'une vision efficace de la poésie, complètement alignée avec le principe d'unité d'impression qui était le cœur de la poétique de Poe : « *and it would have said everything he said* » (130). Cependant, le souci d'efficacité n'est pas le seul élément qui rentre en compte dans la poésie de Reznikoff, puisqu'on peut voir dans sa pratique du bref une façon particulière d'appréhender son environnement.

Reznikoff est un grand arpenteur et l'on a déjà pu parler du goût du poète pour la promenade[98], et de bien des façons on peut le rapprocher de H.D. qui, dans « *Hermes of the Ways* » rappelle que la poésie naît de la rencontre avec une image. Le poète doit sortir de son appartement pour rencontrer son poème ou plutôt rencontrer l'objet qui deviendra son poème.

Les trois recueils de poésie successifs et imprimés entre 1918 et 1920 (*Rhythms*, *Rhythms II* et *Poems*) sont marqués par l'influence imagiste, qui mettait en avant la clarté, la compression et la précision[99]. Constitué de petits poèmes courts, le premier recueil en comptait lors de sa publication vingt-trois (C. Reznikoff, *Poems* 1: 12), finalement réduits à dix-neuf lors de la reprise du recueil. Le premier poème pourrait être rapproché de la poésie d'Aldington : la quête frustrée d'un dialogue. On voit ainsi un poète perdu et désespéré dans l'obscurité (« *The stars are hidden, / the lights are out; / the tall black*

98. Reznikoff avait refusé de visiter Jérusalem avec son épouse prétextant qu'il n'avait toujours pas fait le tour de Central Park : « *In 1933 my Zionist interests called for a trip to Palestine. Charles, as his poems attest, was deeply Jewish, but when I urged a trip together during my summer vacation he assured me in all gravity that he was too busy; he had not yet explored Central Park to the full. In due time, he promised, he would set out on a walking tour of England, Wales and Ireland; then we would go to Paris, Rome, Jerusalem – all in some indefinite future* » (Syrkin 44).

99. « *IMAGISM. A school of poetry which flourished in England and America between 1912 and 1914 and emphasized the virtues of clarity, compression, and precision* » (Preminger et Brogan 574). Preminger rappelle que, pour Hulme, les images en poésie ne sont pas de la simple décoration mais qu'elles constituent l'essence d'un langage intuitif — « "*are not mere decoration, but the very essence of an intuitive language*" » (574).

houses / are ranked about » [1: 13]) qui frappe à toutes les portes en vain (« *I beat my fists / on the stout doors, / no answering steps / come down the floors* » [1: 13]). Ce poème est un drame de la solitude et du monologue, et montre la recherche frustrée d'un idéal toujours inaccessible malgré tous les efforts déployés pour l'atteindre. Bien plus, le poème est aussi programmatique d'une profonde angoisse qui parcourt toute la poésie de Reznikoff et qui est celle de l'impossibilité de faire publier et de faire lire ses poèmes.

La reconnaissance de la valeur de la poésie de Reznikoff est en effet une histoire complexe et contrariée :

> *The history of Reznikoff's reception suggests that his work could not, except for a few initiates, be understood in its own time; or if it was understood, beyond his few serious readers, it was understood in such a way as to allow it to be discounted as superficial* (C. Bernstein 233).

Reznikoff n'a obtenu reconnaissance qu'après la redécouverte de la poésie objectiviste dans le courant des années 60, principalement par l'intermédiaire de *New Directions Press* (Scroggins, *Intricate Thicket* 29). Et même lorsqu'il a attiré l'attention, c'était pour être considéré comme un poète mineur :

> *Admirers of Charles Reznikoff, Louis Zukofsky, Delmore Schwartz, Howard Nemerov, and the many Jewish poets of the generation after would dissent from my general judgment, but a dispassionate view of the matter will sustain my sorrowful conclusion. There have been, and go on being, very good minor poets aplenty, but the more deeply one reads in them the more they do tend to merge into one another* (Bloom 248).

Le jugement de Bloom est dur mais le qualificatif accolé à Reznikoff n'en reste pas moins vrai. Cependant, si Bloom fait de la minorité un disqualifiant, il est possible de la considérer comme la caractéristique essentielle qui a permis à son œuvre de perdurer après sa mort. Le terme de minorité est à relier avec le concept de simplicité lui-même porteur de multiples significations. Après la révolution moderniste, menée par des personnalités comme Pound, Reznikoff a créé une œuvre qui s'affranchit des modèles et des repères traditionnels [100] de la poésie. Le style de Reznikoff est d'une simplicité apparente, en accord avec le langage quotidien et les sujets communs de ses poèmes.

L'article de Zukofsky – portant le titre programmatique « *Sincerity And Objectification. With Special Reference to the Work of Charles Reznikoff* » – a fourni aux critiques ultérieurs la plupart des concepts utilisés dans l'étude des poèmes de Reznikoff. Zukofsky y explique que l'aspect déterminant de la poésie de Reznikoff est sa sincérité [101], qu'il définit comme

100. Principalement incarnés par Tennyson (Dembo et C. Reznikoff, « A Talk with L.S. Dembo » 101).
101. L'« Objectification » est de loin le concept le plus problématique des deux. De l'aveu même de

le détail et la possibilité de voir et de réfléchir en fonction des objets mêmes de manière à composer des poèmes qui suivraient leur courbure [102]. La sincérité de Reznikoff consiste à rester fidèle à l'objet qu'il utilise pour écrire ses poèmes. La sincérité, dans la mesure où elle implique l'absence de violence à l'encontre de la nature individuelle des mots – « *violence to [the] individual intact natures* » (« Sincerity and Objectification » 278). –, est un mode de représentation mais a également été considérée comme un mode d'être, justifiant des lectures éthiques de la poésie de Reznikoff.

Reznikoff est largement reconnu comme un poète urbain et sa sincérité est liée à une description naturaliste de son environnement. Cependant, il est très tôt fasciné par le monde des symboles et des divinités, ce qui est visible lorsque Reznikoff parle de l'apparition de Diane dans la boutique d'un marchand (C. Reznikoff, *Poems* 1: 15) ou lorsqu'il entend les trompettes annonçant la guerre – « *trumpets blar[ing] war* » [103] (1: 15). Dans ses premiers poèmes, Reznikoff utilise une imagerie symbolique et mystique qui révèle une instabilité dans sa pratique poétique et qui est le reflet d'une évolution entre le premier volume de poésie et le second. Le New York contemporain devient de plus en plus reconnaissable, car Reznikoff s'intéresse de plus en plus aux habitants de la ville. C'est dans ce deuxième volume de poésie que l'on trouve des poèmes décrivant la vie d'un cordonnier qui se penche sur une chaussure (« *bends close to the shoe* ») tandis qu'une vieille femme se réchauffe difficilement les mains (« *An old woman waits / rubbing the cold from her hands* » [1: 21-22]).

Dans ses conférences à Boulder, Allen Ginsberg s'est concentré sur les lectures éthiques et a vu en Reznikoff le reflet d'une époque morale – « *complete moral life-time* [104] *» (Ginsberg 140).* ». Pour Ginsberg, Reznikoff se concentrait sur ce qui se passait autour de lui et de ses lecteurs – « *focusing clearly on what's happening around us and seeing clearly the fact of life* » (140). La sincérité de Reznikoff est visible dans toutes ses œuvres, y compris ses œuvres en prose. Dans *The Manner Music*, son roman posthume, alors que le narrateur parle d'une rencontre avec le compositeur Jude Dalsimer [105], il décrit la façon

Zukofsky, la poésie de Reznikoff n'est pas celle qui présente le plus cette qualité (L. Zukofsky, « Sincerity and Objectification » 278).

102. « *[. . .] the detail, not mirage, of seeing, of thinking with the things as they exist, and of directing them along a line of melody* » (273).

103. Le contexte de la Première Guerre Mondiale fait de ce poème imprimé en 1918 une évocation sinistre de ses conséquences. Mais il peut aussi être vu comme l'expression d'une angoisse intime puisque Reznikoff a failli servir dans l'armée à cette époque.

104. Cette lecture des poèmes souligne la valeur des poèmes de Reznikoff en tant que témoignages ainsi que son travail d'historien.

105. Qui n'est rien d'autre que le masque de Reznikoff lui-même.

dont Dalsimer perçoit le monde :

> *But I could see the gusto with which Jude noted men and things about him so that even the simplest motion or bit of speech began to have meaning for him and gave him pleasure for no better reason, perhaps, than that it was. And as always in his company I, too, found myself pleased at what I saw and heard, as if wherever I glanced I saw a picture hanging on the wall of a museum and whatever I heard was part of a great play or symphony at which I was an auditor – in a good seat (for I was hearing clearly)* (C. Reznikoff, *The Manner Music* 72).

Que ce soit en observant les gens dans les rues ou dans l'expression la plus sincère de sa déception personnelle [106], Reznikoff est resté fidèle aux événements et aux personnes qu'il dépeignait. La vision de la sincérité de Reznikoff en tant que position éthique s'appuie sur son intérêt pour les pauvres et les marginaux. Dans ses premiers poèmes, on trouve de nombreux exemples de cette affinité pour les laissés-pour-compte, pour l'homme mort gisant dans la rue – « *the dead man l[ying] in the street* » (*Poems* 1: 14) –, ou pour les gens de la ville pris dans la chaleur implacable du mois d'août, leurs visages perlés de sueur : « *people as if in funeral processions; / on stoops [. . .] / at windows waiting for a wind that never comes* » (1: 15). Les poèmes de Reznikoff témoignent d'un profond sentiment de parenté parce qu'ils peuvent être liés à sa lutte pour être publié tout au long de sa carrière et, tout comme Niedecker, il avait abandonné l'espoir d'intégrer les circuits habituels de publication [107].

Dès le début, Reznikoff s'est mis à l'écart, essayant de se faire le plus petit possible afin de ne pas déranger les objets qu'il essayait de capturer. Avec une profonde humilité, il a toujours refusé la sentimentalité qui bloquerait le surgissement de son identification avec les membres les plus humbles de la société [108].

Paul Auster voyait dans le travail du poète quelque chose de très similaire à ce que faisait Henri Cartier-Bresson : « *The important thing is readiness: you cannot walk out into the street with the expectation of writing a poem of taking a picture, and yet you must be prepared to do so whenever the opportunity presents itself* » (Auster 155). Tout comme

106. Le poème « *Te Deum* » en est une illustration exemplaire (*Poems* 2: 75).

107. « *Both rejected "the feedback loop of impersonal publication, prize-winning poetry, and fame" and adopted, along with the self-protection, the cost inseparable from what Lawrence Lipking has termed an "anti-career"* » (Franciosi 271).

108. « *Perhaps it is this humility which is the secret spring of the sympathetic identification with which he always portrays the humblest members of the social order; the scrubwoman, the elevator operator, the poor shoemaker, the overworked servant-girl, the millhand hurt in an industrial accident, helpless children, immigrants, members of vulnerable minorities (Jews, Blacks, Orientals), people in the grip of overwhelming passions as well as the victims hurt or destroyed by them. He always refuses the inherent invitation of his material to sentimentality* » (Hindus, « Charles Reznikoff » 29).

le photographe, la sincérité de Reznikoff l'empêche de se poser en autorité morale dans le poème. Ses poèmes semblent photographiques parce qu'ils sont dépourvus de toutes les fioritures stylistiques qui pourraient être considérées comme un point de vue, une opinion donnée sur les sujets décrits. Reznikoff a longuement parlé de la position qu'il adoptait en écrivant ses poèmes : il s'abstient de tout commentaire [109]. Si cette affirmation peut être atténuée par la citation de poèmes dans lesquels Reznikoff semble faire un commentaire, Reznikoff parvient tout de même à écrire des poèmes dans lesquels la voix du poète s'efface :

> *Old men and boys search the wet garbage with fingers*
> *and slip pieces in bags.*
> *This fat old man has found the hard end of a bread*
> *and bites it* (C. Reznikoff, *Poems* 1: 29).

Les interventions du poète sont minimales. Les mots sont neutres et les adjectifs ne sont employés qu'en relation avec une réalité physique : « *old* », « *wet* », « *hard* [110] ». Contrairement à d'autres poèmes dans lesquels Reznikoff porte un jugement, par exemple en disant de femmes maquillées – « *rouged women* » (1: 24) – qu'elles sont hautaines – « *contemptuous* » (1: 24) – ou en comparant une femme non identifiée à un arc-en-ciel (« *rainbow* » [1: 24]), il n'y a rien d'ajouté à l'épisode décrit et le lecteur est confronté à ce qui semble être une présentation objective des faits.

La sincérité de Reznikoff est la conséquence d'une distance maintenue avec tact entre le poète et son objet. D'un point de vue moral, cette sincérité peut être considérée comme une forme d'humilité, principe directeur selon lequel Reznikoff refuse d'imposer son point de vue au sujet. Reznikoff a toujours abordé avec prudence ses semblables, n'oubliant jamais qu'ils sont investis d'une dignité particulière avec laquelle il ne devait jamais transiger. Reznikoff a été et continuera d'être lu comme un poète éthique, conscient des implications morales derrière l'acte d'écrire, mais la « pureté » qui a suscité l'intérêt de tant de ses lecteurs est aussi stylistique, car Reznikoff affiche « un style vernaculaire extrêmement concis [111] ».

Contrairement à d'autres figures modernistes, Reznikoff est particulièrement accessible.

109. « *I see something and it moves me and I put it down as I see it. In the treatment of it, I abstain from comment* » (Dembo et C. Reznikoff, « A Talk with L.S. Dembo » 98).

110. À l'exception de l'adjectif « *fat* » qui peut être interprété de manière péjorative.

111. « *The "purity" of the poetry is at once stylistic and ethical, with each dimension reflecting back upon the other. The ethical impact arises from clear-eyed attitudes of humility and self-abnegation, balanced by inexhaustible respect for and obligation to others – particularly for those not used to drawing attention to themselves – and this impact occurs because of the "purity" of an extremely concise, vernacular style* » (Fredman 11-12).

Dans ses écrits, il a toujours préféré une présentation directe des faits à une recherche complexe des formes. En fait, il serait inattendu de trouver une mention de ses œuvres dans un livre sur le modernisme et l'illisibilité, contrairement à Zukofsky [112]. Les exemples de cette simplicité abondent dans ses poèmes, comme celui-ci :

> *Stubborn flies buzzing*
> *in the morning when she wakes.*
>
> *The flat roofs, higher, lower,*
> *chimneys, water-tanks, cornices* (1: 22).

Deux strophes, chacune composée d'une phrase. La première phrase introduit simplement le contexte tandis que la seconde est une phrase nominale, dans laquelle chaque nom correspond à un objet vu par le personnage présenté dans la première strophe. Le lecteur n'est pas déstabilisé par la poésie de Reznikoff, ses poèmes ne sont pas des jeux dont le lecteur doit apprendre les règles [113]. La position du personnage (et du lecteur) est parfaitement claire. Les cadres référentiels, temporel et spatial, sont compréhensibles : la femme se trouve dans un appartement et, allongée dans son lit, de son point de vue surélevé, elle peut voir la ville s'étendre à l'horizon [114].

Dans la plupart de ses courts poèmes, Reznikoff présente une image directe, sans symboles complexes, en utilisant un langage tout à fait intuitif et accessible :

> *On the kitchen shelf the dusty medicine bottles;*
> *she in her room heaped under a sheet,*
> *and men and women coming in with clumsy steps* (1: 22).

Reznikoff présente une situation entièrement contenue dans son propre présent, sans aucune considération pour le futur ou le passé : le premier vers est prépositionnel, dépourvu de verbe, tandis que le seul verbe du deuxième vers est un participe passé, qui est utilisé

112. Voir Vincent Bucher.

113. Contrairement aux œuvres étudiées par Quartermain qui incluent leurs propres instructions pour la lecture : « *The works discussed in this book frequently include their own instructions on how to read them because, in the act of writing, the poet (like the reader in the act of reading) is learning how to see, register, and read* » (Quartermain 19).

114. La concentration du poème dans un espace clos n'est pas sans faire penser au raisonnement appliqué par Poe pour écrire « *The Raven* » et qu'il détaille dans « *The Philosophy of Composition* » : « *The next point to be considered was the mode of bringing together the lover and the Raven—and the first branch of this consideration was the* locale*. For this the most natural suggestion might seem to be a forest, or the fields—but it has always appeared to me that a close* circumscription of space *is absolutely necessary to the effect of insulated incident: —it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place* » (Poe, *Essays And Reviews* 21).

comme un adjectif. Le lecteur est plongé dans l'immobilité [115]. Ce n'est que dans le dernier vers qu'un mouvement est introduit, quand le poète décrit des hommes et des femmes marchant d'un pas maladroit – « *coming in with clumsy steps* » (1: 22). Et encore, cette impression de mouvement ne naît que du programme sémantique du mot et non de son aspect. Le suffixe « *-ing* » coupé de tout auxiliaire est également coupé de tout temps, et montre un monde dans lequel seul le présent le plus étroit existe – « *only the narrow present is alive* » (2: 39).

Reznikoff fait preuve d'une simplicité d'image et de composition, mais sa poésie présente également une autre forme de simplicité, car il utilise un sens spécifique de l'échelle en se penchant sur le petit et le minuscule [116] :

> *The shopgirls leave their work*
> *quietly.*
>
> *Machines are still, tables and chairs*
> *darken.*
>
> *The silent rounds of mice and roaches begin* (1: 115).

Les souris et les cafards sont insérés dans une description réaliste d'un magasin qui ferme ses portes pour la journée. Le poème met en scène une atténuation partielle de l'ouïe et de la vue (« *quietly* », « *darken* », « *silent* »), mais le poète peut néanmoins percevoir la réalité cachée. La réalité autrement inaccessible révèle la similitude entre les vendeuses (« *shopgirls* ») et les autres occupants du magasin, malgré la description apparemment anodine d'une scène réaliste, Reznikoff établit un parallèle entre les filles et les souris et les cafards (« *mice and roaches* »). Les petits éléments et les personnages décrits par Reznikoff sont mis à la même échelle par le poète. De la même façon, Reznikoff utilise les mouches pour souligner une crise personnelle, comme dans la séquence « *Autobiography: Hollywood* » :

> *The flies are*
> *flying about*
> *and about*
> *the middle of the room –*
> *jerkily*
> *in geometrical figures:*

115. On pense ici encore à la comparaison de Paul Auster avec Cartier-Bresson.

116. Toutes ces remarques s'appliquent de la même façon à ses quelques œuvres en prose : « *We stopped in front of a house that was still closed for the winter to look at the brick pavement that had become uneven. "The lamp on the wall is not lit at twilight or even at night," said Jude sardonically, "the door is never opened; but the mice and moths have found their way inside"* » (*The Manner Music* 63).

what are they trying to prove –
my guardian angels? (2: 43).

Ce poème a été écrit lors de son exil à Los Angeles [117], là, isolé, travaillant dans un environnement où il n'avait pas sa place, Reznikoff a exprimé son angoisse et son désespoir d'être seul. Et tandis que les mouches disparaissent les unes après les autres, il finit par éprouver une sympathie plus profonde pour celle qui reste : « *I, too, am learning how to be silent, / and have learnt long ago how to be alone* » (2: 44). L'intérêt de Reznikoff pour les petits animaux peut être lié à un sentiment de sympathie pour les rejetés de la société, mais – tout comme un photographe – finit par limiter la profondeur de champ pour mettre en évidence les plus petits éléments perceptibles à l'œil nu. Ou, pour le dire autrement, au particulier : « *Reznikoff never states his themes in generalized, abstract terms but leaves it for his particulars, so ordered, to speak for themselves* » (C. Bernstein 233).

Les gouttes d'eau sur les branches (« *rows of drops like shining buds [. . .] hanging* » [C. Reznikoff, *Poems* 1: 17]) expriment aussi cette affinité et cette identification avec les plus petits éléments perceptibles par le poète. Une autre illustration de ces éléments qui se répandent partout est le motif des flocons. Ils reviennent dans son deuxième recueil de vers. Un poème se termine en parlant de la nuit qui tombe en flocons immobiles (« *in still flakes* » [1: 21]), et dans un autre, alors que Reznikoff contemple la danse des ombres (« *Shadows* ») et des souris (« *mice* »), il les représente mordant le papier et le transformant en flocons jaunis : « *yellowed flakes / and leaving crumbs of filth* » (1: 21).

La particularisation et la simplification sont les principaux modes de perception décrits dans ses poèmes. Reznikoff le voit partout autour de lui : le soleil peut être dispersé en morceaux (« *scattered in bits* » [1: 15]) ; les bras d'un homme peuvent être vus comme des fils pris dans la brise (« *loose ends of strings in the wind* » [1: 22]) ; et enfin la mer s'acharne à détruire la falaise morceau par morceau (« *sea's white teeth / nibble the cliff* » [1: 17]). Cette dernière image met en évidence le processus mental de Reznikoff : à l'instar de la mer qui grignote les falaises, il procède à une analyse du monde qui l'entoure, à l'« *[a]ction de décomposer un tout en ses éléments constituants* » (P. Robert 90). L'attention que porte Reznikoff aux détails l'amène à considérer les objets et le langage comme une simple composition d'éléments qu'il peut désassembler et réassembler à sa guise, selon un processus

117. « *In 1938, when he was a producer with Paramount, Al, aware of Charles' difficulties invited him to Hollywood. Charles' assignment was to be determined by whatever talents he might display as a reader, re-write man, or scenario writer. In an exuberant moment Charles saw himself alternately as a fledgling director or writer of Hollywood hits. Anyhow with the offer of $75 a week for unspecified services as Al's assistant, he set out by train for California* » (Syrkin 46).

d'analyse et de simplification. Le monde qui l'entoure est à l'image de cette conversation qui se délite et tombe petit à petit dans un lac : « *The talk fell apart and bit by bit slid into a lake* » (C. Reznikoff, *Poems* 1: 35). La perception reznikovienne met le détail au centre du tableau : « On va le constater en effet : c'est par l'appréciation, mieux la dégustation de ses détails que s'ancre et se développe le plaisir du tableau, au risque d'en défaire l'unité idéale [118]. » (Arasse 62)

Ce mode de perception n'est pas limité aux sujets les plus sérieux et, dans certains poèmes, il est associé à des sujets triviaux et banals, comme lorsque Reznikoff détaille la composition des sandwiches :

> *The sandwiches are elaborate affairs:*
> *toast, bacon, toast, chicken, toast.*
> *We sip our coffee watching the rouged women*
> *walk quickly to their seats, unsmiling, contemptuous* (C. Reznikoff, *Poems* 1: 24).

L'approche poétique de Reznikoff est un dialogue entre les produits composés et les éléments simples qui les fondent. Le poème de Reznikoff le rapproche des peintres de natures mortes qui se trouvaient au plus bas de la hiérarchie des genres en raison de l'opulence de détails qui s'y trouvait [119] (Arasse 48). Même lorsqu'il rencontre un objet fini et complet (ici des sandwiches), il doit le décomposer en ses éléments les plus primaires : « *toast, bacon [. . .]* ». Ce poème illustre de manière frappante la nécessité première des poèmes de Reznikoff. Ce n'est qu'une fois qu'il a procédé à la particularisation d'un objet qu'il peut passer à l'observation pour laquelle il est justement apprécié.

118. Daniel Arasse indique que la modernité picturale s'est en partie constituée contre une attention trop importante accordée aux détails : « La naissance de la peinture moderne proprement dite s'accompagne, quant à elle, de l'affirmation qu'un tableau de peinture est, essentiellement, la solution d'un problème pictural ou "plastique". On y retrouve cependant, radicalisée, l'idée que la représentation du détail ne saurait être qu'un élément hétérogène au tableau de peinture, un élément anecdotique ou littéraire » (Arasse 31-33).

119. On ne peut d'ailleurs que pointer les similarités entre le jugement de Bloom sur la poésie de Reznikoff et le jugement de Diderot sur la peinture de Chardin cité par Daniel Arasse : « On voit bien la conséquence perverse de cette théorie à la difficulté avec laquelle Diderot réussit à penser le travail de Chardin : pris entre le "sublime" de sa technique et le caractère "misérable" de son idéal, au bord de reconnaître la grandeur proprement picturale de la nature morte. Diderot en est empêché par la hiérarchie des genres : les œuvres de Chardin demeurent de "grandes compositions muettes", elles ne parlent "éloquemment" qu'à l'artiste. Pour la pensée classique, le mérite même de la nature morte, sa perfection du détail, la situe au seuil du grand art. Personne sans doute ne l'a plus clairement exprimé que Goethe, en 1789, à son retour d'Italie : "La pêche veloutée, la prune sur laquelle s'étend une fine poussière, la pomme lisse, la cerise luisante, la rose éblouissante, les œillets variés et les tulipes multicolores" constituent une "simple imitation de la nature" ; celle-ci peut aboutir à des "œuvres affirmées vigoureuses et riches" ; ce ne sont pourtant que des objets "agréables mais limités" et, malgré leurs "merveilles" qui dépassent parfois "les frontières du possible", les natures mortes se situent "dans le vestibule du style" » (48).

L'analyse de Reznikoff est le prélude à un « entrelacement d'un ensemble de choses qui arrivent, qui sont rappelées et racontées [120]. » Par l'analyse, la particularisation et la simplification, Reznikoff procède à une « déconstruction » des objets qu'il perçoit avant de les réorganiser en constructions complexes, en corps complexes. Ce souci du détail est peut-être la raison pour laquelle Reznikoff exerce une telle fascination, et qu'il peut être considéré comme l'écrivain de l'épopée d'aujourd'hui :

> *There are little poems about ordinary things which are as strong as an epic without raising their voice, but they have this power not because they are modest or about ordinary things but because a discriminating mind, the kind that is adept at metaphysical first causes, has sifted out the essence of a thing, and that is epic* (Rakosi, *The Collected Prose* 41).

La citation de Rakosi est une tentative de rendre justice à un œuvre poétique à part, ayant intégré les recherches formelles des symbolistes mais aussi celles des imagistes. Dans un renversement paradoxal, Rakosi arrive à faire de Reznikoff le poète d'une œuvre épique, dans laquelle toute la nation américaine pourrait se reconnaître [121]. Dans ce contraste peint par Rakosi entre la minutie des détails apparaissant chez Reznikoff et la littérature épique, monumentale, on peut comprendre l'attirance envers la personnalité et les poèmes de Reznikoff. Ses petits poèmes, dans lesquels tout est transparent et a la clarté de l'évidence, ont pu laisser une marque profonde sur ses quelques lecteurs et sur les personnes qui ont pu le côtoyer. Ainsi, Oppen a été profondément influencé par Reznikoff, qu'il voyait comme un modèle. À l'occasion de la mort du poète new-yorkais, Oppen a écrit le poème suivant :

In Memoriam Charles Reznikoff

who wrote
in the great world

small for this is a way

to enter
the light on the kitchen

120. « *an interweaving of a complex of "things" happening, being recalled and told* » (Creeley 6, je traduis).
121. La définition de Dumézil du genre littéraire de l'épopée montre le rôle que celui-ci peut jouer dans la construction communautaire : « Si l'épopée n'est pas la seule forme de littérature honorée pendant la période de genèse des lettres médiévales, elle a sans conteste un rapport à l'origine, comme l'a montré Dumézil : une communauté l'utilise pour se dire d'où elle vient, ce qui l'entoure, ce à quoi elle est promise » (Benoit-Dusausoy et al. 108). Si les recueils poétiques contribuent à la création de ce récit poétique communautaire, on verra plus tard que *Testimony* y contribue de manière beaucoup plus transparente.

tables wide-

spread as the mountains'
light this is

heroic this is
the poem

to write

in the great
world small (G. Oppen, *Poems* 306-307).

Dans ce poème où perce une émotion palpable, Oppen tente de montrer la grandeur paradoxale d'un poète qui a toujours travaillé le petit, ce qui passait inaperçu. Le poème joue de ce paradoxe en faisant cohabiter deux échelles différentes, visible tout d'abord par la construction oxymorique entourant le mot « *world* ». Cerné par l'adjectif « *great* » en position pré-nominale et l'adjectif « *small* » en position post-nominale, le monde est à la fois envisagé dans toute sa grandeur et dans toute sa petitesse, son humilité. Or la construction oxymorique ne rend pas vraiment compte d'un état contradictoire du monde plutôt qu'il n'illustre la façon dont Reznikoff rendait le monde. Cette vision d'un processus propre à Reznikoff est visible par la proposition suivant directement l'adjectif « *small* » au troisième vers : « *this is a way* » (306). L'organisation du poème en couplets pourrait laisser penser que les deux vers « *to enter* » et « *the light on the kitchen* » entretiennent une connexion logique, or ils sont entièrement déconnectés [122]. « *[T]o enter* » est bel et bien le complément du nom « *way* », indiquant une façon d'entrer dans le monde. Pris de cette façon, le passage décrit la façon personnelle et originale qu'avait Reznikoff d'écrire ses poèmes, d'entrer dans le grand monde (« *the great world* »).

Reznikoff possédait une conscience aiguisée de la grandeur du monde tout en essayant d'attirer l'attention de son lecteur sur les plus petits éléments et sur les éléments les plus humbles qu'il pouvait rencontrer. Oppen avait conscience de la mise en rapport d'objets ne se situant pas du tout sur la même échelle. Ce rapport d'échelle est particulièrement visible dans l'exemple proposé par Oppen puisqu'il lie entre eux les échelles antagonistes de la quotidienneté et du sublime : « *tables wide- / spread as the mountains'* ». La lumière qui frappe les tables de la cuisine est bien la même que celle qui frappe les montagnes.

122. Oppen utilise rarement la ponctuation dans ses poèmes, ce qui laisse une marge importante d'interprétation. L'argument de la déconnexion logique entre les deux vers peut être défendu par la citation du vers suivant (« *tables wide-* ») dont l'adjectif « *wide-spread* » a été coupé en deux, pour avoir la deuxième partie de l'adjectif renvoyé au couplet suivant.

La distance entre les deux a beau être manifestée par le poème et l'enjambement qui se trouve en plein milieu du mot, il n'en reste pas moins que par le simple fait poétique, par le simple acte d'écriture, les objets humbles du quotidien finissent par acquérir les mêmes dimensions épiques que celles des montagnes. L'union paradoxale effectuée par Reznikoff est finalement qualifiée d'héroïque par Oppen (« *this is / heroic* ») [123].

La dernière strophe du poème est elle aussi révélatrice de cette mise en rapport qui s'opère dans la poésie de Reznikoff entre le bref et le long, entre le petit et le grand. La dichotomie est entièrement résolue dans la poésie de Reznikoff mais aussi dans la poésie de George Oppen.

> *in the great*
> *world small* (307).

Comprenant deux vers composés d'un anapeste et d'un spondée, la strophe constitue le moyen de concilier deux visées contradictoires. L'accentuation tombant sur les deux adjectifs et sur le nom noyau rend compte de l'égalité existant entre les deux adjectifs, aucun ne saurait prétendre avoir une prééminence sur l'autre. Cependant, la rupture de lien entre les adjectifs épithètes et le nom noyau implique quand même une reconfiguration profonde de la nature du monde. Passé à travers le filtre de la perception reznikovienne, le monde apparaît totalement changé. Il n'est plus seulement grand, il est devenu aussi petit [124]. Oppen a donc répété à l'envie ce qu'il devait à Reznikoff. Si l'on peut douter d'une influence réelle de Reznikoff sur la poésie de Oppen, on peut néanmoins noter une proximité dans les symboles utilisés. Là où Rezkinoff utilise les éléments les plus minuscules de la matière, Oppen se tourne vers les éléments fondamentaux de la nature. Dans les deux cas, il y a le souci d'un retour vers le primitif pour mieux rendre compte de l'état du monde dans lequel ils vivent.

Contrairement à la poésie de Reznikoff, la poésie de George Oppen ne montre pas une influence aussi tranchée de la poésie imagiste, pourtant ses expérimentations et la centralité donnée à l'acte d'énonciation, à la prise de parole, en font un digne héritier des poètes imagistes. La poésie de Oppen est aussi une poésie de l'abrègement, dans laquelle le vers se retrouve mis en suspens sans tenir compte de ses limites conventionnelles. Elle se distingue par une libération totale de la parole et du vers. Les poètes imagistes faisaient

123. L'adjectif est doublement mis en valeur, par sa position en tête de vers alors que sa fonction d'attribut aurait poussé à la garder proche de son sujet grammatical. Mais aussi par la répétition de « *this is* », sujet de « *the poem* » mais lui aussi coupé de son attribut. La répétition de « *this is* » donne l'impression qu'il porte aussi sur l'adjectif « *heroic* » (*Poems* 306).

124. Même si l'on peut noter que la place de l'adjectif, pas forcément la plus naturelle en anglais montre justement que ce n'est pas une association qui va de soi.

vœu de rendre la poésie plus « dure » et de se débarrasser de sa « matière molle » [125]. De fait, la poésie d'Oppen semble se saisir de cet enjeu en laissant une place centrale au motif de la minéralité.

En plus d'avoir fait une allusion à l'ode « *Ode to the West Wind* », Oppen s'est aussi saisi du poème « *Ozymandias* » de Shelley paru en 1818 en écrivant à son tour un poème portant le même titre. Oppen propose un poème de cinq couplets irréguliers qui illustre de manière frappante l'acte de perception qui est le fondement du poème. En effet, le poète décrit sa vision d'un immeuble qui se détache dans la lumière du matin. Vu d'en bas, l'immeuble semble avoir été étêté par ses bâtisseurs, l'immeuble personnifié semble avoir été rafraîchi afin de satisfaire à un art ostentatoire, « *De luxe* » (59), qui pourrait être vu comme une critique de la poésie du début du vingtième siècle, comme la critique d'un art n'existant que pour faire beau. Dans le prolongement de cette critique d'un art dédié à l'idéal, Oppen oppose le haut et le beau en montrant une claire préférence pour ce qui se trouve à la base. Les noms « *prominence* » et « *tops* » désignant le haut des immeubles sont mis en opposition avec l'adjectif « *down* ». Cette opposition se révèle comme structurante lorsque Oppen émet finalement le jugement de valeur qui est au cœur du poème : « *The absurd stone trimming of the building tops* » (59).

Le poème est, à l'image du poème de Shelley un poème de la démesure, critiquant la vanité de l'homme et ses résultats. La perte de sens (à la fois les cinq sens de la perception mais aussi la signification) est totale à la suite de l'accaparement qui a été opéré par les architectes du bâtiment. Cependant, cette supposée disparition des cinq sens est contrebalancée par la mobilisation de l'ouïe quand Oppen utilise trois fois le mot « *sense* » en l'espace de quatre vers, de telle sorte que la répétition semble contribuer à l'édification de l'œuvre qui va engloutir tous les autres sens : « *The five / Senses gone / To the one sense, / The sense of prominence* » (59).

Le matériel excédentaire dont le bâtiment a été privé se retrouve dans les autres poèmes du recueil [126]. Le poème est en fin de compte un édifice quasiment pyramidal dont les deux derniers vers viennent casser l'ordonnancement, puisqu'Oppen introduit finalement l'adjectif rectangulaire (« *rectangular* » 59) pour qualifier le monument qui a été décrit. Le dernier adjectif utilisé dans le poème serait alors l'expression d'un acte de consommation et de destruction qui est à l'image de la vanité exprimée dans le poème. « *Thin morning monument* », une triste manifestation de la vanité des hommes qui, bien loin de laisser

125. (Cuny 30)

126. C'est peut-être le sens de ces morceaux dont parle Oppen dans la section 5 du poème « *Image of the Engine* » : « Also he has set the world / In their hearts. *From lumps, chunks [...]* » (*Poems* 42).

des monuments durables à la société, œuvrent plutôt à une érosion du sens et des sens. À l'image de Reznikoff avant lui, Oppen exprime son affinité avec le rebus de la société, les déchets qui sont à la base de sa matière poétique.

Oppen offre une poésie décidément tournée vers la matérialité, vers les éléments primaires. Le poème « *Ozymandias* » exprime le processus symbolique par lequel la société moderne produit du déchet. Cette image est réutilisée par Oppen dans la série de poèmes dont nous avons déjà parlé, « *Image of the engine* ». Composée de cinq poèmes, la série semble une banale description d'un moteur sur le point de tomber en panne, tel que le titre le laisse apparaître. Le premier poème dépeint un moteur dans toute sa puissance. Les expressions « *power stroke* » et « *crank shaft* » (40) renvoient à cette même idée de puissance avec la prédominance des sons consonnes. Pourtant, il ne s'agit pas du tout d'une description réaliste (ou naturaliste ?) du moteur mais bien une ouverture vers le registre symbolique puisque le titre du poème indique qu'il s'agit d'une image qui est dépeinte par Oppen [127]. Cette appartenance au registre de l'image et de la semblance est visible par les mots qui ouvrent le premier poème : « *Likely as not* » (40). La locution adverbiale exprime l'origine probable de la panne (« *ruined head gasket* » [40]) dans le même temps qu'il pointe vers un décrochage par rapport à la réalité. En effet, l'expression de la probabilité indique la présence d'un locuteur en charge de l'énoncé, un poète s'interrogeant sur la cause de la panne, éloigné de la factualité pure, et ce moteur se révèle finalement pour ce qu'il est, à savoir un médiateur entre le monde d'en bas et le monde d'en haut. C'est à partir de ce moteur, de ces fugaces instants pendant lesquels la machine rend son dernier souffle, que s'échappe un panache de vapeur (« *a plume of steam* » 40) qui ressemble à un ange détenteur d'un savoir inaccessible :

> *There hovers in that moment, wraith-like and like a plume of steam*
> *of steam, an aftermath,*
> *A still and quiet angel of knowledge and of comprehension* (40).

Par cette ouverture en direction d'un au-delà, Oppen montre que sa série de poèmes ne sera pas uniquement la description d'un moteur mais aussi une interrogation sur le savoir. Les poèmes suivants constituent donc la mise en application de ce principe. Le deuxième poème de la série fournit une interrogation sur la possibilité de vivre en fonction de l'image poétique qui a été proposée dans le premier poème. S'ouvrant sur un paradoxe

127. Rappelons qu'une image peut être définie comme l'« apparence visible d'un objet, imitée par le dessin, la peinture, la sculpture » (CNRTL : image), mais aussi qu'elle désigne l'« apparence visible d'un être ou d'une chose » (CNRTL : image). Les définitions anglaises insistent aussi sur le caractère artificiel de la chose : « *an artificial imitation or representation of the external form of any object [...]* » (J. A. Simpson, *The Oxford English Dictionary* 665).

(« *Endlessly, endlessly, / The definitions of mortality* » 40) qui oppose une répétition infinie à une considération sur la mortalité, le poème montre le manque de conviction d'Oppen quant à la possibilité de définir sa vie, de définir la vie en fonction de l'image qu'il nous a offerte :

> *The image of the engine*
>
> *That stops.*
> *We cannot live on that* (40).

Cependant quelque chose reste de la pratique poétique traditionnelle et c'est l'enjambement [128]. Oppen fournit un commentaire sur l'acte d'écriture de la poésie et en indique les limites. Le poème semble être le constat désabusé que la poésie n'aide pas à vivre (« *We cannot live on that* » [40]). Ce jugement lapidaire est une admission que les ressorts poétiques de l'image et du symbole ne sont pas en mesure d'aider l'humanité dans son ensemble [129]. Dans ce poème, Oppen parle de l'humanité comme le seul moyen de dépasser la mort : la mort peut se dissoudre dans la communauté. Face à cette disparition possible de l'ensemble de l'humanité, Oppen reprend revient à la source originale du poème. La prise de conscience que la machine le regarde marque le passage à un nouveau régime de spectation et fait rentrer le poème à nouveau dans le registre symbolique tiré de la Bible, en effet, la machine reprend les caractéristiques issues de la vision des Anges chez Ezekiel : « *The machine stares out, / Stares out / With all its eyes* » [130] (41). Oppen termine son poème avec l'expression d'un soulagement devant la possibilité d'existence d'un refuge [131] pour la beauté dans un monde inhumain : « *Outside, and so beautiful* » (41).

Comme le révèle le nom « *outside* », le poème joue aussi avec une opposition structurante entre l'intérieur et l'extérieur. Les poèmes de la série sont pleins de ces interrogations sur les fins de la poésie, tel le troisième poème qui s'ouvre sur l'énoncé transparent :

128. « En somme, aussitôt que cesse l'enjambement pointe la « prose » – et c'est bien la raison pour laquelle Malherbe le proscrivait : un vers ne tient qu'à la rime en son terme, point capital encore à démontrer, ici, pour nous, d'un brin » (Borer).

129. Car c'est au nom de l'humanité dans son ensemble qu'Oppen prend la parole comme le montre l'utilisation du pronom personnel « *we* ».

130. « *As I looked at the living creatures, I saw a wheel on the earth beside the living creatures, one for each of the four of them. As for the appearance of the wheels and their construction: their appearance was like the gleaming of beryl; and the four had the same form, their construction being something like a wheel within a wheel. When they moved, they moved in any of the four directions without veering as they moved. Their rims were tall and awesome, for the rims of all four were full of eyes all around. When the living creatures moved, the wheels moved beside them; and when the living creatures rose from the earth, the wheels rose. Wherever the spirit would go, they went, and the wheels rose along with them; for the spirit of the living creatures was in the wheels* » (Coogan et al. Ezek. 1.15-20, 1163).

131. Notons aussi l'utilisation du motif Édénique : « *If there is someone / in the Garden* » (*Poems* 41).

« *What ends* » (41). Si l'énoncé est sans ambiguïté, un énoncé assertif avec thématisation du pronom relatif, il peut néanmoins être pris pour une interrogation. Dans la poésie d'Oppen, l'être comme les énoncés sont instables, ce qui est un verbe peut aussi être lu comme un nom et une interrogation d'un poète sur la finalité de son art quand tout ce qui nous guette n'est que la mort et l'oubli final. On trouve ainsi le mot « *end* » décliné de trois façons différentes : une fois au présent simple, un fois au gérondif et une fois au passé simple. Oppen rassemble dans un même terme la notion de finalité et de fin, la fin comme la mortalité de l'homme et la fin comme utilité pratique des entreprises humaines. Les interrogations du poète sur son art sont finalement renvoyées à la pure expression d'une vanité quand Oppen raconte le chavirement de toutes les barques y compris celle sur laquelle le poète était invité à se remémorer les moments de bonheur – « *'I want to ask if you remember / When we were happy!* » (41). Concluant son poème par le mot « *Foundered* », Oppen indique encore une fois le possible engloutissement de l'humanité et semble sceller une bonne fois pour toutes le tombeau des prétentions humaines.

Cependant, le mot a aussi une autre utilité. En effet, il sert de lien avec le motif maritime qui est le motif principal de la quatrième section du poème. On a pu dire que la poésie de Reznikoff n'était jamais autant lyrique que quand elle s'emparait de l'histoire et des mythes juifs. On pourrait tenir un jugement similaire sur Oppen en disant qu'il ne semble se tourner vers la mer et l'élément liquide qu'en cas de crise et d'anxiété ontologique [132]. Le quatrième poème de la série pourrait en être une démonstration puisque l'on y voit Oppen y décrire sa rencontre avec une mouette. Ici encore, pourvue d'ailes, la mouette agit comme une nouvelle allusion au motif de l'ange qui est déjà apparu à plusieurs reprises. Au-delà de cette interprétation, la mouette se situe dans le prolongement du nouveau rapport de spectation qui avait été introduit lorsque la machine avait été décrite comme regardant l'homme : « *And with its two eyes / There as much as anything / Can watch a ship and all its hallways* » (41). Cette spectation et cette nouvelle médiation n'aboutissent à rien de plus qu'à la mort, puisque la mouette regarde un bateau couler dans l'indifférence la plus totale : « *Can Watch a ship and all its hallways / And all companions sink* » (41). Le poème est le signe et le reflet de la dureté du monde, sur laquelle Oppen refuse de jeter un voile pudique [133].

132. Même si Oppen utilise aussi le motif de la mer comme manifestation et comme image même de cette crise, témoin le poème « *Population* » qui s'ouvre sur ces vers : « *Like a flat sea, / Here is where we are, the empty reaches / Empty of ourselves [...]* »(43).

133. On pourrait en trouver le signe par le passage de la consonne [ŋ] (« *morning, wings, anything* »), remplacé par le son consonne [k] à la fin du mot « *sink* ».

Le cinquième poème de la série ne s'éloigne pas des motifs précédemment proposés. L'humanité est face au constat de sa propre chute, qui se manifeste pas son enfermement, coupé de l'amour de Dieu : « *We are locked out: like children, seeking love / At last among each other* » (42). Dans ce passage, Oppen décrit une humanité *lapse et relapse*, une humanité dont les enfants squelettiques laissent derrière eux les jouets qui leur ressemblent. Le portrait est désespérant. Et pourtant quelque chose de beau reste, si l'on daigne se tourner encore une fois vers l'infra, si l'on daigne jeter un un œil à ce qui se trouve à nos pieds. Car sous les ruines de nos racines se trouvent les éléments dans lesquels se dissimulent le secret de la vie humaine, le désir :

> *But they will find*
> *In flood, storm, ultimate mishap:*
> *Earth, water, the tremendous*
> *Surface, the heart thundering*
> *Absolute desire* (42).

Sous les traits de ce que l'on pourrait voir comme une fable écologique, Oppen dresse le portrait d'une humanité désabusée et menée à la ruine. Malgré cela, sa conclusion est bien loin d'être pessimiste puisque c'est de la rue même que les enfants des hommes à venir trouveront encore une fois les ressources de la vie et de la poésie. La terre, l'eau, les ruines, tous les éléments et les matériaux conspirent pour donner naissance à la vie.

Les poèmes d'Oppen illustrent la crise de la modernité, le besoin de ressouder une communauté face à la montée de l'individualisme. On peut ainsi citer le poème « *Vulcan* » qui se trouve dans le même recueil et qui met en scène la rencontre du poète et d'une jeune fille dans les couloirs du métro. Là encore, Oppen met en scène une opposition fondamentale entre un état primitif de l'humanité, antérieur à la civilisation (« *Not in the forest, not here* » [67]) et la civilisation moderne, contemporaine, symbolisée par le métro et tout son appareillage électrique : « *Thru coins and coin machines / The ancient iron and the voltage*[134] » (67). Oppen insère son personnage dans un environnement foncièrement hostile (on note l'utilisation des adjectifs nus – « *bare* » – et noirs – « *black* ») tandis qu'elle-même porte les stigmates d'un combat perdu contre les vigueurs du monde qui avait été décrit par Oppen dans les premiers vers :

> *The householder issuing to the street*
> *Is adrift a moment in that ice stiff*
> *Exterior [. . .]* (67).

134. On retrouve aussi dans ce passage le souci d'Oppen de rendre visible le travail et le labeur qui sont à l'origine des produits de la société : « *and the men / Laborious, burly* » et « *Labor before her birth* » ou bien encore « *Are the welder and the welder's arc* » (*Poems* 67).

Coincée entre l'intérieur et l'extérieur, la jeune fille (handicapée – « *crippled* ») semble trouver refuge dans sa propre intériorité et sa capacité visionnaire. Le poème se termine en effet avec une vision perçue par la jeune fille : « *Deliberately she sees [. . .]* ». Celle-ci mobilise à son tour les ressorts poétiques propres à Oppen puisque c'est une vision maritime qui surgit devant nous et devant la jeune fille. Oppen avait inscrit son poème dans un mouvement descendant, passant du monde extérieur au monde souterrain du métro [135], et ce mouvement descendant trouve sa conclusion à la fin du poème quand Oppen décrit une ancre descendre pour finalement toucher le lieu primordial de la fondation, le sable, havre et réconfort : « *In the iron beneath us in the child's deep / Harbors into harbor sand* » (67).

La poésie de *The Materials* est profondément inquiète de la dissociation profonde entre le poète et la société dans laquelle il vit [136]. Percevant partout les risques de l'anéantissement de l'humanité, Oppen tente de retrouver les fondations qui lui permettront de retrouver confiance en ses semblables. Dans le même recueil, Oppen reconvoque la grande figure de la poésie américaine qu'est Walt Whitman. Le poème « *Myself I sing* » (56) est une parodie et une réponse du grand poème « *Song of Myself* » [137].

Aux grandes invectives du poète de « *Manhattana* » et à la célébration whitmanienne de l'individu, Oppen répond par ce qui est pour lui la seule possibilité de vivre : la communauté. Oppen communique son message par la vision rassurante du naufragé qui, alors que la nuit tombe sur le reste du monde, finit par se rendre compte qu'il n'est pas seul :

> *And yet at night*
> *Their weight is part of mine.*
> *For we are all housed now, all in our apartments,*
> *The world untended to, unwatched.*
> *And there is nothing left out there*
> *As night falls, but the rocks* (57).

Ce poème semble pouvoir être relié à la poésie de Reznikoff. On peut bien évidemment trouver dans ces poèmes des différences fondamentales (Reznikoff faisant preuve d'un esprit plus analytique, au sens premier du terme), mais les deux poètes ont néanmoins des

135. Le mouvement se voit aussi par le titre du poème lui-même, Vulcain, « *Vulcan* », dont il était dit qu'il logeait dans les volcans.

136. Un poème révélateur de cette inquiétude est « *Time of the Missile* » qui animalise et rend compte d'une machine qui agirait selon ses propres intérêts, menaçant ainsi l'ensemble de l'humanité.

137. Dont la version de 1892 s'ouvre sur le vers « *I celebrate myself, and sing myself* » (Whitman, *Leaves of Grass and Other Writings* 26).

caractéristiques communes qui peuvent expliquer leur affinité [138].

Les œuvres poétiques d'Oppen et de Reznikoff sont toutes les deux les reflets d'un état de l'art qui a mis le bref au centre des pratiques. Reznikoff a écrit des poèmes extrêmement courts dans le prolongement des poèmes imagistes. Dans les différents thèmes abordés et les images utilisées par Reznikoff se trouvait un redoublement de la brièveté formelle centrale à sa pratique poétique. Dans son attention aux détails, constituant le fondement de sa reconnaissance, Reznikoff décompose et analyse son environnement pour mieux l'insérer dans ses petites vignettes.

Oppen, en héritier plus discret des nouvelles pratiques poétiques, ne fait pas un usage aussi transparent des symboles et sa poésie est à bien des égards différente de celle de Reznikoff. Mais, exprimant son admiration pour son aîné, il donne une possible clé de lecture pour ses propres poèmes, se saisissant à son tour des objets mis en valeur par Reznikoff. Hanté par la possibilité de l'annihilation prochaine, conscient du naufrage de l'individualité, Oppen se saisit des matériaux dans l'espoir de fonder une nouvelle communauté humaine [139]. Le dernier poème cité d'Oppen donnait l'image d'un désert, d'un reg. Si la possibilité du néant peut sembler désespérante, on peut baisser les yeux pour voir les rochers qui se trouvent à nos pieds et prendre part à la construction d'un recueil des nouvelles possibilité humaines.

3.2.2 Les mots

Dans cette section comme pour les autres, la présence de Pound est impossible à éluder. Les différents essais écrits par le poète sont le reflet d'une interrogation constante sur la poésie et sur la manière de la faire évoluer. Un opus tel que *ABC of Reading* est rempli de ces considérations qui montrent que Pound envisageait la poésie comme un acte de condensation. En lien avec la volonté de parer son discours des atours de la scientificité [140], Pound transforme le discours sur la littérature en une sorte de science physique, dans laquelle la littérature et le sens semblent ressortir de l'électricité, avec la littérature dans

138. Ou du moins l'affinité qu'Oppen éprouvait pour Reznikoff.

139. On pourrait relier l'usage de la forme brève chez Oppen avec son souci de refondation de la société humaine. Son utilisation par le poète constituerait l'envers de la pratique de l'aphorisme à l'âge classique qui avait prétention à l'universel. Avec la fragmentation des sociétés, l'éclat final devient le but, l'expression d'un esprit singulier, correspondant à l'« avènement d'un temps différencié sous la responsabilité des hommes » (Berranger 17). Oppen avait bien conscience de cette responsabilité et semble parfois vouloir la dépasser.

140. Dans *ABC of Reading*, Poud mobilise le discours de la science, voulant établir des méthodes que l'on pourrait utiliser en laboratoire par exemple (Pound, *ABC of Reading* 23).

le rôle d'un accumulateur. On voit ainsi le poète parler de la littérature comme le langage chargé avec la charge la plus élevée de sens : « *Literature is language charged with meaning* » (*ABC of Reading* 28). Si cette phrase n'était pas assez claire, il réitère la définition en se citant lui-même, *How to Read* : « *"Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree" (E. P. in* How to Read*)* » (28).

Cette phrase de Pound revient comme un mantra au début du chapitre 4 et introduit une des formules les plus célèbres de l'ouvrage : « *Dichten = condensare* » (36). L'équivalence, relevée par Basil Bunting, entre les deux mots est sans doute la meilleure formulation de la pratique poétique de Pound et de son rapport au bref. En effet, c'est à partir de celle-ci que l'on peut comprendre son obsession pour les idéogrammes chinois [141] et le caractère bref de nombre de ses poèmes et des poèmes des imagistes. Comme le rappelle Pound, il y a une affinité particulière entre le fait de condenser et la pratique poétique dans son ensemble : « *"Dichten" is the German verb corresponding to the noun "Dichtung" meaning poetry, and the lexicographer has rendered it by the Italian verb meaning "to condense"* » (36).

En lien avec cette proximité étymologique entre la condensation et la poésie, Pound va pouvoir dire que la poésie doit faire preuve d'économie dans le nombre de mots :

> *Incompetence will show in the use of too many words.*
> *The reader's first and simplest test of an author will be to look for words that do not function; that contribute nothing to the meaning OR that distract from the MOST important factor of the meaning to factors of minor importance* (63).

Selon Pound, l'utilisation d'un trop grand nombre de mots est donc le signe d'une incompétence manifeste dans l'art poétique. La bonne poésie [142] se distingue par l'utilisation du nombre de mots strictement nécessaires pour rendre la volonté et l'intention de l'écrivain. Tout mot qui ne contribuerait pas à ce but serait en trop, le signe d'un manque de maturité.

En élèves de Pound, les poètes objectivistes se servirent différemment de ses préceptes. De tous les poètes objectivistes, Zukofsky fut le plus actif sur le plan théorique. Il a en effet inauguré le moment objectiviste en publiant en février 1931 dans la revue *Poetry* deux articles fondateurs. Selon lui, la poésie objectiviste se définissait par deux concepts clés : la sincérité et l'objectification. Zukofsky voyait la sincérité comme l'acte « de voir et de penser avec les choses comme elles existent et de les diriger le long d'une ligne

141. « *Nevertheless the maximum of phanopoeia [throwing a visual image on the mind] is probably reached by the Chinese, due in part to their particular kind of written language* » (42).

142. L'ouvrage de Pound a une visée didactique, avec pour ambition de faire apprendre à bien lire et à bien écrire de la poésie. Cette ambition est visible dans la section intitulée « *Tests and composition exercises* » (64).

mélodique [143] ». Rencontrant un poème sincère, un lecteur était alors à même de ressentir l'état de « totalité reposée » – « *rested totality* » – cette objectification que Zukofsky définit comme l'appréhension pleinement satisfaite en ce qui regarde l'apparition de la forme d'art comme objet [144].

En tant que poète, Zukofsky était à la recherche du langage poétique qui serait le plus à même de correspondre à ce qu'il voulait exprimer. Voulant représenter « les choses telles qu'elles existent » et considérant que l'écriture implique une maîtrise et une proximité avec l'objet, Zukofsky attire l'attention du lecteur sur le rapport entre le signifié et le signifiant [145]. La place centrale que prend la langue dans les réflexions de Zukofsky implique là encore un détour par les travaux de Pound. En effet, les multiples opérations de Pound sur le langage poétique marquent le constat d'une disjonction profonde entre le signifiant et le signifié :

> *In Europe, if you ask a man to define anything, his definition always moves away from the simple things that he knows perfectly well, it recedes into an unknown region, that is a region of remoter and progressively remoter abstraction* (19).

Selon Pound, tout acte de définition devient pour un homme européen une fuite en avant qui l'éloigne de plus en plus de son objet de référence. À l'encontre de cette situation pour lui désespérante et à la suite des travaux de Fenollosa, Pound considère les idéogrammes chinois comme le reflet d'une pensée encore attachée à l'objet de départ [146], qui aurait gardé un lien avec son objet de référence :

> *Chinese ideogram does not try to be the picture of a sound, or to be a written sign recalling a sound, but it is still the picture of a thing ; of a thing in a given position or relation, or of a combination of things. It means the thing or the action or situation, or quality germane to the several things that it pictures* (21).

Pound fonde sa défense des idéogrammes sur « leur supposée plus grande proximité avec la nature à l'opposé du système d'écriture alphabétique » – « *its supposedly closer relationship to nature than our arbitrary, conventionalized system of alphabetic writing* » (M. A. Bernstein 37-38, je traduis). À titre d'illustration, les idéogrammes qui figurent aux pages 263-264 des Cantos sont juxtaposés à plusieurs noms d'empereurs chinois

143. « *of seeing, of thinking with the things as they exist, and of directing them along a line of melody* » (L. Zukofsky, « Sincerity and Objectification » 273, je traduis).
144. « *the apprehension satisfied completely as to the appearance of the art form as an object* » (*Prepositions +* 13, je traduis).
145. « *Good writing means a grasp of and a closeness to subject [. . .]* » (163).
146. « *He was trying to explain the Chinese ideograph as a means of transmission and registration of thought* » (*ABC of Reading* 19).

(Pound, *The Cantos of Ezra Pound* 263-265). Ces idéogrammes accordent un certain nombre de qualités : Yao est éminent – « *eminent* » ; Chun est sage – « *wise* ». Kao Yao correspond non seulement à un ministre de l'empereur Yu de Hsia célèbre pour avoir introduit d'importantes réformes pour lutter contre le crime mais aussi aux deux mots bénédiction et four – « *bless+kiln*[147] » (Terrell et Pound 204). D'autres idéogrammes sont aussi présents page 265 où les caractères *hsin, jih, jih, hsin* et *hsia* signifiant « fais à nouveau, jour après jour, fais à nouveau » (« *make new, day by day, make new* ») redoublent le même message (« *Day by day make it new* ») qui se trouve en regard et qui a constitué le cœur de sa conception poétique (205). Les idéogrammes servent à Pound pour commenter et condenser son message poétique de manière à l'exprimer plus directement, à faire coïncider de la manière la plus précise possible le signifié et le signifiant.

Zukofsky reprend une partie des thèses de Pound mais ne cherche pas dans une langue étrangère les ressources pour sa pratique poétique. À l'aune de son concept de sincérité, la poésie de Zukofsky semble être une illustration de la forme moderniste qui demande une « réorientation complète de l'attitude du lecteur vis-à-vis du langage[148] (Dickie 16). ». Une réorientation visible dans le petit essai de Zukofsky « *Poetry / For my son when he can read* » :

> *The poet wonders why so many today have raised up the word « myth », finding the lack of so-called « myths » in our time a crisis the poet must overcome or die from, as it were, having become too radioactive, when instead a case can be made out for the poet giving some of his life to the use of the words* the *and* a *: both of which are weighed with as much epos and historical destiny as one man can perhaps resolve* (L. Zukofsky, *Prepositions +* 10).

L'écriture de « *Poem beginning "The"* » et "*A*" semble directement illustrer ces réflexions. De la même façon que Pound utilisait Ulysse et la Nekiya pour amorcer *The Cantos*, Zukofsky utilise les déterminants « *A* » et « *The* » pour amorcer sa poésie.

> *1 The*
> *2 Voice of Jesus I. Rush singing*
> *3 in the wilderness*
> *4 A boy's best friend is his mother,*
> *5 It's your mother all the time.*
> *6 Residue of Oedipus-faced wrecks*
> *7 Creating out of the dead, – [...]* (*Anew* 9).

147. La combinaison des deux mots, dont le premier désigne une « bénédiction » et le deuxième une sorte de four, pointe vers une prospérité qui a toujours constitué la finalité du projet politique de Pound : « *"Kiln": furnace or oven for burning, baking, or drying, [...] used in different industrial processes* » (J. A. Simpson, *The Oxford English Dictionary* 431).

148. « *a complete reorientation in the reader's attitude toward language* »

Les déterminants sont le point de départ d'un enchaînement de séquences, d'une pensée ouverte à la perception de tous les objets ou évènements et dont la « spécificité historique et matérielle de chaque détail [149] » sont mis en relief par ses procédés paratactiques.

Si Zukofsky peut parler de déterminants et d'articles comme chargés de mythe et d'épos (comme les idéogrammes de Pound l'étaient) c'est parce que la signification mythique « n'est ni plus ni moins arbitraire qu'un idéogramme » (Barthes 183) et que « tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours » (200). En tant que système de signes, le mythe peut être débarrassé de toute substance et devenir uniquement parole. Selon Roland Barthes, les idéogrammes et les mythes sont aisément substituables en ce qu'ils sont tous les deux susceptibles de se dégrader, l'un en son et l'autre en signification arbitraire. Partant alors de la proposition que « le mythe est un langage » (9), il n'y a alors plus qu'un pas pour considérer que le langage est un mythe.

Là où Pound devait sacrifier un texte plus ancien pour invoquer sa grande œuvre, Zukofsky a seulement besoin d'écrire un déterminant ou un article pour donner naissance à la sienne. L'acte poétique créateur de Zukofsky transfère à la langue les potentialités de condensation et de déploiements qui étaient auparavant réservés aux mythes. Dans son essai polémique dédié au BASIC English et dans lequel il s'attaque de manière frontale à l'entreprise de C.K. Ogden, Zukofsky rappelle aussi son attachement aux mots et à la richesse du vocabulaire.

> *Like Swift's Laputans, the founder of* BASIC *begins by building from the roof down. If the thing talked about, in addition to the operation, is already covered by one monosyllabic verb, why destroy a foundation which is already there? « Rise », « shave », « feed », etc., are not hard words, certainly not harder than basic's* destruction, distribution*, and* education*. The former have the advantage of conciseness as against* to get up, to take hair off the face, *and* to take food. *The* simple *English verbs, a full number of which basic includes as nouns, are a shorthand for* act *and* thing *that the Chinese sees perhaps in his ideograph. From the point of view of an international speech what seems to be arbitrary neglect of these verbs is a loss* (L. Zukofsky, *Prepositions +* 160).

Arbitraire et menant à un appauvrissement du langage, le BASIC a aussi l'effet pervers de contribuer à l'affaiblissement du lien entre le signifiant et le signifié : « things *and relations to things that should be pretty close to words which stand for them become dim behind films of thought, which are so to speak fifth removed from things* » (160-161). L'exemple finalement donné pour illustrer les manquements du BASIC pointe vers une complication du style là où la simplicité était de mise :

149. « *the historical and material specificity of each particular* » (Jennison, *The Zukofsky Era* 3)

> *. . . to change the language suffices to reveal a generalization not before suspected. . . Science in other words is a system of relations, of bringing together facts which appearances separate.*
> *The same in* BASIC: *. . . to give the language a different turn is enough to make it take up a train of thought that we had no idea of before. . . Science in other words is a system of relations, of putting together facts that at a look seem separate* (164).

La réécriture de cet extrait de *The Value of Science* par Henri Poincaré, (que l'on pourrait tout aussi bien appeler une « traduction ») par Zukofsky révèle ainsi que le choix de mots « simples » a finalement pour conséquence de compliquer une phrase qui était accessible. Le choix de mots simples a mené à une inflation syntaxique qui complique le propos et le rend plus difficilement compréhensible.

L'essai sur le BASIC est révélateur d'une attention particulière portée au langage. Après avoir travaillé pendant une décennie sur une étude complexe et étendue de Shakespeare — *Bottom: on Shakespeare* – Zukofsky décida de se consacrer à un autre projet, une traduction des œuvres de Catulle. Le poète romain faisait partie des néotéristes, un groupe de poètes que l'on pourrait comparer aux modernistes car ils se distinguaient par un « dégoût pour les poésies longues et pompeuses, pleines de clichés, ainsi que par une obsession pour la brièveté, l'originalité [150] ».

Zukofsky ne souhaitait pas écrire une simple traduction, qui viserait seulement à rendre le sens. Il cherchait plutôt à traduire le son des poèmes, leur musique, comme il le détaille dans son introduction : « *This translation of Catullus follows the sound, rhythm, and syntax of his Latin—tries, as is said, to breathe the "literal" meaning with him* » (L. Zukofsky, *Anew* 243). En commençant à travailler sur ces traductions allographes [151], Zukofsky s'est retrouvé dans la lignée de Pound, qui décrivait la pratique de la poésie comme le fait de charger des mots avec « *phanopoeia, melopoeia, logopoeia* » (Pound, *ABC of Reading* 37). Ces trois mots correspondent aux différents procédés qui permettent de charger les mots de sens : « utiliser des images visuelles qui surgissent dans l'imagination du lecteur, charger les mots avec du son, ou enfin produire du sens en utilisant des groupes de mots [152] ».

150. « *their learned allusiveness; their distaste for long, sprawling, pompous and cliche-ridden poetry. . . their obsession with brevity, originality, and aptness of phrase; their personal rather than public preoccupation; and their reexamination of traditional myths for unusual (and often pathological or aberrant sexual) features hitherto ignored, in particular as these related to the origins or causes (aida) of traditional customs and practices* » (Green 10, je traduis).

151. « Texte transcrit en d'autres mots. On a remplacé les mots par des homophones qui semblent conférer à la phrase un sens nouveau » (Dupriez 34).

152. « *NEVERTHELESS [sic.] you still charge words with meaning mainly in three ways, called phanopoeia, melopoeia, logopoeia. You use a word to throw a visual image on to the reader's imagination, or you charge it by sound, or you use groups of words to do this* » (*ABC of Reading* 37, je

Ainsi, dans cette traduction, Zukofsky s'est efforcé de souligner la « *melopoeia* » présente dans la poésie de Catulle [153] :

> *Whom do I give my neat little volume*
> *Cui dono lepidum nouum libellum*
> *slicked dry and made fashionable with pumice?*
> *arida modo pumice expolitum?*
> *. . .*
> *Care, as you did, somewhat for this little book,*
> *quare habe tibi quid quid hoc libelli*
> *whatever quality, patroness virgin,*
> *qualecumque; quod, <o> patrona uirgo,*
> *may outlast a perennial cycle.*
> *plus uno maneat perenne saeclo!* (L. Zukofsky, *Anew* 245) et (Catullus 44).

La syntaxe et le sens sont accessoires pour Zukofsky et sa seule préoccupation est le son qu'il essaie de garder le plus proche possible du texte d'origine. Comme un reflet de cette préoccupation, il se concentre sur quelques sons pivots autour desquels il construit ses vers. Par exemple, il traduit le mot « *quare* » en « *care* » quand bien même « *quare* » est un adverbe introduisant une phrase et signifiant « *therefore, hence* » (Glare et al. 1542). Parallèlement, dans la dernière ligne de la traduction, Zukofsky s'est efforcé de maintenir la plosive [p], à travers le couple « *perennial* » – « *perenne* », et la fricative [s], avec la paire « *cycle* » – « *saeclo* ». La logique formelle qui gouverne la poésie de Zukofsky le fait parfois se rapprocher d'une forme de « *Nonsense verse* » qui se distingue par un jeu permanent avec le langage qui manifeste un refus de la logique [154].

La sixième Carmina offre un autre exemple de ce processus [155] :

> *Flavius—that* ***delicate lass****—to* ***Catull****us,*
> *Flavi,* ***delicias*** *tuas* ***Catull****o,*
> *if she* ***isn't*** *simply* ***ill****icit* ***inelegance****,*
> ***ni sint ill****epidae atque* ***inelegantes****,*
> *. . .*
> *rustle of* ***argu****ment* ***ambl****ing up and down.*
> ***argu****tatio in****ambula****tioque.*
> *Now about this that that is* ***you'll*** *say nothing.*
> *nam nil ista* ***ualet*** *nihil tacere.*
> *Why? it shouldn't take much to* ***foot*** *into the open*
> *cur? non tam latera ec****fut****uta pandas,*

traduis).

153. Afin de souligner le procédé utilisé par Zukofsky, les deux textes sont superposés.

154. « Nonsense verse*: Verse that defies logic through wordplay, syntactic scrambling or situational absurdity* » (R. Williams 65).

155. Une partie des sons similaires utilisés par Zukofsky dans sa traduction sont mis en gras.

> *the slin**king backside**-before that you're hiding.*
> *ni tu **quid facias** ineptiarum.*
> *I don't **care** whether it's sinful or holy,*
> ***quare**, quid quid habes boni malique,*
> *do tell us. For I want to **take** you and that*
> *dic nobis. uolo **te ac** tuos amores*
> *love of yours and invoke you both to the skies.*
> *ad caelum lepido uocare uersu* (L. Zukofsky, *Anew* 247-248; Catullus 50).

Zukofsky ne se soucie pas de savoir si sa traduction sera difficile à comprendre pour le lecteur [156]. Zukofsky s'est efforcé de conserver le son du texte original, ce qu'il a réussi en exploitant l'influence de la langue latine sur la langue anglaise [157], comme dans la traduction de « *patrona uirgo* » (Catullus 44) pour le premier poème qui devenait « *patroness virgin* » (L. Zukofsky, *Anew* 245) ou « *inelegantes* » (Catullus 50) traduit en « *inelegance* » (L. Zukofsky, *Anew* 247-248). Cependant, son refus de rendre le sens d'une langue à l'autre est bien plus profond. Pour Zukofsky, les mots perdurent et traversent les âges, ils témoignent de la permanence du savoir humain. Les mots sont des points d'intensité qui guident le poète vers une plus grande compréhension de la culture dans laquelle il est immergé [158]. Revenant à la présentation de son projet, on peut voir que Zukofsky souhaitait insuffler une nouvelle vie aux œuvres de Catulle :

> *This translation of Catullus follows the sound, rhythm, and syntax of his Latin – tries, as is said, to breathe the « literal » meaning with him* (243).

Zukofsky travaille à un rajeunissement de ces poèmes, mettant en application une sorte de métempsycose. À travers ce travail, Zukofsky exprime sa croyance profonde en l'éternel retour des choses. Cette pratique spécifique de la traduction peut être liée aux mathématiques et à la physique. Selon l'OED, une « *translation* » [159] est le transfert, ou le déplacement d'un corps, ou d'une forme d'énergie d'un point de l'espace à un autre [160]. Cette

156. Le recueil a suscité l'incompréhension et Zukofsky a ressenti de la colère lorsque les premiers critiques de l'œuvre ont indiqué ne pas comprendre sa démarche. Les réactions furent en effet vives, certains lecteurs le comparant même à un Hun, un barbare jouant parmi les ruines fumantes de Rome (Scroggins, *The Poem of a Life* 369).

157. « *The third major foreign influence upon English lexis throughout its history is Latin. As the language not only of the internal organisation and liturgy of the medieval Church, but also of scholarship until modern times, it has been continuous in its effect, although fluctuating in its intensity* » (Hogg et al. 432).

158. On pourrait les comparer à des phares, image saisie par Oppen pour parler de Rezkinoff et de Zukofsky. Oppen qualifie d'ailleurs la poésie de Zukofsky de musicale avant tout : « *and the music essential* » (G. Oppen, *Poems* 257).

159. Le CNRTL nous rappelle que la translation en français est un terme vieilli désignant une traduction : « Étymol. et Hist. A. Ca 1200 « traduction d'une langue dans une autre » (Moralités sur Job, 328, 1 ds T.-L.). » (CNRTL : translation).

160. « *transference of a body, or form of energy, from one point of space to another* » (J. A. Simpson,

définition tirée de la physique désigne aussi un autre type de mouvement correspondant à un mouvement sans rotation [161]. La consultation de manuels de mathématiques permet de voir que la géométrie est divisée en deux branches distinctes. D'un côté, la géométrie classique (« *classical geometry* » J. T. Smith 227) se concentre sur les « propriétés des figures construites à partir de points, lignes, plans, cercles et des sphères [162] (227). » ; et de l'autre « la géométrie transformationnelle dont les objets fondamentaux sont les points et les transformations [163] (227). ». Les traductions de Zukofsky peuvent être reliées à cette géométrie transformationnelle car les transformations du texte correspondent point par point au texte original :

> *A transformation is a function that relates all points to others in a one-to-one way; it induces a correspondence between figures as well. You can use transformations to describe correspondences between various figures of classical geometry, to study positions of figures before and after motions, and to analyze the relationships between corresponding parts of symmetric figures* (227).

Zukofsky procède au déplacement d'un son de la langue latine originale à la langue anglaise, s'engageant ainsi dans un acte de déplacement, dans le transfert d'un corps d'un point de l'espace à un autre, d'un point dans le temps à un autre, de la Rome antique aux États-Unis modernes. En combinant la musique et les mathématiques, Zukofsky a déplacé une figure sur le graphique de la culture, du passé vers le présent.

La Seconde Guerre mondiale a mis un terme aux espoirs de reconnaissance des objectivistes. Cependant, après la guerre, Zukofsky continue d'écrire et travaille sur les livres qu'il considère comme les œuvres majeures de sa carrière. Puis, une fois ces travaux achevés, il entame ce qui sera son dernier recueil : *80 Flowers*. Si Zukofsky a perdu ses illusions en vieillissant, il n'a jamais perdu son appétit pour l'expérimentation. Prenant racine dans les années 30 et chez Pound, les fleurs qui sont au cœur de ce dernier recueil doivent être considérées comme des prolongements des poèmes antérieurs de Zukofsky et semblent des exemples éclatants que ce n'est pas avec des idées que l'on fait des vers mais bien avec des mots [164].

Dans *80 Flowers*, Zukofsky a décidé d'écrire sur les fleurs qui entourent sa nouvelle

The Oxford English Dictionary 410).

161. « *[. . .] onward movement without (or considered apart from) rotation; sometimes as distinguished from a reciprocating movement as in a wave or vibration* » (410).

162. « *properties of figures constructed from points, lines, planes, circles, and spheres* »

163. « *transformational geometry, whose fundamental objects are points and transformations* »

164. « Comme le dit un jour Mallarmé à Degas, selon la célèbre anecdote rapportée par Valéry (dans *Degas danse dessin*) : "Mais Degas, ce n'est point avec des idées qu'on fait des vers. . . C'est avec des mots" » (B. Marchal).

maison de Port Jefferson. Le recueil compte quatre-vingt poèmes pour quatre-vingt fleurs, représentant l'âge que Zukofsky aurait atteint une fois le recueil terminé. Chaque poème est composé selon un schéma rigoureux de huit vers de cinq mots chacun et ne consiste pas en un simple catalogue d'impressions laissées par la beauté des fleurs, l'approche de la nature par Zukofsky « n'est jamais directe, jamais immédiate [165] » :

> *It was not merely that Zukofsky was painstakingly combing through his favored botanical sources (Gray's Manual of Botany and Taylor's Encyclopedia of Gardening), tracking down every cross-reference and seeking out every source text cited. These eighty poems, in their brief compass, were to be as well a summation and condensation of Zukofsky's own life's work [...]* (*The Poem of a Life* 452).

Intervenant au crépuscule d'une vie, chaque poème résume la carrière poétique de son auteur. Le poème « *Aster* » montre l'importance de la forme ainsi que du son et de la musicalité. L'Aster est une plante dont le nom vient du grec et signifie « étoile ». Zukofsky utilise l'étymologie du nom de la fleur dans le premier vers : « *A star* » (L. Zukofsky, *Anew* 348). L'homophonie est l'élément clé de ces poèmes, comme le montrent le premier et le deuxième vers : « *mickle mass* daisy » (348). L'adjectif et le nom *mickle*, par cette association avec le nom *mass*, est transformé en nom *Michaelmas*, nous rappelant la rime « *The Michaelmas daisies, among dead weeds, Bloom for St Michael's valorous deeds...* ». Ainsi, Zukofsky nous rappelle que l'aster est l'une des dernières fleurs qui subsistent autour de la Saint-Michel dans les îles britanniques mais aussi que son poème n'est pas l'œuvre d'une langue fainéante (que l'on traduirait par « *lazy tongue* » et que l'on retrouve dans le poème à la ligne 3) :

Aster

A star tow ash stow
rote crowd mickle mass daisy
frostflower lazytongs lightning aster risk
your fire anneal generous gentle
baited shadow some moss-burn'd summer
evergreen-winter connect a cut clay
aurous quick gnomon he'll mellow
lucre head purple black study (348).

Zukofsky écrit une poésie complexe dans laquelle la sonorité des mots est plus importante que leur signification. En effet, le lien fait entre le titre du poème et les deux premiers

165. « *never direct, never unmediated* » (Scroggins, *The Poem of a Life* 452, je traduis).

mots du poème indique la règle du jeu applicable en l'espèce, puisque Zukofsky procède à une translation du mot « *Aster* » aux deux mots « *A star* ». De même, le premier vers et le début du deuxième vers (« *A star tow ash tow / rote* ») peuvent se lire *Astarte Ashtaroth*. Dans ces deux vers, Zukofsky mobilise la dérivation du mot « Astarte » vers le nom du démon « Astharoth » [166]. Dans ce poème, les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être, et si l'on prête une oreille attentive aux sonorités produites par ces vers hermétiques lus à haute voix, on peut atteindre une nouvelle connaissance des éléments qui survivent encore dans le système des mots mis en place par Zukofsky. Zukofsky charge les mots de son poème en les intégrant dans des couches sonores qui sont le reflet de la dimension temporelle des choses. En remontant le fil des origines pour atteindre le nom d'une divinité antique, Zukofsky semble faire œuvre sacrée. Ce faisant, il renoue d'une certaine manière avec une tradition antique et une légende hébraïque qui veut que le langage ait coexisté avec Dieu lui-même. Dans la Genèse, on voit bien que l'acte de création est un acte de langage, absolument performatif [167]. Dans sa compilation des mythes et légendes juives [168], Louis Ginzberg donne des récits complémentaires de la Création dans lesquels on peut lire que Dieu n'est pas le seul élément existant à ce moment-là :

> *In the beginning, two thousand years before the heaven and the earth, seven things were created: the Torah written with black fire on white fire, and lying in the lap of God; the Divine Throne, erected in the heaven which later was over the heads of the Hayyot; Paradise on the right side of God, Hell on the left side; the Celestial Sanctuary directly in front of God, having a jewel on its altar graven with the Name of the Messiah, and a Voice that cries aloud, « Return, ye children of men »* (Ginzberg et al. 1).

Parmi ces sept éléments qui accompagnent Dieu dans son acte de Création, deux nous

166. Le processus par lequel la divinité originelle devient un démon correspond au passage du polythéisme au monothéisme et à une tentative d'évacuer les divinités concurrentes de YHWH : « *Judg. 2:13 and 10:6, also 1 Sam. 7:3–4. These texts, to be sure, use the plural forms for "baals" and "astartes," so they are intended to designate all foreign gods, male and female* » (Römer, *The Invention of God* 270). Dans la Bible, Astarte est souvent associée à Baal. Les deux divinités étaient répandues dans le monde phénicien du premier millénaire av.J.-C. : « *The worship of the goddess Astarte was widespread throughout the Phoenician world in the 1st millennium B.C. Thus, she was the chief goddess of Tyre, being worshiped alongside the other main deities Melqart and Baal-Shamem, while at Sidon she was the leading female deity and was worshiped alongside the gods Baal and Eshmun* » (Freedman et al. 493).

167. C'est bien sûr la formule « *Then God said, "Let there be light"; and there was light* » (Coogan et al. Genesis, 1.3, 11) qui exprime le lien de causalité entre le mot prononcé par Dieu et la création. On trouve d'ailleurs dans les notes relatives à ce verset la réaffirmation que l'acte de création passe par la nomination : « *These verses introduce two other themes crucial to this account: the goodness of creation and the idea that creation is accomplished through God's separating, ordering, and naming elements of the universe* » (Carr 11).

168. Louis Ginzberg, et al. *Legends of the Jews.* Jewish Publication Society, 2003.

intéressent particulièrement en ce qu'ils témoignent de l'importance de l'écrit et du langage dans le fait religieux : la Torah et la voix. La Torah elle-même dans ce récit est pourvue de sa voix propre puisqu'elle plaide pour la création d'une cour auprès de laquelle Dieu pourrait prendre conseil [169]. La personnification de la Torah trouve un prolongement dans un passage ultérieur, où cette fois-ci, c'est carrément l'alphabet qui prend la parole [170]. Dans cette séquence, chaque lettre de l'alphabet prend la parole à son tour pour avoir l'honneur de participer à l'acte de création [171] : la lettre « *Taw* » plaise sa cause avant d'être écartée parce que Dieu se servira de la lettre pour marquer le front des hommes [172]. De même, la lettre « *Kof* » est rejetée parce que le nom « *Kelalah* » (malédiction) a plus de poids que « *Kadosh* » (le Saint) [173]. Et ce sera finalement à la lettre « *Bet* » que sera attribué la fonction de participer à la création du monde et d'ouvrir la Torah :

> *After the claims of all these letters had been disposed of, Bet stepped before the Holy One, blessed be He, and pleaded before Him: « O Lord of the world! May it be Thy will to create Thy world through me, seeing that all the dwellers in the world give praise daily unto Thee through me, as it is said, "Blessed be the Lord forever. Amen, and Amen." » The Holy One, blessed be He, at once granted the petition of Bet. He said, « Blessed be he that cometh in the name of the Lord. » And He created His world through Bet, as it is said, « Bereshit God created the heaven and the earth »* (4).

Dans le même temps, on pourrait arguer d'une influence de la gematria, pratique mystique et herméneutique qu'Umberto Eco décrit ainsi :

> *Gematria was based on the fact that, in Hebrew, numbers are indicated by letters; this means that each Hebrew word can be given a numerical value, calculated by summing the numbers represented by its letters. This allows mystic relations to be established between words having different meanings though identical numerical values. It is these relations that the kabbalist seeks to discover and elucidate. The serpent of Moses, for example, is a prefiguration of the Messiah because the value of both words is 358. Adding up the letters in YHWH, we get 72, and kabbalistic tradition constantly searched for the seventy-two names of God* (Eco 27-28).

169. « *When God resolved upon the creation of the world, He took counsel with the Torah. Her advice was this: "O Lord, a king without an army and without courtiers and attendants hardly deserves the name of king, for none is nigh to express the homage due to him." The answer pleased God exceedingly. Thus did He teach all earthly kings, by His Divine example, to undertake naught without first consulting advisers* » (1).

170. Alphabet qui était présent sur la couronne qui ceignait le front divin (3).

171. « *They stood round about God, and one after the other spake and entreated, "Create the world through me!"* » (3).

172. « *Because in days to come I shall place thee as a sign of death upon the foreheads of men* » (3).

173. « *The Kof was rejected, because Kelalah, curse, outweighs the advantage of being the first in Kadosh, the Holy One* » (4).

Selon cette pratique. le langage fonctionne selon un système de correspondance avec les nombres qui permettrait alors d'atteindre une signification dissimulée. Mais si le poème de Zukofsky peut sembler proche de la Gematria, il faut quand même voir que la pratique de Zukofsky utilise une autre approche centrée sur les sonorités. En tel sens que ce n'est pas les nombres qui fournissent le système de correspondance sur lequel s'appuie Zukofsky mais la musique des mots.

En quelque sorte le jeu de mots zukofskien équivaut à des rimes temporelles dans le même temps qu'il constitue la trace d'une filiation avec le symbolisme et la poésie des troubadours si chère à Pound : « Nous retiendrons notamment que, par Roussel, Apollinaire et Max Jacob, la tradition littéraire du jeu de mots remonte au symbolisme qui cultive le double sens et l'énigme et, bien au-delà, aux Grand Rhétoriqueurs du XVe et au « trobar clus » des troubadours » (Berranger 110). Les choses sont pérennes, (« *evergreen* »), elles vivent, malgré l'altération de leur sonorité, comme autant de gnomons [174].

Zukofsky brouille les pistes en même temps qu'il révèle, comme c'est le cas avec la paire homophonique « *thyme* » – « *time* » qui apparaît dans le premier poème du recueil :

> *Heart us invisibly thyme time*
> *round rose bud fire downland*
> *bird tread quagmire dry gill-over-the-ground*
> *stem-square leaves-cordate earth race horsethyme*
> *breath neighbors a mace nays*
> *sorrow of harness pulses pent*
> *thus fruit pod split four*
> *one-fourth ripens unwithering gaping* (L. Zukofsky, *Anew* 325).

Le poème est à nouveau complexe, avec une syntaxe brisée et une utilisation régulière du jeu de mots. Au premier abord, le poème pourrait apparaître comme une simple accumulation de mots pris au hasard, comme une tentative de circonscrire l'objet [175]. Pourtant, l'objet est abordé par l'utilisation récurrente de mots qui s'inscrivent dans une chaîne thématique liée au temps. L'association « *thyme* » – « *time* » est régulièrement amplifiée par l'utilisation de mots contenant les mêmes sons (« *horsethyme* ») ou indiquant

174. « *A pillar, rod, or other object which serves to indicate the time of day by casting its shadow upon a marked surface; esp. the pin or triangular plate used for this purpose in an ordinary sundial* » (J. A. Simpson, *The Oxford English Dictionary* 615).

175. Une tentative qui fait penser au mantra de Ponge dans *La Rage de l'expression* : « En revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de différent : différent en particulier de ce que j'ai déjà (à ce moment) écrit de lui » (Ponge 9). Même si l'on a le sentiment que Zukofsky s'éloigne du désir du poète français de « ne sacrifier jamais l'objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale que j'aurai faite à son propos, ni à l'arrangement en poème de plusieurs de ces trouvailles » (9).

un processus et une durée, culminant dans l'oxymore « *ripens unwithering* »[176].

Progrès, durée, temps, autant de concepts que l'on retrouve de façon récurrente dans la poésie de Zukofsky. Il s'agit d'une poésie contemporaine de celui qui l'écrit et toujours ouverte en direction d'autres temps et d'autres lieux[177]. La plupart du temps, le poète cache son thème, cependant il indique parfois clairement que le temps est le thème central du recueil, comme c'est le cas avec « *Liveforever* » (326). Le premier vers du poème utilise trois variations autour du thème de la vie et du temps : « *Wild time liveforever horsethyme ice* ». Le poème passe ensuite à une série de développements sur la vie de famille. Dans le nom de la fleur coexistent une variété d'autres noms, tels que « *orpin* », « *stonecrop* » ou « *sedum* ». Mais dans cette fleur, il y a aussi un portrait de la famille du poète, de sa famille (« *kin* »), de tous ceux de la même parenté qui vivent sous le même toit (« *kind's / roof* »), alors que le poète se voit lui-même et sa femme sous les traits d'un vieil homme et d'une vieille femme (« *old-man-and-woman* »), souffrant du passage du temps.

Liveforever

Wild time liveforever horsethyme ice
by shard green red-purple thyrse
shadowed stone or a flurry
troth orpine kin acre yellow-red
mossy stonecrop love-entangle your kind's
roof houseleek old-man-and-woman who woo
thatch song quicksilver cold would
won't know All sedum no (326).

Et comme on pouvait s'y attendre, Zukofsky finit par écrire un poème sur le thym lui-même.

Thyme

Takes time where wild the
thyme *blows poor tom's a*

176. De manière frappante, on peut voir que le thym apparaît encore dans la collection. Dans « *Starglow* », le thym est à nouveau mentionné, mais cette fois-ci en relation avec les saisons, manière de le lier encore davantage au passage du temps : « *Greeting thyme's autumn sprig head / happier winter sculpt white rose* » (L. Zukofsky, *Anew* 325).

177. « *Written in one's time or place and referring to other times and places, as one grows, whatever ways one grows, takes in, and hopes to survive them, say like Bach's music* » ([Dembo, « Louis Zukofsky : Objectivist Poetics and the Quest for Form » 280]).

cold relentless-vest muffler jacket coat
one bluegreen eye ate his
hope sevenyear fanned eyesack disrailing
birds'-tread hie rose *tree-budding fire*
moon's flight twice sun's spider-manor-borne
litter letter words-justice thyme *righting* (350).

Le poème s'appuie sur l'association établie par Zukofsky dans le premier poème. En utilisant l'homophonie entre la plante « *thym* » et le mot « *time* », le temps apparaît finalement inclus dans le sujet du poème. Paradoxalement, ce poème comporte une dimension narrative évidente sous la forme de verbes conjugués tels que « *takes* », « *blows* », ou encore « *ate* », indiquant qu'il est impossible d'arrêter le (funeste) passage du temps, car la lettre n'est rien d'autre qu'un détritus [178]. Le temps est inépuisable, terrible, mais il n'est pas sans espoir puisque le dernier poème du recueil indique que ce qui est passé peut revenir. En effet, « *Zinnia* », écrit à propos d'une plante vivace (« *perennial* », « *vivace* », c'est-à-dire une plante qui peut survivre au moins deux ans) montre que le temps permet aussi des miracles sous la forme d'un retour de soi-même (« *miracles itself perennial return* »), également indiqué par le segment « *eyes annually* », homophone de « *Is annually* », soit la subjectivité du poète revenant pour toujours à nouveau.

Zinnia

With prayer-plant eyes annually winter-leggy
zinnia miracles itself perennial return
blest interim strength lengthening coreopsis'-summers
actual some time whereso near
zebra-fragrant sharpened wave currents tide
new moon to full sunrise
sunset enable ships seaworth slow-rounds
rosette lancers speared-yucca's white night (351).

Zukofsky termine son recueil avec la lettre Z pour « "*zinnia*" », manière de terminer le catalogue des fleurs de son jardin et de manifester l'ordre qui le gouvernait. La liste de poèmes apparait finalement beaucoup plus ordonnée qu'il ne le paraissait. Fin de l'alphabet et fin du recueil, la lettre entre en résonance avec la façon dont Zukofsky avait terminé "*A*" : Zukofsky terminait la section « "*A*"-24 » par un index dans lequel il montrait le caractère collaboratif de cette œuvre en donnant une petite suite de dédicaces (*"A"* 806). La première était à destination de sa femme tandis que la deuxième était à destination de

178. Jeu de mot extrêmement lacanien qui fait penser au « Litturaterre » du psychiatre français.

son fils. Les deux dédicaces ont pour point commun de terminer par les initiales de Louis Zukofsky « L.Z. », dans le mouvement qui le menait de A à Z [179], Zukofsky concluait de manière claire ce qui fut pour lui le poème d'une vie [180]. Cependant, le Z de Zinnia comme de Zukofsky a pour caractéristique de se trouver en début de mot. Le Z est donc aussi le signal d'un commencement. Zinnia englobe la personnalité de l'auteur connu pour avoir écrit une œuvre épique dont le titre consistait en une simple lettre : « A ». Or, revenant au premier poème nous pouvons voir que celui-ci ne porte pas de titre. Tournant la page, le titre apparaît finalement sous la forme de la dédicace à la femme de Zukofsky : « *To C* » (L. Zukofsky, *Anew* 324). Les poèmes de Zukofsky sont les parties d'un système de références qui intègre la sphère familiale au temps long de l'humanité. Chez Zukofsky, ce ne sont pas uniquement les mots qui sont porteurs de sens, mais aussi les lettres. Et en ultime témoignage de l'importance de ces éléments chez le poète, il suffit de noter que le poème qui suit immédiatement le recueil est un poème intitulé « *Gamut* ». Le poème devait faire partie d'un recueil dans le prolongement de son recueil précédent [181]. Les dispositions formelles sont relativement similaires [182] mais le titre « *Gamut* » rappelle l'importance de la musique chez Zukofsky mais aussi que les mots et les lettres qui les composent (C et Z compris) sont les matières premières essentielles à la création poétique. Zukofsky voyait son projet comme la condensation de toutes ses œuvres précédentes : « *'Form. 8-line songs of 5-word lines: 40 words to each poem, growing out of and condensing my previous books, 'A', All, Arise, arise, Bottom: On Shakespeare, Catullus, Little etc.'* » (*The Poem of a Life* 452). Ces poèmes tiennent en eux toutes les obsessions formelles qui ont guidé Zukofsky. En écrivant ces poèmes, il a aussi montré que la poésie bénéficie du surcroît d'intensité dont les mots sont chargés.

Les précurseurs de la poésie objectiviste ont procédé à un réalignement de la poésie en direction des formes brèves. Sous les influences conjointes de Mallarmé et de Pound (et plus anciennement Poe), les poètes qui ont commencé à écrire au début du vingtième

179. On pourrait dire que l'ensemble de la carrière poétique de Zukofsky consiste en un enjambement de la lettre A à la lettre Z.

180. « *Zukofsky wrote in a statement on the jacket of the 1967 reprint of "A" 1–12: "the words are my life." In the foreword to that volume, he would call "A" "a poem of a life — and a time."* » (Scroggins, *The Poem of a Life* 305). Dès 1930, il indiquait à Pound que "*A*" serait le travail d'une vie : « *Yes, as far as I'm concerned right now "A" will be <a> life-work* » (Pound et L. Zukofsky 78).

181. « *At least since 1975 he had been contemplating the work which would follow 80 Flowers: "a book entitled Gamut: Trees ninety 5's* <*final title decided Apr 20/75> — that is, (for the year 2000) 90 poems of 5 five-word lines each." There was a clear overlap between the projects of 80 Flowers and "Gamut."* » (Scroggins, *The Poem of a Life* 457).

182. Des poèmes de huit lignes chacune contenant cinq mots pour *80 Flowers* (452) contre quatre-vingt-dix poèmes de cinq lignes chacun pour « *Gamut* » (457).

siècle ont dû prendre en compte ce réalignement pour écrire à leur tour une poésie qui se distingue par sa brièveté. Les poètes symbolistes certes mais aussi les surréalistes ont utilisé le bref avec des objectifs plus ou moins différents [183]. La poésie du vingtième siècle s'est saisie du bref pour essayer de donner de nouvelles formes à la poésie. De même, le bref a permis une rénovation de la poésie, en lui redonnant un second souffle alors qu'elle risquait l'étouffement. Les poètes objectivistes ont mobilisé à des degrés divers la question du bref, même si la question de la condensation apparaît dans tous les cas dans leurs poèmes. Au-delà de ces phénomènes de condensation, il faut aussi noter la multi-dimensionnalité du bref, et la poésie objectiviste permet de mettre en relief une autre dimension de cette notion protéiforme.

183. Marie-Paule Berranger effectue une étude de l'aphorisme dans la poésie surréaliste et indique que « L'écriture discontinue manifeste donc l'éclatement et la relativité de la vérité, la schize du sujet et la contradiction productive avec, à l'horizon, le désir d'une réunification profonde sur des bases neuves, la valorisation de l'instant contre la durée et l'éternité : tout ce que le mouvement surréaliste érige en morale et en ferment révolutionnaire » (Berranger 13).

Chapitre 4

La durée et la perception

La poésie objectiviste a pour caractéristique d'entretenir un rapport avec le bref par le court. Cependant, dire cela ne permet pas de rendre compte de l'ensemble de l'expérience du bref dans la poésie. En effet, le bref entretient aussi des liens fondamentaux avec la notion de durée. C'est donc dans sa dimension temporelle que le présent chapitre se propose d'envisager le bref. Le temps est une donnée fondamentale de la poésie en ce qu'il la structure de manière aussi importante que le reste des catégories fondamentales qui lui ont donné forme et consistance.

4.1 Le rythme : mesure de la poésie

4.1.1 La durée unificatrice du vers

La fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle ont été la scène d'une reconfiguration profonde de la forme poétique. Avec l'abandon progressif des formes narratives longues au profit du roman, les poètes se sont de plus en plus tournés vers les formes de poèmes courts. Le recueil est la forme privilégiée de l'expression, et, sous l'influence moderniste et symboliste, les poèmes deviennent eux-mêmes de plus en plus courts. Mais le poème dans son intégralité n'est pas le seul élément touché par le bref, en effet, on verra que la question du bref touche à l'élément central et structurant de la poésie : le vers.

La poésie tardive de Zukofsky, et *80 Flowers* en particulier, est l'exemplification d'une poésie complexe dans laquelle « la circulation des discours est confrontée à d'autres règles qui, étant produites par des poétiques singulières, ont la caractéristique de n'être plus universelles » (Dessons 94). La pensée Dessonienne du bref peut être mise en parallèle avec ce que ce que Peter Quartermain dit de la poésie de Zukofsky et plus précisément de "*A*" à savoir que l'œuvre est construite selon un ensemble de règles changeantes [1]. Réflexion

1. « *Each section of the poem instructs the reader how to read its successor; each section modifies or breaks the prosodic "rules" that governed its predecessor* » (Quartermain 62).

que l'on peut mettre en parallèle avec la citation suivante de Dessons :

> Toute écriture conditionne l'attitude d'un lecteur, est porteuse de la pédagogie de sa lecture. Parfois, le modèle est universel, et l'individuation a le peu de marge que lui laisse la réalisation empirique de ce modèle. Mais parfois, le modèle est singulier, et nécessite de déplacer l'habitude de lecture. Dans ce cas, la vitesse de la pensée a besoin, pour être produite, de la lenteur de la lecture (95).

Considérant finalement que le bref ne saurait être défini selon la seule longueur, Dessons aboutit à une définition du bref comme justesse. Le souci final de déclarer le bref comme justesse dans l'ouvrage de Dessons permet de relier cette notion avec celle de « totalité reposée » — « « *rested totality* » » (L. Zukofsky, « Sincerity and Objectification » 274) — qui a été l'objectif défini par Zukofsky dans l'écriture poétique.

La définition Dessonienne du bref peut être considérée comme une définition maximale, menant à voir le bref comme « le mode poétique même » (Dessons 129). Le bref serait l'essence du discours nécessaire, qui ne peut exister sous une autre forme sans provoquer une dénaturation profonde. Ce qui fait l'œuvre brève est une oeuvre système, de laquelle on ne peut plus rien retrancher sans attenter de manière irréversible à son intégrité et à son sens.

L'insistance de Dessons sur cette notion de voix juste mène alors à la considération du bref comme identité poétique, comme l'expression de la singularité, « de l'individuation discursive » (124). Selon Dessons, « est bref le discours qui est sa propre identité, qui ne la tient pas d'autres discours pris pour modèles » (124). De même, « le bref a pour enjeu l'individuation d'un sujet qui s'invente en inventant son langage - c'est-à-dire aussi, finalement, en inventant *le* langage. En ce sens, chaque poème est bref à sa façon, chaque poème est poème d'inventer *son* bref, qui le définit comme subjectivation et valeur, comme *manière* » (143).

Dessons et Meschonnic, dans leur ouvrage didactique sur le rythme, parlent du rythme comme une « réalité fondamentale du langage » (Dessons et Meschonnic 4). Parce que le rythme est une partie intrinsèque du langage, tout texte est intrinsèquement rythmique, qu'il soit écrit en prose ou en vers (4). Si l'on a parfois tendance à ne considérer la poésie française que comme une poésie syllabique, pour laquelle le manque d'un schéma accentuel, semblable à celui de la langue anglaise, peut empêcher le développement des réflexions sur le rythme, Dessons et Meschonnic arguent plutôt pour la prise en compte de la réalité du langage et de la langue française en ce qu'elle participe d'une rythmique particulière : celle dérivée de l'accentuation de groupe (6). Le rythme est ainsi une composante essentielle de la signification établie par le texte (6).

En prônant la distinction entre différents types de rythme, Dessons et Meschonnic illustrent l'importance que celui-ci revêt puisqu'il devient l'image d'une époque. À partir du rythme linguistique, « propre à chaque langue », se construisent des « rythmes d'époque » (28). Le rythme tel qu'il se conçoit alors dans la pensée classique du vers, c'est-à-dire comme la simple alternance entre temps faible et temps fort, ne peut être vu que comme une pensée du discontinu (37) alors que le rythme de Dessons doit amener à la conception du rythme comme « sémantiques du continu » (37) et finalement à la reconnaissance de la singularité profonde dont le rythme serait l'expression [2].

Instanciation de la subjectivité de l'auteur, le rythme, tel que le conçoivent Dessons et Meschonnic, permet de le considérer comme la pure expression du style d'un auteur. On comprend mieux alors que l'objectivisme, dans sa version mal comprise d'objectivité maximale du poète, correspondant à la disparition totale de la personne de l'écrivain dans son poème, ne saurait exister de par la simple existence d'un rythme particulier à chaque auteur. La poésie débarrassée de ses éléments caractéristiques génériques ne correspond plus à la manifestation individuelle de schémas préconstruits, plutôt il faut voir dans les poèmes la manifestation d'un rythme propre à chaque auteur. La poésie et le vers se constituent comme série de propositions rythmiques particulières introduisant une singularité.

Le rythme, tel qu'il apparaît sous la plume de Dessons et de Meschonnic est donc l'expérience structurante d'un texte. On peut lire d'une manière tout à fait classique un texte de Reznikoff à la manière de Zukofsky soit en décomptant les syllabes accentuées et non accentuées telle que la métrique traditionnelle nous l'enseigne :

> *In the second, the purposeful crudity of the first line as against the quantitative (not necessarily classic) hexameter measures of the others, the use of words of two syllables (greeted, picture, slightly, etc.) with suitable variations of words of four and three (barbarian, beautiful); the majority of the words accented on the first syllable, resolve into a structure (which incidentally translates the Hellenic) to which the mind does not wish to add; nor does it, any more than when it contemplates a definite object by itself* (L. Zukofsky, « Sincerity and Objectification » 275-276).

Il y a un contraste entre le premier vers du poème qui est considéré comme cru par Zukofsky et le reste qui s'approche d'une structure hexamétrique classique. La poésie de Reznikoff exprime une part de différence, en ce qu'elle créé un rythme personnel. Zukofsky

2. « Il y a une poétique du rythme quand l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture est le fait d'un sujet spécifique, qu'on appellera le sujet du poème. Ce sujet fait que l'organisation du langage est une subjectivation générale, et maximale, du discours, telle que le discours est transformé par le sujet et que le sujet advient seulement par cette transformation même » (Dessons et Meschonnic 43).

a beau faire référence à cette métrique classique, celle-ci n'est pas le cœur de son esthétique, en effet comme il l'indique dans son interview avec L.S. Dembo :

> *What kind of meters can you have? Well, what you've had throughout the history of poetry: you can count syllables, or your language is stressed and so you will count accents, or else you have a musical ear and know when so much sound approximates so much sound and there's a regularity of time. You want to vary the time or have no time signatures... whatever the case, it'll have to hold together. So there's no reason why I shouldn't use this « old » form if thought I could make something new* (*Prepositions +* 241).

Le premier poème du recueil *Discrete Series* de George Oppen illustre bien son rapport à la poésie et à la versification qui n'est plus du tout envisagée dans un cadre formel et contraint mais comme une matière malléable sans aucune règle.

La notion de formes brèves est multiple et doit mener à prendre en considération un ensemble de facteurs parmi lesquels la concision grammaticale peut avoir une place de droit. L'absence de longueur est sans doute la première caractéristique d'un énoncé bref, absence de longueur qui serait la trace d'opérations psychiques sous-jacentes, l'« aboutissement d'opérations de pensée volontairement gommées », de telle sorte qu'« une phrase avec ou sans verbe constitue la dimension canonique de l'aphorisme » (Berranger 15) et qu'un énoncé bref est un énoncé que l'on peut ramener à un seul mot [3].

En soi, la brièveté perçue dans certains poèmes objectivistes peut être considérée comme la manifestation d'une culture commune, qui serait une situation référentielle partagée. Ainsi du poème qui ouvre le premier recueil publié par George Oppen. Dans le poème, Oppen fait référence à une certaine Maud Blessingbourne, personnage tiré de « *The Story in It* », nouvelle de Henry James. Oppen renforce l'allusion à la nouvelle en utilisant une citation directe de la nouvelle : « *"approached the window as if to see / what really was going on* »" [4] (G. Oppen, *Poems* 5).

The knowledge not of sorrow, you were
saying, but of boredom
Is——aside from reading speaking
smoking—
Of what, Maude Blessingbourne it was,

3. On peut aussi citer Alain Montandon écrivant à propos des mots d'esprit qui se caractérisent par le « concept d'épargne » : « La concision, la condensation sont appréciées en raison de l'économie du travail psychique déployée » (Montandon 127).

4. « *Maud Blessingbourne, when she lowered her book into her lap, closed her eyes with a conscious patience that seemed to say she waited; but it was nevertheless she who at last made the movement representing a snap of their tension. She got up and stood by the fire, into which she looked a minute; then came round and approached the window as if to see what was really going on* » (James 404).

wished to know when, having risen,
"approached the window as if to see
what really was going on";
And saw rain falling, in the distance
more slowly,
The road clear from her past the window-
glass——
Of the world, weather-swept, with which
one shares the century (5).

Dans la nouvelle, Henry James dépeint les intermittences du coeur de Maud Blessingbourne, amoureuse du Colonel Voyt. Jouant avec les différentes perspectives des personnages, James montre la perspicacité de Mrs Dyott qui met au jour les passions secrètes de son amie. La nouvelle est métatextuelle puisqu'elle fait mention des velléités artistiques de Maud Blessingbourne qui aimerait bien écrire l'histoire telle qu'elle ne trouve pas dans les romans français qu'elle dévore. Désir inassouvi d'écriture et désir inassouvi d'amour. Le poème d'Oppen est efficace (en ce qu'il est possesseur d'une autonomie de sens) sans l'allusion à Maud mais il revêt néanmoins une autre dimension lorsqu'on le considère comme l'expression d'un amour qui se languit. Dans le poème d'Oppen, le texte, le co-texte et le contexte peuvent jouer dans l'interprétation d'un même poème. Il est donc possible de considérer le poème comme l'expression d'un languissement pour le monde dans sa totalité ou bien comme l'expression du languissement de l'intime et de l'œuvre à venir.

Les effets de condensation portés par les allusions à un autre texte sont un des ressorts qui permettent à Oppen de bouleverser l'ordonnancement du texte. Mais on assiste aussi à la mise en place d'un double sens à travers la double incise symbolisée par les tirets. Le premier coupe le verbe de son complément. Le lecteur se trouve donc dans la possibilité de lire le texte de plusieurs façons. Il est ainsi possible de considérer la proposition comme : « *The knowledge not of sorrow you were saying, but of boredom is [...] of what, Maude Blessingbourne it was.* » Ou bien alors on peut la voir comme « *but of boredom is [...] of the world.* » Les coupures ménagées par Oppen dans ces premiers vers seront répétées tout au long du poème.

Dès son premier vers, Oppen annonce son refus de se conformer aux nomenclatures anciennes. Ce premier vers consiste en effet en un tétramètre iambique hypercatalectique, qui donne l'impression d'un vers qui déborde vers un au-delà. En plus de cette syllabe excédentaire, le vers est une illustration de la pratique de l'enjambement qui consiste en une rupture appliquée à la construction logique de la phrase à des fins de construction

rythmique et qui rapproche parfois Oppen de l'amphibologie[5]. L'enjambement utilisé par Oppen provoque une cassure du groupe verbal « *you were saying* » où le verbe est rejeté au vers suivant. Les deuxième et le troisième vers proposent le même type d'enjambement entre le verbe et son complément : « *but of boredom / Is – aside from reading speaking* » (5). Le premier poème du recueil est ainsi illustratif des procédés récurrents utilisés par Oppen, brisant les liens logiques entre les différents constituants de la phrase. Alors que la lecture à voix haute de ces poèmes pousserait à garder le lien entre l'auxiliaire et le verbe ainsi qu'entre le sujet et verbe, l'enjambement pousse à la séparation et à la pause lors de la lecture. L'enjambement est utilisé comme ressource signifiante, permettant de faire ressentir l'attente de Maude Blessingbourne. Oppen retarde le vers dans une tentative de rendre la frustration ressentie par Maude, le lecteur se retrouve ainsi dans la même position d'attente que Maude qui cherche à savoir ce qui se passe vraiment (« *what really was going on* »)[6]. L'attente est omniprésente, insidieuse et s'immisce jusqu'au cœur du mot lorsque Oppen place le rejet à la jonction du mot composé « *window-glass* » aux vers 11 et 12. Le rejet au vers suivant de ce mot composé coupé en deux en son milieu transforme l'accent secondaire qui portait sur le mot « *glass* » en un accent principal. L'enjambement a pour effet de redonner de l'importance à une partie du mot qui en avait été dépourvue, à la fois en redonnant une autonomie accentuelle au deuxième segment et en lui faisant porter la résolution de l'attente. L'enjambement utilisé par Oppen permet ainsi d'insister sur l'ouverture en direction de l'extérieur. La stratégie de Oppen consiste en un écourtement, qui ménage une frustration du sens par la suspension et l'interruption du rythme conventionnel de la lecture du vers. Ce n'est ainsi qu'après un enjambement final (ici matérialisé par un dash) qu'Oppen apporte la résolution finale de ce poème et

5. Consistant en une « ambiguïté d'origine grammaticale (morphologique ou syntaxique) » (Dupriez 40).

6. Sur l'effet d'attente provoqué par l'enjambement on peut citer la remarque de Paul Claudel : « On a souvent parlé de la couleur et de la saveur des mots. Mais on n'a jamais rien dit de leur *tension*, de l'état de tension de l'esprit qui les profère, dont ils sont l'indice et l'index, de leur *chargement*. Pour nous le rendre sensible il suffit d'interrompre brusquement une phrase. Si par exemple vous dites : "Monsieur un tel et une canaille", j'écoute dans un état de demi-sommeil. Si au contraire vous dites : "Monsieur un tel est un...", mon attention et brusquement réveillée, le dernier mot prononcé, et avec lui toute la rame des vocables précédents qui y sont attelés, devient comme un poing qui heurte un mur et qui rayonne de la douleur, je suis obligé de passer de la position passive à la position active, de suppléer moi-même le mot qui manque. De même si par une amusette typographique, comme l'a fait dernièrement l'auteur du *Vieillard sur le mont Omi* je coupe le mot ailleurs qu'à l'articulation des syllabes, il en résulte une espèce d'hémorragie du sens inclus. Si par exemple au lieu d'écrire : La Clo-che, j'écris la C-loche. Pour la même raison, l'auteur a sectionné certains de ses poèmes dont il a dispersé les morceaux. Voilà le lecteur à qui on met sur les bras ce corps mutilé et tressautant et qui et obligé d'en prendre charge jusqu'à ce qu'il ait trouvé le moyen de recoller cet Osiris typographique » (Claudel dans Dessons et Meschonnic 92).

indique l'antécédent du pronom relatif introduit au cinquième vers (« *Of what* ») : « *Of the world, weather-swept, with which / one shares the century* » (5). D'une certaine manière, on pourrait dire que le travail de condensation effectué par Oppen à travers la reprise référentielle permet un accès plus rapide au sens du poème [7]. Travail qui dans le même temps est contredit et sapé par l'utilisation de l'enjambement, qui, parce qu'il retarde l'accession au sens, provoque une sensation de dilatation temporelle.

Le poème « *Thus* » (6) illustre de la même façon ce processus de retardement de la prise de parole menant à une continuité heurtée. Cassant le lien entre l'adverbe et le reste de la phrase, la rupture se fait à la fois par la syntaxe et par la mise en page du vers. Le premier terme apparaît en alinéa, rejeté vers le côté droit de la page. Ce qui se trouvait à l'origine du terme, son point de référence initial, devient complètement caché, dissimulé, tout comme les parties dont parle Oppen : « *Thus / Hides the / Parts* » (7). La cassure à laquelle procède Oppen correspond à une violence sur le sens puisque l'adverbe « *thus* » intervient en anglais pour introduire un segment conclusif, signifiant un raisonnement qui arrive à son terme. Or, le poème intervient *in medias res*, le lecteur et le poète saisissant une action en cours, dont l'origine se trouve dans un passé inaccessible [8]. L'adverbe « *thus* » est répété au milieu du poème, en un point d'équilibre, qui rend clairement la volonté d'Oppen de montrer que le poème se construit sur ce double mouvement de dissimulation et de dévoilement.

Ouvrir ce poème avec « *Thus* » serait alors l'affleurement de la construction profonde du recueil dont le titre *Discrete Series* est révélateur. Ce titre a fait l'objet de nombreux commentaires de la part des critiques et d'Oppen lui-même [9]. Le caractère oxymorique et paradoxal de ce titre en a fait une porte d'entrée de choix pour étudier un recueil dont l'organisation interne se révèle évasive. Il constituerait une référence à la préoccupation constante d'Oppen de concilier l'individu et le collectif [10] – on peut penser ici à son poème abordant le « naufrage du singulier » – « *the shipwreck / Of the singular* » (166) publié

7. Avec la condition de pouvoir saisir la référence mobilisée par Oppen.

8. Une action en cours qui se montre aussi par le programme sémantique de l'adverbe *thus*, étymologiquement proche des démonstratifs *this* et *that* et qui ont pour particularité de renvoyer à du préconstruit.

9. Alan Golding y voit par exemple le signe que les poèmes du recueil n'en forment qu'un seul : « *[...] Oppen began his career with a book-length serial poem, Discrete Series; and that some of his closest associates and poetic models - Zukofsky, Pound, Williams - did much of their major work in the long poem. I don't want to make a perversely revisionary case for Oppen as a writer of epics* » (Golding 85).

10. « *The title of Oppen's radically disjunctive sequence of the 1930s,* Discrete Series*, proclaims his desire simultaneously to honor the autonomy of each thing and to bring these things into a relationship neither logical nor chronological, but existential: what we stand on may be a mystery, but we do stand here, together* » (Hatlen 53).

dans son recueil au titre non moins évocateur *Of Being Numerous*. Mais au-delà de cette dimension indiscutable, le titre du recueil semble aussi illustrer à la fois la reconnaissance d'une dépendance envers le contexte et la volonté de s'en affranchir.

Oppen lui-même rappelle dans une lettre à Rachel Blau DuPlessis que le titre « *Discrete Series* » est tiré des mathématiques : « *Discrete Series – a series in which each term is empirically justified rather than derived from the preceding term. Which is what the expression means to a mathematician, as I gather you know* » (*Letters* 122). Oppen est relativement rapide dans l'explication du titre de son recueil, mais on perçoit que chaque élément de cette série doit être considéré comme indépendant de l'autre [11]. Ainsi les poèmes du recueil sont à la fois porteurs d'une dimension unitaire (« *series* ») et fragmentaire (« *discrete* »). On pourrait étendre aux vers la remarque d'Oppen disant que les poèmes du recueil sont « empiriquement justifiés plutôt que dérivés du terme précédent » – « *empirically justified rather than derived from the preceding term* » (122, je traduis) – ainsi, par leur cassure syntaxique et les enjambements qui s'y trouvent, ils illustreraient de manière exemplaire une poésie sans précédent, sans antécédents. La poésie d'Oppen semble jouer d'une ambivalence entre un contexte littéraire qui permet une accession facilitée au sens et une brièveté du vers qui manifeste son indépendance mais aussi celle de tous les éléments qui le composent.

La poésie de Zukofsky met en place une stratégie différente dans son rapport au donné et au contexte. Zukofsky ouvre la partie commentaire de son numéro de *Poetry* en parlant d'une bouteille égyptienne en forme de poisson, d'une représentation de la passion selon Saint Matthieu de Bach, ou bien de la révolution russe et du développement de l'industrie sidérurgique en Sibérie [12]. Le poème commence avec une allusion directe à Bach : « *A / Round of fiddles playing Bach. /* Come, ye daughters, share my anguish » (*"A"* 1). Zukofsky met en parallèle deux représentations de la Passion selon Saint Matthieu, l'une contemporaine à laquelle Zukofsky a assisté et l'autre étant la première représentation de l'œuvre en 1727 [13]. Zukofsky n'est cependant pas tout à fait clair sur ce parallélisme

11. En lien avec la définition de l'adjectif discret en mathématiques, synonyme de discontinu. On peut citer un exemple de discrétion en parlant d'« espace topologique discret » (Bouvier et al. 232-233) ou bien encore dans le cas d'un ensemble discret : « *A set such as the set of natural numbers is said to be discrete in the sense that there are elements of the set between which there are no other natural numbers. The set of rational numbers is not discrete since between any two members there is always at least one other rational number* » (R. D. Nelson et D. Nelson 124).

12. « *an Egyptian pulled-glass bottle in the shape of a fish or oak leaves, as well as the performance of Bach's Matthew Passion in Leipzig, or the Russian revolution and the rise of metallurgical plants in Siberia* » (L. Zukofsky, « Program » 268).

13. « *Bach: the contemporary setting of the opening of "A"-1 is a performance of Johann Sebastian*

entre les deux représentations. Il entretient d'abord une légère confusion quant à l'époque à laquelle se déroule l'événement. Le décrochage n'est manifesté que dans le dixième vers avec la mention « *Dead century* » (1), qui montre qu'il s'agit d'un évènement passé et l'incise « *where are your motley / Country people in Leipzig* » (1). Le décalage par rapport à l'époque présente est ici clairement assumé et permet une meilleure compréhension du poème et des intentions de l'auteur. Nous sommes bel et bien à Leipzig en 1727 et l'auteur peut guetter l'apparition du « *Kapellmeister* » « *Johann Sebastian* » (1). Zukofsky tisse ici un réseau de références à l'aide de quelques mots clés particulièrement signifiants qui doivent éveiller l'attention du lecteur : « *Bach* », « *Leipzig* », « *Easter* », « *Kapellmeister* » (1). Ce faisant, Zukofsky met en place un programme structurel concernant la suite de son poème. Effectivement la musique de Bach constituait un horizon structurel assumé pour Zukofsky qui indiquait : « *In the brief Foreword to the publication of "A" 1-12 (1959), LZ states: "'A' / a poem of a life / —and a time. The poem will continue thru 24 movements, its last words still to be lived. Bach is a theme all thru it, the music first heard in 1928 affecting the recurrences of changes as may be of the story or history" (*Prep+ *228; see also Contributor's note to* An "Objectivists" Anthology*)* » (Twitchell-Wass, "A"-1). Chargés d'intensité et de sens, les mots choisis par Zukofsky pointent en direction d'une structure désirable [14] mais aussi en direction d'une culture commune.

La première strophe du poème est en effet parsemée de citations directes de l'oratorio de Bach (plus précisément les premiers vers du chœur d'ouverture (Twitchell-Wass, "A"-1). Le choix de Zukofsky de l'anglais interroge ici, l'œuvre de Bach étant originellement chantée en allemand. Faut-il y voir une simple considération thématique ? Une manifestation du parallélisme existant entre la représentation originelle qui s'est faite en allemand et la représentation à laquelle Zukofsky a assisté aux États-Unis ? Zukofsky a sans aucun doute laissé cet indice « narratif » dans son poème. Mais il est tout aussi envisageable de considérer cette reprise des paroles de la chorale comme le résultat d'un processus mental sous-jacent et dont la manifestation sous cette forme vise à sélectionner ses propres lecteurs. La référence ne devient réellement accessible que pour les lecteurs en mesure de traduire « *Come ye daughters, share my anguish* » (L. Zukofsky, *"A"* 1) qui apparaît

Bach's St. Matthew Passion (Matthäuspassion) that LZ attended at Carnegie Hall in NYC on Thursday, 5 April 1928 (1.21-25), the eve of Good Friday and also the second evening of Passover (see 3.32). This contemporary performance is paralleled by the work's initial performance conducted by Bach himself on Good Friday, 15 April 1729 in Leipzig (current scholarship puts the probable first performance in 1727) » (Twitchell-Wass, "A"-1).

14. Programme assumé par Zukofsky dès la page suivante : « *Desire longing for perfection* » (L. Zukofsky, *"A"* 2).

dans le poème en version originale « *Kommt ihr Töchter, helft mir klagen* » (Bach 6-7). La traduction proposée et utilisée par Zukofsky intervient comme un énoncé de surface dissimulant l'énoncé profond qui était le texte de Bach. Ainsi, Zukofsky compte sur la culture de son lecteur pour repérer et se saisir de cette référence culturelle structurante. Référence qui resterait inaccessible à un lectorat qui ne serait pas mélomane ou qui ne serait pas germanophone. Zukofsky donne néanmoins la clé de lecture de la première strophe dans la deuxième, indiquant le titre de l'œuvre, le contexte de la représentation de la première strophe mais aussi la représentation dont Zukofsky donnera la description dans les strophes suivantes :

> *The Passion According to Matthew,*
> *Composed seventeen twenty-nine,*
> *Rendered at Carnegie Hall,*
> *Nineteen twenty-eight,*
> *Thursday evening, the fifth of April* (L. Zukofsky, *"A"* 1)

La poésie est dense, jouant avec de multiples références et avec les attentes des lecteurs. La pratique poétique de Zukofsky joue de la brièveté pour envoyer un ensemble de signaux à son lecteur. Reconnaître les références mobilisées par Zukofsky est le meilleur moyen d'accéder au programme structurel de sa poésie et il utilisera régulièrement d'autres références sensées permettre une compréhension plus rapide de sa poésie. Dans « *Poem Beginning "The"* » les références foisonnent, que ce soit à la poésie de Yehoash mais aussi à la propre mère de Zukofsky, qu'il qualifie de « symbole de notre soi relativement le plus permanent »[15]. La consultation d'une de ces occurrences renvoie à une phrase en yiddish : « *un in hoyze is kalt* » (*Anew* 18), que l'on peut traduire en « et dans la maison il fait froid ». Le segment réfère à une chanson populaire juive : « *"Jewish Folk Song," which Hannah Wirth-Nesher identifies as Mark Varshavski's (1848-1907) celebrated "Oyfn pripetshik"* » (Resnikoff). Zukofsky achève la brièveté de différentes façons dans ses poèmes au-delà des caractéristiques formelles les plus visibles de ses poèmes. Il mobilise ainsi la traduction et les segments en langue originale pour tour à tour permettre la dissimulation du sens ou bien un accès plus direct à celui-ci. En fonction de la compétence linguistique du lecteur, celui-ci sera en mesure de mieux comprendre l'entreprise poétique entamée par le poète. La brièveté par Zukofsky est donc intégralement dépendante de cette connaissance non seulement du Yiddish mais aussi du contexte familial et culturel de l'époque. Zukofsky atteint au sens, à l'expression de l'amour familial et maternel par la prise en charge de

15. « *Symbol of our Relatively Most Permanent Self, Origin and Destiny* » »(*Anew* 11).

la langue familiale, en court-circuitant les périphrases et en pointant vers le contexte d'énonciation de sa propre poésie, au risque de perdre le lecteur et de ralentir sa lecture.

Le concept de formes brèves a essaimé et attiré l'attention de nombreux auteurs parmi lesquels on peut citer Gérard Dessons, qui, dans son essai *La Voix Juste*, se positionne à l'encontre des définitions contemporaines du bref [16]. Pour lui, le bref est souvent ramené à sa dimension spatiale. En clair, et de manière schématique la fortune de l'expression formes brèves ne serait due qu'à l'assimilation frauduleuse du bref avec le court. Et de manière encore plus frontale, Dessons réfute aussi la place proéminente qu'a pu prendre le fragment dans la pensée du bref [17]. Selon lui, la pensée du bref aboutit à une dépossession du bref de sa dimension sacrée, alors qu'il pousse à une interrogation des indispensables du langage et de la communication, pavant la voie à la liaison entre tous les éléments du monde :

Far reach
of sand
A man

bends to inspect
a shell
Himself

part coral
and mud
clam (Niedecker 239).

Tiré du recueil *North Central* et de la séquence « *Traces of Living Things* », ce poème de Niedecker illustre cette liaison possible entre tous les éléments du monde. Le recueil est de l'aveu même de Niedecker un long poème dont l'origine se trouve dans un voyage effectué avec son mari en 1966 (434). Niedecker avait émis le souhait d'écrire un long poème à la suite d'un premier voyage en 1965 effectué dans les Black Hills dans le Dakota du sud (J. Penberthy 61). Elle envisageait ce poème comme une poésie épique de la roche et de la minéralité (61).

Le poème est foncièrement bref, constitué de trois strophes de trois vers chacune ; ces mêmes vers ne dépassant pas les quatre syllabes. Un personnage est penché en plein milieu de ce qui semble être un désert, impression avant tout rendue à travers le premier

16. Dessons critique les tentatives de catalogue, qu'il rapproche d'une « ivresse de la typologie » (Dessons 28). On peut voir un exemple de cette démarche typologique dans See Jolles 8.

17. Dessons considère que la pensée de Blanchot amène à ne jamais considérer l'œuvre dans sa totalité mais seulement comme une extraction.

mot du poème « *far* » (Niedecker 239), porteur de la sensation d'éloignement. Dans ce désert, dès le départ associé au minéral (à travers l'utilisation du mot « *sand* »), Niedecker met en scène un homme que la poétesse découvre dans toute sa complexité. Le premier mouvement de l'homme correspond à un mouvement d'inspection d'une coquille qu'il a trouvée sur le sol (« *A man / bends to inspect / a shell* »), correspondant à un préambule à la réalisation que cet homme entretient un lien essentiel avec son environnement.

Dans ce poème au motif proche de la fractale, Niedecker décrit un homme dont on comprend finalement que la coquille qu'il tient en main n'est en fin de compte qu'une image réduite de lui-même. Il est fait des mêmes matériaux que les couches sédimentaires qui l'environnent. Niedecker joue des mêmes procédés de retardement dont on a pu parler à propos de la poésie d'Oppen. En utilisant un enjambement entre l'avant-dernier et le dernier vers, et en séparant les deux noms « *mud* » et « *clam* », Niedecker joue avec les attentes du lecteur. Le rejet de « *clam* » déjoue l'attente à une possible allusion biblique portée par le mot « *mud* » pointant en direction de la poussière à partir de laquelle Dieu a formé Adam [18]. Niedecker relie l'origine de l'homme avec les composés organiques qui étaient l'objet de son observation précédemment : l'homme est à la fois corail et mollusque (« *Himself / Part coral and mud / clam* » [239]).

À partir de ce seul mouvement d'un homme qui se baisse naît la possibilité d'un lien avec les plus lointaines origines du monde, entre tous les éléments de la création. Niedecker ramasse dans un seul poème les éléments les plus éloignés sur le plan phylogénétique et sur le plan temporel (on passe du minéral à l'organique, des mollusques bivalves aux mammifères). La concentration dans son poème de ces différents éléments créé un effet de vision panoptique qui permet de passer *instantanément* à un autre élément. Les vers sont enjambés, comme les époques, et le poème de Niedecker en quelques lignes nous ramène à nos origines les plus lointaines.

Le bref porte en lui de nouvelles possibilités d'expression de l'inscription de l'humanité dans le monde. Dans le vers, désormais marqué durablement par le bref, se retrouve l'expression des angoisses les plus profondes des auteurs, l'établissement d'un sujet en tant que poète. Mais aussi la possibilité d'une accélération de la communication et de l'expression. Le bref permet ainsi, à travers les effets de la concision, exploitant un fonds culturel commun, une expression plus ramassée. Dire plus en disant moins. De même, en permettant une communication plus efficace, en un sens plus rapide, le bref permet de

18. « *[. . .] then the Lord God formed man from the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; and the man became a living being* » (Coogan et al. Gen. 2 :7, 13-14).

ramasser des unités de temps autrement disjointes et distinctes. Des unités de temps qui ne sont plus seulement rassemblées dans le vers mais aussi dans le poème.

4.1.2 Le moment du poème

Les effets provoqués par le bref dans le vers sont multiples mais ils portent avant tout comme conséquence de modifier la perception temporelle chez le lecteur. Vitesse et accélération sont désormais des caractéristiques essentielles de la poésie. Le changement de dimension temporelle induit par le raccourcissement du vers et l'exploitation systématique de l'enjambement ne doit cependant pas laisser penser à une fragmentation absolue du temps. Toujours partie d'un ensemble plus grand, les vers participent à la création d'une unité temporelle plus importante qui est celle du poème :

> Le temps du poème [...] esquisse un ailleurs, un temps qui n'a rien de commun avec le temps linéaire que comptabilisent les horloges qui ne connaissent que des instants homogènes et interchangeables ; il se situe dans une dimension qui allie les contraires [...] (Wilker 13).

La poésie objectiviste foisonne de cette conciliation des contraires en même temps qu'elle témoigne de la nouvelle fragmentation temporelle. La poésie de Niedecker est l'héritière de cette tendance nouvelle de la poésie qui procède à l'éclatement des mètres classiques. Le vers, raccourci, devient dans la poésie de Niedecker l'ébauche de quelques moments fugitifs qui sont en congruence avec le moment de composition du poème, tout en mettant en valeur la profonde conscience d'une disjonction. La série de poèmes « *Next Year or I Fly My Rounds Tempestuous* » permet d'approfondir la notion de rythme de par sa disposition formelle et ses conditions d'écriture. La série apparaît dans les *Collected Works* de Niedecker rassemblés par Jenny Penberthy. Penberthy indique en note que la série trouvée dans les archives personnelles de Zukofsky au Harry Ransom Center n'a jamais été imprimée auparavant.

> *Dated by LZ « Xmas 1934 » (found by the editor in the LZ Collection, HRHRC, Austin, Texas in 1996). Handwritten on small pieces of paper pasted over the printed text of a bi-weekly calendar, 27 sheets long; each sheet is* $5^{1/2} \times 4^{3/8}$ *inches. The calendar's original text is only just legible bearing platitudes such as « True bravery is / shown by performing / without witness what / one might be capable / of doing before all the / world » (Jan. 13–26)* (Niedecker 371).

Les poèmes sont écrits sur des petits morceaux de papier collés sur un calendrier, dont le texte original est encore lisible sous les poèmes de Niedecker. Deux éléments sont

intéressants pour l'analyse de ces poèmes dans la perspective du bref, l'un pragmatique et l'autre plus volontiers symbolique.

Sur le plan pragmatique, Penberthy nous donne les dimensions de ces feuilles de calendrier qui ont servi de support à l'écriture de la poésie de Niedecker, les feuilles font 14cm de longueur pour 11cm de largeur. Le calendrier reproduit par Penberthy indique qu'il s'agit d'un support édité par Dodge Publishing Co. en 1934. Bi-semainier, le calendrier affiche les jours de la semaine de part et d'autre d'un encart dans lequel se trouvent les « platitudes » (371) parfois encore visibles en transparence. Du fait de cet espace réduit, Niedecker se trouve limitée dans son expression. Les poèmes de Niedecker sont complètement circonscrits, enserrés de part et d'autres par les semaines et les jours. De cette manière, on peut dire que Niedecker est dans la situation inverse de celle d'Oppen qui jouait des blancs et des enjambements pour offrir des respirations à ses poèmes, apportant à ceux-ci un rythme que l'absence de ponctuation pouvait contrecarrer. La disposition manuscrite des poèmes pousse Niedecker à une condensation extrême de sa poésie susceptible de casser l'illusion d'un texte poétique. Le texte apparaît comme un seul bloc, simple paragraphe du journal d'une vie, mais cette impression est contrebalancée par la rythmique de Niedecker.

Wade all life
backward to its
source which
runs too far
ahead (41).

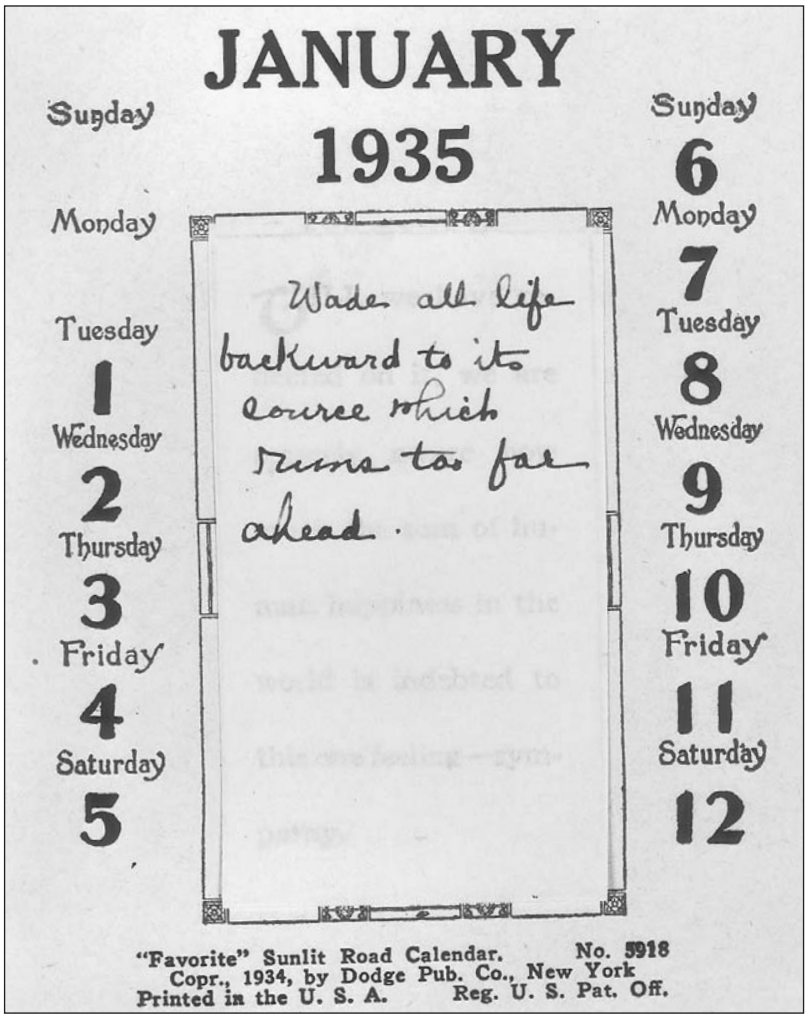
Le poème est l'illustration de la permanence du thème de l'eau dans la poésie de Niedecker, on le voit à travers l'utilisation du mot « *source* » mais aussi et surtout par l'utilisation du verbe « *wade* » qui désigne l'acte de marcher dans l'eau [19]. Bien plus, constitué de cinq vers, et comme l'indique le mot « *source* » le poème est le témoignage du souhait de Niedecker de voir s'arrêter la fuite du temps et de pouvoir retourner à l'origine.

Le premier vers peut être analysé comme un dactyle, pied de trois syllabes dans lequel l'accent porte sur la première. Le deuxième vers consiste en la succession de deux trochées, le troisième vers est un nouveau dactyle, tandis que le dernier vers contient un iambe. Lu de cette manière, la disposition rythmique du poème apparaît au diapason de la disposition typographique, puisqu'elle souligne un poids plus important des premiers vers du poème, et donc d'une importance accrue du passé et de l'origine. Mais le mouvement rythmique

19. Le thème de l'eau met en lumière la peur de l'inondation qui est prégnante dans la poésie de Niedecker, au point de constituer une grammaire de l'inondation (Pinard 21-30).

FIGURE 4.1 – Premier poème de la série, (Niedecker 41)

NEXT YEAR OR I FLY MY ROUNDS TEMPESTUOUS



Wade all life / backward to its / source which / runs too far / ahead.

élaboré par Niedecker est presque aussitôt renié par l'iambe final qui rétablit l'ordre de la vie, une lecture vers la droite [20], en direction de la fin [21].

Les dispositions rythmiques adoptées dans le reste des poèmes de la série semblent aller dans le même sens. Pour le poème figurant aux pages des mois d'avril-mai (« *April-May* » [49]), le schéma rythmique des deux premiers vers est le trochée, pied de deux syllabes dont l'accent porte sur la première syllabe, montrant l'importance accordée à un passé qui s'échappe toujours plus en même temps que les jours. Cette fuite est aussi illustrée par les deux dactyles que l'on trouve dans les vers 7 et 8 – « *but insipid con- / nections count* » (49).

Par sa disposition typographique, sa mise en vers, le poème de Niedecker pousse à la prise en compte d'un rythme spécifique qui manifeste de manière sonore un déséquilibre en direction de l'avant. Le contenu rythmique tour à tour contredit et redouble le sens de ses poèmes. Ainsi, en avril-mai Niedecker semble indiquer dans la chute finale de son poème qu'elle est impatiente d'aller vers le lendemain (« *tomorrow is / the fairest* » (49)), le reste du poème exprime bien plutôt une préférence pour la rétrospection. L'utilisation du present perfect marque la présence et la prise en compte du passé à partir du présent de l'énonciation : « *For so long one / has seen nothing* » (49). Le caractère rassurant du passé est amplifié par le complément « *to be really anxious about* ». Cependant, quand bien même Niedecker exprime une attente du lendemain, celle-ci est immédiatement contredite par l'enjambement séparant « *tomorrow* » de son attribut, preuve d'une hésitation ou bien d'une relation qui n'est pas sans réticence. Le rythme est un signifiant qui marque la réelle attitude de la poétesse vis-à-vis des éléments qu'elle décrit. Il encode l'attitude « réactionnaire » de Niedecker vis-à-vis d'un temps qui l'éloigne de Louis Zukofsky.

Comme tous les poètes, Niedecker procède à l'élaboration d'un rythme particulier et personnel qui lui permet de mettre en avant des thématiques qui lui sont là aussi propres. Le recueil est personnel et intime (puisqu'il a été écrit avant tout à destination de Louis Zukofsky) et exprime les regrets de Niedecker de ne pas se retrouver proche de son ex-amant [22] mais aussi et surtout de voir le temps s'échapper sans qu'elle puisse y faire quelque chose. On la voit ainsi dans le poème de la deuxième quinzaine de janvier dire :

> *The satisfactory*
> *emphasis is on*
> *revolving* (42).

20. Remarque uniquement valable dans un système d'écriture latin.
21. Le sémantisme du mot « *ahead* » est aussi porteur de cette double dimension de clôture et d'ouverture.
22. Zukofsky et Niedecker ont entretenu une liaison (Peters 40-41).

Le verbe « *revolving* » au participe présent, forme de construction verbale non-finie, indique de manière saisissante le souhait de Niedecker de voir se répéter les jours sur lesquels elle écrit incessamment. Manifestant sur trois niveaux l'importance de ce verbe (rejet, forme verbale non-finie et utilisation dans le vers précédent du nom « *emphasis* »), Niedecker met le mot au centre du poème et en fait le reflet de ses préoccupations profondes [23].

La poésie de Niedecker telle qu'elle s'exprime dans ces poèmes est donc un retour régulier du même, soit la définition la plus basique du rythme. Les exemples abondent dans ces quelques poèmes :

> *You will*
> *arrange to*
> *better me when*
> *the pastry*
> *comes and*
> *cherries and*
> *such double-*
> *days* (46).

La référence du pronom « *You* » est inconnue même si l'on peut supposer qu'il s'agit de Zukofsky. À ce destinataire, Niedecker tend un programme d'opulence et de plaisirs. Le poème propose une dimension domestique certes mais exprime une angoisse par rapport à l'écoulement du temps (« *double-days* »), monstre qui viendrait se nicher dans le cœur même des mots : « ***past**ry* » (je souligne). Mais de façon beaucoup moins anecdotique, on peut citer un poème comme « *April 1935* » dans lequel on voit une Niedecker en pleine recherche formelle et thématique.

> *I can always*
> *go back to*
> *fertilization,*
> *kimonos, wrap-*
> *arounds and*
> *diatribes* (48).

Sous l'expression d'un retour aux sources (« *go back* »), aux origines de la pratique poétique, il y a l'expression ambiguë du souhait d'un retour vers un ailleurs qui est en suspens. L'enjambement séparant la préposition « *to* » et son groupe nominal complément

23. La question du temps et de son impossible retour certes mais aussi une possible expression d'un motif astronomique et la comparaison de Zukofsky avec un soleil, lorsqu'on le met en relation avec le poème suivant où Niedecker semble demander un peu plus de chaleur de la part de son amant : « *To give / heat is within / the control of / every human / being* » (Niedecker 43). Motif qui retrouve encore une double expression dans le poème de la deuxième quinzaine de février : « *If you **circle** / the **habit** of [...]* » (44). La révolution n'est-elle pas après tout la complétion d'un cercle habituel ?

met en suspens, empêche la fixation définitive sur un sens qui est différé et montre le souhait d'un passage ralenti du temps. La pratique de l'enjambement est radicale puisque les trois premiers vers sont enjambés et que le quatrième et cinquième enjambent un mot entier. Niedecker enroule donc ses poèmes autour de ces considérations thématiques qui structurent son « recueil » [24] (rejet de la deuxième moitié du mot « *wrap-arounds* » (48)) et lui donnent un rythme qui consiste en un ralentissement du temps.

Passage ralenti du temps qui trouvera son expression la plus transparente dans le poème « *May 1935* ». Poème intime encore une fois, celui-ci va jouer avec le registre de l'intimité, en interpellant un interlocuteur non identifié (« *darling* ») pour lui enjoindre de ne pas s'inquiéter. L'inquiétude se trouve dans la virgule, qui clôt doublement le deuxième vers, typographiquement tout d'abord mais aussi par l'utilisation du mot « *comma* » :

> *Don't worry*
> *about the comma,*
> *darling; nobody*
> *ekes out a more*
> *facile distend—*
> *bathroom*
> *luxury* (50).

Le poème devient commentaire sur la ponctuation qui contraint la poétesse à se contorsionner dans un cadre étroit. Les trois vers suivants montrent donc Niedecker en pleine liquidation de ses craintes pour se libérer et libérer son texte : « *nobody / ekes out a more / facile distend* ». La phrase se fait serpentine, glissant d'une ligne à une autre, s'étirant (« *distend* ») le long de la pensée de son autrice. Le verbe de la proposition principale est révélateur : le verbe « *ekes out* » est le reflet de la frugalité permanente (et tout aussi contrainte) de Niedecker [25], mais il est aussi le reflet d'une frugalité tout autant poétique [26]. À travers ce verbe, Niedecker exprime le désir de faire durer les sentiments au-delà des termes normalement dévolus, et au-delà des sentiments, la poésie même. Dans le prolongement du lexique, la matière sonore déployée dans le poème pointe en direction d'un allongement, « *bathroom* » ne compte que deux syllables, tandis que le mot terminant

24. Les poèmes n'ayant jamais été publiés ensemble du vivant de Niedecker.

25. Les difficultés financières rencontrées par Niedecker ont été un fait structurant et fondateur de toute sa vie.

26. « *[T]o supplement, supply the deficiencies of anything (const, with)', esp. to make (resources, materials, articles of consumption, etc.) last the required time by additions, by partial use of a substitute, or by economy [. . .] To prolong (a speech or composition, an action) by expedients devised for that purpose; to contrive to fill up (a certain amount of space in writing, etc.)* »» (J. A. Simpson, *The Oxford English Dictionary* 103).

le poème en compte trois. Au-delà de la quantité syllabique, la qualité des noms montre une volonté de faire durer et de faire durée. Reprenant le mot « *bathroom* », on peut voir que celui-ci se termine par le son consonantique [m], nasale bilabiale qui consiste en une fermeture de la cavité buccale et donc littéralement une clôture. Or, le poème se termine sur le mot « *luxury* » dont le son final [i] se forme par une ouverture de la cavité buccale. Par son dispositif sonore de même que par son sémantisme, Niedecker fait durer son poème au-delà des termes qui lui seraient normalement alloués. Le rythme de Niedecker montre un souci d'économie, dont le rythme dans sa définition minimale de retour du même est une caractéristique essentielle [27].

Niedecker clôture le recueil et l'année par le poème suivant :

> *Jesus, I'm*
> *going out*
> *and throw*
> *my arms*
> *around* (67).

Le poème constitue une façon pour le moins ironique de clôturer l'année avec une interpellation directe de Jésus né la semaine précédente (le poème occupe la semaine débutant le 29 décembre) et auquel il était fait allusion de manière oblique dans le poème précédent [28]. Conclusion qui s'exprime aussi par le jugement lapidaire « *I'm / going out* », manière de laisser la place à une nouvelle année. Cependant, il faut noter la présence de la dernière proposition : « *and throw / my arms / around* ». Très probable expression de la volonté d'accueillir la nouvelle année à bras ouverts, il est aussi possible d'y voir le souhait de s'accrocher à l'année qui vient de s'écouler [29].

Le recueil de Niedecker est révélateur d'un rapport particulier au temps. Le support choisi par Niedecker entre en décalage avec le contenu thématique et rythmique des poèmes qui s'y trouvent. Les poèmes donnés à Zukofsky constituent les témoins de la fuite du temps dans sa matérialité la plus concrète. Dans un support profondément dépendant du passage du temps, Niedecker écrit une déploration de l'éloignement qui le sépare de son amant. Le temps saisi dans les poèmes de Niedecker est à l'image du titre de la pièce de

27. Dans le premier poème de décembre 1935, Niedecker réutilise trois mots précédemment utilisés dans le poème de mai 1935 : « *ekes* », « *bathroom* » et « *luxuries* ». Réfléchissant à la place de ces poèmes dans le recueil on serait presque tenté d'y voir une césure entre deux parties qui une fois rassemblées constitueraient un vers plein.

28. « *Transubstan- / tiation of acro- / bats, moon-eyes / and downward / mouth. Round- / acres intrude / a nose where / no listening / ever came. / Smooth out the / substance of your / acetylene worry* » (Niedecker 66).

29. Ainsi que, sans aucun doute, au destinataire de cette offrande calendaire.

théâtre qui suit dans l'édition de Penberthy « *Domestic and Unavoidable* » (68).

La question du rythme ne saurait se passer de l'étude des poèmes de Louis Zukofsky, sans conteste le poète objectiviste pour qui le rythme ainsi que la musicalité ont constitué les éléments les plus centraux de sa poésie. Dans un ensemble de deux poèmes écrits en 1947 (Twitchell-Wass, Some Time [1956]), Zukofsky fait montre de son ambition sonore.

> *Day that passes,*
> *Day that stays,*
> *Day that passes,*
> *Other days'*
>
> *Crow's-foot, sieges,*
> *Tears, bare way;*
> *A god's egis,*
> *Catspaw spray* (L. Zukofsky, *Anew* 113).

La poésie de Zukofsky est construite par série d'échos qui s'échelonnent sur plusieurs niveaux. Le titre participe d'une structuration métatextuelle qui parcourt le poème. Zukofsky a beau indiquer que ce parcours est silencieux [30], le titre choisi est cependant révélateur de son projet global. L'archaïsme évident du titre « que j'ay dit devant » et de sa graphie est une citation directe de la poésie de Villon [31]. Faisant référence au deuxième lai du poète médiéval (Some Time [1956]), Zukofsky réitère les procédés phoniques trouvés dans son *Catullus* en répétant dans les trois premiers vers une des consonnes dominantes qui se trouvait dans le vers original et qui donne son titre à la séquence : « En ce temps que j'ai dit devant » (Villon 50). Répété deux fois par le poète français, Zukofsky structure l'intégralité de la première strophe autour de la même consonne [d] :

> *Day that passes,*
> *Day that stays,*
> *Day that passes*
> *Other days'* (L. Zukofsky, *Anew* 113).

Matière sonore susceptible de réplication, le son [d] parcourt toute la strophe, rythmant et redoublant le discours de Villon. Zukofsky traduit et transcrit le son de la poésie originelle de Villon [32]. Fidélité à la sonorité du texte de Villon, mais aussi déclenchement du même processus que celui qui était à l'œuvre dans les poèmes de Niedecker, illustré par le segment de Villon choisi par Zukofsky. La consonne répétée et retournée de Zukofsky

30. Il indique ainsi dans une lettre à Niedecker que ce poème « *"covers the* Odyssey *silently" (undated, probably 1947; HRC 25.2)* » » (Twitchell-Wass, Some Time [1956]).

31. Encore un hommage appuyé à Pound, dont on connaît l'estime portée au poète français.

32. On peut voir que le mot « *day* » entretient une certaine proximité phonique avec le mot « dit ».

pointe en effet vers un arrière à la fois temporel et textuel. En effet, le segment traduit par Jean Dufournet donne le sens suivant :

> En ce temps dont je viens de parler, a la Noël, saison
> de mort, où les loups se nourrissent du vent et où on
> se tient en sa maison, à cause du frimas, prés des
> tisons, me vint un désir de briser la très amoureuse
> prison qui mettait mon cœur en pièces (Villon 51).

La poésie de Villon apparaît référentielle, faisant référence à un passé immédiatement accessible sous la forme du poème qui le précède :

> L'an quatre cent cinquante six,
> Je, Francois Villon, écolier,
> Considérant, de sens rassis,
> Le frein aux dents, franc au collier,
> Qu'on doit ses œuvres conseillier
> Comme Végèce le raconte,
> Sage Romain, grand conseillier,
> Ou autrement on se mécompte... (50).

En réutilisant le titre du poème de Villon, Zukofsky tente de renouer avec un passé lointain et intègre son poème dans ce même ensemble culturel auquel il donne une nouvelle actualité en le mobilisant, en le répétant, et, finalement, en le transformant. Par ce procédé d'amalgamation qui mobilise les échos et les approximations sonores, le poète Zukofsky se met en relation directe avec ces prédécesseurs, s'inscrivant dans une démarche profondément anaphorique. Le poème fait part d'une hésitation entre le fait de rester et le fait de passer, entre les verbes « *stays* » et « *passes* », Zukofsky exprime ainsi un balancement incessant qui a pour effet de limiter la progression et de provoquer un effet de stagnation qui n'est finalement contredit que par le rejet entre la première et la deuxième strophe. Comme un pendant à cette démarche, Zukofsky créé une projection subite, une accélération en direction de la strophe finale. Cette projection se manifeste par la présence du génitif reliant « *Other days* » et « *Crow's foot* ». Si l'on peut croire en première lecture que cette lancée soudaine constitue une acceptation du temps qui passe, le contenu sémantique et référentiel de la strophe contredit de manière flagrante ce sentiment. En effet, le premier terme « *crow's-foot* » renvoie aux pattes d'oie, rides et donc marque de la vieillesse (Twitchell-Wass, Some Time [1956]), mais on pourrait aussi y voir un principe structurel de dispersion à partir d'un point unique et qui ressemblerait à l'empreinte d'un corbeau (empreinte que l'on pourrait symboliser de la façon suivante : —≺). À partir de ce point unique correspondant à la proximité phonétique « dit » / « *day* », Zukofsky créé

un poème qui s'écarte en créant une structure poétique soniquement divergente.

Mais ce n'est pas la seule interprétation que l'on peut faire de ce symbole puisqu'il constitue une manière de lier différentes échelles temporelles. Dans le même temps que le poème pointe vers un horizon différent, il garde les traces de son origine poétique et référentielle. Ainsi, la deuxième strophe du poème constitue une allusion à l'Odyssée d'Homère[33]. On a ainsi principalement deux mots qui peuvent être reliés à l'œuvre épique du poète grec : « *sieges* » et « *egis*[34] ». De même, l'expression « *Catspaw spray* », qui clôture le poème, rappelle l'importance du domaine nautique dans l'œuvre de l'aède[35]. Cependant, le mot est polysémique et peut aussi être utilisé pour référer à quelqu'un qui utilisé à la place de quelqu'un d'autre[36]. Pris dans cette seconde acception le poème revêt la forme d'une confession de la part de Zukofsky vis-à-vis de sa pratique poétique consistant en la reprise et rappel des œuvres qui constituent le patrimoine commun de l'humanité. Bien plus, son travail de reprise s'accompagne d'une dispersion (« *spray* ») qui une fois encore rappelle le motif de la patte de corbeau : trois branches distinctes divergent à partir d'une même origine.

Le rythme fonde la pratique poétique des poètes devient, comme Dessons et Meschonnic l'indiquaient, une pratique éminemment personnelle. En plus d'être inscrite dans un rapport temporel extrêmement précis, le rythme permet de différencier un style d'un autre. Le deuxième poème de l'ensemble ne fait pas usage de cette même référence à des œuvres passées, cependant on y retrouve le même souci d'élaboration d'un système interne, tout entier tourné vers la création d'un rythme particulier, proprement personnel. Le premier vers présente un trochée suivi immédiatement par un iambe illustrant par le rythme l'opposition existant entre le verbe et son auxiliaire portant la négation : « *Marry or don't* ». L'ensemble du poème se lit comme une succession de faux-départs et de changements brusques de rythmes dans le même vers mais aussi dans le cours du poème entre deux mêmes segments qui se répètent. Le troisième vers peut ainsi se lire comme un crétique suivi d'un iambe : « *Weigh the way in May* ». Mais, répétée dans le septième vers dans une construction chiasmatique, la première partie apparaît sous la forme d'un spondée suivi d'un iambe : « *Love, weigh the way* » (L. Zukofsky, *Anew* 113).

Le poème de Zukofsky rend de manière sonore une incertitude présente amplifiée par

33. cf. supra.

34. Dont il faut noter aussi que le deuxième terme constitue un anagramme incomplet du premier.

35. Twitchell-Wass indique : « *catspaw can refer to a light breeze that ruffles the surface of calm water creating a cat paw-like pattern or to the water pattern itself* » (Some Time [1956]).

36. « *someone who is used by or serves the purpose of another* » (Some Time [1956]).

le sémantisme et la typographie. Le vers et son rejet « *No wish seen / Is uncertain* » indiqueraient par la double négation qu'il existe une possibilité de la certitude épistémologique. Pourtant, Zukofsky en rejetant à la ligne le verbe et l'attribut du sujet casse la liaison grammaticale et logique entre les deux groupes pour ne laisser en valeur que le segment « *Is uncertain* ». Il n'y a plus rien de sûr... jusqu'à ce que l'on se rende compte que le vers consiste en une succession de deux trochées. Le poème joue avec les sonorités et les attentes perpétuellement sapées du lecteur qui ne sait pas sur quel pied danser.

Cette indécision se poursuit jusqu'au vers final qui redouble ce questionnement. Alors que Zukofsky semble avoir enfin décidé de donner à son lecteur une conclusion en utilisant le contraire de l'adjectif utilisé précédemment (« *uncertain* » / « *certain* » (114)), cette illusion de certitude qui aurait pu constituer un refuge pour le lecteur au bout de sa course se retrouve encore une fois rien de plus qu'une barque tremblante sous les assauts conjugués du vent et du vague. Le pronom relatif utilisé par Zukofsky est problématique parce qu'utilisé en général pour référer à des personnes, or ici « *Who* » ne saurait se référer à une personne puisque il n'y en a pas dans la phrase principale. L'antécédent du pronom relatif « *Who* » se révèle être « *the way the cheek* » (114). La rupture du schéma logique se retrouve perpétuée par la réutilisation du schéma rythmique déstabilisateur iambe puis trochée.

Zukofsky met en place des schémas rythmiques contradictoires qui jouent et désamorcent les attentes de son lecteur. Jouant avec les figures qu'il met en place pour immédiatement les ignorer, il élabore une poésie qui échappe aux conclusions et entretient un rapport problématique au temps. Tour à tour, l'expression d'une impossibilité de la suite, d'un rattachement frustré au passé, la poésie objectiviste exprime aussi le souhait de faire durée et de faire se perpétuer de manière indéfinie le présent. On pense alors au texte de Zumthor, « *Brevity as Form* », qui se penche en particulier sur la perception du temps dans les représentations orales des textes courts : « *It is here, this situation of being-in-the-present, that every brief form of discourse aspires to as its desired end* » (Zumthor et al. 76). Zumthor oppose dans son article les œuvres narratives longues et les œuvres brèves [37]. À cette occasion, il aboutit à la définition d'une caractéristique des œuvres longues : la cohésion.

37. Opposition uniquement de surface puisque Zumthor finit par plaider pour une extension de la qualification de « narratif » à tout un ensemble de genres littéraires (ou bien oraux) qui en sont normalement exclus : « *On this hypothesis, every brief form would thus be a narrative, and nothing would authorize us to distinguish clearly between the proverb, for example, or the Mozarabian kharjas of medieval Andalusia, and the animal fable or the short novella* » (Zumthor et al. 78). L'étude de *Testimony* de Reznikoff tirera les conséquences de ce renversement.

> *By cohesion [...] I mean all factors leading to the perception of textual unity and its particular significance. Now the coherence of a text of some length is perceived progressively in the reading: there comes a point when indices appear and then become organized in the reader's imagination into an ideal system of combinatory rules, an interpretive hypothesis confirmed or infirmed by what follows* (77).

La différence qui se fait entre les œuvres brèves et les œuvres longues est dans la nature même de cette cohésion. Comme indiqué par Zumthor, là où les œuvres longues font montre d'une cohésion à retardement, dans une progression plus ou moins lente, la cohésion des œuvres brèves est immédiate, offerte sans délai : « *The cohesion of the brief message is of another kind, at least tendentiously: it is given straightaway, empirically, sensorily, as a global certitude whose possible consequences are inferred during the course of a brief reading or a brief period of listening* » (77). Qu'est-ce d'autre en effet de vouloir faire durer le présent que de refuser au passé la possibilité d'exister ? Dire cela revient finalement à faire nôtre la remarque de Zumthor concluant son article : « *However, does the ambiguity of these* distantia plura *that need to be abolished by some* velocitas *not imply, buried among the subterranean intentions of a text as it is being created, something like the rejection of time?* » (80). La poésie objectiviste faisant sienne les procédés de la brièveté aboutit à des poèmes qui cherche à garder toujours en soi le présent, niant ainsi le passage du temps.

4.2 Poésie et évènement

Dans une lettre datée de la fin d'année 1975, George Oppen indique à son interlocuteur (Jonathan Griffin) la place centrale que la syntaxe occupe dans la poésie :

> *the syntax! moves of its own force, moves in the force of the world, it restores light and space to poetry. It is what the poetry of England has lacked for – how long? —* (G. Oppen, *Letters* 313).

Ici, Oppen réagit à un poème de Griffin [38] et son enthousiasme pour le poème est visible. Mais à la suite de ces louanges adressées au poète britannique, Oppen écrit :

> *it is an event And the poem, the poems are events. I mean they matter! It's become a rare thing* (313).

Oppen parle des poèmes que Griffin a composés comme des évènements (« *events* »). Il s'agit avant tout de rendre compte de l'importance revêtue par ces poèmes pour George

38. Il s'agit du poème « *The Goddess* » écrit en 1968 et qui entretient des ressemblances frappantes avec les propres poèmes d'Oppen, notamment dans son usage des blancs et des rejets (Griffin 12).

Oppen. Selon lui, ils marquent un changement de régime dans la production poétique anglaise. La mobilisation par Jonathan Griffin des mêmes ressorts poétiques qu'Oppen est un évènement en ce qu'elle marque l'ouverture de la poésie anglaise à de nouvelles possibilités poétiques. La syntaxe utilisée par Griffin toute en rejets et espacements syntaxiques semble un hommage à la poésie d'Oppen [39]. Dans le même temps, il semble profitable d'effectuer une montée en généralité et de considérer la citation d'Oppen comme applicable à tout poème et pas seulement à celui de Jonathan Griffin. Nous pouvons alors dire que tout poème est en soi un évènement, un évènement en soi, créant à la fois l'évènement et se fondant sur lui.

Le site du CNRTL propose plusieurs définitions du mot et nous laisserons de côté la première définition qualifiée de « vieilli » par les rédacteurs. La deuxième définition indique qu'un évènement désigne « Tout ce qui se produit, tout ce qui s'insère dans la durée » (CNRTL : évènement), plus loin on peut lire : « Fait d'une importance notable pour un individu ou une communauté humaine » (CNRTL : évènement). De ces deux définitions, nous pouvons dégager deux mots principaux qui constituent les deux pôles de la notion d'évènement : durée et notable. Est évènement ce qui se fonde dans une durée, qui s'inscrit dans un temps plus ou moins long ; est évènement ce qui est notable, soit quelque chose qui mérite d'être noté, ou, pour le dire autrement, qui mérite d'être écrit. Sous cet angle, les poèmes objectivistes apparaissent comme des tentatives de saisie des évènements dans leur durée plus ou moins étendue. La mise en écrit de ceux-ci serait aussi un essai de les circonscrire à l'aide des dispositifs du bref, des dispositifs formels hérités des révolutions formelles du début du vingtième siècle. En sorte que nous passerons d'une poésie de l'évènement à l'évènement de la poésie.

39. La correspondance entre poètes est un des moyens de mobiliser des réseaux et de se faire une place dans le champ de la production poétique. Les lettres échangées avec un auteur sont le reflet d'une recherche d'affinités dans le même temps qu'elles exemplifient le souci de rendre hommage. On peut par exemple citer le cas de la correspondance entre Robert Creeley et William Carlos Williams : « *Creeley was twenty-four when he began writing to William Carlos Williams, then sixty-seven, initiating his connection with a poet who was and remained for him a guiding poetic sensibility. The Williams correspondence proves remarkable, not only for its invaluable contribution to the poetics of our time, but also as autobiographical document. Creeley wrote regularly, but by no means weekly or even monthly, to Williams (as he often did with other correspondents, particularly Charles Olson). As a result the letters are often a summation of recent developments—writings, moves, romances, literary politics. It was through Williams that Creeley came into contact with Charles Olson* »» (Baker et al. xxviii).

4.2.1 Temps individuel et temps partagé

De tous les poètes objectivistes, Rakosi et Reznikoff sont sans aucun doute ceux pour qui la brièveté constitue une caractéristique définitoire. On a déjà pu parler du poème « *Amulet* » de Rakosi qui montrait de manière univoque le processus à l'œuvre dans ses poèmes. La forme brève est ainsi quelque chose qui parcourt l'intégralité de sa création. Mais l'on peut trouver dans bien d'autres poèmes de Rakosi des références directes à la pratique de la brièveté. Ainsi du poème qui figure dans *Carl Rakosi : Man and Poet* dirigé par Michael Heller, qui porte le titre on ne peut plus transparent de « *Epitaph on the Short Form* » :

> *Here lies the Augustan temper,*
> *a great lord*
>
> *side by side with the lark...*
> *in the moment.*
>
> *Pounds of cantos were unable*
> *to quicken them* (Heller, *Carl Rakosi* 33).

Rakosi fournit une critique acerbe des impasses poétiques dans lesquelles Ezra Pound s'est retrouvé. Composé de trois strophes de deux vers irréguliers et non rimés, le poème consiste en un jugement définitif sur la forme brève [40]. Commençant par un rappel des liens entre l'antiquité romaine et grecque [41] et la forme brève (« *Here lies the Augustan temper* » [33]), Rakosi finit par procéder à une mise en bière en bonne et due forme de toute la poésie épigrammatique et courte qui s'était développée durant tout le vingtième siècle [42]. Le poème de Rakosi met en place une sorte de communauté de destin dont le sentiment est renforcé par le jugement lapidaire de la deuxième strophe qui englobe et

40. Les épitaphes sont des petits poèmes que l'on trouve sur les stèles funéraires : « *A literary work suitable for placing on the grave, of someone or something which indicates the salient facts about or characteristics of the deceased* » (Preminger et Brogan 377). L'épitaphe vise à produire un discours totalisant sur la vie d'une personne.

41. L'épigramme a connu une fortune considérable dans l'Antiquité romaine et si Martial en est sans doute un des représentants les plus connus, il s'insère lui-même dans une mode plus ancienne. Etienne Wolff rappelle ainsi que : « En Grèce, le genre, pratiqué sans interruption jusqu'au VIe siècle de notre ère, nous est connu essentiellement par deux recueils, l'*Anthologie Palatine* (vers 980 ; le nom s'explique par le fait que le manuscrit provient de la Bibliotheca Palatina d'Heidelberg) et l'*Anthologie de Planude* (XIIIe siècle ; Planude est un érudit byzantin), qui forment l'*Anthologie grecque*. Les épigrammes y sont classées majoritairement par thèmes (épigrammes amoureuses ou érotiques, votives, funéraires, narratives et descriptives, sympotiques ou bachiques, satiriques, etc.), mais interfère parfois un classement par auteurs. À Rome, deux écrivains surtout ont illustré l'épigramme ainsi entendue : Catulle et Martial » (Wolff).

42. En plus d'une possible allusion à la poésie de Meredith au troisième vers : « *side by side with the lark* » (*Carl Rakosi* 33).

enterre l'Antiquité et la modernité, ces deux moments de la pensée poétique occidentale, dans le même instant : « *in the moment* ».

Face à ce parallélisme (reflété par « *side by side* »), Rakosi introduit un tiers en la personne de Pound. La référence est faite de manière plus ou moins oblique par l'utilisation du jeu de mots faisant référence à l'œuvre maîtresse de Ezra Pound : « *Pounds of Cantos* ». La référence et l'emphase mises sur le sémantisme du patronyme du poète américain n'est pas sans entrer en contraste avec le mouvement général de la dernière strophe. On voit en effet que le trimètre trochaïque de l'avant-dernière strophe crée un effet de pesanteur où l'accent tombe sur « *Pounds* » et « ***can****tos* », ce qui correspond aussi à un effet de retardement. Cet effet est contrasté par l'accélération finale de l'anapeste « *were unable* », mouvement de balancier et rééquilibrage du vers en direction de sa fin. Le poème semble constituer un désaveu du travail poétique de Pound, pendant qu'il regardait vers le passé pour provoquer une revitalisation de la poésie, Rakosi montre l'inutilité de cette démarche et son échec profond. Pound n'a pas été capable de provoquer une renaissance de la matière poétique, c'est d'ailleurs le sens du jeu de mots « *can* » - « *cantos* » et du chiasme sonore « *able* » - « *unable* ». Illustration de la tentative de revitalisation de Pound, il appartient à Rakosi de retomber dans le mètre classique de la poésie anglophone pour faire part de cet échec : « *to* ***quick****en* ***them*** ». Dans le prolongement du vers précédent (et en opposition avec le vers clôturant la deuxième strophe qui consistait en un dimètre trochaïque), Rakosi va de l'avant, vers une accélération sonore (aussi portée par le sémantisme du verbe « *quicken* ») qui se débarrasserait des pesanteurs de Pound.

De manière humoristique, le poète exprime l'affinité particulière qui lie les formes brèves et le temps. Rakosi semble certes exprimer un jugement de valeur relativement violent vis-à-vis de ces formes brèves qui n'ont pas su ou pas pu être ressuscitées, le fait est que malgré cet avis de décès, Rakosi réussit quand même à procéder à une revitalisation de la forme courte par le trait d'esprit et un rythme particulier.

Si l'humour n'est certainement pas la caractéristique principale de la poésie de Reznikoff, la question du temps, elle, est une notion qui la parcourt de part en part. Dans ses poèmes, la fragmentation est le résultat d'une peur manifeste et profonde. On peut lier cette peur à sa conscience des épreuves subies par le peuple juif puisqu'elle résonne avec celle de la dispersion et de la destruction [43]. Cette peur est aussi à mettre en relation avec l'expression régulière de la fuite du temps. En effet, on trouve dans ses poèmes de multiples références à

43. Motif qui apparaît dès le premier ouvrage de poésie imprimé par Reznikoff : « *and all I say / blown by the wind / away* » (C. Reznikoff, *Poems* 1: 13).

une fugacité temporelle qui doit être mise en relation, aussi, avec des motifs tout personnels d'inquiétude vis-à-vis de la publication [44].

> *Her work was to count linings-*
> *the day's seconds in dozens* (*Poems* 1: 29).

Le poème concilie des aspects fondamentaux de la poésie de Reznikoff, dont la sincérité est certainement le plus saillant. La sincérité de Reznikoff s'exprime généralement par des poèmes dans lesquels on trouve le portrait d'une classe ouvrière exploitée et rendue au rang d'objet. Ce poème en est une illustration puisque Reznikoff dépeint une jeune ouvrière du textile dont les jours passent entre ses doigts au rythme des étoffes qu'elle doit compter chaque jour pour gagner sa pitance. Mais dans ce poème Reznikoff rattache cette sincérité à son angoisse de voir le temps s'écouler. Le portrait fait de l'ouvrière est extrêmement bref et Reznikoff réussit à raconter une histoire en bien peu de mots, un vers suffit pour raconter le quotidien de la jeune femme [45]. Le dernier vers cimente la dimension dramatique de la condition de la jeune femme. Reznikoff rend de manière extrêmement concise le fait que, pour la jeune fille, gagner sa vie est littéralement une perte de temps. Dressant un parallèle avec la vie de Reznikoff, le poème serait le constat amer de l'impossibilité de se dédier à des tâches plus intéressantes. Il a refusé de faire carrière dans le droit de crainte de ne pas avoir assez de temps pour écrire et il a exprimé dans quelques poèmes le rapport conflictuel qu'il entretenait avec le temps : « *I have a quarrel with the clock. /* Quick, quick! */ These inconsiderable seconds fill / the basins of our lives to overflowing, / and we are emptied / into the sink and pipes of death* » » (1: 67)..

Reznikoff fait plus loin allusion à sa propre expérience du temps dans le poème 17 de *Poems* :

> *In the streets children beneath tall houses at games greedily,*
> *remembering clocks, the house-cats lapping time* (1: 34).

La référence au temps se fait à travers la mention des horloges qui semble saisir les enfants en plein milieu de leurs jeux, mais aussi lorsque le poète dépeint les chats confortablement logés dans les intérieurs domestiques, se repaissant du temps. Reznikoff

44. Je renvoie à la thèse de Geneviève Cohen-Cheminet pour une exploration plus approfondie de cette angoisse caractéristique de Reznikoff.

45. Quotidien qui ne semble pas si éloigné du propre quotidien de Reznikoff puisque là où Reznikoff fait des vers (« *lines* »), la jeune femme compte des doublures (« *linings* »). Mais la comparaison reste limitée puisque quand Reznikoff produit ses vers, la jeune femme, elle, n'est pas en charge du processus de production. Une possible allusion à la critique marxiste de l'aliénation ?

les désigne comme responsables à cette échappée du temps. Dans ce poème, on voit que ce sont les chats qui sont responsables du passage du temps tandis que dans le poème cité précédemment, c'était la lingère qui semblait la responsable même du passage du temps. En ayant relié par la métaphore le passage des secondes à l'acte de compter les linges, Reznikoff transfère la responsabilité du passage du temps à cette ouvrière. Il suffirait alors qu'elle décide d'arrêter son action pour qu'enfin le temps se mette sur pause.

Dans un autre poème du même recueil :

> *Hour after hour in a rocking-chair on the porch,*
> *hearing the wind in the shade trees.*
>
> *At times a storm comes up and the dust is blown in long*
> *curves along the street,*
> *over the carts driven slowly, drivers and horses nodding.*
> *Years are thrown away as if I were immortal,*
> *the nights spent in talking*
> *shining words, sometimes, like fireflies in the darkness—*
> *lighting and going out and after all no light* (1: 35-36).

Reprenant des thématiques qui sont chères à Reznikoff, le poème s'insère dans un tissu référentiel plus large qui recouvre l'ensemble du recueil [46] en particulier ici le poème 21 qui introduisait l'image des mots comme des objets d'argent : « *Speaking and speaking again words like silver bubbles* » (1: 35). Le poème donne une lecture négative d'un environnement qui se distingue par son silence. Là encore, Reznikoff matérialise les heures et les nuits rendant le temps qui passe dénombrable. La métaphore réutilisée par Reznikoff a pour effet de faire de ces poèmes des instances de ces mots étincelants (« *shining words* ») qui pour lui témoignent de ce passage du temps inexorable et impitoyable. Reznikoff fait référence directement aux secondes qui passent, manifestant et matérialisant de différentes manières ce temps qui passe. Que ce soit par les mentions directes aux horloges ou autres, ou bien par l'inscription de ses poèmes dans le contexte particulier d'un passage d'une zone temporelle. Le poème 29 fait lui aussi le bilan désabusé d'un temps impitoyable qui empêche le poète de faire ce qu'il souhaite.

> *Still-much-to-read,-but-too-late.*
> *I turn out the light.*
>
> *The leaves of the tree are green beside the street-lamp;*
> *the wind hardly blows and the tree makes no noise.*
> *Tomorrow up early,*
> *the crowded street-car, the factory* (1: 36-37).

46. On pense ici à « *Aphrodite Vrania* » : « *The ceaseless weaving of the uneven water* » (*Poems* 1: 36).

Le deuxième vers illustre le phénomène d'accélération et d'exaspération face au passage du temps qu'il matérialise rythmiquement à travers un enchaînement d'iambe et d'anapeste. Le poème utilise un rythme irrégulier qui déstabilise le lecteur, allant dans le sens d'une instabilité dans l'attitude à adopter vis-à-vis du temps. Néanmoins, l'avant-dernier vers manifeste une remise en ordre du rythme du poème avec un passage de deux trochées suivis d'un iambe. Alors que le poème semble avoir finalement adopté un rythme régulier dans son dernier vers avec deux iambes, Reznikoff introduit une variation ultime avec la succession de deux trochées qui perturbent encore une fois le rythme de lecture et fait du poème l'expérience sensible d'un temps qui presse et compresse.

Le poème rend manifeste le passage du temps en inscrivant sa situation énonciative dans un espace liminal qui correspondrait à un espace situé entre l'aujourd'hui et le lendemain. Ce thème est récurrent puisqu'on le retrouve dès le premier poème du recueil :

> *The sun was low over the blue morning water;*
> *the waves of the bay were silent on the smooth beach,*
> *where in the night the silver fish had died gasping* (1: 29).

Le poème exploite un motif de l'entre-deux puisqu'il dépeint l'horizon, point de jonction entre la mer et le ciel (« *The sun was low over the blue morning water* »), et décrit une plage, lieu de la rencontre entre la mer et la terre (« *the waves of the bay were silent on the smooth beach* »). Placé en ouverture du recueil, le poème constitue un seuil et une ouverture symbolique. Le poème s'ouvre sur le matin, non un matin de promesses ou de bonheur à venir, mais un matin de mort, annonciateur d'une destinée funeste. Il faudrait alors envisager les poèmes qui constituent le recueil comme autant de pièces, de minutes et d'heures participant à la construction d'une journée, de mois et d'années n'aboutissant qu'à une fin possible : mourir asphyxié – « *where in the night the silver fish had died gasping* » (1: 29). Ainsi, en lien avec cette vision d'une poésie qui manifeste de manière concrète le temps qui passe, on pourrait voir que chaque poème est encadré par un poème marquant la clôture d'une période. Le poème 7 semble ainsi indiquer la fin de la journée comme le poète contemple le spectacle laissé par les démolisseurs :

> *The house-wreckers have left the door and a staircase,*
> *now leading to the empty room of night* (1: 29).

Le poème 10 rend par sa structure interne cette idée qui semble parcourir le recueil. Exemple parfait des petites vignettes qui ont contribué à la fortune critique de Reznikoff à partir des années 70, le poème dépeint le désespoir d'un immigré juif qui se rend compte que le temps qu'il a connu, et par extension le monde même dans lequel il a vécu, n'est

plus. Expression de l'attachement de Reznikoff à ses origines et au monde de ses parents, on y voit en effet cet émigré subir le lent processus de délitement des structures sociales traditionnelles [47] sous la pression du capitalisme.

La quatrième strophe du poème est le récit de la mise à l'écart de ce juif anonyme qui symbolise l'intégralité des expériences de la diaspora juive en Amérique [48]. Le poème dessine le portrait d'un écart générationnel, source de tensions renouvelées et perpétuelles. Dans ce poème que l'on pourrait mettre en rapport avec le passage des mémoires de Sarah Reznikoff déjà cité page 16, le poète montre à quel point le temps fait défaut et éloigne le peuple du Livre de la possibilité de l'étudier, distendant par là-même le lien à la tradition) : « *Now the elder were going to work and could study only at / night, / snipping bits for years, perhaps ten or more, to make their / patched learning [...]* » (1: 31) [49]. Le temps s'échappe inexorablement et les anciens n'ont plus de prise sur les plus jeunes : « *Younger relatives now excused themselves after a few words / and hurried into the noise of their shops to some matter of / their own* » (1: 31). Le temps qui passe n'est plus le même, ce qui doit être la source d'une expérience commune et l'élément de base de la communication humaine [50], est aboli et l'espace partagé se dissout avec pour seule perspective d'aboutir à l'oubli (« *Now he was forgotten* » [1: 32]) et à la mort :

> *He pulled down the window-blind and laid himself near the stove.*
> *He folded his coat under his head, over the floor's hardness.*
> *The pour of gas sickened him, he was half-minded to pull the rubber tube out of his mouth;*
> *but he felt dizzy, too weak to move* (1: 32).

Malgré un constat bien sombre, Reznikoff ménage néanmoins des portes de sortie sous la forme d'une autre image. Les arbres chez Reznikoff sont des manifestations de ces années passées et de cette volonté de faire perdurer dans un instant du poème quelque chose qui est toujours sur le point de s'écrouler.

> *For these he had come to America that they might study and the boys be free from army service,*
> *to lift and spread them as he had been doing, boughs of*

47. Dont on peut avoir un aperçu dans l'ouvrage de Irving Howe, *World of our Fathers*.

48. Cette strophe manifeste ce mouvement circadien qui structure le poème puisque Reznikoff la commence par « *Day:* » (1: 31). L'utilisation du terme n'est pas sans rappeler une didascalie et il n'est pas inutile de rappeler que Reznikoff a écrit quelques pièces de théâtre.

49. Remarquer aussi l'utilisation des mots « *bits* » » et « *patched* » » qui sont significatifs du mode d'appréhension du réel par Reznikoff.

50. La coexistence dans un espace contemporain est la condition *sine qua non* de la communication

himself, the trunk (1: 31).

Envisagé comme un arbre généalogique, l'image de l'arbre figure un processus qui dépasse la vie individuelle et sa mort. Les arbres inondent de leur présence rassurante un recueil qui parfois peut sembler bien désespéré [51]. Décrivant dans le poème 20 les racines d'un peuplier soulevant le trottoir, Reznikoff matérialise le souhait du vieil homme qui s'était suicidé dans le poème 10. Alors que celui-ci avait exprimé le souhait de voir sa famille prendre racine, Reznikoff écrit :

Ships dragged into the opaque green of the sea,
visible winds flinging houses apart–
and here the poplar roots lifting the pavement an inch (1: 35).

Le poème dessine un mouvement contradictoire exprimant un retour vers l'océan qui a constitué la porte d'entrée des États-Unis et la volonté de prendre racine dans ce même lieu. L'arbre qui soulève les pavés du trottoir serait le signe d'une implantation réussie dans le terreau américain [52]. Le poème suivant manifeste le résultat de ce passage créé, ou encore en devenir, par l'arbre. En décrivant des flaques triangulaires qui se forment dans les fissures de la chaussée (« *triangular pools form in the square cracks of the pavement* » 1: 35), Reznikoff ne crée pas seulement un pont thématique avec le poème précédent [53], mais montre le résultat concret de son travail sur les images qui l'amène à considérer les mots (et par extension les poèmes) comme des « *silver bubbles* » et donc des gouttes d'eau.

Une fois que l'arbre a finalement percé le couvert de la terre, il offre un abri bienvenu et constitue un rappel inconscient pour tous ceux qui bénéficient de son ombre qu'ils sont là à la suite de siècles et de millénaires de souffrance. Le poème 23 offre une ouverture et permet de relier les différents recueils de la poésie de Reznikoff. Le poème s'ouvre sur une description négative du silence (saisi par la description du bruit du vent), passé à travers le filtre de l'ombre des arbres (« *shade trees* » 1: 35). La mention de ces arbres d'ombrage en arrière-plan semble être le prolongement de l'image utilisée par le juif suicidé lorsqu'il indiquait se voir comme le tronc d'un arbre à partir duquel pousserait une multitude

51. Le poème 14 renvoie aussi à cette image de l'arbre, quand Reznikoff mentionne un arbre qui colore le ciel d'une nuance de marron et qu'on pourrait relier avec le poème 27 avec lequel il forme un diptyque.

52. Un arbre qui n'est pas sans rappeler la fleur saxifrage de Williams qui marquait aussi la naissance d'une poésie réellement américaine : « *Saxifrage is my flower that splits / the rocks* » (W. C. Williams, *The Collected Poems of William Carlos Williams* 55).

53. Pont thématique qui s'étend dans le poème suivant avec la conjonction et la comparaison du son et de l'élément liquide. Ce poème se termine par « *noisy with rain* », et le poème suivant fait tomber la conversation de deux amis dans un lac : « *The talk fell apart and bit by bit slid into a lake* » (*Poems* 1: 35).

de branches. Et sous ces arbres enfin développés l'on verrait se balader et se reposer la jeunesse pleine de promesses (« *the young men who were so bright*[54] » [1: 37]).

Le poème « *Samuel* » situé dans *Five Groups of Verse* (1: 73) permet de tisser un lien avec la poésie brève de Reznikoff et la ses adaptations des épisodes bibliques. Le poème dépeint Samuel, juge d'Israël dans toute sa dévotion religieuse : « *All day I am before the altar / and at night sleep beside it;* » (1: 73). Cette dévotion est d'emblée définie en fonction d'une modalité spatiale : « *I think in psalms, my mind a psalter. / I sit in the temple* » (1: 73). Et, de la même façon qu'il mobilisait des contrastes entre l'intérieur et l'extérieur[55], il poursuit son exploration thématique en reliant le prophète biblique à tout le réseau d'images qu'il avait tissé dans son troisième recueil.

La dernière strophe du poème remobilise le registre de la nature pour l'inscrire dans le mouvement (« *The seasons change* » [1: 73]), mais le prophète semble aussitôt rejeter ce mouvement au profit d'un statisme plus en phase avec ses visées personnelles. Exploitant l'allitération entre les mots « *change* » et « *chance* », Reznikoff opère un processus de métamorphose du prophète qui devient un arbre : « *Chance planted me beside a stream of water* » (1: 73). L'utilisation de ce registre symbolique par le prophète Samuel devient la possibilité même pour Reznikoff (et par extension pour l'ensemble du peuple hébreu) de tisser un lien non pas seulement entre les recueils mais entre des époques de plus en plus éloignées. L'arbre sous le couvert duquel les hommes se cachaient pour ne pas souffrir du soleil et dont les ramées sifflaient du frôlement du vent est devenu un pont communiquant entre les époques. Ce faisant, la poésie de Reznikoff ne ressort plus seulement d'un présent étroit (« *narrow present* » Auster 158) mais d'un présent élargi dans lequel le passé le plus immémorial et le présent le plus actuel se confondent pour ne plus faire qu'un.

Le travail de concision effectué par Reznikoff à partir des textes bibliques aboutit à la réactualisation et à la préservation de la mémoire juive et de la pratique du commentaire. Le bref est la manifestation temporelle qui permet de maintenir la relation autrement distendue avec un corpus de croyances et de textes qui, autrement, pourraient se perdre au fur et à mesure de l'insertion des immigrés juifs dans la société capitaliste américaine du début du vingtième siècle.

Cette passerelle jetée entre les époques se retrouve dans le recueil *Editing and Glosses*

54. Reznikoff parle lui-même de façon humoristique de cet attachement aux arbres dans le poème 45 de *Inscriptions: 1944-1956* où il indique qu'il pourrait lui-même embrasser les arbres (2: 83).

55. Un intérieur considéré comme refuge dans le poème IV de la section « *Autobiography: New York* » du recueil *Going To and Fro and Walking Up and Down* : « *I like the sound of the street– / but I, apart and alone, / beside an open window / and behind a closed door* » (2: 27).

tiré du projet de publication annuelle *By the Waters of Manhattan : An Annual*. Si le projet de publication sérielle ne vit finalement pas le jour, Reznikoff rassembla les textes de prose qui devaient normalement y figurer pour les publier dans *Family Chronicle*[56]. Le reste du livre consistait en une adaptation de différents textes bibliques dont le choix est porteur de sens.

Le recueil s'ouvre sur une séquence de trois poèmes portant le titre « *Israel* ». Le premier poème est une réécriture de la vie de Jacob et des épisodes fameux qui ont contribué à son établissement comme fondateur de la nation juive. Les deux premières strophes sont dédiées à la duperie d'Isaac pour obtenir sa bénédiction à la place d'Esaü, pour ensuite laisser la place aux mariages avec Leah et Rachel. Le reste de la séquence se concentre sur les épisodes principaux du reste de la vie de Jacob pour se clôturer sur l'épisode dans lequel les fils de Jacob lui mentent sur la disparition de Joseph. Le bref utilisé par Reznikoff consiste en une distillation des grands événements de la vie des prophètes mettant en avant les caractéristiques essentielles de leurs vies. De cette première séquence, ce que l'on garde en tête c'est avant tout les multiples tromperies associées à Jacob : ouvrant le poème par la ruse, Reznikoff le conclut aussi par la ruse. Le caractère « artificiel » de la vie de Jacob répond aux artifices de la poésie. En un sens, la réadaptation des textes prophétiques par le poète a pour effet de montrer les moyens détournés par lesquels non seulement la prophétie mais aussi le lien à Dieu se sont construits. Du fait de sa relation avec les milieux sionistes[57], ces poèmes évoquent le souhait de faire advenir le plus rapidement possible le retour à la terre promise.

La deuxième partie du recueil récapitule les grandes étapes de la vie du roi David. L'épigramme en ouverture vient souligner le projet poétique consistant en un compte-rendu de la vie du royaume, soit la tentative de résumer l'histoire[58]. La nature même de

56. « *In 1929 Reznikoff published what was intended to be the first of an annual series, though it had no successor.* By the Waters of Manhattan: An Annual *consisted of family memoirs in prose (later revised as part of* Family Chronicle *[1963]) and a section of verse workings of Old Testament sources, printed here from the first edition* » » (1: 76).

57. Dont son mariage avec Marie Syrkin fut sans doute la manifestation la plus visible. Rappelons que Marie Syrkin était une militante sioniste active et qu'elle avait eu connaissance dés l'été 1942 de la mise en place de la « solution finale ». Le magazine *Jewish Frontier* dont elle faisait partie avait rédigé un numéro entier en novembre 1942 composé de témoignages sur le génocide en cours (Omer-Sherman 79).

58. « *The title given to it by the early rabbis, "the book of the events of the days" (*seper dibre hayyamim*), suggests that the book is a history, addressing past events in chronological order; the same phrase is used often in Kings (e.g., 1 Kings 14.19) for one of the sources of the books of Kings* » (Knoppers 575). Notons que la pratique de Reznikoff s'inscrit non seulement dans la tradition de la littérature rabbinique mais aussi des traducteurs grecs de la Bible, puisque ce sont eux qui sont à l'origine de la séparation du livre des Chroniques en deux (575).

ces textes bibliques et de ce passage en particulier peut expliquer l'attrait de Reznikoff pour ceux-ci. Knoppers, dans son introduction au livre des Chroniques, indique qu'il est difficile d'identifier avec précision leur auteur ainsi que leur date de composition, même s'il faut noter qu'il y a de fortes chances pour que les Chroniques fassent partie de la littérature post-exilique [59]. Parce que les Chroniques servent à illustrer et mettre en valeur la continuité entre l'ancien Israël et la Judée d'après l'exil [60], la pratique du bref de Reznikoff prend ici une valeur politique en plus de sa valeur poétique. Résumé d'un résumé, le texte de Reznikoff tend à montrer avec force la pertinence contemporaine d'une unité communautaire et politique autour des principes de la tradition.

Mais le livre des Chroniques ne fournit pas l'intégralité des sources du passage. Ainsi, le passage portant sur le combat entre David et Goliath est tiré de Samuel 17. Réutilisant les mêmes principes que pour ses autres adaptations de textes religieux [61], Reznikoff ne procède pas à une modification en profondeur des éléments des textes originaux. Il procède à une mise en narration *in medias res* commençant par la description physique du Philistin : « *His height was six cubits and a span* » (C. Reznikoff, *Poems* 1: 89). Le texte biblique de son côté est plus détaillé :

> *Now the Philistines gathered their armies for battle; they were gathered at Socoh, which belongs to Judah, and encamped between Socoh and Azekah, in Ephes-dammim. Saul and the Israelites gathered and encamped in the valley of Elah, and formed ranks against the Philistines. The Philistines stood on the mountain on the one side, and Israel stood on the mountain on the other side, with a valley between them. And there came out from the camp of the Philistines a champion named Goliath, of Gath, whose height was six cubits and a span* (Coogan et al. 1 Sam. 17.1-4, 425).

Reznikoff exploite la maîtrise du texte original qui rend inutile l'introduction du champion philistin telle qu'on la trouve dans la Bible. Nul besoin de procéder à une explicitation et à une introduction motivée narrativement, Reznikoff se concentre sur les caractéristiques essentielles du géant. La mise en fragments, ou bien la mise en vers du récit est l'occasion de montrer le grand procédé reznikovien de la fragmentation. À partir de l'énoncé suivant :

> *[. . .] whose height was six cubits and a span. He had a helmet of bronze on his head, and he was armed with a coat of mail; the weight of the coat was five thousand shekels of bronze. He had greaves of bronze on his legs and a javelin of bronze slung between*

59. « *It is difficult to date Chronicles precisely, beyond noting that it must be postexilic, since it begins with Cyrus's decree* » (575).

60. « *the continuity between earlier Israel and postexilic Judah (the Persian province of Yehud)* » » (576).

61. Et aussi pour les textes juridiques, qui seront abordés dans la troisième partie.

> *his shoulders. The shaft of his spear was like a weaver's beam, and his spear's head weighed six hundred shekels of iron; and his shield-bearer went before him* (1 Samuel 17.4-7 425).

Reznikoff obtient les vers suivants :

> *His height was six cubits and a span;*
> *his helmet brass,*
> *the weight of his coat-of-mail is five thousand shekels of brass,*
> *he had greaves of brass upon his legs,*
> *and a target of brass upon his shoulders;*
> *the staff of his spear is like a weaver's beam,*
> *the weight of his spearhead is five hundred shekels of iron* (C. Reznikoff, *Poems* 1: 89).

L'emprunt est direct, pratiquement mot pour mot [62]. Néanmoins, là où le texte de la Bible organise des ruptures fortes entre les différentes propositions, Reznikoff transforme les énoncés en une seule phrase avec des vers dont aucun n'est enjambé. Reznikoff renforce la pesanteur et le gigantisme du personnage en variant le rythme passant d'un iambe à un trochée et utilisant régulièrement l'anapeste. Le deuxième vers est ainsi isolé à la fois par sa brièveté mais aussi par son caractère régulier. Notons cependant l'importance particulière du mot « *shekels* » qui constitue à lui seul un exemple de trochée et que l'on pourrait voir comme le pendant sonique de « *brass* » accentué en fin des deuxième et troisième vers.

Les dispositions formelles utilisées par Reznikoff s'inscrivent dans un double mouvement d'abrègement et d'amplification qui tendent à mettre en évidence le gigantisme de Goliath. Cependant, on peut aussi noter une différence de point de vue entre le poème de Reznikoff et le texte original. En effet, le texte de la Bible adopte une posture neutralisée vis-à-vis des événements : « *He stood and shouted to the ranks of Israel* » (Coogan et al. 1 Sam. 17.8, 425). Ce passage est transformé par Reznikoff : « *He stood before our camp and shouted* » (C. Reznikoff, *Poems* 1: 89). L'utilisation de l'article possessif de la première personne du pluriel marque l'inscription du poète dans la sphère diégétique, inscription dont on retrouve les traces ailleurs dans le reste du poème : « *And we stood there, dismayed* » (1: 89) ; « *At this we rushed upon the Philistines* » (1: 90). Reznikoff signe ainsi son appartenance au groupe même dont il a fait le récit, il marque du même coup l'abolition de toute distance entre les événements qu'il décrit et le présent de l'auteur, correspondant au présent même de l'écriture [63].

62. En l'état, il est compliqué de retrouver le texte utilisé par Reznikoff même si l'on peut suivre l'avis de Zukofsky qui y voyait un emprunt à la Bible du Roi Jacques avec des corrections tirées du texte hébreu (L. Zukofsky, *Prepositions* + 201).

63. Si la réécriture des textes bibliques figure dans les œuvres poétiques complètes de manière autonome,

Les choix temporels opérés par Reznikoff contribuent à l'expression du désir de faire partie de cette même communauté que celle qui a lutté contre Goliath et les Philistins. Le retour au texte original permet de constater que la description de Goliath s'effectuait avant tout au passé. Or Reznikoff décide plutôt de procéder à une alternance entre le passé et le présent. Le premier vers est ainsi écrit au prétérit, respectant en cela le texte de la Bible. Mais dès le troisième vers, Reznikoff opère une translation temporelle en ramenant la description de la cotte-de-mailles de Goliath dans le présent. L'existence de Goliath a beau appartenir au passé, ses attributs eux, ainsi que les témoignages matériels de son existence sont renvoyés à un présent élargi qui contamine le présent de l'écriture [64]. Dans la description de ces quelques éléments de l'armure de Goliath, Reznikoff rend compte du poids et de la force gravitationnelle du passé qui nous fait toujours nous retourner vers lui. Aussi éloigné fût-il.

La deuxième partie intitulée « *The Feast in Saul's House* » (1: 90) se situe dans le prolongement de ce projet poético-politique de Reznikoff visant le rappel des grands moments de la construction des royaumes juifs. La première strophe consiste en l'invitation à un narrateur non identifié (pour le moment) de raconter l'histoire du royaume, le poussant à s'exprimer sur un certain nombre d'épisodes parmi lesquels Ehud poignardant le roi de Moab et que l'on retrouve dans Juges. Le récit de Ehud fait partie d'un continuum d'expérience de la captivité et de l'oppression puisque l'acte héroïque libère la communauté judaïque de 18 ans de servitude : « *In alliance with the Ammonites and the Amalekites, he went and defeated Israel; and they took possession of the city of palms. So the Israelites served King Eglon of Moab eighteen years* » » (Coogan et al. Judges 3.13-14, 361). De même, la mention de Deborah au deuxième vers est un rappel de « la nature cyclique de la faveur de Dieu [65] », puisque Deborah intervient après le service de Shamgar, qui se conclut par une nouvelle période de servitude entre les mains de Jabin de Canaan (Judges 4.2, 362). La strophe suivante correspond à la mise en application du programme de la première strophe puisqu'il s'agit de l'adaptation de la chanson de Deborah que l'on trouve en Juges 5. Chanson dédiée à la gloire de Dieu et texte original de l'adaptation en prose

elles furent néanmoins publiées devait être accompagnée d'un ouvrage de chroniques familiales (voir plus haut). Ce projet de réécriture montrerait donc un changement d'échelle, passant de la cellule familiale à une cellule communautaire plus large.

64. On repense à Zumthor : « *However, does the ambiguity of these* distantia plura *that need to be abolished by some* velocitas *not imply, buried among the subterranean intentions of a text as it is being created, something like the rejection of time?* » (Zumthor et al. 80).

65. « *its [the book's] cyclical nature shows how extensively God directs history* » (Amit 355).

que l'on trouve en Juges 4[66], le poème peut être vu comme la prolongation de l'effort déjà présent dans la Bible d'offrir des variations textuelles. Reznikoff s'insère dans un type de processus qui a une antécédence concrète dans la Bible. En faisant acte de continuation, il reste fidèle à ses principes de composition. Il réarrange les éléments qui constituent sa matière poétique. Reznikoff ouvre son adaptation de la chanson de Déborah par la strophe qui se trouve en Juges 5 :19 :

> *The kings came, they fought;*
> *then fought the kings of Canaan,*
> *at Taanach, by the waters of Megiddo;*
> *they got no spoils of silver.*
> *The stars fought from heaven,*
> *from their courses they fought against*
> *Sisera.*
> *The torrent Kishon swept them away,*
> *the onrushing torrent, the torrent Kishon.*
> *March on, my soul, with might!* (Judges 5.19-21, 365-366).

Ce passage est transformé chez Reznikoff en :

> *The kings came and fought,*
> *they took no spoil;*
> *the river Kishon swept them away.*
> *The stars fought from heaven,*
> *from their courses they fought against Sisera* (C. Reznikoff, *Poems* 1: 90).

La variation proposée par Reznikoff est beaucoup plus compacte, car il supprime tout un ensemble de détails du passage originel : noms des royaumes adverses, mais aussi lieu des batailles. Il enlève aussi la mention de la nature des butins reçus à l'issue de la bataille victorieuse. Dans une volonté d'adaptation, Reznikoff opère un changement majeur qui vient nuancer la tonalité victorieuse de la chanson originale.

Dans la réadaptation d'épisodes tirés de la Bible, Reznikoff conjugue sa pratique poétique majoritairement tournée vers le bref. Ce faisant, il se rapproche de Rakosi qui dans sa série de poèmes intitulée « *Meditations* », avait placé sa poésie dans une continuité longue de la production poétique et interprétative juive :

> *have you not put me,*
> *my sweet drone,*
> *my genius,*
> *in touch with Abraham*

66. « *The prose narrative was likely composed after the song, attempting to resolve some unclear matters* » (Coogan et al. 364).

of my long line? (Rakosi, *The Collected Poems* 36)

Ainsi, Reznikoff, en écrivant ces différents poèmes marque sa filiation avec ses prédécesseurs. Il se joint à Rakosi pour exprimer son appartenance non pas seulement à une école poétique du vingtième siècle mais à une tradition millénaire.

4.2.2 Voir bref, faire bref.

Les formes brèves s'actualisent donc au sein de la poésie objectiviste selon des modalités spécifiques à chaque poète. Elles sont à la fois une manière d'exprimer une individualité esthétique (ce qu'on pourrait rassembler sous la catégorie du style) et des préoccupations tout aussi personnelles. Les formes brèves inscrivent les poètes qui les exploitent dans une temporalité spécifique mais qui reste néanmoins plastique. Rejet du temps qui passe ou bien inscription dans un temps extrêmement long qui enjambe les générations. Les formes brèves entretiennent donc des rapports privilégiés avec la durée, catégorie générale du temps. L'utilisation du bref peut pousser à l'émergence d'une poésie visant à saisir les événements « au vol », à une transcription du « jaillissement du réel » qui correspondrait à une écriture à « l'instant de l'éclair » (Zonca 89). La recherche de ce « temps minimal, sans intervalle, affranchi de la durée » (89) n'est pas sans rappeler les *Éléments* d'Euclide et plus particulièrement des deuxième, troisième et quatrième propositions :

1. *And a line is a length without breadth.*
2. *And the extremities of a line are points.*
3. *A straight-line is (any) one which lies evenly with points on itself* (Euclid 6).

La ligne euclidienne est une ligne sans largeur, tout entière constituée de points et dont les extrémités mêmes sont des points. C'est la première proposition qui offre une définition de cet élément fondamental de la droite : « *A point is that of which there is no part* » (6).

L'ouvrage d'Euclide est fondamental comme modèle d'argumentation pour bien des penseurs postérieurs dont Spinoza ou Wittgenstein [67]. Transposée dans la temporalité, la proposition d'Euclide fournit une image du bref. En effet, de la même manière qu'un point, le bref correspond à une unité première à partir de laquelle se définissent les autres durées, plus importantes.

67. Notons d'ailleurs que la première proposition du *Tractatus* (« Le monde est tout ce qui a lieu » [Wittgenstein 33]) est pourvu de la même charge de bouleversement intellectuel de par sa simplicité. Même s'il faudrait mitiger cette impression de similarité en soulignant qu'Euclide part du plus petit quand Wittgenstein part du plus général.

La pensée grecque avait plusieurs concepts pour penser le temps. Il y avait bien sûr Cronos qui, dans la mythologie, libéra sa mère Gaïa de l'étreinte d'Ouranos, ouvrant un espace dans lequel le temps et la durée purent se glisser, sous la forme de la succession des générations :

> En castrant Ouranos, sur le conseil et par la ruse de sa mère, Cronos réalise une étape fondamentale dans la naissance du cosmos. Il sépare le ciel et la terre. Il crée entre le ciel et la terre un espace libre : tout ce que la terre produira, tout ce que feront naître les êtres vivants, aura un lieu pour respirer, pour vivre. D'une part, l'espace s'est débloqué, mais le temps également s'est transformé. Tant qu'Ouranos pesait sur Gaïa, il n'y avait pas de générations successives, elles restaient enfouies à l'intérieur de l'être qui les avait produites. À partir du moment où Ouranos se retire, les Titans peuvent sortir du giron maternel et enfanter à leur tour. S'ouvre alors une succession de générations (Vernant 23).

En plus de cette durée originelle, on compte aussi deux autres concepts temporels : « *aion* »[68] et « *kairos* ». Patrice Guillamaud montre les différentes formes que le concept a pu prendre au cours de l'histoire. Les sophistes l'utilisèrent pour mettre en valeur son potentiel « profit discursif » (Guillamaud 360), avant d'être repris par Platon, qui le dota d'une dimension ontologique, devenant un « intermédiaire qui ouvre le temps à l'éternité », une forme de la potentialité, « il est ce qui dans le sensible est le plus proche de l'intelligible » (371). Le « *kairos* » apparaît alors comme l'élément fondateur de la conscience. Le point à partir duquel la ligne temporelle se construit.

La poésie objectiviste est à l'image de ce point, de cet élément borné inscrit dans une ligne chronologique plus étendue. Le bref joue une part importante de par les choix de composition. En somme, il s'agit d'un bref de second degré lorsqu'il s'agit de sources textuelles utilisées[69], mais aussi d'un bref « essentiel » quand le caractère bref semble être le reflet de caractéristiques structurelles. La poésie pratiquée par les différents poètes objectivistes s'aligne avec la traduction première d'opportunité mais elle est aussi le révélateur d'une inscription temporelle spécifique.

Ce petit poème, abusant de la fracture syntaxique et du rejet, indique l'intérêt de Rakosi pour la réduction, qu'il semble considérer comme primordial au processus poétique.

The Poem

68. Qui correspond à la vision d'un temps éternel et cyclique.

69. Évidemment, la poésie de Reznikoff semble la plus en phase avec cette interprétation de par son utilisation des comptes-rendus de procès, mais les archives de Zukofsky montrent l'utilisation de documents d'époque (coupures de presse) mais aussi de divers ouvrages (y compris les siens propres).

comes in
like an ocean
blow
into my head

and goes out
as a small model
into the world,
smelling
like a rose.

hmm? (Rakosi, *The Collected Poems* 185)

Le titre du poème en révèle la portée esthétique : Rakosi dévoile le processus à l'œuvre dans la composition de ses poèmes. Court, composé de seulement deux strophes, le poème se construit sur une opposition d'échelle et de nature entre l'effet et sa cause. Après l'enjambement initial entre le titre et la première strophe, celle-ci se distingue par sa violence. La composition d'un poème fait du poète (dont la présence se manifeste à travers l'utilisation du possessif « *my* ») la proie de forces élémentaires qui le soumettent à la violence. Rakosi met en relief cette violence en faisant du nom « *blow* » le seul vers monosyllabique de la strophe, détaché du substantif adjectivé « *ocean* » qui en qualifie la nature. Mais cette dichotomie entre un monde de douceur et de violence est redoublée aussi par une dichotomie entre l'intérieur et l'extérieur. Ce poème semble s'imposer de l'extérieur au poète avec la violence d'une lame de fond qui pénètre jusque dans son intériorité (mouvement visible à travers la préposition « *into* »).

La deuxième strophe opère un retour vers l'extérieur et montre le résultat de ce processus de transmutation qui s'est effectué à l'issue de la première strophe [70]. Le poème n'est plus cette charge violente qui vient envahir la tête du poète. Après le coup porté, le poème est devenu complètement autre, il s'est transformé en une petite chose (« *small model* »). Bien plus, il se trouve revêtu d'une qualité jugée positive [71]. Cependant, Rakosi ne mobilise pas ce cliché poétique naïvement puisqu'il fait immédiatement suivre cette comparaison de l'interjection « *hmm?* ». Ultime touche ironique et humoristique, elle sape la comparaison, le cliché poétique.

70. Ce redoublement et cet effet de miroir sont renforcés par la réutilisation de la préposition « *into* » dans le troisième vers de la deuxième strophe.

71. La rose est évidemment un topos de la poésie qui parcourt la poésie occidentale (Ferber 173-177). Le public français pensera forcément au célèbre vers de Ronsard ouvrant l'Ode A sa Maistresse : « Mignonne, allons voir si la rose / Qui ce matin avoit desclose » (Ronsard 419). Tandis qu'un lectorat anglophone pensera plus volontiers au célèbre « *Rose is a rose is a rose is a rose* » de Stein (Stein 395). Il est plus que probable que Rakosi avait ce vers en tête quand on considère l'influence moderniste.

Le poème, en ouverture du recueil, indique que Rakosi n'est pas dupe de son rapport à la poésie. Il a bien conscience que les récompenses symboliques qui sont en jeu dans la production poétique ne sont que des colifichets. Il a la claire conscience qu'il est infiniment ingrat et dangereux de se dédier, de s'investir intégralement dans la pratique poétique. Rakosi par cette interjection signifie la possibilité perpétuellement renouvelée de se voir interrompu dans la prise de parole poétique, comme si la révélation d'un territoire rêvé était immédiatement suivie de la constatation de son inaccessibilité ? Malgré l'ironie dont fait preuve Rakosi, le poème est révélateur d'une certaine attitude vis-à-vis du monde extérieur, ressortant de la fatalité et de la passivité, deux traits de caractère difficilement conciliables avec le concept d'opportunité et de saisie. Le poème suivant illustre un travail d'extériorisation et de caractérisation à la fois similaire et différent du poème précédent.

« *Poetry* »

Its nature is to look
both absolute and mortal
as if a boy had passed through
or the imprint of his foot
had been preserved
unchanged
under the salt of Herculaneum (186)

La poésie selon Rakosi se trouve en un point médian entre l'absolu et la mortalité, de la même façon que le « kairos » était « ce qui dans le sensible est le plus proche de l'intelligible » (Guillamaud 371). Dans le poème de Rakosi, le kairos se manifeste par une empreinte figée à la suite de l'éruption du Vésuve. Ici, la poésie semble avoir pour enjeu la préservation d'une trace fugitive. Dans un autre poème, Rakosi décrit la fuite de la comparaison, une des ressources rhétoriques mobilisables par les poètes.

The Simile

The simile flew
out of chance,
belly aglow
but when he looked in
for his breath
the light expired
as from a firefly.

Yet on the reader's earth
this was a pyramid of Cheops.

O eternal
is its element! (Rakosi, *The Collected Poems* 187).

Le moment fugitif qui est celui de la perception n'est ici plus un moment totalement passif, un moment dont le poète interroge la valeur. Les deux vers conclusifs manifestent la compréhension de l'importance de cet événement perçu et saisi par le poète. Le moment fugitif qui s'échappe et s'éloigne du spectateur est la possibilité (« *chance* ») pour le poète de rendre compte de l'éternité, de faire suspendre le cours du temps, voire de le renverser.

Remember my little granite pail?
The handle of it was blue.
Think what's got away in my life—
Was enough to carry me thru (Niedecker 96).

Le petit seau décrit par Lorine Niedecker est l'occasion d'une méditation sur les manques, sur les ratés de sa vie et sur les motifs qui lui ont permis malgré tout de persister et de survivre. Ainsi, les souvenirs portés par les motifs [72] et les couleurs des objets sont les moyens trouvés par les différents poètes pour habiter le temps et le parcourir, et ce, malgré la difficulté de la tâche. Les objets comme le seau du poème mais de façon plus large, la poésie même sont les moyens trouvés pour habiter le temps et ainsi marquer leur époque, à la manière d'un jeune homme d'Herculanum. Le *kairos* a laissé son empreinte, fixée dans le sel des siècles.

Les pierres parlent :

> Qui est le sculpteur ? D'où est-il ? — Sicyonien — Et son nom ? — Lysippe — Et toi, qui est-tu ? — L'Occasion, qui mène le monde. — Pourquoi marches-tu sur les pointes ? — Je vais toujours courant. — Pourquoi as-tu des talonnières à chaque pied ? — Je vole comme le vent. — Pourquoi dans ta main droite un rasoir ? — Pour apprendre aux hommes que l'« instant propice » est plus aigu que la plus fine lame. — Mais pourquoi ta chevelure est-elle ramenée par devant ? — Pour qu'elle soit saisie par qui vient à ma rencontre. — Par Zeus, pourquoi es-tu chauve par derrière ? — Pour que, quand une fois mon vol rapide m'a emporté, personne, le voulût-il, ne puisse plus me saisir par derrière. — Pourquoi l'artiste te modela-t-il ? — C'est à votre intention, étranger, et pour vous instruire qu'il m'a placé dans ce vestibule (Aubreton et Buffière 183-184).

72. Le mot « *granite* » ici réfère à un seau émaillé et auquel on a appliqué un motif lui donnant un aspect minéral : « *Granite ware is the adhering of different colored enamels to different metals and shapes at a high degree of heat, making a composition of a glass-like finish* » (Greguire 10). Un exemple de seau de ce type se trouve à la page 197 de *The Collector's Encyclopedia of Granite Ware : Colors, Shapes, and Values.*

Ce poème, l'un des derniers fragments laissés par Posidippe, décrit une sculpture réalisée par Lysippe. La sculpture représente l'occasion, le *kairos*, celui qui « mène le monde ». Sous la forme d'un dialogue entre la sculpture et le poète, Posidippe décrit *kairos* et ses principales caractéristiques : un jeune homme, portant des chaussures ailées, chauve à l'exception d'une mèche de cheveux à l'arrière de la tête. La sculpture de Lysippe (et le poème de Posidippe) montre que *kairos* est fugitif, rapide. Pour attraper le dieu insaisissable, il faut avoir la main rapide et sûre. Un autre attribut reflète la nature de Kairos : le rasoir qu'il tient dans sa main. À travers cet attribut, le sculpteur montre que la divinité est capable de couper le tissu du temps, il y a un avant et un après Kairos ; il est le moment décisif.

Kairos est un vieux dieu et un mot ancien. Il a inspiré de nombreux artistes dans la Grèce antique et après. Les épopées d'Homère et notamment *L'Illiade* sont parmi les plus anciennes occurrences du mot, et dans ces œuvres *kairos* désigne l'occasion de blesser un adversaire. Monique Trédé-Boulmer soutient que le mot est lié à la racine *ker*, un ancien mot indo-européen signifiant *couper*[73]. Du fond des âges, les pierres qui nous ont parlé disent toujours la vérité : « l'instant propice est plus aigu que la plus fine lame » (183-184).

A partir de cette utilisation originelle du terme dans les œuvres d'Homère, le mot a fait preuve d'une plasticité formidable et a été utilisé dans de nombreux domaines, qu'ils soient intellectuels ou bien pratiques. Au fil du temps, le *kairos* est apparu dans d'autres disciplines telles que la médecine, la rhétorique ou la navigation :

> Le cocher, le pilote de navire, le potier, à l'affût du καιρος, mettraient en œuvre ce flair appliqué aux réalités mouvantes, cette intelligence rusée, multiforme qu'est la metis. [...] Et s'il est vrai que la notion apparaît d'abord liée à des pratiques qui relèvent du champ d'action de metis, comme l'activité du chasseur, du marin ou du cuisinier, elle a connu avec le développement de technai comme la médecine, la politique et la rhétorique, des formes variées de théorisation. Kairos est en fait lié à un certain type d'intelligence portant sur le contingent [...] et qui permet à l'action humaine de s'exercer dans des circonstances indéfiniment variées (Trédé-Boulmer 18).

Au cours du Ve siècle avant J.-C., le terme *kairos* a commencé à être utilisé dans les théories de la littérature[74]. Les odes de Pindare écrites sous la forme de l'*épinicion* sont,

73. « [...] l'étude des représentations et descriptions du Kairos de Lysippe (qui présentent Kairos le rasoir à la main) et les données de la linguistique générale, nous avons cru pouvoir rattacher *kairos* au radical grec *ker- [...] » (Trédé-Boulmer 16).

74. « Du VIe au IVe siècle avant J.-C., on assiste à une extraordinaire prise de conscience, à laquelle tous s'associent, à laquelle chacun apporte son idée, son point de vue, et telle innovation qui lui est propre et porte sa marque. Pindare n'est pas un auteur d'éloges qui emploie sans plus les mots de tous les jours : il forge une pensée audacieuse et dense ; il invente » (7).

selon Trédé-Boulmer, une illustration de l'importance prise par le *kairos* dans l'antiquité correspondant à une « Poésie née de l'occasion », une « œuvre de circonstance » (97).

Zukofsky et les autres poètes objectivistes ont fondé leur pratique poétique sur la « réaffirmation de la foi que les lettres combinées sont des symboles absolus pour les objets, les états, les actes, les interrelations, et les pensées s'y rapportant [75]. » Les poèmes, selon Zukofsky, doivent représenter fidèlement l'objet en question. Par conséquent, la poésie de Zukofsky est remplie de ces objets physiques qui font partie de notre vie quotidienne. Le poète se saisit de son environnement immédiat et ainsi illustre l'importance des objets et de leurs propriétés. On peut ainsi trouver des poèmes sur des voitures : « *Cars once steel and green, now old / Find their grave at Cedar Manor* » (*Anew* 31) ; sur un cactus : « *Cactus rose-mauve and gray, twin overturned / natural play-paniers / in a burnt little earthen pot, green mortuary of plainness* »(33) ; ou bien encore des condensateurs : « *Large and small condensers, / Passing in the one instance frequencies / that can be turned to sound [. . .]* » (82).

La dimension physique et matérielle de ces différents objets ne doit pour autant pas dissimuler la dimension temporelle qui reste toujours présente et qui les fait se rapprocher du *kairos*. De la même manière que Posiddipe a décidé d'écrire un poème sur la sculpture de Lysippe [76], Zukofsky, 2000 ans plus tard, a décidé de travailler sur un autre type de sculpture, son lavabo, illustrant ainsi un autre type de *kairos*.

La dimension physique et matérielle de ces différents objets ne doit pour autant pas dissimuler la dimension temporelle qui reste toujours présente et qui les fait se rapprocher du *kairos*. De la même manière que Posiddipe a décidé d'écrire un poème sur la sculpture de Lysippe [77], Zukofsky, 2000 ans plus tard, a décidé de travailler sur un autre type de sculpture, son lavabo, illustrant ainsi un autre type de *kairos*.

La poésie de Zukofsky est multidimensionnelle et on peut retrouver des tendances différentes en fonction des poèmes considérés. Ainsi, on peut envisager un pôle intensif et analytique dans des œuvres comme "*A*" et *Bottom*, ou encore *Catullus* tandis que la poésie courte de Zukofsky représenterait un pôle extensif, et dans lequel la simultanéité serait la règle [78].

75. « *reassertion of faith that the combined letters—the words—are absolute symbols for objects, states, acts, interrelations, thoughts about them* » » (L. Zukofsky, *Prepositions +* 198, je traduis).

76. La sculpture de Lysippe est matérielle dans le sens où elle est faite d'une substance sur laquelle a agi une opération physique.

77. La sculpture de Lysippe est matérielle dans le sens où elle est faite d'une substance sur laquelle a agi une opération physique.

78. « *the intensive or analytic dimension of impersonality against the extensive dimension of* All*, in*

« *To my Wash-stand* » » fait partie d'un ensemble intitulé *29 songs*, lui-même partie du premier recueil de poésies, *55 poems*, publié par Zukofsky en 1941 et qui rassemble sa production d'avant 1935 (Twitchell-Wass, 55 Poems (1941)). Le titre, transparent, rend de manière fidèle le contenu du poème, puisqu'il s'agit bel et bien d'une ode du poète à son lavabo. Cependant, comparé à la description de *kairos* par Posidippe, le lavabo répond en offrant autre chose qu'une simple description de lui-même.

Le début du poème se concentre principalement sur l'aspect physique de l'objet et les quatre premières strophes sont entièrement consacrées à la matérialité de l'objet. La première strophe consiste en une description de la fonction de l'objet : « *in which I wash / my left hand / and my right hand* » (L. Zukofsky, *"A"* 52). Puis, dans la deuxième strophe, Zukofsky passe à une description de son ornementation : « *whose base is Greek* » (*Anew* 52). Les strophes trois et quatre quant à elles donnent un aperçu de la substance matérielle de l'objet : « *whose wash-bowl / is an oval / in a square* » et « *whose square is marble* » (52). La description matérielle du lavabo ouvre, en conjonction avec la base grecque, une chaîne de signification en direction d'une extension de l'univers, au-delà de l'environnement immédiat du poète.

Les strophes suivantes s'appuient sur cette ouverture de l'horizon perceptif. Le poète transforme l'écoulement de l'eau qui sort des robinets en une chanson : « *Comes a song of / water from the right faucet and the left* » (52). Dans les lignes suivantes, Zukofsky amplifie la comparaison en tissant des métaphores autour des aspects sculpturaux du lavabo. Zukofsky parle des « modillions » de la base ce qui l'amène à voir une frise de pierre (« *frieze / of stone* »)[79]. Puis, au fur et à mesure que la frise se déploie, le poète peut voir des scènes similaires à celle qu'il vit.

En mettant en scène sa propre présence dans le poème, en se lavant lui-même, le poète dote son poème d'une dimension narrative où l'on peut voir l'auteur se saisir de l'essence de l'objet et de ses multiples dimensions. Alors que ses yeux parcourent le lavabo, le miroir attire d'abord l'attention du poète qui s'attarde ensuite sur un carreau cassé près du lavabo. Le poète apprend que d'autres personnes, plus pauvres que lui, suivent la même routine : « *observant in waiting / in their getting up mornings / and in their waiting / going to bed* » (53). Mettant en scène la réalisation « subite » d'une situation qui semblait

which simultaneity *[my emphasis] is the rule* » » (Byrd 163).

79. Le mot « Modillions » est un terme d'architecture qui réfère à un « Petit ornement en forme de console à double volute, placé sous une corniche intérieure d'appartement ou appliqué à un mur, un lambris, une cheminée, servant de motif de décoration et parfois de support à un vase, à un buste » (CNRTL : modillon).

auparavant opaque, le poème peut être considéré comme un poème épistémologique, dans lequel Zukofsky atteint une compréhension et une connaissance accrues de l'histoire de l'humanité. Une histoire profondément dialectique [80] dans laquelle l'élément le plus saillant est le paradoxe de voir la classe responsable de la production de la valeur dépossédée des fruits de son travail. Paradoxe habilement résumé par Zukofsky par la formule suivante : « *coinage of the poor* » (53).

Le moment de la composition du poème est entièrement contenu dans ce moment quand l'eau (« *when a flow of water* ») a commencé à s'écouler dans le lavabo. L'approche de l'objet permet au poète de s'ouvrir à une simultanéité d'expériences dans le temps, à des vies autres que la sienne. Zukofsky a réussi à saisir le *kairos* qui menaçait de s'échapper et, ce faisant, a acquis une meilleure connaissance de sa position dans la société.

Dans le même recueil de poèmes, Zukofsky a écrit un poème accompagné d'un texte de commentaire qui a contribué à sa réputation : le poème « *Mantis* » (65-66). Comme dans le poème dédié à son lavabo, Zukofsky se met en scène au moment de la découverte de son sujet. Dans le métro, il rencontre une mante religieuse égarée, et cette rencontre est l'occasion qui permet au poète d'accéder à quelque chose qui lui était jusque-là caché.

Zukofsky a utilisé la forme de la sestina, « une des formes les plus compliquées de poésie [81]. » La sestina est construite autour de la répétition des mêmes mots à différents endroits du poème, remplissant les fonctions normalement accomplies par les rimes [82]. Dans le cas du poème de Zukofsky, les mots suivants en constituent le squelette :

— *leaves ;*
— *poor ;*
— *it ;*
— *you ;*
— *lost ;*
— *stone* (65-66).

Un participe passé, deux pronoms, et trois noms dont un est également utilisé comme adjectif. D'ores et déjà on peut voir un intérêt de Zukofsky pour la question sociale (avec le mot « *poor* » »), ainsi que le reflet d'un intérêt pour la substance des objets qu'il voit.

80. Que l'on peut considérer sous un angle marxiste : « Affirmant et assurant sa propre appartenance à l'histoire, à une formation sociale donnée, elle unit objectivité, historicité et relativité dans une conjonction inédite qui révolutionne l'idée du savoir » (Bensussan et Labica 314).

81. « *[t]he most complicated of the verseforms initiated by the troubadours [...] composed of six stanzas of six lines each, followed by an envoi [...] of three lines, all of which are unrhymed, and all decasyllabic (Eng.)[...]* » » (Preminger et Brogan 1146).

82. « *The function of rhyme (i.e. sound repetition) in the s[estina] is superseded by a recurrent pattern of end-words, i.e. lexical repetition [...]* » » (1146).

Ensemble, ces mots constituent un portrait de la mante qui donne son nom au poème. Le poème de Zukofsky se situe dans un univers tellement vague qu'il en devient maximal (l'embrayeur « *it* »), et dans lequel tous les éléments sont en relation les uns avec les autres, la pierre (« *stone* »), les pauvres (« *poor* ») et les feuilles (« *leaves* »). Des éléments auxquels Zukofsky s'adresse directement en utilisant le pronom « *you* » (65-66).

Dans le texte de commentaire qui accompagne le poème, « *"Mantis", An Interpretation* » (67), Zukofsky indique qu'il a d'abord été frappé par la maladresse (« *ungainliness* ») de la créature aboutissant à la nécessité de la description : « *The ungainliness / of the creature needs stating* » (67). Exprimant une nécessité de la prise de parole, le poète voit cette maladresse comme une invitation. Constatant le manque de grâce de la mante, celle-ci créé une coupure, une césure dans le tissu du monde. C'est le surgissement de cette incongruité qui déclenche l'écriture du poème. Conscient du caractère fugace de cette apparition, Zukofsky ressent et exprime le besoin d'écrire, comme soumis à un impératif. La vision de la mante était une coïncidence mais le poète a réussi à saisir l'occasion pour la transformer en une matière poétique. La mante et son interprétation dévoilent la volonté de Zukofsky d'aborder le sujet de la pauvreté : « *Repulsion - / Since one, present, won't touch the mantis, / Will even touch the poor* » (71).

> *Nor is the coincidence*
> *Of the last four lines*
> *Symbolism,*
> *But the simultaneous,*
> *The diaphanous, historical*
> *In one head* (73).

Comme le dit finalement Zukofsky dans son Interprétation, la mante, plus qu'un simple symbole, est quelque chose d'autre, c'est le temps lui-même, incarné. Et c'est donc au poète de saisir l'occasion pour transformer ces visions en poèmes. La poésie de Zukofsky telle qu'elle se présente dans ces quelques poèmes semble laisser une place privilégiée au bref qui constitue le meilleur moyen de rendre compte d'un moment propice à la saisie poétique des événements, pour saisir l'inspiration. La forme brève de Zukofsky exprime quelque chose d'un registre particulier de la spectation qui nécessite d'être attentif à toutes les opportunités pour écrire un poème.

Le poème « *Lord, what is man?* » de Carl Rakosi tiré de la section « *Meditations* » de son recueil de poésies complètes semble présenter le même type d'enjeux que ceux que l'on peut trouver dans la poésie de Zukofsky.

Lord, what is man?

He looks into a glass
and sees a physical figure
looking back at him,
the two waiting immobile
for him to reappear
as the world knows him,
by name, by work, by habits,
in what particulars
he is significant,
and … why should it be embarrassing
to speak of this?
… in what endearing….
Is he honest?
and how he looks
when meditating……
all in a semblance characteristic
as his bones,
including that shade
in the inwit of presence,
his secondary at the subliminal portal,
that stands for more
potentiality than appears,
the quiet continent
behind it feeling boundless
(the worse for him).

The final scene, the only scene,
inherent in glass,
is that looker
waiting for it to happen
and caught in the act (Rakosi, *The Collected Poems* 21).

Sous des dehors d'interrogation métaphysique, le poème semble un résumé des thèmes qui jalonnent les poèmes et les textes théoriques de Louis Zukofsky. Dès le premier vers, on peut noter une référence au texte fondateur de la poésie objectiviste : « *He looks into a glass* » (21) [83]. Le vers fait en effet penser au programme objectiviste écrit par Zukofsky et publié dans les pages de *Poetry*. Le chapeau du programme insistait en effet sur la dimension spectatrice à l'origine de l'acte poétique. Zukofsky définissait l'objectif d'abord en passant par l'optique, indiquant que l'objectif était une lentille concentrant

83. Un mot qui sera d'ailleurs répété plus tard dans le poème : « *inherent in glass* » (*The Collected Poems* 21).

les rayons d'un objet en un point de convergence [84]. En insistant ainsi sur la dimension optique dans son chapeau introductif, Zukofsky faisait de la vision un élément fondamental et primordial de l'acte créateur, mais les développements qui figurent dans les premiers paragraphes montrent que les considérations matérielles ou techniques sont tout aussi fondamentales dans la création poétique. On le voit dans l'exemple choisi par Zukofsky qui parle en premier lieu d'une bouteille égyptienne (« *an Egyptian pulled-glass bottle in the shape of a fish or oak leaves* » [« Program » 268]) en forme de poisson ou de feuille d'arbre. La bouteille fait partie de cette catégorie d'objets qui sont au centre de la pensée de Zukofsky [85], des éléments et objets matériels issus de divers procédés techniques qui permettent l'accès à une connaissance autrement inaccessible. Le poème de Rakosi rejoue le programme de Zukofsky en mettant en scène un même procédé de recherche de la connaissance, qui est visible dès le titre du poème puisqu'il prend la forme d'une question. De même, on ne peut que noter l'utilisation de l'expression « *particulars* » dans le cœur du poème : « *in what particulars / he is significant* » (Rakosi, *The Collected Poems* 21).

Ce poème de Rakosi tisse donc un réseau de références aux apports programmatiques de Louis Zukofsky tels qu'il les avait énoncés dans le numéro de *Poetry*. Renouvellement d'une ancienne allégeance ? Ou bien simple clin d'œil à un vieux compagnon de route ? Il semble compliqué de fournir une réponse définitive et la vérité se trouve sans doute dans une voie médiane où Rakosi indique une croyance en certains des principes donnés par Zukofsky et lui rend hommage. Au-delà, Rakosi exprime la même conscience similaire que celle présente en filigrane chez Zukofsky, la conscience que la poésie est aussi et avant tout une affaire de temps.

Plusieurs indices se trouvent dans le poème qui vont dans le sens de cette affirmation. Le poème correspond en effet à un instant de saisie poétique en quelque sorte « pure » de l'événement en considération. Saisi par la poésie de Rakosi, l'événement décrit par le poète est maintenu en place par celui-ci [86]. Rakosi utilise plusieurs éléments qui indiquent si ce n'est une rupture, en tout cas un ralentissement du passage du temps, permettant une

84. « *An objective: (optics) – The lens bringing the rays from an object into focus* » (L. Zukofsky, « Program » 268).

85. « *Desire for what is objectively perfect, inextricably the direction of historic and contemporary particulars* » (268).

86. On pourrait arguer que la grammaire dispose de plusieurs outils en mesure de communiquer le passage du temps, parmi lesquels le passé et le futur ou bien encore le présent progressif qui peut avoir pour valeur de décrire une action en cours. Cependant, il ne faut pas tomber dans cette illusion référentielle et oublier que le seul marqueur du temps du discours proprement dit est bien le fait qu'il a un début et une fin. Tout le reste n'est que faux-semblant et le discours n'existe, n'a de réalité que dans le présent strict de l'énonciation. De telle sorte que fermer la bouche équivaut à une sortie du temps.

saisie de l'événement en cours. On peut ainsi noter l'utilisation du gérondif présent dans les deuxième et troisième vers : « *looking back at him* » et « *the two waiting immobile* » (21). La valeur dilatoire du présent progressif anglais est soulignée aussi par les mots utilisés (« *waiting* » et « *immobile* »). De même, notons que ce poème se trouve dans une section intitulée « *Meditations* » dont le titre indique que les poèmes qui s'y trouvent auront pour résultat de dilater la sphère temporelle [87].

Le poème de Rakosi est construit comme un jeu dans lequel le lecteur (ainsi que l'homme dont le poète cherche la définition) se trouve pris. Rakosi crée une surface qui passe son temps à se tendre et à se distendre, amenant le lecteur à se trouver tour à tour dans un espace clos ou dans un espace sans limites. On le voit quand Rakosi parle d'une potentialité susceptible de s'accroître (« *that stands for more / potentiality than it appears* » [21]) ou bien d'un continent silencieux (« *the quiet continent* » [21]). Expression du vide, manifestation négative de la parole, le silence est surtout de la parole en suspens, l'essence même de la potentialité et donc de l'ouverture, tandis que le mot « *continent* » porte avec lui l'idée de dimensions gigantesques. Dans le vers suivant, la notion de gigantisme portée par le mot est redoublée lorsque Rakosi le qualifie d'illimité (« *boundless* » [21]). Si l'on peut d'abord penser que Rakosi persévérera dans le sens de cette ouverture, arrivé à la fin du poème, le poète procède à un renversement le contredisant [88]. Le vers apparaissant entre parenthèses – « *(the worse for him)* » — semble une manière pour le poète de rendre ce sentiment de clôture et d'oppression qui saisit à la fois le lecteur et le personnage. Dans le même temps, il indique que cette situation correspond à ce qui lui pourrait arriver de pire : « *(the worse for him)* » (21). Le mouvement de clôture qui s'opère trouve son aboutissement dans la dernière « strophe » dans laquelle le personnage du poème finit enfermé dans la lentille qui avait ouvert le poème : « *inherent in glass* » (21). L'effet d'enfermement provoqué par l'incise (dont l'effet est redoublé par son renvoi à la marge droite) s'inscrit dans le prolongement de la scène finale dont parle le poète à la fin de son

87. L'Oxford English Dictionary donne comme définition de la méditation : « *in religious use: That kind of private devotional exercise which consists in the continuous application of the mind to the contemplation of some religious truth, mystery, or object of reverence, in order that the soul may increase in love of God and holiness of life* » (J. A. Simpson, *The Oxford English Dictionary* 553). Le vocabulaire utilisé dans la définition illustre la dilatation temporelle à l'œuvre dans le poème, en effet la méditation nécessite l'application *continue* de la volonté en direction de la contemplation. Utiliser l'adjectif « continu » va dans le sens d'une extension ou bien d'un allongement de la durée. De même, on peut arguer que l'objectif visé par la pratique méditative (à savoir l'accroissement de l'amour de Dieu) est aussi un objectif temporel puisqu'il vise à se rapprocher de la divinité et donc de son expérience du temps. Il faut donc inscrire la méditation au registre des manipulations temporelles.

88. Il va sans dire que ce mouvement n'est pas si paradoxal lorsqu'il se fait à la fin du poème, soit la clôture littérale du poème.

poème (« *the final scene* » [21]) [89]. De ce fait, Rakosi résout la tension qui se trouvait au cœur de son poème en procédant à un ultime enfermement de son poème, de son lecteur et de son personnage qui passe par une limitation de l'horizon [90].

Dernier exemple de ce paradoxe au cœur du poème, le segment « *waiting for it to happen* » dans lequel le pronom « *it* » semble référer à la scène finale et marquer dans le même temps un mouvement d'auto-enfermement. La logique dialectique du poème trouve son aboutissement dans son dernier vers « *caught in the act* », le lecteur, comme l'homme dépeint dans le poème, est pris dans un piège où la vision et l'acte d'introspection ne sont que des préludes à une boucle récursive infinie. Rakosi dépeint un univers enclos qui fonctionne par solidarité entre les différents éléments. À travers ces mouvements parallèles de dilatation et de rétractation (aboutissant à un enfermement), Rakosi procède à une saisie absolue de l'évènement.

Le reste des poèmes de la section travaille le même registre de l'interrogation dans une tonalité mystique mêlée d'humour. Rakosi exprime sa joie de ne pas faire partie du contingent de ceux frappés par le cancer [91]. Dans un autre, il fait part de son regret de ne pas pouvoir écrire de la même façon que saint Augustin qui lui permettrait de trouver soulagement face à l'épreuve de la mort :

If one could write
like St. Augustine,
not for an inner audience,
or readers,
but for God,
there would always
be an honest accounting
from that depth
where, out of compassion, *the curtain was drawn*
on the body's terrible
import until it fell
unloved
into its final disease
and the tortured
irreversible meaning [92]

89. On peut aussi remarquer que l'idée de clôture est aussi renforcée par l'incise qui borne le vers : « *the only scene* » (*The Collected Poems* 21).

90. Cet enfermement était présent dès le début du poème, lorsque le voyeur était devenu le vu : « *He looks into a glass / and sees a physical figure / looking back at him* » (21). Le renversement de l'acte « spectaculaire » dès le début du poème crée une boucle récursive.

91. Dans le poème « *All Those Stricken By Cancer* », Rakosi fait suivre ce titre par l'exclamation « *Yet I still am!* » qui sonne comme le triomphe de l'individualité sur la mort (23).

92. Dans ce poème comme dans le précédent, les mots « *meaning* » et « *God* » sont des synonymes pour

entered the sick cell,
where none play games (24).

Il y a bien sûr une dimension tragique assumée dans ce poème (que l'on peut noter à travers l'utilisation d'adjectifs tels que « *honest* », « *terrible* », « *final* » ou bien encore « *tortured* ») mais la strophe finale fait usage de l'ironie caractéristique de Rakosi puisque le poète fait finalement part de son appréhension d'écrire (ou plutôt de jouer puisque le poème file les métaphores théâtrales[93]) pour du public :

I know this
yet I am still intimated
by the prospect
of an audience,
to which I play, (24).

L'écriture est réduite à une activité tout entière tournée vers les faux-semblants et le jeu. Le dieu de saint Augustin lui-même est finalement rendu à l'état de spectre : « *though this be ectoplasm / to a sage* » (24). Rakosi montre ainsi toute la différence qui existe entre lui et la divinité. Elle est passée par divers stades de dégradation pour ne plus être qu'un simple spectateur et un ectoplasme finalement moins important que le sage qui produit le discours. Rakosi perd rarement son art de la distanciation ironique et les autres poèmes ne sont pas en reste.

« *A Word With Conscience* » joue sur le décalage humoristique, sur la tension existant entre les velléités de la sagesse, qui s'accompagnerait d'un langage élevé :

You should do
something,
old atman[94]*,*
about
your lofty
language (28).

Ce registre de langue pourtant ne tient pas longtemps face à la réalité du corps et de tout ses désagréments :

How is one
who smells
under the armpits
to get a word in? (28).

Rakosi.

93. Utilisation des mots « *audience* », « *curtain* » et « *play* ».

94. L'humour de Rakosi se voit aussi dans la juxtaposition de ces deux mots. Dans son sens premier « *atman* » réfère justement à une personne pleine de sagesse mais on ne peut manquer de remarquer la proximité de la première partie du mot avec l'adjectif allemand « *alte* ».

Rakosi n'est pas dupe sur les prétentions de la poésie et des poètes à parler de sujets nobles. Ces quelques poèmes semblent rappeler que la poésie ne peut pas rendre compte des tragédies humaines, non pas forcément en raison d'une réelle inadéquation du langage mais en raison d'un problème de posture. Selon Rakosi, la poésie est toujours exposée au risque de perdre son public : « *but who's going / to listen to you / if you pontificate* » [95] (28). Rakosi met donc ses propres principes en application dans les autres poèmes de la section. On peut ainsi le voir se lamenter sur le sort d'animaux que l'on amène à l'abattoir et prendre en pitié le mouton auquel il formule la promesse de garder en mémoire ses souffrances :

> *Gentle sheep, I am powerless*
> *to mitigate your sorrow.*
> *Men no longer weep*
> *by the rivers of Babylon*
> *but I will speak for you.*
> *If I forget you, may my eyes*
> *lose their Jerusalem* (26).

Le lien final qui est tissé entre le destin des animaux et le peuple juif est l'expression d'un profond sentiment de solidarité avec ceux qui subissent les tourments de la déshumanisation. Rakosi a conscience du lien paradoxal qui unit ses considérations sur le sublime et les thèmes ou les réponses apparemment les plus triviales [96] et l'on peut dire que la véritable « nature » de Rakosi [97] est dans la mise en relation de ces différents faisceaux thématiques, dans le mélange du tragique et de l'humour.

La conjonction de ces différents faisceaux thématiques s'opère chez le poète par la pratique du bref. En effet, Rakosi, dans cette section, a une pratique du bref qui met en valeur de manière flagrante la tension que nous pensons avoir soulignée. La pratique de la versification dans ces poèmes de Rakosi montre un déséquilibre global de ses vers en les séparant en deux. La disposition des différents poèmes est relativement similaire et l'on retrouve tout le long de la section cette même pratique du rejet :

> *the two waiting immobile*
> *for him to reappear* (21).

95. Ce danger qui semble guetter le poète est aussi visible dans le poème « *How Quickly The Imagination* » qui montre le poète pris dans une tension dialectique entre le souhait de rester proche des considérations matérielles et le risque de l'élévation : « *And you, / my black shoes, / my local boys, / you go with me / everywhere / as if I were / an Olympian* » (*The Collected Poems* 33).

96. « *"What are animals for?" / How base the answer / must be!* » (27).

97. Ou comme il le dit lui-même : « *The true north / of my nature / lies in / the question* » (27).

La disposition adoptée par le poète n'est pas sans faire penser à celle que l'on peut trouver dans les pièces de théâtre, notamment celles de Shakespeare. Un exemple frappant de la pratique pourrait être l'extrait suivant tiré de *The Two Gentlemen of Verona* :

> *Silvia : [. . .]*
> *Thou counterfeit to thy true friend.*
>
> *Proteus :* *In love*
> *Who respects friend?*
>
> *Silvia :* *All men but Proteus* (Shakespeare 128).

La référence aux œuvres de Shakespeare incite à prendre en compte la dimension dialogique de la série de poèmes. Le poème « *Lord, what is man?* » est bel et bien une question posée à la divinité dont la réponse est le poème. Forme particulière de rejet utilisée dans le théâtre, la disposition typographique adoptée par Rakosi rend visuellement le passage d'un interlocuteur à l'autre. Si la disposition typographique ainsi que son interprétation traditionnelle doit normalement nous pousser à considérer ces différents vers comme de réelles unités rythmiques [98], ce n'est pas le cas en l'espèce car les vers de Rakosi n'ont pas de schémas rythmiques particuliers discernables. Les quantités irrégulières utilisées par l'auteur montrent un déséquilibre dans la prise de parole, passant de la droite à la gauche. Le titre « *Lord, What is Man?* » (correspondant à un contre-rejet), le vers à droite, correspondrait à la parole de l'homme. Ainsi les segments à gauche (les parties rejetées des vers) seraient les réponses apportées par la divinité. Si l'on prête attention à la quantité de syllabes des vers en question, la parole est répartie en faveur de l'homme qui a posé la question (102 syllabes contre 80). Si l'on se penche un peu plus en détail, on peut voir que le vers suivant (« *The final scene, the only scene* » [Rakosi, *The Collected Poems* 21]) apporte un équilibre dans un poème qui en était majoritairement dépourvu. Tétramètre iambique, les deux segments de ce vers sont équilibrés en ce qu'ils forment deux dimètres iambiques, formant un équilibre qui attire l'attention du lecteur vers les éléments qui suivront. La formulation de ce vers par le poète, par l'homme qui était à l'origine de la question marque alors la prise de conscience de la nature de l'humanité qui sera finalement révélée par le vers final : « *caught in the act* » (21). Le vers final par son sémantisme et par la disposition typographique marque le retour à l'origine, montrant que la réponse à la question de la nature de l'homme est l'acte de profération même de la question.

98. C'est le cas du passage de Shakespeare donné précédemment puisqu'il s'agit de deux pentamètres iambiques.

La mise en page du poème, qui consiste en une segmentation du vers, montre ainsi que la construction du sens, la construction de la nature profonde des objets est une action partagée qui engage à la fois le poète et son lecteur, ou bien ici son interlocuteur. Le bref de Rakosi tel qu'il apparaît dans ces poèmes semble être le moyen de construire du sens. À travers ces dialogues entre un homme et son dieu, le bref est le moyen privilégié d'obtenir le sens.

La section se conclut avec le poème « *The Age* » (37) qui pousse la logique formelle de la série à un stade ultime de condensation.

The Age

I shall
not prevail.
The heart
is my negritude (37).

Le poème garde la même structure que la majeure partie des autres poèmes de la section. Il constitue un espace de médiation favorable pour le poète qui y trouve la possibilité d'accéder à une connaissance qui lui était inaccessible jusque là. Quand le poète lance une résolution que l'on pourrait qualifier de finale (de par sa position à la fin de la section mais aussi de par l'utilisation du modal « *shall* » marqueur d'une forte volonté), celle-ci semble sapée par le pendant du poète qui lui indique qu'il n'obtiendra pas ce qu'il veut. Le contenu de cette volition n'est pas donné par le poète mais l'on peut interpréter la phrase comme le refus de l'individualité. Formulé ainsi, le vers exprime un refus total de l'ego, la dénégation de la possibilité de la survie de l'individualité.

Rakosi conclut son poème par une mention surprenante qui ne passe pas inaperçue. En effet, on peut voir le poète utiliser le concept de « négritude » pour qualifier son cœur. Rakosi est un poète américain, blanc de surcroît, situation qui éloigne l'étude de ses poèmes sous l'angle de la créolisation. On pourrait néanmoins tracer un parallèle entre la situation de Rakosi en tant que poète juif et la situation d'Aimé Césaire en tant que poète noir. Un parallèle qui est d'ailleurs assumé par le poète martiniquais :

Partir.
Comme il y a des hommes-hyènes et des hommes-panthères, je serais un homme-juif
un homme-cafre
un homme-hindou-de-Calcutta
un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas

> l'homme-famine, l'homme-insulte, l'homme-torture on pouvait à n'importe quel moment le saisir le rouer de coups, le tuer – parfaitement le tuer – sans avoir de compte à rendre à personne sans avoir d'excuses à présenter à personne
> un homme-juif
> un homme-pogrom
> un chiot
> un mendigot (Césaire 20).

Césaire montre ainsi sa conscience de la similarité des situations entre les hommes noirs et les hommes juifs qui, de bien des manières, ont été des colonisés de l'intérieur, peuple considéré comme inférieur et ainsi susceptible de subir tous les abus [99]. Cependant, il est possible de considérer cette allusion de Rakosi à la poésie de Césaire comme un appel à la position du terme de « négritude » dans l'œuvre de Césaire. En effet, le terme apparaît pour la première fois dans le long poème en prose *Cahier d'un retour au pays natal*. Le poème est paradoxal dans le sens où il constitue la description d'un retour aux origines dans le même temps qu'il constitue une projection de l'auteur vers l'avenir. Dans son sens le plus littéral, le poème raconte ce que voit Césaire alors qu'il revient sur son île natale à la fin de ses études :

> Le théme central reside dans les impressions du poète à son retour « au pays natal » — l'île de la Martinique — et le sentiment d'indignation puis de révolte suscité par l'abjection dans laquelle l'île et ses habitants noirs sont plongés. Le poème représente l'itinéraire affectif, spirituel du poète, au terme duquel surgit l'idée triomphante d'une « négritude » pleinement assumée (Combe, *Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal* 7).

Le texte qu'il remaniera après la guerre [100] est le témoin d'une véritable volonté vengeresse de se ressaisir de son identité en puisant dans la force de son peuple. Césaire est en quête de la vitalité qui lui permettra de donner corps à son émergence poétique.

> Partir. Mon cœur bruissait de générosités emphatiques. Partir… j'arriverais lisse et jeune dans ce pays mien et je dirais à ce pays dont le timon entre dans la composition dn ma chair : « J'ai longtemps erré et je reviens vers la hideur désertée de vos plaies ».
>
> Je viendrais à ce pays mien et me lui dirais : « Embrassez-moi sans crainte… Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai » (Césaire 22).

Le *Cahier d'un retour au pays natal* est le signe d'une réalisation de sa condition d'être colonisé pour Aimé Césaire. Il ne reste pourtant pas résigné préférant une révolte

99. Sur les liens existant entre la pensée coloniale et la pensée nazie, on peut lire les ouvrages de Johann Chapoutot et notamment le chapitre « Le nazisme et l'Occident » dans *Comprendre le nazisme*.
100. Le texte est composé dans ses premières versions entre 1936 et 1938 mais n'est publié en volume qu'en 1947 (*Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal* 11).

véhémente et littéraire. La situation poétique et identitaire se retrouve résumée dans le vocable de « négritude ». Césaire a pu éprouver des timidités pour définir le concept mais son utilisation dans le *Cahier* place le concept comme une affirmation de l'identité individuelle :

> Le thème d'une prise de conscience par « réaction » à l'« européocentrisme » est finalement davantage hégélien que marxiste, puisqu'il se réfère à une métaphysique du « moi », conquis par-delà les contradictions : « L'affirmation de nous-mêmes, le retour à notre propre identité, la découverte de notre propre "moi" » (Combe, *Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal* 23).

La négritude de Césaire est mobilisée par Rakosi comme un signe de commencement. Plutôt que de manifester l'appartenance à la communauté des réprouvés ou bien à une littérature minoritaire, il semble plus juste d'y voir le souci et la volonté de faire un geste poétique avec la même énergie que celle qui était manifestée par Césaire à l'aube de sa carrière de poète. Mobilisé dans un poème qui porte pour titre « *The Age* », le concept de négritude est le marqueur d'une volonté de positionner ses propres poèmes comme un commencement. Le poème clôturant donc cette section devient la possibilité de lancer une poésie et de faire de poèmes qui auraient pu être vus comme des poèmes du bilan des poèmes de l'ouverture et du commencement [101].

« *The Age* » est un poème dont la position en fait une œuvre à plusieurs entrées. Placé en fin de première section du recueil, le poème qui aurait pu être conclusif, devient un poème introductif à la condition paradoxale. Sa position ainsi que sa dimension brève, fortement réduite le renvoie à la tradition épigraphique. On peut ainsi dire que le poème constitue l'achèvement d'une démarche rétrospective qui visait à résumer la majeure partie des préoccupations du poète. Intégré dans un poème court, la mention du concept de négritude ne devient plus aussi surprenante mais résume, par un effet de condensation, la distance ironique que Rakosi entretient vis-à-vis de ses propres œuvres. Condensation presque métonymique, Rakosi fait du concept de Césaire la marque d'un commencement. La section « *Meditations* » de Rakosi commence sur une saisie du kairos correspondant à une saisie spectaculaire proche de la pratique de Zukofsky. Cependant, le poème final de

101. Comme on a pu le dire précédemment, Rakosi ne présente pas ses poèmes dans l'ordre dans lequel ils ont été composés et l'ordre dans lequel ils apparaissent apparaît difficile à élucider. On peut cependant supposer que les poèmes qui ouvrent ses *Collected Poems* sont les plus récents : « *It is hard to be sure of this, for Rakosi explicitly warns that the collection isn't presented in chronological order of composition or publication, and it's only on a hunch backed by a little evidence that I guess the order is largely back to front, the later poems coming first* » (Davie, « Lapidary Lucidity » 238).

la section signe le passage à un autre registre.

⁂

La pratique du bref est fondamentale dans la poésie objectiviste. Les poètes de ce mouvement sont avant tout des héritiers des bouleversements profonds qui ont eu lieu à partir du XIXe siècle dans tous les milieux artistiques. En ce sens, ils constituent la queue de comète des grands mouvements du XXe siècle, (imagisme, vorticisme, cubisme [102]) et que l'on peut rassembler sous l'étiquette générale de modernisme. Les poètes objectivistes ont saisi les nouvelles formes poétiques forgées par leurs prédécesseurs (parmi lesquels on peut citer Pound, Hulme, Williams, etc.).

Ces nouvelles formes poétiques, construites par les divers tenants de ces mouvements tentaient de se débarrasser des cadres supposément étouffants qui distinguaient la poésie des décennies précédentes [103]. Les reconfigurations effectuées ont avant tout porté sur le vers qui s'est retrouvé au centre de leurs attentions. À travers le vers c'était aussi le rythme qui était visé et les schémas traditionnels de cadence ont progressivement perdu de leur centralité pour laisser place à une expression personnelle dont le vers libre était sans aucun doute le moyen privilégié.

Tandis que les grandes œuvres épiques perdaient de leur pertinence en l'absence de grands principes directeurs [104], les poètes se tournèrent de plus en plus vers des instantanés, des petits poèmes pour lesquels le lecteur doit à chaque fois se conformer à de nouvelles règles. Chaque poème devient alors l'expression d'une individualité pure et le bref serait la quintessence du style.

Mais le bref ne permet pas seulement l'expression du style pur. Il est aussi le moyen d'accès privilégié à une autre échelle temporelle. Comme pour Niedecker, le bref peut être le moyen favorisé pour exprimer le refus du passage du temps. En résonance avec son parcours personnel, Niedecker offre à Zukofsky des fragments visant à montrer son attachement au poète. Dans sa poésie « calendaire », rythme et format sont associés pour lutter contre la fuite du temps. Adoptant une autre perspective, Reznikoff utilise le bref

102. Et aussi pour certains le surréalisme comme on a pu le voir pour Niedecker.

103. Il ne s'agit pour autant d'affirmer que les poètes modernistes refusaient absolument tout type de contraintes puisqu'ils n'hésitaient pas à mobiliser des formes classiques de poésie. On peut le voir avec Zukofsky avec ses sonnets dans "*A*" et « *Mantis* » écrite sous la forme d'une sestina.

104. De leur pertinence mais certainement pas de leur attrait puisque pratiquement tous les grands maîtres modernistes y sont allés de leur grande œuvre épique, pour des résultats qui ont parfois pu être très frustrants. Il suffit encore une fois de penser à Ezra Pound et à ses *Cantos*

comme un témoignage du passage du temps et inscrit ses poèmes dans une acceptation (et l'on pourrait dire même une célébration du bref). À partir de sa flexure naturelle, Reznikoff conçoit une poésie tout entière tournée vers le bref. Congénialement brève, la poésie de Reznikoff utilise aussi les outils du bref (abrègement et condensation) pour parler de son attachement à son identité juive. Pour Reznikoff, le bref est le moyen de la sympathie et de la continuité, l'outil permettant le maintien du lien avec toutes les générations qui l'ont précédé.

Après un retour à la poésie, Rakosi se saisit lui aussi du bref pour en faire l'expression d'une individualité du poète. Ces « méditations », qui sont autant de poèmes que l'on voudrait voir comme des tentatives de nouer un dialogue avec son dieu, utilisent le bref comme une illustration de cette impossibilité et aboutissent finalement à l'explosion d'une individualité qui emprunte à la poésie de Césaire pour amorcer un nouveau commencement.

Le bref a aussi une dimension fugitive comme dans les poèmes de Zukofsky quand il devient le moyen d'accéder à une connaissance toujours sur le point de s'échapper. Dans sa poésie hautement intellectuelle (mais néanmoins ludique) le bref semble prendre les traits de l'occasion. Sous les divers masques pris par les objets qui l'entourent, Zukofsky réussit à saisir le *kairos*. Chaque poème de Zukofsky s'insère alors dans une démarche profondément épistémologique, où tout est prétexte à un dévoilement du monde et des affinités particulières qui s'y trouvent.

Multiple, protéiforme, la poésie objectiviste reste difficile à définir même si le bref pourrait être rangé parmi ses pratiques définitoires. Si nous avons pour l'instant abordé les particules de la poésie objectiviste, nous pouvons nous pencher à présent sur les « détails » (« *particulars* »). Ou plutôt, si le bref permet de définir le sujet poétique, nous pouvons dès à présent le relier à la prochaine étape de notre analyse, le sujet des poèmes : le réel.

Troisième partie

Le réel

Chapitre 5

Le monde du sujet

La poésie objectiviste peut se définir comme une école esthétique ayant intégré les grands bouleversements formels des XIXe et XXe siècles. À l'instar de la peinture et de la musique, la poésie a ainsi abandonné la notion d'ordre pour mieux refléter des conditions de vie changeantes :

> Pour chacun des deux poètes, le projet du poème long marque la radicalisation de formes dans lesquelles ils s'étaient engagées et qui étaient le produit de la fusion de leurs traditions personnelles, de leur travail avec les avant-gardes artistiques et de leur réinvestissement de l'histoire. Il semble que le long poème soit une conséquence logique du travail d'avant-garde plus que la conséquence d'un projet séminal ou une innovation radicale. Ils s'écartent des tendances du premier modernisme, sans pour autant les renier explicitement. Bien plus, ils s'inscrivent dans la droite ligne de la vision apocalyptique qui préside à l'émergence du modernisme : la décadence culturelle, perçue comme corollaire de l'essor industriel capitaliste et impérialiste, doit être contrée. Le poète se doit de participer à cette guerre contre les forces de l'entropie pour éviter la destruction totale de l'humain et pour provoquer l'avènement d'un monde nouveau. L'idée d'un renouveau du monde dans et par le poème est un projet que les modernistes ont hérité des romantiques (Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams* 243).

Selon Hélène Aji, les tentatives d'écriture d'œuvres épiques s'inscrivent en réaction à une évolution perçue comme défavorable des sociétés occidentales. Soit une réponse poétique à la « fragmentation de la réalité », qui permettrait de « faire coaguler les particules de la réalité fragmentée » (Desblaches 136-137). Les conditions qui ont poussé Pound et Williams à produire des œuvres longues sont aussi valables pour les œuvres courtes des poètes objectivistes. En tant qu'héritiers du modernisme, ils ont pu émettre le constat de la « décadence culturelle » ainsi que de l'« essor industriel capitaliste et industriel ». Ce faisant, ils ont pris conscience de la nécessité de créer des formes à même de rendre compte de cette nouvelle réalité. Cette dernière notion fait sortir du phénomène linguistique que constitue l'espace clos du poème, vers l'extra-linguistique, en direction du monde et du réel. Deux notions qui seront au cœur de la présente partie et que nous

rattacherons à la catégorie générale des formes brèves telle que nous avons pu l'esquisser précédemment. Avec pour but d'aboutir peut-être à la vision d'une poésie objectiviste qui, dans sa manipulation d'autres textes, pourra être considérée comme une extraction du réel.

5.1 Sujet et mimésis

5.1.1 La personne du poète

Edmund Husserl, philosophe allemand, est communément reconnu comme le fondateur de la phénoménologie, dont on peut trouver un prédécesseur dans la philosophie de Georg Hegel. La définition de la phénoménologie est complexe et ne manque pas de soulever de nombreux débats, il suffit pour s'en rendre compte de consulter la notice d'un manuel [1]. Le parcours d'un ouvrage de Husserl permet néanmoins de dégager un ensemble de concepts clés guidant vers une compréhension plus fine de la discipline phénoménologique et de comprendre les liens qui peuvent unir cette philosophie et la poésie objectiviste.

La phénoménologie est une méthode d'investigation qui vise à dépasser le cadre empirique. La philosophie de Husserl est inquiète de logique et tente d'établir les moyens d'atteindre la connaissance. Il se rapproche en cela de la démarche cartésienne qui constitue un ancêtre revendiqué : « Le premier philosophe qui a accompli une réduction phénoménologique, mais qui l'a accomplie pour l'abandonner aussitôt après, ce fut Descartes » (Husserl 146). Puisant son inspiration dans la logique (plus précisément dans les mathématiques), Husserl tente de mettre en place une démarche philosophique susceptible de valider des propositions. Que ce soit par la capacité d'indexation ou par la méthode dynamique [2],

1. « *Phenomenology is indeed the study of essences, but it also attempts to place essences back into existence. It is a transcendental philosophy interested only in what is "left behind" after the phenomenological reduction is performed, but it also considers the world to be already there before reflection begins. For some philosophers phenomenology is speculation on transcendental subjectivity, whereas for others it is a method for approaching concrete existence. Some use phenomenology as a search for a philosophy that accounts for space, time, and the world, just as we experience and "live" them. Finally, it has been said that phenomenology is an attempt to give a direct description of our experience as it is in itself without taking into account its psychological origin and its causal explanation; but Husserl speaks of a "genetic" as well as a "constitutive" phenomenology* » (Audi 665).

2. « *The determinable X a given indexical experience belongs to, with respect to certain other experiences, helps us answer the question of what determines the reference of that experience, if not its ideal meaning species alone. In order to take the role played by the determinable X into account properly, we have to employ a Husserlian research strategy that could be called the dynamic method. That is to say, we have to look upon intentional acts as momentary components of certain transtemporal cognitive structures—dynamic intentional structures—in which one and the same object or state of affairs is represented throughout*

la démarche et les investigations de Husserl ont pour fondement la présence d'un sujet qui perçoit le monde et les phénomènes à partir de son point de vue propre : « *The phenomenologist is supposed to perform his or her descriptions from a first-person point of view, so as to ensure that the respective item is described exactly as it is experienced*[3] » (Beyer).

Cependant le philosophe construit avant tout un édifice théorique qui renoue avec l'idéalisme. Le principe de réduction correspondant à la description des« caractéristiques abstraites partagées par un échantillon d'individus[4] » est l'illustration frappante du retour à l'idéal platonicien du mouvement phénoménologique de Husserl. Cependant, ce retour à l'idéalisme s'effectue par le bas, puisque, avant de pouvoir définir les caractéristiques essentielles de ce monde des idées que le philosophe souhaite atteindre, il doit être précédé par une définition de l'ensemble de données fondamentales.

La philosophie de Husserl postule un « déjà-là », comme faisant partie des données fondamentales sans lesquelles il serait impossible de procéder aux investigations phénoménologiques. La nouvelle méthode de Husserl nécessite d'aborder le monde différemment, car si le monde fait partie des données fondamentales, la discipline que Husserl souhaite créer ne peut se contenter de l'attitude traditionnelle (que Husserl appelle plutôt « naturelle ») correspondant à la « connaissance naturalo-scientifique » (Husserl 89). Husserl disqualifie dès l'abord l'approche « naturelle », forcément défectueuse, ne permettant pas d'aboutir à une réelle connaissance du monde. Cependant, si cette approche naturelle n'est pas suffisante pour mieux connaître le monde, elle n'en constitue pas moins une fondation pour l'approche phénoménologique. La phénoménologie cherche à atteindre une « dimension nouvelle » permettant de dépasser « l'être-là spatio-temporel » (89).

Husserl indique cependant que le monde ne constitue pas le seul élément « déjà-là » de la réalité, et le « je » fait partie de ces données qui sont trouvées d'avance, avant même que soit entreprise l'analyse et l'introspection définissant la démarche phénoménologique. Dans le système défini par Husserl, le monde et l'individu sont les éléments fondamentaux,

a period of time during which the subject's cognitive perspective upon that object or state of affairs is constantly changing [. . .] » (Beyer).

3. Caractéristique visible à travers le concept de « moment de qualité », quand l'expérience intentionnelle exprime ou acquiert sa caractéristique psychologique définitoire et que l'on peut relier au *kairos* : « *Phenomenological description also yields the "moment of quality" of the intentional experience under investigation, i.e., the particular feature instantiating its psychological mode (judgement, conscious deliberation, conscious desire, conscious hope, etc.), which roughly corresponds to the speech act mode of an utterance giving voice to that experience* » (Beyer).

4. « *[. . .] an unfolding of abstract features shared by appropriate sets of fictitious or real-life examples, by way, e.g., of free imaginative variation on an arbitrarily chosen initial example* » (je traduis).

préalables à toute démarche de connaissance. Tant et si bien que l'on peut tracer un parallèle avec le premier axiome de Wittgenstein quand Husserl dit :

> Tout ce qui est eu (*Gebabte*) et eu-eu (*Gebabt-gehabte*) a sa place dans le temps, et le Je lui-même est identique dans le temps, et a dans le temps un emplacement déterminé (91).

Le monde, comme l'individu, apparaissent irrémédiablement situés. Et dans les paragraphes suivants, qui constituent les étapes fondamentales et préalables à l'établissement de la discipline phénoménologique [5], Husserl indique que la base de toute démarche philosophique est l'individu :

> Chacun de nous dit « je », et se sait, en parlant ainsi, en tant que Je. En tant que cela, il se trouve lui-même d'avance, et il s'y trouve en tout temps en tant que centre d'un environnement. « Je », cela signifie pour chacun de nous quelque chose de différent, pour chacun la personne entièrement déterminée, qui a un nom propre déterminé, qui vit ses perceptions, souvenirs, attentes, représentations imaginaires, sentiments, souhaits, volontés, qui a ses états, accomplit ses actes, qui de plus a ses dispositions, ses aptitudes innées, ses facultés et ses capacités acquises, etc. (90).

Ainsi, l'homme se distingue dans son approche et son appréhension de l'univers par une capacité prédicative, dans le sens où il dérive d'un continuum d'expériences la permanence d'une identité : « [...] le Je prédique qu'il est l'homme appelé de telle et telle manière, qui « *a (hat)* » telles et telles propriétés personnelles, tels et tels vécus actuels, visées, positions de but, etc. » (90). Dans l'expérience, attitude naturelle du monde, le corps « localise » les vécus et expérience du « Je » (94). Du fait de la centralité du « Je » dans l'expérience humaine, l'ensemble de l'environnement apparaît comme la coordination ou l'assemblage de chaque « Je » particulier :

> Et ce qui vaut pour les environnements actuels des Je, qui se trouvent ainsi mutuellement d'avance, et qui se coordonnent (*einordnen*) mutuellement leurs environnements, vaut pour le monde tout entier. Tous les Je se saisissent en tant que points-milieux *(Mittelpunkte)* (4) relatifs du seul et même monde spatio-temporel, qui est, dans son infinité indéterminée, l'environnement d'ensemble de chaque Je. Pour chaque Je, les autres Je sont non pas des points-milieux, mais des points d'environnement (*Umgebungspunkte*) (5) ; ils ont, selon la mesure donnée par leurs corps, un emplacement spatial et un emplacement temporel différent, dans le seul et même espace total (*Allraum*), corollairement dans le seul et même temps du monde (96).

5. *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie* est un ouvrage rassemblant des notes de cours, que Husserl a donnés à des étudiants d'octobre à novembre 1910 : « Ce qui est présenté, ce ne sont que les feuilles des leçons des premières semaines (octobre, novembre 1910), à quoi des discussions se sont jointes. Plus tard, j'ai parlé librement sans cahier de cours » (Husserl 85).

Le court parcours de la pensée de Husserl permet ainsi de montrer que si le monde est présent avant le surgissement de l'individu, c'est bien cet individu même qui permet de rendre compte du monde, que ce soit à travers l'ontologie de la nature ou « l'ontologie universelle apriorique [6] ».

L'histoire de la poésie objectiviste est parcourue d'un certain nombre de malentendus, parmi lesquels on peut citer le manifeste de Charles Olson, dans lequel l'objectivisme devient le contraire du « subjectivisme », montrant par là qu'Olson ne semble voir l'objectivisme que comme l'effacement du poète [7]. La poésie de Reznikoff n'est pas étrangère à cette possible confusion. En effet, parce que Reznikoff a utilisé des dispositifs qui ont pu faire croire à un certain retranchement du poète derrière les textes dont il s'inspirait [8]. Cependant, la pratique même de la poésie par Reznikoff va à l'encontre de cette disparition du poète dans son œuvre. Reznikoff a ainsi écrit une œuvre poétique qui illustre une volonté assumée de placer le poète au centre du monde. « *Autobiography: New York* », « *Autobiography: Hollywood* » et « *Early History of a Writer* » apparaissent comme une histoire du « Je » dont Husserl faisait le point central du monde.

Les deux premières sections de cet ensemble autobiographique figurent dans le recueil *Going To and Fro and Walking Up and Down*. Celui-ci, paru en 1941 à compte d'auteur, est porteur d'une thématique historique puisque sur les cinq sections du recueil, quatre sont en rapport direct avec l'histoire. Histoire communautaire avec la section « *A Short History of Israel* », ou bien personnelle avec les sections autobiographiques. La section adapte et recompose des textes de la tradition judaïque, portant en sous-titre « *Notes and Glosses* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 17). Du fait de l'insertion de ces sections autobiographiques au sein d'une histoire d'Israël, l'ensemble du recueil semble la réaffirmation de l'appartenance de Reznikoff à la communauté juive. De la même manière, la section pourrait être vue comme la conscience d'un déjà-là, d'une donnée fondamentale qui précède le « Je » et qui lui donne forme [9].

6. La distinction entre le domaine des idées et le domaine de la nature aboutit à la création chez Husserl de deux ontologies différentes. L'« ontologie de la nature » (113) englobe les propositions émises par les disciplines qui étudient la nature en tant qu'idée, qui peuvent se vérifier dans tout « ce qui est chosal » (113). À l'opposé, Husserl établit une « ontologie universelle apriorique [...] qui se rapporte à de l'*être en général* pensé » (114).

7. « *But that word was then used in some sort of a necessary quarrel, I take it, with "subjectivism"* » (Olson 395).

8. Le recueil *Testimony* et sa réécriture de décisions juridiques est le premier auquel on pense lorsqu'il s'agit de confondre objectivisme et objectivité.

9. Interprétation toute husserlienne mais qui pourrait être amplifiée par celle du Heidegger tardif qui voyait l'existence comme un espace communautaire : « *In his later thought, Heidegger reverts to using the term 'human being' (Mensch) as the reserved name for "the entity that we are". "Da-sein", usually*

Après la section historique qui se concluait par la volonté de se réinscrire dans le temps long de la communauté juive, dans un mouvement d'affirmation d'appartenance à Israël [10], le premier poème de « *Autobiography: New York* » sert de passerelle entre la section précédente et la nouvelle section plus individuelle :

> *It is not to be bought for a penny*
> *in the candy store, nor picked*
> *from the bushes in the park. It may be found, perhaps,*
> *in the ashes on the distant lots,*
> *among the rusting cans and Jimpson weeds.*
> *If you wish to eat fish freely,*
> *cucumbers and melons,*
> *you should have stayed in Egypt* (2: 26).

Retour à la migration qui a fait des États-Unis un refuge pour les populations juives à partir de la fin du dix-neuvième siècle, le poème consiste en une comparaison entre le « là-bas » et l'« ici », montrant les différences entre ce que l'on peut attendre de la vie aux États-Unis et la réalité vécue. La peinture de la vie aux États-Unis est profondément liée aux conditions matérielles puisque le pays est décrit avant tout par son système économique. Reznikoff ouvre son poème en parlant d'une transaction financière : « *It is not to be bought for a penny* » (2: 26). Dans une description de l'opulence globale des États-Unis, Reznikoff insiste sur les manques de la société américaine. Ce n'est qu'à la frontière de la société américaine [11] que Reznikoff trouve finalement les aliments signifiant l'abondance : « *cucumbers and melons* » (2: 26). Les poissons, les concombres et les melons ne sont pas seulement de la nourriture mais deviennent les symboles de la liberté lorsque leur est associé l'adverbe « *freely* » (2: 26).

Le pronom (le déictique « *it* ») et la stratégie discursive choisis par Reznikoff peuvent être reliés à Husserl et à ses *Problèmes de phénoménologie générale*. Le poème imite une interpellation qui prend aussi le lecteur à partie [12]. Le geste de Reznikoff est paradoxal car il laisse à un autre le soin de se définir. Or, le projet autobiographique est de créer

hyphenated in his later works, is as a name for "the place" within which a historical community of people takes a stand on its form of life. Da-sein, in other words, is "the locality dwelt in by mortals" (GA9: 373/283) » (Wrathall).

10. « *I will fast for you, Judah, / and be silent for you / and wake in the night because of you; / I will speak for you / in psalms, / and feast because of you / on unleavened bread and herbs* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 26).

11. « *It may be found, perhaps, / in the ashes on the distant lots, / among the rusting cans and Jimpson weeds* » (2: 26).

12. Le poète reste le destinataire du message. Il s'agit après tout de l'autobiographie de Reznikoff.

un discours qui reflète le sujet dans son histoire : « Récit rétrospectif en prose [13] qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 14). L'utilisation du pronom de la deuxième personne va à l'encontre du genre autobiographique qui « s'écrit donc presque toujours à la première personne » (May 69). Mais la présence de ce « *you* », de cette interpellation de l'écrivain, semble l'affirmation de l'antécédence du monde par rapport au sujet [14].

Dans ce poème, Reznikoff insère sa propre personne dans un monde, par définition déjà-là. Cette insertion, véritable localisation du poème et de la vie de l'auteur, prend la forme d'allusions à des lieux : « *in the candy store* », « *from the bushes in the park* », « *in the ashes on the distant lots* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 26). Liste qui trouvera sa culmination dans le lieu final, constituant une marque ultime d'affront et de rejet : « *Egypt* [15] ». Lieu déjà peuplé, lieu en pleine déliquescence. Reznikoff montre un lieu qui a vécu et qui semble bien hostile, paysage de cendres (« *ashes* »), semé de boîtes rouillées (« *rusting cans* ») et de plantes vénéneuses (« *Jimpson weeds* »).

La vie dépeinte par Reznikoff est d'ores et déjà hostile et compliquée, et l'accueil dans ce nouveau pays ne se fera pas sans heurts, comme la suite des poèmes le prouvera.

Ce portrait de l'Amérique comme hostile se fait aussi jour dans la section « *Early History of a Writer* ». Alors que Reznikoff décrit le nouveau logement que sa famille va occuper, il a une réaction mitigée à l'accroissement de confort qui accompagne le déménagement [16]. Reznikoff sait qu'il devrait être content mais il se trouve saisi par une tristesse incompréhensible pour les personnes extérieures et que Reznikoff ne prendra

13. Le récit en vers de Reznikoff est déjà un décalage par rapport à cette définition.

14. Dans le même temps qu'il ressemble à une entorse au contrat de lecture propre au pacte autobiographique : « La problématique de l'autobiographie ici proposée n'est donc pas fondée sur un rapport, établi de l'extérieur, entre le hors-texte et le texte — car un tel rapport ne pourrait être que de ressemblance, et ne prouverait rien. Elle n'est pas fondée non plus sur une analyse interne du fonctionnement du texte, de la structure ou des aspects du texte publié ; mais sur une analyse, au niveau global de la publication, du contrat implicite ou explicite proposé par l'auteur au lecteur, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie » (Lejeune 44).

15. La réaction de ce locuteur non identifié fait penser à celui qui refuserait l'accueil d'autrui, selon la philosophie de Levinas qui voit dans l'accueil de l'autre et de son visage la réelle mesure de l'humanité : « Ce "quelque chose" que l'on appelle signification surgit dans l'être avec le langage, parce que l'essence du langage est la relation avec Autrui. Cette relation ne vient pas s'ajouter au monologue intérieur eût-il "l'intentionnalité corporelle" de Merleau-Ponty comme une adresse s'ajoute à l'objet fabriqué que l'on met à la poste l'accueil de l'être qui apparaît dans le visage, l'événement éthique de la socialité, commande déjà le discours intérieur » (Levinas 227).

16. « *I was to have a room of my own / and should have been happy; at least my mother thought so* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 163).

même pas la peine d'expliquer [17]. On retrouve encore cette appréhension face à un nouvel environnement dans le troisième poème de la section qui propose le récit d'un jeu d'enfants. Le groupe de jeunes enfants découvrent une partie de la ville qu'ils ne connaissaient pas :

> *In the side street, the autumn afternoon had grown dark and cold.*
> *The roots of the great trees that stood along the sidewalk*
> *had lifted the flags of the pavement in places;*
> *and, unlike the bright avenue where we lived,*
> *the gutter was heaped with leaves:*
> *a dark and awesome street.*
> *Silent,*
> *we ran along the curb,*
> *eager to be back before the familiar doors* (2: 138).

L'identité de Reznikoff commence à se construire à travers cet épisode comme celle d'un écrivain qui va à l'encontre du silence de la rue dans laquelle il vit avec les siens. C'est une identité prise en défaut, attaquée, et les poèmes dépeignent régulièrement des épisodes durant lesquels le jeune Reznikoff est frustré de la possibilité de se construire en tant qu'individu-poète [18].

Le deuxième poème de « *Autobiography: New York* » adhère cette fois-ci aux conventions génériques de l'autobiographie, en effet, le poème utilise le « *I* » marquant l'identité entre l'auteur et la personne dépeinte dans le texte [19]. Le poème illustre ainsi la présence souveraine du poète, affirmant son identité et son refus de partager le monde :

> *I am alone—*
> *and glad to be alone;*
> *I do not like people who walk about*
> *so late; who walk slowly after midnight*
> *through the leaves fallen on the sidewalks.*
> *I do not like*
> *my own face*
> *in the little mirrors of the slot-machines*
> *before the closed stores* (2: 26).

17. « *I did not trouble to tell her why I had liked it* » (2: 164). Reznikoff parle ici de l'ancien quartier dans lequel la famille vivait.

18. Dans l'autobiographie de Reznikoff, l'identité en tant qu'individu est congruente à son identité de poète, les deux se chevauchent, comme le montre la place accordée à des épisodes de l'enfance du poète. Pourtant Reznikoff n'hésite pas à indiquer que son goût pour la lecture n'a pas été immédiat : « *but read little- / perhaps a page or two before I lost interest* » (2: 140).

19. « Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. Les formes du pacte autobiographique sont très diverses : mais, toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa *signature*. Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l'identité. On sait trop combien chacun tient à son nom » (Lejeune 26).

Dans un poème aux tonalités proches du solipsisme, Reznikoff exprime sa gêne à l'idée partager le monde et oppose son identité à celle des autres. Ici, les autres se définissent à travers une limitation (comme le montre la relative restrictive « *who walk about / so late* ») mais celle-ci entre en contradiction avec l'énoncé à valeur générale et maximale « *I am alone- / and glad to be alone* ». L'humeur dépeinte se situe dans le prolongement du poème précédent et le dégoût professé par le poète envers les autres se retourne contre lui dans un mouvement de clôture qui renforce la sensation d'oppression générale [20].

Les poèmes de la séquence montrent la confrontation de l'individu et du monde, l'insertion violente de l'individu dans un monde hostile. Le poète se demande pourquoi les hommes se pressent dans leurs automobiles qui vont à toute vitesse pendant que lui reste à flâner comme un « idiot [21] » ; de la même façon, il se retrouve à parler seul, signe inquiétant [22]. Le monde qui entoure Reznikoff montre l'indifférence la plus crasse [23], qui confine au danger comme lorsque le poète se retrouve sur le point de se faire renverser par une voiture (2: 30). Le constat de l'hostilité du monde vis-à-vis de sa propre personne pousse Reznikoff à vouloir adopter un mode de vie érémitique :

> *I must diet*
> *on silence;*
> *strengthen myself*
> *with quiet.*
>
> *[. . .]*
>
> *I will walk by myself*
> *and cure myself*
> *in the sunshine and the wind* (2: 29).

Pourtant des éclairs fugitifs percent l'obscurité et Reznikoff fait part de son bonheur d'être au monde, en se gorgeant des rayons du soleil (« *thinking of this, sunned myself / and, for the moment, was content* » [2: 29]), ou alors en se rendant compte de la générosité de ceux qui pourtant professent le plus farouche individualisme :

> *The young fellow walks about*
> *with nothing to do: he has lost his job.*
> *"If I ever get another, I'll be hard!*
> *You've got to be hard*

20. Clôture visible aussi par la fermeture physique des magasins « *closed stores* ».
21. « *but why are all these / speeding away in automobiles, [. . .] and I am just a fool / to be loitering here alone* » (*Poems* 2: 26-27).
22. « *I find myself talking aloud / as I walk; / that is bad* » (2: 28).
23. « *"Shall I go there?" "As you like— / it will not matter; you are not at all important."* » (2: 29).

to get on. I'll be hard, all right,"
he says bitterly. Takes out his cigarettes.
Only four or five left.
Looks at me out of the corner of his eye—
a stranger he has just met; hesitates;
and offers me a cigarette (2: 33).

Mais que le monde se remplisse de beauté ou bien d'indifférence, c'est toujours le même vieux monde [24], un monde déjà-là [25], le même monde dont le « je » constitue le centre.

Les deux sections autobiographiques de Reznikoff s'articulent autour de deux endroits bien différents et qui répondent au parcours biographique de l'auteur [26]. À la suite de la perte de son emploi lors de la Grande Dépression, Reznikoff a obtenu un emploi à Los Angeles auprès d'un ami devenu producteur de films (Syrkin 45). Là, sous le patronage de son ami Albert Lewin, Reznikoff va travailler et combler l'ennui [27]. La période laissera un goût amer pour Reznikoff, accentuant son sentiment d'isolement dans une ville qu'il ne connaissait pas. Cependant, avant ce constat, le départ pour Los Angeles est l'occasion pour lui de faire une transition entre les deux sections de *Going To and Fro and Walking Up and Down.*

Le voyage en direction de Los Angeles inspire le dernier poème de la section qui s'intitule « *Going West* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 36). Le titre fournit une transition entre deux sections différentes tout en illustrant le principe de composition de la poésie de Reznikoff. Reznikoff est un flâneur, un promeneur infatigable qui parcourt l'espace de la ville. On le voyait avec le titre du recueil [28] qui, par l'usage des prépositions, rendait compte du parcours de l'espace. « *Going West* » s'inscrit donc dans ce mouvement de saisie

24. On peut noter ce paradoxe du constat d'un vieux monde et de l'ouverture d'un recueil sur la description d'un pseudo-nouveau monde.

25. Reznikoff accentue la vieillesse du monde en comparant des graffitis dans le métro à des peintures rupestres (*Poems* 2: 31).

26. La nature même d'autobiographie pour les deux sections peut être sujette à débat puisque le contenu de la première section est en fin de compte peu en rapport avec le passé ou la vie de l'auteur. Ce décalage est en opposition avec une des caractéristiques génériques de l'autobiographie, dont on rappelle qu'elle consiste en un « récit rétrospectif » (Lejeune 14).

27. Le travail offert à Charles Reznikoff par Lewin fut avant tout une faveur pour aider un ami en difficulté : « *Charles' letters from Hollywood give a circumstantial account of that experience. It was soon apparent that his particular gifts did not lend themselves readily to the new opportunity and that Al was at a loss as to how Charles should be occupied. As it was, though Charles industriously read scripts and went to pre-views his scrupulous comments on what would make a hit movie were not taken seriously. Occasionally he was called on for literary research. Al had been toying with the idea of doing a picture on the Knights of the Round Table. This enabled Charles to spend happy hours re-reading Malory* » (Syrkin 46).

28. *Going To and Fro and Walking Up and Down*

des choses telles qu'elles sont vues dans l'environnement de Reznikoff en décrivant l'espace interstitiel entre les villes de New York et Los Angeles. Le poème joue avec le principe d'identité tel qu'il a été isolé par Philippe Lejeune, mais joue aussi avec les conventions. Nous ne sommes plus ici dans le cas d'une visée rétrospective mais dans le cas d'une saisie sur le vif de l'événement. Là où l'autobiographie correspond toujours à une récapitulation, à un retour, et à une saisie *a posteriori*, Reznikoff écrit un récit autobiographique au présent :

> *The train leaves New York – leaves the tunnel: yesterday's snow*
> *in the corners of roofs, in the furrows of ploughed fields [...]* (2: 36).

Guidé par le tiret, le lecteur se retrouve comme sur un rail et le lecteur se retrouve entraîné par la poésie de Reznikoff, embarqué dans le train qui le mènera vers Los Angeles [29]. Le lecteur se retrouve lui aussi pris dans le poème : « *the railway yard widens and the ground is evenly lined with rails, / and* ***we*** *are in Chicago* » (2: 37, je souligne). Le tiret, ici, est en effet porteur d'un effet de prolongation du segment précédent. Il est un signe de ponctuation à la valeur similaire à la virgule : « *The em dash overlaps with some of the functions of the comma, but the dash is much more dramatic. It serves to set off interrupting remarks, to indicate summaries or definitions, to emphasize a point, and to show an abruptly curtailed comment* » (Woods 114). Il provoque une pause dans la lecture mais renvoie aussi à une ellipse temporelle, créant ainsi une tension avec le récit fait au présent qui participe à une illusion de simultanéité [30]. Le lecteur passe ainsi d'un environnement foncièrement urbain – « *roofs* », « *New York* », « *tunnel* » – à celui de la campagne – « *the furrows of ploughed fields* ». Reznikoff décrit son environnement comme enveloppé dans un état transitoire, qui n'aura plus d'actualité une fois qu'il sera parti, comme le montre le marqueur temporel « *yesterday* ». La neige participe de cette sensation, elle est le dépôt d'une saison qui s'infiltre au sein des sillons (on peut noter la rime « *furrow* » - « *snow* [31] ». Dans la description [32] du monde qui l'entoure, Reznikoff affirme la centralité du « Je » qui le découvre et intègre le lecteur dans l'écriture d'une vie.

29. Destination physique mais aussi poétique puisque c'en sont les derniers mots.

30. Geraldine Woods y voit un signe provoquant une accélération, menant le lecteur du premier membre vers le second : « *The dash and the hyphen are punctuation marks in a hurry. These small straight lines at mid-letter height rush the reader forward, from the word preceding them to the word after* » (Woods 113).

31. Peut-être sera-t-elle même soufflée comme les feuilles – « *leaves* » – qui sont un homophone du verbe choisi par Reznikoff – « *leaves* ».

32. Que l'on pourrait aussi appeler un éclairement, comme en témoigne la première vision des rues de Los Angeles : « *Simple lights; many lights; lights along highways, lights along streets [...]* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 38).

Dans le même sens, le lecteur ressent la même étrangeté qui saisit le poète une fois arrivé à Los Angeles : la rue est bordée d'arbres étranges [33]. Or l'étrangeté est un phénomène éminemment subjectif puisqu'il se fonde sur un cadre de références propre à chacun. Il trouve sa source dans la comparaison entre un nouvel environnement et un ancien [34]. Le caractère d'étrangeté relevé par Reznikoff est un caractère extraordinaire, en ce qu'il s'éloigne de la chose que « Je » a l'habitude de voir.

Le fondement individuel des comparaisons s'exprime aussi dans la deuxième strophe. En parlant de l'expérience de ses parents, particulièrement de son père et de son grand-père, Reznikoff indique que la ville de New York, pour laquelle l'écrivain exprime tout son amour, n'était rien pour son père comparée à son village natal d'Ukraine : « *No doubt, my father liked his village in Ukrainia / better than the streets of New York City; [...]* » (*Poems* 2: 38). Et les sentiments du père n'étaient que la redite des sentiments du grand-père :

> *and my grandfather the city and its synagogue,*
> *where he once read aloud the holy books,*
> *better than the village*
> *in which he dickered in the market-place* (2: 38).

Le poème fournit le constat désabusé que le monde qui nous entoure n'est que le reflet de nos propres perceptions et qu'il faudra longtemps avant que le poète soit à son aise dans son nouvel environnement. Avant qu'il ne puisse batifoler à son aise comme l'étourneau qui passe sur une feuille de palmier, il faudra qu'une nouvelle génération le remplace [35].

Mais si le monde peut apparaître sauvage et inhospitalier, il peut finalement être domestiqué. Le poème VI de la section raconte les évolutions et les métamorphoses possibles du monde mais aussi la profonde solidarité existant entre le monde et ses constituants :

> *These plants*
> *which once halted the traveller*
> *with thick thorny leaves*
> *and clusters of spines*
> *have become ornaments*
> *to guard beds of flowers* (2: 40).

Les plantes qui avaient été d'abord des obstacles dans la progression des premiers voyageurs sont devenues à présent des éléments domestiqués. Les caractères hostiles qui en faisaient précédemment des obstacles — « *thick thorny leaves* » et « *cluster of spines* »

33. « *A street of strange trees* » (2: 38).
34. « *unlike the brisk birds that I know* » (2: 38).
35. « *how jauntily it rides a palm leaf here!* » (2: 38).

— sont devenus à présent des attributs décoratifs — « *ornaments* » — qui permettent de les faire rentrer dans la maison [36]. Reznikoff détaille à de multiples reprises dans la section ses frustrations et les vexations rencontrées lors de cet épisode hollywoodien [37]. L'environnement de Los Angeles est le rappel du profond individualisme de ses habitants et l'affirmation que le monde ne peut se mesurer qu'à l'aune de l'individu seul : « *your headlights pour their light / before your wheels / for you alone* » (2: 44).

Dans ces poèmes de la solitude, de la recherche de la beauté parmi les rigueurs de l'indifférence, Reznikoff dépeint un monde qui tourne autour de lui, chargé de ses propres sentiments. Un monde dans lequel les points de référence peuvent apparaître profondément changeants, mais qu'il peut néanmoins investir indifféremment [38]. Le monde auquel Reznikoff prend part est un monde qui semble fait pour l'usage des individus qui le traversent :

> *But the world that slides so smoothly*
> *will suddenly, as it has, fly all to pieces*
> *for us—just us* [39] (2: 45).

Le monde peut ainsi se retrouver en morceaux (« *fly all to pieces* ») mais ce nouvel état du monde est *de facto* limité et n'est perceptible que par Reznikoff qui seul subit ce dérangement du monde. Le dimètre iambique apporte une forte valeur conclusive et attire l'attention du lecteur. De même, la pause introduite par le tiret cadratin accorde une plus grande importance à la précision apportée par Reznikoff [40]. Dans ce poème, le monde peut se retrouver limité aux perceptions et ressentis d'un seul individu [41].

L'autre grande section autobiographique de Reznikoff, intitulée « *Early History of a Writer* », se trouve dans le recueil *By the Well of Living and Seeing and The Fifth Book of the Maccabees*, publié à compte d'auteur en 1969 (2: 90). La section offre une série de vingt poèmes de longueur variable qui, ensemble, forment une séquence d'événements plus ou moins marquants qui ont contribué à la formation de Reznikoff en tant qu'écrivain. Les

36. On peut lier la domestication décrite par Reznikoff à l'appropriation montrée par Zukofsky dans le poème « *For Selma Gubin's Umbrellas* » (L. Zukofsky, *Anew* 139).

37. Le poème XVII (C. Reznikoff, *Poems* 2: 43) détaille une rencontre avec un réalisateur qui semble avoir fait preuve de mépris à l'encontre de Reznikoff.

38. « *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 flesh* » (2: 46).

39. On peut ajouter comme exemple : « *The room is growing dark, / but the brass knob of the closed door shines— / ready for use* » (2: 46).

40. Exemple d'épanorthose, figure de style qui consiste à revenir « sur ce qu'on dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait » (Dupriez 189).

41. Le pronom complément « *us* » est une tentative du poète de généraliser sa condition individuelle à l'ensemble des lecteurs.

rencontres et les essais infructueux de composition culminent dans les poèmes finaux dans lesquels Reznikoff fait part de sa « redécouverte » du concept aristotélicien de catharsis :

> *When the play was over,*
> *I thought I understood Aristotle's "purging" by tragedy,*
> *for I walked upon air:*
> *so trivial did all my troubles seem*
> *after what I had just lived through on the stage* (2: 178).

Le récit de cette mise en situation, de cette révélation de la pertinence infinie du concept aristotélicien, suit une description du poète en train de travailler sur ses œuvres les plus récentes : « *I now set myself to finishing another booklet / and began to write a play in verse* » (2: 178). Ce même travail est un motif d'inquiétude quand Reznikoff indique que la pièce à laquelle il dédie son temps a peu de chance d'être représentée [42]. Malgré ces difficultés, Reznikoff arrive néanmoins à trouver la motivation pour écrire et cette représentation théâtrale lui permet de se rendre compte de la valeur de ses poèmes. Eux aussi sont susceptibles de provoquer la catharsis. Ses poèmes s'inscrivent dans le même processus que celui qui a été provoqué par la pièce. Ce poème semble se clôturer sur une note positive, avec une réaffirmation de la volonté du poète d'écrire. Le vers « *Yet I could not move from my seat* » (2: 178) peut être à la fois lu au premier degré comme la description du poète en train de regarder la pièce mais aussi comme la description de Reznikoff à sa table de travail. Mais le poème suivant, « *Epilogue* », contredit cette impression en mobilisant le mythe de la manne céleste que l'on trouve dans l'Exode (Coogan et al. Exodus 16.13-21, 105-106). Cette référence à la manne sape la description d'un poète extatique [43] dans le poème précédent. La manne a la propriété de disparaître à la fin de la journée et sa comparaison à l'écriture renvoie l'activité à un acte profondément précaire. L'écrivain trouve une sustentation qui n'est que temporaire [44] :

Epilogue

> *The rest is like the manna of the Israelites*
> *which, gathered into their baskets,*
> *made a great heap*

42. « *[. . .] even though I knew it would be at least as unlikely for me to / find a producer for the play / as a publisher for my other verse* » (*Poems* 2: 178).

43. « *for I walked upon air* » (2: 178).

44. On repense au poème IX de « *Autobiography: New York* » dans lequel Reznikoff faisait vœu de silence : « *I must diet / on silence; / strengthen myself / with quiet* » (2: 28-29). Reznikoff est toujours pris dans cette tension entre la parole et le silence.

but did not outlast the day (*Poems* 2: 178).

À travers la mobilisation des concepts de catharsis et de manne, Reznikoff exprime la croyance que la réalité est en partie déficiente pour lui. Certes, la réalité constitue la base de sa pratique poétique mais il n'en reste pas moins qu'il existe une distinction entre nourriture terrestre et nourriture spirituelle, et les deux poèmes semblent illustrer un dualisme consubstantiel à la pratique littéraire. L'écrivain est fondamentalement engagé dans un dialogue entre le monde rêvé et le monde réel. Au moment où l'auteur se retrouve saisi par le doute, et par l'ingratitude du travail qu'il s'est choisi, il trouve finalement du soulagement dans la contemplation d'une œuvre finie, comparée à une nourriture divine dans le poème suivant. Les deux poèmes conclusifs réaffirment la foi de Reznikoff en la pratique poétique et concluent un parcours de découverte et d'appropriation de la poésie.

Cette section est composée d'une série d'épisodes ayant un rapport plus ou moins direct avec la poésie [45]. Le premier poème, qui raconte un épisode de son enfance, montre le poète en décalage avec le reste de la société. Annonçant en quelque sorte le motif de l'accumulation qui a été utilisé dans le dernier poème, on y voit Reznikoff grimper une pente, qu'on pourrait aisément rapprocher de la façon dont la manne céleste était décrite dans l'épilogue de cette section [46].

My mother and I were going to the park
and as soon as I smelled the earth I could no longer walk sedately
but ran away—as fast as I could—
upon the forbidden grass;
up, up
a steep slope
until I had to stop for breath (2: 137).

Dès son plus jeune âge, Reznikoff se trouve lancé dans un mouvement d'ascension qui se trouve frustré [47] : un policier sermonne et rappelle à l'ordre la mère de Reznikoff. L'enfant honteux réfléchit aux conséquences de son geste. Sur un plan symbolique, l'acte ascensionnel est contrarié par le monde extérieur et Reznikoff se retrouve frustré d'une

45. Une part non négligeable de la section décrit les agressions antisémites subies par les membres de la famille.

46. « *The rest is like the manna of the Israelites / which, gathered into their baskets, / made* ***a great heap*** */ but did not outlast the day* » (*Poems* 2: 178, je souligne).

47. La posture de Reznikoff vis-à-vis du monde réel est pleine d'ambivalence puisqu'il se retrouve pris à la fois dans un mouvement d'attraction et de répulsion, comme en témoigne la fascination exercée par la pièce d'or donnée par le grand-père à son arrivée en Amérique : « *Shoving his fist into his pocket he took out a gold coin / and put it in the hand I had stretched out to greet him [. . .] I stopped to glance at the coin / and saw the monstrous eagle of czarist Russia, / with two open beaks, / from which my father and mother and so many others had fled* » (2: 146-147).

possible accession à la poésie. Le jeune garçon se considère indigne de la contemplation des merveilles du parc : « *unworthy to be trusted among the splendors of the park* » (2: 137). L'épisode est séminal dans la vie de Reznikoff en ce qu'il donne une indication sur la place que l'homme devra occuper tout au long de sa vie, il sera en périphérie [48]. La section est justement la narration d'un poète qui, ayant découvert la possibilité de l'arrière-monde, organisera sa vie et son monde pour en occuper le centre.

Cet épisode entre en résonance avec la description de Reznikoff des méthodes d'analyse des textes juridiques. À partir de ce corpus de textes, Reznikoff peut accéder à une nouvelle herméneutique qui transforme véritablement le monde autour de lui. Cette nouvelle pratique interprétative va se doubler alors d'un profond changement dans sa pratique d'écriture. La conversion qui s'opère chez Reznikoff provoque un retour vers les étapes pré-poétiques, lui permettant de prendre de la hauteur, celle-la même qui lui avait été interdite plus jeune :

> *I found it delightful*
> *to climb those green heights,*
> *to bathe in the clear waters of reason,*
> *to use words for their daylight meaning*
> *and not as prisms*
> *playing with the rainbows of connotation: [...]*
> *the plain sunlight of the cases,*
> *the sharp prose,*
> *the forthright speech of the judges;*
> *it was good, too, to stick my mind against the sentences of a judge,*
> *and drag the meaning out of the shell of words* (2: 168-169).

La concrétisation du monde extérieur doit passer par une interface individuelle, ainsi, face aux rumeurs disant de son ami Carl [49] qu'il bénéficiait d'un accroissement de fortune [50], ce n'est qu'une fois que Reznikoff a pu constater par lui-même que le jeune Carl se servait des portions généreuses de fraises que le jeune enfant accepte la réalité de cette nouvelle richesse : « *it was not until I saw that great dish of berries / that I knew it was true: / they had indeed come into money* [51] » (2: 142). Le manque de fortune littéraire de Reznikoff

48. Le poème deux dépeint Reznikoff à l'âge de cinq ans regardant passer les trams dans la rue depuis la fenêtre de l'appartement familial : « *Content / at the periphery of such wonder* » (2: 137).

49. Ami qui a été l'introduction de Reznikoff au travail littéraire, le premier modèle d'écrivain en quelque sorte (2: 141).

50. « *I had heard that his father had come into money* » (2: 142).

51. Le doute de Reznikoff n'est pas sans faire penser à l'épisode du doute de saint Thomas : « *But Thomas (who was called the Twin), one of the twelve, was not with them when Jesus came. So the other*

de son vivant trouve un écho dans le destin du jeune Carl. Lui aussi a été frustré et ses propres velléités littéraires ne semblent mener qu'à la mort, le jeune Carl étant finalement emporté par une vague indifférente aux potentialités et aux valeurs humaines [52].

De même, on trouve quantité d'autres éléments indiquant que le monde n'est que le prolongement de perceptions qui trouvent leur origine dans une intériorité : la proximité des filles, par exemple [53], ou bien encore la description de l'arrivée de Reznikoff dans une nouvelle école :

> *Some, instead of believing in the Jewish maxim*
> *that learning was the best merchandise,*
> *were only waiting until they were fourteen*
> *and old enough to get "working papers"*
> *and begin looking for a job* (2: 147).

L'épisode, pour anecdotique qu'il peut sembler, indique néanmoins la possibilité de considérer le monde extérieur comme une inversion du monde intérieur de Reznikoff. Le poète a beau dire que son système de valeurs correspond à ceux en cours dans la communauté juive [54], il s'agit avant tout de son propre système de valeurs, de telle sorte que l'extrait en question prend véritablement la forme d'un jugement porté sur ses camarades. Système individuel de valeurs qui trouve une autre expression à la fin du poème quand les enfants débattent pour savoir quel type de broche acheter pour célébrer leur passage à la classe supérieure. Ils ignorent finalement les remarques du professeur qui leur enjoignait de prendre la broche la moins chère. Revenant sur l'épisode, Reznikoff indique que cette broche tant désirée n'a été portée qu'à quelques reprises : « *As for my gold pin, I wore it proudly that summer / but was quickly ashamed of it, / for it marked me as a beginner in high school* » (2: 149). Cette conclusion consiste en une mise en défaut du système de valeurs des enfants et de Reznikoff. Renvoyées à l'absurdité une fois insérées dans un nouveau contexte, ces valeurs apparaissent décrédibilisées. Le monde, encore une fois, se construit à l'aune de la vision d'un individu.

---

disciples told him, "We have seen the Lord." But he said to them, "Unless I see the mark of the nails in his hands, and put my finger in the mark of the nails and my hand in his side, I will not believe." A week later his disciples were again in the house, and Thomas was with them. Although the doors were shut, Jesus came and stood among them and said, "Peace be with you." Then he said to Thomas, "Put your finger here and see my hands. Reach out your hand and put it in my side. Do not doubt but believe." Thomas answered him, "My Lord and my God!" Jesus said to him, "Have you believed because you have seen me? Blessed are those who have not seen and yet have come to believe." » (Coogan et al. John 20.24-29, 1915).

52. « *Yes, that humor, learning and discipline / were quenched in a casual wave* » (*Poems* 2: 143).

53. « *Her frank, yet timid, admiration / was very pleasant / to one who had known only the indifference of girls [...]* » (2: 144).

54. « *Jewish maxim* » (2: 147).

L'épisode de la broche s'inscrit dans une narration qui montre l'évolution de la perception de Reznikoff. La relation du départ du jeune poète pour l'université sera, plus tard, l'occasion d'exprimer la vision d'un monde qui ne serait rien de plus qu'une projection de l'espace intérieur propre à chaque personne. En décrivant la réaction de son grand-père lorsque Reznikoff s'en va pour l'université, il montre le fossé qui sépare les générations. Le jeune homme est ignorant des coutumes et des traditions de son peuple, Reznikoff parle ainsi d'une malédiction qui pousse à commettre encore et encore les mêmes erreurs et à chuter [55]. Le manque de connaissance, pour le grand-père, consiste en une découverte toujours renouvelée du monde qui est une source potentielle d'erreurs. En refusant involontairement les enseignements de son peuple transmis par son grand-père, Reznikoff affirme sa position d'individu autonome. Autonomie qui consiste en une possibilité d'erreurs interprétatives qui sont susceptibles de le mettre en danger.

Le monde perçu par les jeunes hommes subit une transformation comme ils se l'approprient [56], les bateaux qui viennent au port semblent ajustés au rythme de leur propre marche [57].

De la même façon, on pourrait arguer que le monde est à ce point dépendant de l'individu qui lui donne forme qu'ils sont en mesure de se donner des identités et de se définir par eux-mêmes [58]. Lorsque Reznikoff décrit son amitié avec un jeune homme appelé Charles, incontestablement plus pauvre que lui, cette description est l'occasion de parler des différences entre les deux mais aussi permet de montrer que les individus sont en mesure de choisir leurs propres étiquettes. En effet, ce jeune homme, contrairement aux autres fréquentations que l'on a pu voir dans les autres poèmes, est bien plus intéressé par la philosophie que par la poésie. Mais cette amitié est finalement détruite par un prêt d'argent à Charles, qui ne le rendra jamais au poète. Une fois que celui-ci a pris la poudre d'escampette, Reznikoff lui envoie le message suivant : « *I did not know enough to hunt*

55. « *for it is not easy to be a Jew or, perhaps, a man— / doomed by his ignorance to stumble and blunder* » (2: 167).

56. Gabriel et le jeune Reznikoff se lancent dans des excursions afin de dénicher des ouvrages de poésie, les deux étant en concurrence pour trouver l'ouvrage qui aura le plus de valeur, inspirés par l'exemple du *Rubaiyat* : « *With our new possessions / we walked slowly down the sunny avenue / to Gabriel's home* » (2: 162).

57. « *[. . .] As we did so, / a ship, keeping time with us, went smoothly down the river, / hull hidden, but masts and sails showing / above the gutter of each street we crossed* » (2: 162).

58. Dans ce sens, on est guère éloigné de la démarche Poundienne d'identification aux troubadours dont Hélène Aji indique que « les *personae* provençales de Pound correspondent non à une recherche des faits concernant les poètes et leur poésie, ni à une volonté de donner voix à ces poètes, mais au contraire à une quête de soi-même au travers de la tradition des troubadours : la quête du réel voile la quête du moi » (Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams* 60-61).

him up or write to him / to say that so trivial a matter / should not come between a poet and a philosopher » (2: 167).

La description des premières périodes de cours est aussi l'occasion de raconter la conversion lente de Reznikoff à une nouvelle approche de la littérature [59]. Suivre les cours de droit à la faculté provoque une révélation, un réajustement de sa position herméneutique. Là où le grand-père déplorait son manque de maîtrise des textes fondateurs [60], le droit offre de nouvelles possibilités interprétatives [61] :

> *I soon saw the law in its elements as a beautiful order*
> *in which benefit balanced obligation*
> *and nothing was without its reason—or reasons* (2: 168).

Dans ce passage, la loi devient intrinsèquement liée à la vision, comme le montre la rime interne entre « *saw* » et « *law* ». Et pour rendre la contamination de ce mode de pensée, de saisie de la réalité, Reznikoff réutilise la consonne initiale du mot « *law* » dans les mots « *elements* » et « *beautiful* », et, finalement dans le mot qui exprime le mieux l'opinion de Reznikoff, « *balanced* ». La répétition du mot « *reason* », une fois sous sa forme singulière, et une fois sous sa forme plurielle, manifeste une forme d'équilibre dont le centre de gravité serait le tiret [62]. Si le droit a pris une place de plus en plus importante jusqu'à prendre le pas sur l'écriture, la deuxième année montre un retour à l'écriture avec un Reznikoff qui a intégré les enseignements du droit et décide de les appliquer à la poésie [63].

La poésie de Reznikoff exprime la tension entre la volonté de s'intégrer et le rejet du monde. On le voit quand Reznikoff change de quartier comme il déambule dans les rues pour se familiariser avec son nouvel environnement [64]. Mais aussi dans la description de la

59. La description de la vision du monde reznikovienne ne doit pas faire oublier que Reznikoff cherche à expliquer la naissance d'une vocation poétique.

60. Textes qui sont autant d'interprétations du monde pour permettre à l'individu de s'orienter efficacement dans le monde.

61. Le parcours de Reznikoff sous cet aspect est semblable à celui de la plupart des immigrés qui se voient dans l'obligation de substituer un texte à un autre.

62. Nouvel exemple d'épanorthose.

63. « *but what bothered me most, unlooked for / and against will and reason, / with the suddenness of a fever, / was the longing to write: [...]* » (*Poems* 2: 170). La révélation de possibilités insoupçonnées dans la pratique analytique du droit pourrait être reliée à ce que Jean Gagnepain dit du récit, qu'il est « la capacité qu'a l'homme d'ordonner ses messages de manière telle qu'il puisse décrire de l'évènement, des choses qui se passent, etc. Le récit n'a rien à voir avec le langage, mais avec le plan, c'est-à-dire qu'il appartient à cette appropriation du langage par la personne qui en fait de l'onomastique et de l'horistique » (Gagnepain dans Hugot 81). Gagnepain fait de l'exercice de la dissertation, une façon d'« organiser notre dire - c'est la composition » (Gagnepain dans 81).

64. « *I walked on to look about me, / unafraid, a big boy now / as my parents had so often told me* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 139).

foule qui fournit un refuge précaire face aux agressions extérieures mais reste un danger [65].

L'agression du grand-père, si elle permet la prise de conscience de son identité juive pour Reznikoff, est aussi l'illustration de cette tension entre le monde et Reznikoff. Dans leur réaction à cet événement traumatique, Reznikoff et son grand-père utilisent des stratégies différentes : le grand-père se renferme dans la maison, reste cloîtré, ce que le jeune garçon se refuse à faire [66]. Mais quand bien même Reznikoff souhaite passer outre le jugement du monde et le défier en sortant, ce défi à l'antisémitisme (et au monde) reste limité puisque Reznikoff sort uniquement à l'aube de manière à ne rencontrer personne [67]. L'environnement de Reznikoff apparaît changé, métamorphosé par la peur, de telle façon que Reznikoff se retrouve à devoir changer sa façon d'utiliser le monde : « *But I left these when it was early / and came back to them after dark*[68] » (2: 153).

Dans un autre poème, Reznikoff relate l'irruption d'un homme dans la maison familiale qui cimente la vision d'un monde extérieur foncièrement hostile. Cependant, l'entrée de force dans la maison de cet homme (pour des raisons qui seront toujours inconnues) permet de passer outre les premières impressions pour finalement susciter l'empathie. Reznikoff, qui non seulement ouvre sa porte à l'inconnu mais l'invite aussi à manger, montre à quel point le visage d'autrui est une invitation à la découverte de son humanité profonde [69]. Et incidemment, l'homme dont nous ne connaissons pas les intentions semble aussi découvrir l'humanité du jeune garçon qui l'a invité à manger.

As soon as he was through

65. « *[...] the boy with the swinging ball / would never find me. / But how should I ever get out of this crowd / which, time and again, / almost knocked me down?* » (2: 139).

66. « *But I was not going to stay cooped up in the house / like my grandfather [...]* » (2: 152).

67. « *I had skates and a wagon— / which like the other boys I had made myself— / and would wake at dawn / and play in the empty street for two or three hours— / before anybody else was out except the milkman* » (2: 152-153).

68. La réaction suite à une autre agression antisémite de l'oncle et du grand-père montre une nouvelle fois que le monde est teinté par l'individualité de ceux qui le peuplent. Les membres de la famille se sentent responsables de l'agression et de la critique du nouveau monde. La réaction que ces critiques suscitent chez eux souligne la force du mythe américain et le succès de leur assimilation dans le même temps qu'elle souligne l'identification à l'œuvre.

69. On pense ici à la vision d'autrui portée et conçue par Emmanuel Levinas qui écrit : « Renoncer à la psychagogie, à la démagogie, à la pédagogie que la rhétorique comporte, c'est aborder autrui de face, dans un véritable discours. A aucun degré alors l'être n'est objet, il est en dehors de toute emprise. Ce dégagement à l'égard de toute objectivité signifie positivement, pour l'être, sa présentation dans le visage, son *expression*, son langage. *L'Autre en tant qu'autre est Autrui.* Il faut la relation du discours pour le "laisser être" ; le "dévoilement" pur, où il se propose comme un thème, ne le respecte pas assez pour cela. *Nous appelons justice cet abord de face, dans le discours.* Si la vérité surgit dans l'expérience absolue où l'être luit de sa propre lumière, la vérité ne se produit que dans le véritable discours ou dans la justice » (Levinas 67).

and his plate empty again, he got up,
glanced at me for a second out of his narrow eyes,
then bowed his head slightly
and warily, softly, without a word,
edged out of the door (2: 157).

La scène permet la compréhension, la définition d'un jeune Reznikoff entièrement tourné vers l'empathie et le plaisir de la découverte des variations infinies de l'expérience humaine. Alors que la jeune domestique qui a assisté à la scène est complètement apeurée, Reznikoff vient la retrouver et lui jette un regard plein de compassion :

I went into the front room to find the maid:
she was on her knees,
muttering her prayers as fast as she could,
and stood up, embarrassed,
as I looked at her and smiled (2: 157).

Si la réalité du monde est en partie dépendante de l'individu qui le perçoit, des éléments extérieurs à l'individualité de chaque personne se font jour et dessinent un monde en partage. Ainsi, après avoir dit que les jeunes enfants se plaisent dans le nouvel environnement de leur école [70], Reznikoff indique que cette tranquillité n'est que de façade et que l'antisémitisme que l'on retrouve dans toutes les rues de New York trouve aussi son chemin dans l'école :

[. . .] and, sometimes, when Jewish pupils forgot about it
or mistook some careless geniality for friendliness,
they suddenly found, like people who live over a geological fault,
how uncertain the ground was (2: 158).

La référence au sol, qui semble se dérober sous les pieds du jeune homme, fait écho à la description de son arrivée en retard à l'école. En effet, Reznikoff est régulièrement en retard et décrit son arrivée à l'école en glissant sur le verglas qui recouvre la cour [71]. Réutilisant la description de l'événement objectif (il risquait de tomber régulièrement en marchant sur le verglas), Reznikoff transforme cette situation en image d'une inadaptation profonde au contexte culturel dans lequel il est immergé. À partir d'une donnée fondamentale et objective Reznikoff dérive des leçons applicables pour l'ensemble du monde. Le monde reznikovien perd une propriété pour en acquérir une autre, en partie dérivée d'un état donné du monde qui avait fait forte impression :

70. « *It had seemed to me, when I first saw the building, / that I should be happy there* » (*Poems* 2: 157).

71. « *Winter mornings, those who were almost tardy— / among whom I was generally one, / for I had to come all the way from Manhattan— / would slide and slip across the ice-covered courtyard* » (2: 158).

So, because I was thin-skinned or too young to be sensible,
I was no longer carefree at school:
the ice on which I walked seemed to me everywhere thin[72] (2: 160).

Dans le poème suivant, Reznikoff décrit les discussions entre amis, et leur besoin de trouver de nouveaux modèles poétiques. Dans un mouvement que l'on pourrait rapprocher de la modestie caractéristique de Reznikoff, l'auteur parle de ces poètes en disant qu'ils ne représentent une forme de nouveauté que pour eux qui sont jeunes et en périphérie de la vie intellectuelle de l'époque[73]. Parlant de la poésie créée par son jeune comparse, Gabriel, Reznikoff dit que celle-ci était un prolongement de son jeune esprit, volonté de faire la démonstration de sa maestria technique[74]. Ce mode d'appréhension du réel est en opposition avec celui vécu par les propres parents de Gabriel, dépeints comme taiseux[75].

La description des célébrations de l'Armistice montre la possibilité d'un monde en partage. Comme la fin de la guerre est annoncée, les étudiants se retrouvent sur les marches de l'école et écoutent le passage triomphant des voitures tandis qu'un professeur de droit international tente de leur rappeler qu'il ne faut pas céder aux sirènes du nationalisme. Malheureusement, la voix de la raison est supplantée par les voix majoritaires des tristes passions : « *But his voice was just another small voice / among all those many voices which were sounding happily, / raucously* » (2: 177). Les voix individuelles sont en concurrence dans l'interprétation et la saisie du monde, et la voix du professeur apparaît noyée dans les autres voix autour de lui. « *Small* » est en concurrence directe avec « *all* » avec qui il est lié phoniquement. Et le mot « *voice* » se retrouve trois fois, deux fois à la forme singulière et une fois à la forme plurielle. À travers la répétition du mot, Reznikoff représente les tentatives vaines du professeur pour faire entendre sa voix, immergé dans le multiple[76]. L'ensemble du monde[77] semble sur le point de submerger le professeur, rendant ainsi inutile sa tentative de l'interpréter et de le changer. La voix individuelle est toujours

72. Ce n'est pas seulement le monde dans son intégralité qui apparaît doté des propriétés de la glace, mais bien aussi l'individu lui-même, devenu hypersensible (« *thin-skinned* »).

73. « *[. . .] especially the poetry of the new men- new to us-* » (*Poems* 2: 160).

74. « *His own verse, merely gymnastics of his own quick mind, / was full of sudden twists of thought—* » (2: 161).

75. « *Sometimes his mother—or stepmother—a stout sad-faced woman, / would come out of a dark bedroom, [. . .] / or would leave the front room, where she sat at a window / watching the mean street below, / to look at us and go back without a word. / I would see Gabriel's father, too, at times: / a stout man, shabbily dressed, / who spoke briefly to his wife in a low voice / and never to his son while I was there* » (2: 161).

76. Comme le montre aussi la présence des deux adverbes « *happily* » et « *raucously* » qui submergent quantitativement et qualitativement la petite voix du professeur.

77. Non seulement le son mais aussi la lumière conspirent pour le rendre inaudible : « *as the lights of the city began to shine* » (*Poems* 2: 177).

menacée de disparition. La création et l'apprentissage reznikovien passent par la décision fondatrice de publier ses poèmes par ses propres moyens, démonstration d'un homme au centre de son propre monde et preuve d'une autonomie souveraine :

> *[. . .] why, I thought, I should print privately,*
> *that is, pay the printer and make no pretence of having a*
> *publisher at all* (2: 175).

Imprimer ses propres poèmes est une affaire urgente pour Reznikoff, et la présence de l'allitération en « p » – « *print privately* », « *pay the printer* », « *pretence* », « *publisher* » – montre que le temps presse, littéralement et figurativement [78], et pourtant dans ces vers, le retour de la sonorité « *p* » se fait de plus en plus distante. La première occurrence « *print privately* » joint deux mots voisins, tandis que la deuxième occurrence « *pay the printer* » montre une séparation d'une syllabe entre les deux sons. Quant à la dernière occurrence enfin, elle montre une « distance » de cinq syllabes, dans le même temps que « *publisher* » est rejeté au vers suivant. Par le rythme, Reznikoff concrétise l'éloignement de la possibilité de se faire publier un jour et motive sa décision d'imprimer lui-même ses livres. La poésie de Reznikoff bénéficie donc de cette nouvelle modalité d'appréhension du réel et cimente sa volonté de prendre place parmi les autres poètes. En effet, face aux refus et aux demandes de modifications rencontrées, Reznikoff prend la décision de faire imprimer ses propres poèmes. Décision motivée aussi par la menace d'une incorporation dans l'armée américaine durant la Première Guerre mondiale : « *Besides, the urgency of war (for the country was now in the First World War) / made it seem advisable to arrange my affairs [. . .]* » (2: 175). Reznikoff inscrit sa propre vie dans le temps long qui intègre aussi une dimension post-mortem puisque la relation de cette décision fait partie d'un récit plus global et d'une mythologie familiale. Le grand-père maternel, en plus de son travail de négociant en céréales et bétail, avait l'habitude d'écrire des vers. Après sa mort, sa femme prit peur des éventuelles répercussions si la police du Tsar prenait possession des affaires et des écrits de son mari. Dans le souci de préserver sa famille, la grand mère avait décidé de détruire l'intégralité de ses écrits (2: 176). Reznikoff s'identifiait à son grand-père et vivait avec la peur de ne rien laisser derrière lui. Dans cet épisode, l'autre apparaît comme une menace existentielle pour l'identité du poète. Le choix de mots utilisés par Reznikoff pour envisager la situation est on ne peut plus parlant :

> *Well, I would leave no writing of mine,*

78. Comme on peut le voir dans l'interjection « *why* » indiquant une hésitation, une idée et aussi une impatience.

if I could help it,
to the mercy of those who loved me (2: 176)

Le mot « *mercy* » introduit une forte dimension ironique à la situation. Porteur de connotation positive, signifiant à la fois compassion et clémence, il peut aussi être utilisé dans les expressions figées telles que « *at the mercy of* » et « *to the mercy of* ». Dans ces expressions, le mot souligne l'arbitraire d'une situation donnée, la personne ou la chose qui se trouvent à la merci d'une autre personne peut souffrir un sort injuste. Quand bien même les personnes en question pourraient être bien intentionnées. Ainsi, l'expression « *loved ones* » joue de la distance ironique avec le sort potentiel de ses propres oeuvres. La survie des oeuvres de Reznikoff dépend de la bonne volonté de quelques personnes qui pourraient détruire l'œuvre d'une vie. Cette dépendance représente le risque d'un effacement et d'une disparition de la vie même de Reznikoff. La vie et les oeuvres de Reznikoff se confondent et la mort biologique est synonyme de mort artistique tant qu'il n'aura pas sauvegardé ses œuvres en les imprimant. La décision de Reznikoff cherche à préserver une vision proprement personnelle et individuelle du monde. La poésie de Reznikoff est une poésie de survivance, survivance de sa vie mais aussi de sa vision individuelle.

Pour accomplir cet acte de préservation, Reznikoff apprit à utiliser une presse pour publier ses poèmes par ses propres moyens (2: 176). « *I would stop the wheel at each revolution* » (2: 176), cette simple description d'un processus mécanique et de sa propre maladresse en tant que jeune prote, est aussi le signe d'un accroissement dans la maîtrise de la gestion du monde. Prise dans une interprétation maximaliste, le poète devient un ouvrier en mesure d'influer sur les grandes étapes du monde. Reznikoff, individu mais aussi poète, est en mesure de prendre en charge non seulement les révolutions de la machine qu'il manipule, mais aussi les révolutions du monde dans son ensemble. La presse de Reznikoff est un moyen concret pour influer sur le monde, le prolongement de l'effort herméneutique amorcé par ses études de droit. Ces poèmes, qui sont une tentative d'explication et de récapitulation d'une vocation poétique, jettent également la lumière sur une vision phénoménologique du monde, une vision dans laquelle l'individu se trouve au centre du monde du simple fait que c'est à travers ses yeux que l'on en rend compte [79].

Et l'épisode de la remise des diplômes est l'occasion de se rendre compte pour le jeune homme de sa place d'« homme moyen ». Cette expression peut être prise dans son sens premier d'homme dépourvu de génie, Reznikoff n'obtient en effet pas le statut de premier

79. Sans vouloir aller jusqu'à l'extrême de l'« incorporation », soit la fonction « selon laquelle le corps organise à son profit l'extérieur en son environnement spécifique » (Hugot 71).

ou de second de la classe[80]. Dans la course aux honneurs, il n'arrive qu'à atteindre une médiocre quatrième ou sixième place : « *because I was fourth or sixth in an examination for a gold medal* » (2: 148). La place atteinte par Reznikoff en fait littéralement un homme de milieu, un homme au centre du monde[81].

Contre la tentative de dissimulation qui est le travail des poètes[82], Reznikoff oppose une conception directe de la poésie, tout entière tournée vers l'expression des choses telles qu'elles se trouvent face à lui, et les mots de sa poésie ne seront plus que les mots de tous les jours[83]. Écrire, selon Reznikoff, devient finalement une montée vers la lumière.

5.1.2 Une tradition occidentale

La mobilisation du concept de réel est problématique et met en jeu une tradition qui remonte aux origines de la philosophie occidentale. Ainsi dès les débuts de la philosophie grecque, on trouve dans les doctrines platoniciennes une interrogation du réel. L'importance accordée à l'existence parallèle du monde sensible et d'un monde peuplé d'idées, de formes, ne peut que servir à la description d'un monde « réel » défectueux. À ce titre, l'allégorie de la caverne qui figure dans le livre VII de *La République* est une démonstration éclatante de cette vision du monde platonicienne :

> Figure-toi des hommes dans une demeure souterraine en forme de caverne, dont l'entrée, ouverte à la lumière, s'étend sur toute la longueur de la façade ; ils sont là depuis leur enfance, les jambes et le cou pris dans des chaînes, en sorte qu'ils ne peuvent bouger de place, ni voir ailleurs que devant eux ; car les liens les empêchent de tourner la tête ; la lumière d'un feu allumé au loin sur une hauteur brille derrière eux ; entre le feu et les prisonniers il y a une route élevée ; le long de cette route figure-toi un petit mur, pareil aux cloisons que les montreurs de marionnettes dressent entre eux et le public et au-dessus desquelles ils font voir leurs prestiges.
>
> Je vois cela, dit-il.
>
> Figure-toi maintenant le long de ce petit mur des hommes portant des ustensiles de toute sorte, qui dépassent la hauteur du mur, et des figures d'hommes et d'animaux,

80. « *I was neither first nor second, neither valedictorian nor / salutatorian— / neither imposing title* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 148).

81. Les mots « moyen » et « milieu » entretiennent une relation étymologique avec le mot « médaille » : « italien medaglia, du latin populaire °medalie, plur. de °medalia, pour mediale, de medius “milieu” » (Rey, *Le Petit Robert : Dictionnaire de la Langue Francaise* 1560) et « latin medianus “qui se trouve au milieu” » (1650).

82. On peut encore revenir au contresens de Bernstein dans sa conception du travail poétique de Reznikoff. En voulant procéder à une opacification de la poésie de Reznikoff, il va à l'encontre de la volonté même de Reznikoff de faire de la poésie directement compréhensible.

83. « *to use words for their daylight meaning* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 168).

> en pierre, en bois, de toutes sortes de formes ; et naturellement parmi ces porteurs qui défilent, les uns parlent, les autres ne disent rien (Platon 237).

L'allégorie de la caverne dépeint une humanité enchaînée, limitée dans sa perception, contrainte de ne percevoir et de ne nommer que des ombres. Les hommes qui subissent ce traitement ne connaissent du monde que des ombres projetées : « II est indubitable, repris-je, qu'aux yeux de ces gens-là la réalité ne saurait être autre chose que les ombres des objets confectionnés » (238). Dans le mythe de la caverne, le monde idéal est le monde réel, et le monde des sensations n'est qu'une imitation des formes réelles qui se trouvent au dehors. La critique des formes dégradées de la réalité est inscrite dans un refus de la représentation, pratique qui, selon Platon, aboutit à l'impossibilité de percevoir les vraies formes derrière les apparences [84]. *La République* est un ouvrage profondément politique, s'intéressant avant tout à la description de la forme idéale de gouvernement [85]. C'est pourtant dans cet ouvrage que l'on trouve une partie de la doctrine philosophique de Platon concernant la représentation :

> Je vois, repris-je, bien des raisons de croire que la cité que nous venons de fonder est la meilleure possible ; mais c'est surtout en songeant à notre règlement sur la poésie que j'ose l'affirmer.
> Quel règlement ?
> De n'admettre en aucun cas cette partie de la poésie qui consiste dans l'imitation. La nécessité de la rejeter absolument se montre, je crois, avec plus d'évidence encore depuis que nous avons distingué et séparé les différentes facultés de l'âme [86] (335).

Platon n'a pas de mots assez durs pour parler de ces arts de l'imitation qui « causent la ruine de l'âme de ceux qui les entendent » (335) et qui ne correspondent finalement

84. La question de la représentation plus vraie que le réel a fait l'objet de nombreuses anecdotes parmi lesquelles la plus fameuse est peut-être celle des raisins de Zeuxis. L'épisode figure dans Pline qui raconte que le peintre avait peint un enfant tenant des raisins « si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voleter auprès d'eux sur la scène [...] » (Pline l'Ancien 61).

85. « *The motivation that lies behind the writing of this dialogue is the desire to transform (or, at any rate, to improve) political life, not to escape from it (although it is acknowledged that the desire to escape is an honorable one: the best sort of rulers greatly prefer the contemplation of divine reality to the governance of the city)* » (Kraut).

86. Platon fonde une partie de l'anathème contre les poètes sur le fait qu'ils agitent les parties les moins nobles de l'âme, celles qui sont les plus à même d'apporter le désordre dans le gouvernement de la personne : « Aussi voyons-nous là une première raison qui nous justifie de lui refuser l'entrée d'un État qui doit être gouverné par de bonnes lois, puisqu'il réveille cette mauvaise partie de l'âme, la nourrit, la fortifie et par là ruine la raison, ainsi qu'il arrive dans un État, lorsqu'on donne la force et le pouvoir à des méchants et qu'on fait périr les plus sages. De même nous dirons du poète imitateur qu'il implante dans l'âme de chaque individu un mauvais gouvernement, en flattant la partie déraisonnable, qui ne sait pas distinguer ce qui est plus grand de ce qui est plus petit et qui tient les mêmes choses tantôt pour grandes, tantôt pour petites ; qu'il crée des fantômes et qu'il est toujours à une distance infinie de la vérité » (Platon 348-349).

qu'à un « badinage indigne de gens sérieux » (344). Dans la hiérarchie qu'il établit entre les choses, le produit de l'imitation apparaît tout en bas, vision dégradée de l'essence de l'objet, éloignée au troisième degré [87]. Parce que le poète ou le peintre n'a accès qu'à une apparence de l'objet, ce qui appartient au monde sensible, alors il ne peut produire du vrai, il n'est pas en mesure de donner une vision de l'essence de l'objet :

> Tenons donc pour assuré que tous les poètes, à commencer par Homère, soit que leurs fictions aient pour objet la vertu ou toute autre chose, ne sont que des imitateurs d'images et qu'ils n'atteignent pas la vérité [...] (342).

Platon entretient une méfiance fondamentale envers la poésie en ce qu'elle ne permet pas d'aborder les rivages de la vérité. Il est implacable, ce qui ne l'empêche cependant pas d'exprimer son admiration pour les œuvres d'Homère pour lesquelles il éprouve un attachement empreint de nostalgie [88]. Nostalgie qui le pousse à garder l'esprit ouvert si jamais un jour la poésie réussit à prouver son utilité. Il s'en faut de beaucoup pour que la poésie permette l'accès à la « justice et la sagesse [89] ».

La réalité et la représentation entretiennent des relations conflictuelles chez Platon. Déjà considérée comme un obstacle à la connaissance du monde idéal (littéralement le monde des idées), le monde réel se retrouve pollué par le travail des artistes qui rendent encore plus difficile la connaissance et l'accès au monde idéal. La vision des artistes n'est cependant pas celle d'Aristote, incontournable quand il s'agit du rapport entre le monde réel et les œuvres de fiction.

La pensée d'Aristote de la représentation se retrouve majoritairement dans sa *Poétique*. Œuvre incomplète, le seul livre qui nous est parvenu consiste en « une étude sur la tragédie et l'épopée suivie d'une comparaison entre ces deux genres littéraires » (Hardy 5). Cependant, Aristote ne limite pas son propos à la seule épopée et au poème tragique. Si ces deux genres sont au cœur de ses réflexions, le philosophe indique bien que ses réflexions sont aussi valables pour d'autres genres tels que la « comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare [...] » (Aristote, *Poétique* 30). La différence principale entre les arts mentionnés par Aristote est dans les moyens utilisés pour atteindre cette imitation. Pour les arts poétiques, ce sont le « rythme » et

87. « Alors tu appelles imitateur l'auteur d'un produit éloigné de la nature de trois degrés ? » (339).

88. Développement que l'on peut encore trouver dans le livre X.

89. Le livre X se termine sur le mythe d'Er, allégorie sur les fins de la philosophie : « Par là nous serons en paix avec nous-mêmes et avec les dieux, non seulement tant que nous resterons ici, mais encore lorsque nous aurons gagné les récompenses de la justice, comme les vainqueurs aux jeux qui recueillent les présents de leurs amis ; et nous serons heureux, à la fois sur cette terre, et dans le voyage de mille années que nous avons décrit » (Platon 368).

le « langage » (30) qui sont mobilisés. S'il n'existe pas de terme propre pour parler des artistes qui mobilisent le langage pour l'imitation [90], Aristote indique qu'il peut arriver de rassembler sous le même terme de poètes les personnes ayant pour point commun d'utiliser le mètre (30).

S'attachant à la description des œuvres dramatiques, Aristote propose un tableau des différences entre les genres. La comédie présente des personnages inférieurs, dont on peut moquer les vices et défauts (« celle-ci veut représenter les hommes inférieurs » [31]) ; tandis que la tragédie idéalise les hommes qui y sont dépeints (« celle-là veut les représenter supérieurs aux hommes de la réalité » [31]). Les moyens ont beau différer, la répétition du verbe « représenter » montre que l'imitation est une caractéristique commune à toutes les pratiques artistiques. Désireux d'apprendre, l'homme trouve plaisir dans la contemplation d'images (33) ; et c'est par l'imitation qu'il acquiert des connaissances (33). La philosophie d'Aristote est aux antipodes de celle de Platon en ce qui concerne l'art. Alors que Platon condamne les poètes et les peintres à l'exil parce qu'ils imitent la nature, Aristote en fait plutôt un motif de grandeur car l'imitation permet un accès à la connaissance : « l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances » (33). On le voit donc, l'imitation est centrale dans la pensée aristotélicienne permettant tour à tour le récit des « événements qui sont arrivés » (42) pour le cas de l'histoire, et « des événements qui pourraient arriver » (42). Dans son entreprise de définition des œuvres, Aristote va même jusqu'à des extrémités qui auraient semblé scandaleuses à Platon. Parlant de la poésie et la comparant à l'histoire, Aristote affirme qu'elle est « plus philosophique » (42). Ainsi, la poésie permet d'accéder au « général », à « ce que telle ou telle sorte d'homme dira vraisemblablement ou nécessairement » (42). La philosophie aristotélicienne opère un renversement de la hiérarchie des valeurs de la philosophie platonicienne dans laquelle le réel (ici le monde sensible) n'est plus considéré comme une dimension dégradée, mais comme une dimension désirable en soi [91]. Le poète, imitateur par nature, doit nécessairement choisir parmi trois possibilités d'imitation : « il doit nécessairement toujours adopter une des trois manières d'imiter : il doit représenter les choses ou bien telles qu'elles furent ou sont réellement, ou bien telles qu'on les dit et qu'elles semblent, ou bien telles qu'elles devraient être » (70).

La pensée d'Aristote fait une place fondamentale à la représentation qui devient non

90. Une impossibilité de distinction qu'Aristote déplore en notant la différence entre les épopées d'Homère et les œuvres d'Empédocle (*Poétique* 30).

91. Nous ne nous attarderons pas sur la notion de « catharsis » abordée par Aristote et dont la dimension morale pourrait être rattachée à un projet politique à la manière de Platon.

seulement une tendance naturelle de l'être humain mais est aussi le propre de toutes les activités artistiques. Celles-ci se définissent alors par leurs rapports même à la réalité. Pour Aristote, la poésie est un art de produire, de faire de l'imitation :

> Le poète imite, représente, une action conforme à la vraisemblance, mais une action construite ou arrangée par lui, de sorte que les deux termes ποιεῖν et μιμεῖσθαι loin de s'exclure, se complètent et résument son activité créatrice (Hardy 12).

Dire cela ne revient finalement qu'à mobiliser l'étymologie du mot poésie puisque le verbe grec ποιέω-ῶ signifie « faire » en français, à la fois dans le sens de « fabriquer, exécuter, confectionner » quand il s'agit d'ouvrages manuels mais aussi dans le sens de « composer un poème » (Bailly 1580-1581).

Aristote et Platon ont irrigué la pensée occidentale. Encore aujourd'hui, il s'avère nécessaire de les mobiliser pour aborder la question de la représentation dans la littérature. Comme un autre témoignage de l'importance de la pensée d'Aristote, on peut prendre en exemple l'ouvrage d'Erich Auerbach, *Mimesis*. L'ouvrage est un hommage à la pensée aristotélicienne en ce qu'il reprend le terme utilisé par Aristote lui-même lorsqu'il parle d'imitation [92]. L'ouvrage d'Auerbach consiste en une somme analytique des modalités de représentation de la réalité dans la littérature occidentale. À partir de divers exemples qui vont d'Homère à Proust en passant par Rabelais, Auerbach montre une progression en direction d'un réalisme accru. Ainsi, dans son analyse de l'*Odyssée* d'Homère, Auerbach montre que l'aède expose une acceptation tranquille du sort du monde et des humains qui y vivent :

> *The Homeric poems, then, though their intellectual, linguistic, and above all syntactical culture appears to be so much more highly developed, are yet comparatively simple in their picture of human beings; and no less so in their relation to the real life which they describe in general. Delight in physical existence is everything to them, and their highest aim is to make that delight perceptible to us. Between battles and passions, adventures and perils, they show us hunts, banquets, palaces and shepherds' cots, athletic contests and washing days - in order that we may see the heroes in their ordinary life, and seeing them so, may take pleasure in their manner of enjoying their savory present, a present which sends strong roots down into social usages, landscape, and daily life. [...] And this « real » world into which we are lured, exists for itself, contains nothing but itself; the Homeric poems conceal nothing, they contain no teaching and no secret second meaning* (Auerbach 13).

92. « Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι **μιμήσεις** τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερα ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον » (Aristote, *Poétique* 29, je souligne) dont Bailly indique qu'il désigne l'« action d'imiter, imitation » ou bien encore l'« action de reproduire, de figurer » (Bailly 1285).

Le monde dépeint dans la poésie d'Homère est un monde plein, duquel il n'est pas nécessaire de retrancher, ni d'ajouter. Le monde est tel qu'il est et il n'est pas dans notre intérêt d'essayer de le changer. Homère n'a pas la prétention de décrire le monde autrement qu'il apparaît. À l'opposé de ce modèle littéraire et civilisationnel, Auerbach analyse l'épisode de la ligature d'Isaac par Abraham. Selon Auerbach, l'épisode est révélateur d'une prétention tyrannique à la vérité, soit le souci de vouloir dominer toutes les autres versions possibles du réel [93]. Ce que le rappel des analyses d'Auerbach indique, c'est la permanence, les liens profonds que la littérature et la réalité entretiennent. De plus, on retrouve dans tout le livre d'Auerbach des analyses sur une opposition structurante qui parcourt la littérature européenne : la distinction entre le sublime et le domestique.

La description des autres œuvres est donc l'occasion pour Auerbach de souligner la place de plus en plus importante attribuée à la description du domestique. Par exemple, en décrivant le *Satyricon*, Auerbach indique que le monde décrit dans le roman est un monde de plus en plus mobile dans lequel les places sociales ne sont pas aussi figées, elles apparaissent ainsi sujettes aux revers de fortune :

> *But our guest (and in this, as in everything that he says, his feelings are those of the type he represents) has in mind actual historical change, the ups and downs of fortune. For him, the world is in ceaseless motion, nothing is certain, and wealth and social position are highly unstable* (28).

À travers le portrait qui est fait de la société dans son ensemble, son œuvre marque une évolution préfigurant la possibilité de représenter des sujets quotidiens (par exemple, en dépeignant des personnages à table). Cependant, Auerbach émet une réserve fondamentale en indiquant que si l'œuvre de Pétrone est innovante [94], il n'en reste pas moins qu'elle est limitée par son époque et son contexte de production. L'œuvre de Pétrone est une étape dans l'établissement de la littérature réaliste européenne, mais elle demeure avant tout une œuvre comique [95]. Comédie dépeignant des personnages vulgaires, l'œuvre est la représentante d'un style bas, qui constituera la principale modalité de représentation de la

93. « *The Bible's claim to truth is not only far more urgent than Homer's, it is tyrannical - it excludes all other claims* » (Auerbach 14).

94. « *Petronius' procedure is thus in the highest degree artistic, and marks him, if he had no forerunners, as a creative genius [...]* » (27).

95. « *If the literature of antiquity was unable to represent everyday life seriously, that is, in full appreciation of its problems and with an eye for its historical background; if it could represent it only in the low style, comically or at best idyllically, statically and ahistorically, the implication is that these things mark the limits not only of the realism of antiquity but of its historical consciousness as well. For it is precisely in the intellectual and economic conditions of everyday life that those forces are revealed which underlie historical movements; these, whether military, diplomatic, or related to the inner constitution of the state, are only the product, the final result, of variations in the depths of everyday life* » (33).

réalité jusqu'à la révolution réaliste du XIXe siècle[96].

La représentation analysée par Auerbach apparaît dépendante du contexte socio-historique dans laquelle elle se présente (avec l'influence du christianisme et de la Passion qui a contribué à l'éclatement des barrières existant entre le style bas et le style sublime [92]). La littérature de la fin de l'Antiquité et du début du Moyen Âge laisse de plus en plus de place aux impressions sensorielles[97].

La *Divine Comédie* de Dante fournit une nouvelle étape dans la progression de la littérature européenne en direction d'un réalisme accru. Innovateur tout comme Pétrone, Dante conjugue un style sublime hérité des catégories antiques avec des sujets bas : « *The themes which the Comedy introduces represent a mixture of sublimity and triviality which, measured by the standards of antiquity, is monstrous* » (184). Cependant, s'il apparaît évident que l'œuvre constitue une avancée, celle-ci ne se débarrasse pas totalement d'un fonds platonicien qui trace une frontière entre la réalité et l'idéal, entre monde et arrière-monde. En effet, Auerbach montre que le portrait des différents personnages peuplant *La Divine Comédie* obéit à une logique de composition qu'il appelle « figurale[98] », correspondant à un principe de médiation entre une description réaliste et une description idéalisée ou allégorique des personnages. À partir des exemples de Farinata et de Cavalcanti, Auerbach indique que, même à travers la mort, les personnes gardent les caractéristiques générales qu'ils possédaient sur terre :

> *In the case of three of its most important characters - Cato of Utica, Virgil, and Beatrice - I have attempted to demonstrate that their appearance in the other world is a fulfillment of their appearance on earth, their earthly appearance a figure of their appearance in the other world*[99]*. I stressed the fact that a figural schema permits both its poles - the figure and its fulfillment-to retain the characteristics of concrete historical reality, in contradistinction to what obtains with symbolic or allegorical*

96. « *Now if Petronius marks the ultimate limit to which realism attained in antiquity, his work will accordingly serve to show what that realism could not or would not do. The Banquet is a purely comic work. The individual characters, as well as the connecting narrative, are consciously and consistently kept on the lowest level of style both in diction and treatment [...] In modern literature the technique of imitation can evolve a serious, problematic, and tragic conception of any character regardless of type and social standing, of any occurrence regardless of whether it be legendary, broadly political, or narrowly domestic; and in most cases it actually does so. Precisely that is completely impossible in antiquity* » (31).

97. « *His[Gregory] style reveals to us a first early trace of the reawakening sensory apprehension of things and events, and this trace is all the more valuable to us because so few texts that can be used for our investigation have survived from his period and indeed from the entire second half of the first millennium* » (95).

98. « *In my essay "Figura" [...] I have shown - convincingly, I hope-that the Comedy is based on a figural view of things* » (195).

99. Ici, Auerbach fait référence à son essai « Figura » qui se penchait spécifiquement sur les trois personnages mentionnés. Le chapitre en question ici porte sur Farinata et Cavalcanti.

> *personifications, so that figure and fulfillment - although the one "signifies" the other - have a significance which is not incompatible with their being real* (195).

Le mode de représentation utilisé par Dante correspond à une évolution de l'allégorie de la Caverne de Platon. Mais Dante procède à une inversion dans l'origine des ombres. Quand Platon voyait les ombres projetées dans le monde réel, dans l'œuvre de Dante, ce sont l'Enfer et le Paradis (soit les mondes idéaux) qui deviennent la surface de projection des ombres. Dans cette conception, le monde réel, historique, où prennent place les événements particuliers est l'origine de tout, y compris des choses ou personnes se trouvant dans le monde idéal des Chrétiens. L'œuvre de Dante constitue la consécration d'une tendance longue déjà présente dans la littérature de l'Antiquité tardive et particulièrement dans la littérature patristique [100]. Le *Paradis* de Dante constitue un prolongement de l'univers phénoménal, la coupure entre le monde idéal et le monde sensible est réduite à néant [101]. Dans le monde idéal de Dante, les éléments constitutifs de l'individualité des hommes sont préservés et, après la mort, les hommes emportent avec eux leur histoire ainsi que toutes les sensations qui ont permis de constituer une vie intérieure [102]. Le travail d'Auerbach dans *Mimesis* permet de distinguer une nouvelle vision du monde réel. La réalité d'Auerbach (réalité que l'on peut définir comme ce qui est l'objet de la mimésis, de l'imitation) est une réalité sensorielle. Considérant le monde idéal de Dante comme son œuvre même, *Le Paradis*, livre de Dante, devient la surface de projection sur laquelle l'intégralité des expériences humaines peut être enregistrée.

Dans le reste de l'ouvrage, Auerbach perçoit un mélange de plus en plus important entre style haut et style bas (avec des périodes de reflux comme lorsque Racine refuse de dépeindre toutes les passions « basses [103] », mais, dans l'ensemble, Auerbach élabore

100. « *The Church Fathers, especially Tertullian, Jerome, and Augustine, had successfully defended figural realism, that is, the maintenance of the basic historical reality of figures, against all attempts at spiritually allegorical interpretation. Such attempts, which as it were undermine the reality of history and see in it only extrahistorical signs and significations, survived from late antiquity and passed into the Middle Ages. Medieval symbolism and allegorism are often, as we know, excessively abstract, and many traces of this are to be found in the Comedy itself. But far more prevalent in the Christian life of the High Middle Ages is the figural realism which can be observed in full bloom in sennons, the plastic arts, and mystery plays (cf. the preceding chapter); and it is this figural realism which dominates Dante's view* » (Auerbach 196).

101. « *This enables us to understand that the beyond is eternal and yet phenomenal; that it is changeless and of all time and yet full of history* » (197).

102. « *More accurately than antique literature was ever able to present it, we are given to see, in the realm of timeless being, the history of man's inner life and unfolding* » (202).

103. « *It shuns every "base" expression, every type of concrete realism. It too takes part in the exaltation of princely personages, and almost all its productions sound as though they had been written for an elite, for* la cour et la ville. *We know how great was the power of the classical French style throughout all Europe.*

une progression qui montre une prise en charge par la littérature de tous les éléments matériels du monde réel, y compris des « intérieurs » (399), dans le même temps que les personnages qui s'y déploient peuvent exprimer les sentiments les plus élevés :

> *In* Manon Lescaut *we hear a great deal about money; there are lackeys, inns, prisons; officials appear; a scene outside a theater is carefully delineated, even to the name of the street; a convoy of prostitutes on their way to be transported to America passes by; there is realism everywhere. On the other hand, the author wants us to take his story seriously; he endeavors to make it in the highest degree moral and tragic* (399).

Tous les auteurs analysés par Auerbach ont donc pavé la voie à une suppression des barrières entre les styles. À partir du XVIIIe siècle et dans un mouvement qui se poursuivra tout le long du XIXe siècle jusqu'à nos jours, on assiste à une immixtion des styles donnant naissance à un « réalisme contemporain et historique de dimension tragique [104]. » Les œuvres étudiées par Auerbach sont avant tout narratives. La forme prise par le réalisme de Auerbach trouve son aboutissement dans le roman (comme le prouvent les chapitres finaux qui sont consacrés à *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt et *To the Lighthouse* de Virginia Woolf mais le cœur de son analyse concerne les rapports entre Platon et Dante [105].

Dante est l'auteur d'une œuvre narrative et philosophique [106], mais il est avant tout l'auteur d'une œuvre poétique [107]. Les remarques d'Auerbach dépassent largement l'en-

It was only much later and under completely changed conditions that tragic seriousness and everyday reality could again meet » (394).

104. « *In the process the thing we can separation of styles, the exclusion of realism from high tragedy, was overcome, and this is a basic prerequisite both for a historical and for a contemporary realism of tragic dimensions* » (444, je souligne).

105. « *My original starting point was Plato's discussion in book 10 of the Republic - mimesis ranking third after truth - in conjunction with Dante's assertion that in the* Commedia *he presented true reality* » (554).

106. La *Divine Comédie* est une somme, un véritable compendium (pour reprendre l'expression de Pound) et donne à voir une partie des connaissances philosophiques, doctrinales et scientifiques de l'époque : « Et dans un tel récit, visionnaire et inspiré, la culture (surprenante proximité et mémoire des textes, pour qui se mouvait en exilé sur les routes, loin des livres, loin des bibliothèques) n'est jamais accumulation froide de connaissances, mais, comme l'écrit Ossip Mandelstam, « lieu des associations les plus rapides » — « Tu saisis au vol, tu es sensible aux allusions » [0. Mandelstam, *Entretien sur Dante*, trad. J.-C. Schneider, in *Argile*, XII, 1976-1977.] ; elle produit dans le texte une série de rencontres imprévisibles, de courts-circuits surprenants entre monde classique ancien, monde biblique, monde quotidien, monde imaginaire » (Risset iv) ; « D'un autre côté, le recours à l'expérience figure en bonne place dans un ouvrage très littéraire tel que la Divine Comédie de Dante (achevé en 1321). Le poète y insère des considérations méthodologiques au début du Paradis, lorsqu'il demande à Béatrice une explication des taches lunaires meilleure que la silhouette de Caïn que croient y voir les gens. Elle sourit, lui faisant remarquer que l'observation ne garantit pas contre les errances de la raison : "[S]i l'opinion des mortels erre là où manque la clef des sens, [. . .] tu vois que même en suivant les sens, la raison a les ailes courtes" » (Cariou 183).

107. Comme le montre l'analyse du vers dantesque par André Pézard : « Pour la *Comédie*, le vers de dix syllabes, que les Italiens appellent *endecasillabo* parce qu'après la dixième syllabe, toujours tonique, ils

semble des catégories et frontières génériques. La littérature européenne et plus largement occidentale a donc opéré largement sa mue en procédant à un renversement qui fait du monde réel la base, l'aune à laquelle on mesure la littérature.

Le problème philosophique de la primauté du réel sur la littérature s'incarne obliquement dans une proposition fondamentale qui a marqué le XXe siècle. Wittgenstein ouvre son *Tractatus logico-philosophicus* par la proposition suivante : « Le monde est tout ce qui a lieu » (Wittgenstein 33). Ces quelques mots représentent les fondations logiques de la philosophie de Wittgenstein. La philosophie analytique se distingue de la philosophie continentale par l'accent mis sur la démonstration logique. Ainsi, la démarche de Wittgenstein s'insère dans une démarche conceptuelle et philosophique visant à mettre en place des données fondamentales à partir desquelles tout raisonnement peut découler. Le lien entre philosophie analytique et logique se manifeste par l'introduction de Bertrand Russell qui avait lui-même tenté de procéder (avec Alfred North Whitehead) à une démonstration des fondements des mathématiques. Whitehead et Russel indiquent dans le résumé de la première section qu'ils sont intéressés par la théorie permettant de déduire une proposition à partir d'une autre : « *But the subject to be treated in what follows is not quite properly described as the theory of* propositions*. It is in fact the theory of how one proposition can be inferred from another* » (Whitehead et Russel 90).

Dans cette perspective, la phrase citée de Wittgenstein est la première de l'ouvrage, le fondement logique de tout ce qui suivra. Son importance se manifeste par la place qu'elle occupe mais aussi par le dispositif axiomatique et démonstratif choisi par Wittgenstein. La proposition est accompagnée du numéro 1 sur laquelle porte la seule note explicative de Wittgenstein. Il y indique que « [l]es nombres décimaux attachés à chaque proposition indiquent leur poids logique, leur importance dans mon exposition. Les propositions numérotées n.1, n.2, n.3, etc. sont des remarques à la proposition n ; les propositions numérotées n.m1, n.m2, etc. sont des remarques à la proposition n.m et ainsi de suite » (Wittgenstein 33). Si la première proposition est la plus importante de toute sa démonstration, l'ouvrage en compte cependant six autres majeures et que l'on pourrait rassembler pour fournir une synthèse du livre :

1. Le monde est tout ce qui a lieu (33).
2. Ce qui a lieu, le fait, est la substance d'états de chose (33).
3. L'image logique des faits est la pensée (41).
4. La pensée est la proposition pourvue de sens (50).

entendent clairement une onzième syllabe, qui répond à l'*e* atone final français (nous l'appelons même *e* muet) : *vita*, vie ; *oscura*, obscure » (Pézard xxi).

5. La proposition est une fonction de vérité des propositions élémentaires. (La proposition élémentaire est une fonction de vérité d'elle-même) (70).
6. La forme générale de la fonction de vérité est : $[\rho, \xi, N(\xi)]$. C'est la forme générale de la proposition (95).
7. Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence (112).

En dépouillant les remarques et incidences qui apparaissent dans le reste de l'ouvrage, la thèse de Wittgenstein consiste en une refondation globale de la philosophie. Wittgenstein fait du but de la philosophie une recherche de la vérité qui ne trouverait son fondement que dans le monde dans lequel les faits et les choses se déploient [108].

La philosophie de Wittgenstein a « pour but non de dire ce qu'est la réalité du monde, mais de délimiter ce qui en est pensable » (Granger 10) et sa fortune critique tient aussi aux réflexions sur le langage [109]. Néanmoins la force de la première proposition doit nous guider et nous aider à concevoir une vision de la littérature qui se déploierait dans un univers circonscrit. C'est ainsi que le monde réel devient la sphère englobante dans laquelle « tout ce qui a lieu » apparaît. La tendance mimétique formée à partir de ces tendances de fond isolées et étudiées par Auerbach de même que la proposition philosophique révolutionnaire de Wittgenstein constituent le fonds commun dont les poètes objectivistes et les poètes modernistes ont hérité. Un poème canonique comme « *The Red Wheel Barrow* » de William Carlos Williams est illustratif de ce rapport au réel :

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens (W. C. Williams, *Collected Poems* 1: 224).

108. L'œuvre de Wittgenstein n'est pas sans une certaine valeur polémique. Les conséquences logiques de la dernière proposition sont gigantesques et expliquent en partie l'animosité de la philosophie continentale à l'égard de la philosophie analytique. La remarque de Deleuze dans son *Abécédaire* quand il appelait les sectateurs de Wittgenstein des « assassins de la philosophie » (Parnet 2:21:25) en est l'illustration. De même, Deleuze qualifie la philosophie de Wittgenstein de « catastrophe philosophique » (2:20:27) voire même de « régression de toute la philosophie » (2:20:30). Au-delà de l'anecdote, les remarques de Deleuze se comprennent en partie quand il a publié un ensemble d'entretiens dans un livre appelé *Pourparlers*.
109. Bertrand Russell indique dans son introduction à l'ouvrage que Wittgenstein est à la recherche d'un langage exact : « Il s'intéresse à la condition d'une symbolisation exacte, c'est-à-dire d'une symbolisation dans laquelle un énoncé "signifie" quelque chose de tout à fait défini » (Russell 14).

Le poème de Williams a connu une fortune considérable par sa brièveté et son pouvoir d'évocation. Faisant partie du recueil *Spring and All*, il est le reflet de ce mouvement général d'innovation formelle qui a pris racine dans le modernisme [110]. Mais si le poème et le recueil duquel il est tiré sont intéressants dans le contexte de l'innovation formelle, le poème révèle aussi l'importance de la « volonté d'ancrage dans le réel » dans la poésie moderniste, reflet d'une « poésie sensuelle et réaliste » (Desblaches 117-118). Une partie du pouvoir du poème reside dans le choix des objets dépeints. La brouette rouge pourrait tout à fait être un exemple de ce style bas dont parlait Auerbach dans son *Mimesis* : objet du quotidien, bien éloigné du lyrisme, des sentiments élevés et nobles de l'âme. Cette brouette est l'illustration de l'importance de la « la perception immédiate des objets du monde » qui prennent « l'ascendant sur la mémoire ou sur une théorisation stérile » (117-118). Pourtant, cette simple brouette rouge se retrouve élevée à une dimension que l'on pourrait presque considérer apocalyptique, adjectif que l'on prend dans son sens originel de découverte et de révélation [111]. En effet, la vision fugitive de cette brouette permet une percée révélatrice sur l'état du monde.

Le poème s'ouvre *in medias res* comme le montre l'absence de majuscule, marque typographique annonçant une nouvelle phrase et donc un nouveau commencement. En contradiction avec sa place (en ouverture de la section XXII), le poème semble dépeindre une sorte de saisie à la volée de l'événement, ici la vision correspondant à une épiphanie [112].

Le poème a pu poser problème à d'autres poètes, Oppen, par exemple, voyait dans l'acte de sélection de Williams le reflet d'une importance plus grande accordée à certains objets au détriment d'autres [113]. Cependant, le poème constitue une volonté de « réussir là où les imagistes ont échoué » en écrivant une poésie débarrassée« de l'abstraction » [114].

L'origine du poème a fait l'objet de multiples interrogations mais le sentiment commu-

110. *Spring and All* est organisé en plusieurs sections proposant des passages en prose et des passages en vers.

111. Le verbe grec ἀποκαλύπτω signifie « découvrir » ou bien encore « révéler » (Bailly 226).

112. « Le langage poétique permet de révéler les choses observées pour aboutir à ce que Williams appelle "*the white heat of understanding*", l'illumination de la connaissance qui provient de la projection intellectuelle et émotionnelle du sujet dans l'objet au cours de l'épiphanie. Sa poésie peut être lue comme le résultat d'une alliance entre une observation fidèle du monde et une imagination au service des objets » (Desblaches 147).

113. « *Asked by an interviewer what he meant by populism, he referred to the poem "The red wheelbarrow," saying that Williams appeared to believe in "the greater reality of certain kinds of objects than of others" (Dembo, "The 'Objectivist' Poet" 167), citing the wheelbarrow and chickens as an example* » (P. Middleton 170).

114. « *[. . .] Williams continues the Imagist impulse to rid the poem of unnecessary abstraction and ornamentation, succeeding where most Imagists failed. The freeing gesture of "The Red Wheelbarrow" allows the poem simply to enact "the vividness which is poetry by itself"* » (Montgomery 64, je traduis).

niqué par Williams semble bien plus important que la question de l'origine et des sources. *Spring and All* est un recueil qui s'inquiète des dangers de la médiation, et qui souhaite permettre un accès direct aux choses :

> *There is a constant barrier between the reader and his consciousness of immediate contact with the world. If there is an ocean it is here. Or rather, the whole world is between: Yesterday, tomorrow, Europe, Asia, Africa,—all things removed and impossible, the tower of the church at Seville, the Parthenon* (W. C. Williams, *Collected Poems* 1: 177).

Le poème « *The Red Wheelbarrow* » se situe dans le prolongement de cette démarche [115]. Cependant, cet accès est revêtu d'une dimension particulièrement pressante et urgente. La brouette rouge est sans aucun doute un point central du poème puisque Williams y fait mention dans la deuxième strophe ainsi que dans la troisième strophe, intégralement dédiée à une description de celle-ci. Sur un total de quatre strophes, ce sont donc deux strophes qui sont consacrées à la description physique de la brouette. L'importance de cette brouette est aussi soulignée par la première strophe du poème qui se conclut par la préposition « *upon* », qui en souligne le caractère fondateur. La brouette apparaît comme la fondation même sur laquelle a été construit tout l'édifice du poème. Le poème est connu sous le titre « *The Red Wheelbarrow* [116] », pourtant on peut remarquer que l'article défini ne figure pas dans le poème et que c'est plutôt l'article indéfini « *a* » qui a été utilisé par Williams. On pourrait arguer du fait que l'article défini du titre ne réfère pas à la brouette rouge du poème mais plutôt à une autre brouette, construction *a posteriori* servant à désigner le poème par métonymie. L'article « *a* » utilisé par Williams semble correspondre à la première présentation d'un objet, qui ferait son entrée dans la sphère référentielle du locuteur pour la première fois. Mais il est aussi possible de lire l'article indéfini comme une référence générique qui renverrait à toutes les brouettes rouges qui se trouvent dans le monde. Extension qui irait alors jusqu'à l'ensemble des objets qui composent le monde. L'article indéfini sape l'ultra-spécifique construit par Williams [117] et fait de cette brouette un simple représentant d'une catégorie générale, dont la banalité permet de renvoyer à tous les objets du monde.

115. Le poème trouve un écho dans l'appel programmatique de *Paterson* : « *–Say it, no ideas but in things–* » (*Paterson* 6). Le vers est le plus célèbre de Williams, et ceux qui le suivent expriment aussi une profonde interdépendance des objets entre eux : « *nothing but the blank faces of the houses / and cylindrical trees* » (6).

116. C'est aussi sous ce titre qu'il apparaît dans l'index des titres du poème dans les *Collected Poems* de Williams.

117. Dont la trace est visible dans la double qualification du nom par l'adjectif « *red* » et par le groupe participial « *glazed with rain / water* ».

Il y a une contradiction profonde entre la vision anecdotique de cet objet du quotidien et l'enjeu qu'il semble porter, mais aussi entre le poids de la brouette dans le poème et son cadre référentiel. Williams ouvre son poème sur la déclaration de l'importance de la brouette, pourtant celle-ci est aussi définie par environnement qui, par contraste de couleur (les poules blanches) participe à l'esthétisation de l'objet. L'objet au centre du poème ne peut justement avoir de lieu que parce que Williams le conclut par la strophe « *beside the white / chickens* » (1: 224). L'introduction de la strophe par la préposition de lieu « *beside* » contribue à faire de ces poulets blancs le point de référence qui permet de définir et de situer la brouette rouge. En sorte que ce qui semble faire tenir l'édifice du réel, ce n'est pas seulement la brouette mais bien ces poulets blancs dont l'inscription dans la sphère référentielle est acquise (comme le montre l'utilisation de l'article défini faisant appel à du déjà connu). La dépendance entre les divers éléments qui se trouvent dans le poème montre que chez Williams, les « mots sont agencés dans un système organique, garants de vérité » (Desblaches 147).

La première strophe marque une relation de dependance entre tous les objets qui composent le monde : « *so much depends / upon* » (W. C. Williams, *Collected Poems* 224). Si le titre et cette strophe peuvent donner l'impression que l'ensemble du poème et du monde dépendent de la brouette, la mention ultime des poulets blancs vient plutôt montrer qu'eux aussi ont un rôle à jouer dans la sauvegarde du monde. Ce monde réel porté par l'expression maximaliste « *so much* » correspond donc à une vision du monde que l'on n'hésitera pas à qualifier de wittgensteinienne. Située, localisée par rapport aux poulets blancs, la brouette rouge correspond à l'essence de « ce qui a lieu » (Wittgenstein 33).

Les poèmes font partie de ce monde qui a été décrit de manière si provocante par Wittgenstein. Williams a inscrit ses poèmes dans un lieu et, ce faisant, il montre aussi la solidarité entre le monde et les poèmes. Cependant Williams n'a pas été le seul à montrer l'interdépendance de la poésie et du monde réel [118]. On retrouve dans des poèmes de Zukofsky la même intuition. Le poème « *For Selma Gubin's Umbrellas* » (L. Zukofsky, *Anew* 139) est né des impressions de Zukofsky à la vue d'un tableau de Selma Gubin intitulé « *Umbrellas* » (Twitchell-Wass, Some Time [1956]).

118. On peut associer le poème de Williams au fameux poème de Gertrude Stein « *Sacred Emily* ». Le vers « *Rose is a rose is a rose is a rose* » (Stein 395), consistant en une réduplication, montre à la fois l'interdépendance des choses entre elles mais illustre aussi un possible boucle récursive et logique dans laquelle les mots accèdent à l'autonomie.

For Selma Gubin's Umbrellas

Reality is and is
not commonage,
painting
is paint—

three headless
coats under
three
umbrellas

two yellow
and one blue,
a play as on
nightshade or eggplant,

worn like each coat
to open differently
on tubby figures
walking in shoes

red hands
around red handles
the red
holds grasp

where those other
colors
distributed
by it

are here for
a yellow splint
T'd by a shorter
slanting

that's post
hanging
a lamp
but a small

white
circle
out of
moon

a light
umbrella-wise
a way
distributed—

seen
as when
color first
made shape

by color
dividing
joining
color

until what
period
comment
followed

rain is wet
wind hugs cold
green is a patch
snow melts

into slush
in one
age
of the street

on which
as paint
are there
or are there not

three Chinese
in one spot
who don't
meet

sunlight is
on the ground
storm is in
the sky

and an after,
before, of time

but a no time
in things

so shared
no word attacks
and never
loses (L. Zukofsky, *Anew* 139).

De par l'objet décrit, le poème est une ekphrasis, la description d'un tableau, une suite de vingt quatrains, avec des vers relativement courts qui ne dépassent pas sept syllabes (le premier vers est le seul de cette longueur)[119]. Le premier vers émet un jugement aussi expéditif que Wittgenstein sur la réalité (« *Reality is and is / not commonage / painting / is paint* » [139]) et interpelle par sa longueur relative[120]. Zukofsky utilise deux fois de suite le verbe copule « *be* » comme s'il souhaitait insister sur l'assertion qu'il est en train d'énoncer. Cette insistance est immédiatement contredite par le deuxième vers « *not commonage* ». Le rejet de la négation au deuxième vers a pour effet de modifier la portée de celle-ci. Détachée du verbe principal, la négation ne semble plus porter sur la relation prédicative mais semble plutôt former un bloc avec le nom dont elle nie l'existence. De telle manière que le deuxième vers semble référer à l'envers négatif de la notion de « commun » – « *commonage* ». Cette modification de la portée de la négation préserve alors la portée maximaliste et emphatique du premier vers : la réalité, pour Zukofsky, est, doublement.

Au-delà de cette interprétation, Zukofsky exprime dans cette phrase paradoxale un état d'indécision du monde qui s'exprime par la relation de dépendance de certains de ses éléments constitutifs. La réalité peut être à la fois le partage, l'établissement de certaines valeurs communes, et, aussi la négation de ce même partage, correspondant à une appropriation de la réalité. Réalité qui prend ici la forme médiée de la peinture. À l'opposé de la réalité qui semble prise dans un espace indécisionnel, l'élément-peinture se retrouve dans un système d'équivalence dans lequel la peinture (art) est égale à la peinture

119. Daniel Arasse propose une courte histoire de l'ekphrasis, dont nous pouvons rappeler les principes : « Un des principes de base de cette rhétorique tient à ce que la description de l'image, exercice d'entraînement scolaire, doit « mettre devant les yeux » l'image absente. Or, elle ne peut le faire qu'en rendant compte de ses détails, et les exigences propres à ce type de discours tendent à faire relever par l'orateur ce qui se prête commodément à une description circonstanciée et éloquente : ressemblance détaillée de l'image à son référent, capacité expressive des physionomies, variété et abondance des éléments de la représentation. Une peinture est digne d'éloge si elle soutient les efforts descriptifs et si, possédant ces qualités, elle permet au discours de développer ses propres prestiges » (Arasse 142).

120. Pendant une première lecture de découverte, le lecteur pourrait croire que le schéma introduit par le premier vers sera celui adopté par le reste du poème. Interprétation pouvant être contredite par la vue d'ensemble du poème lors de l'ouverture du livre, correspondant à la première étape dans la construction d'un horizon d'attente.

(outil) : « *painting / is paint* ». Si les deux énoncés de la première strophe sont relativement dissemblables, ils n'en expriment pas moins tous les deux une impossible définition de la réalité et de ses catégories sans les éléments qui les composent. De ce fait, Zukofsky exprime à trente années d'écart [121] la même relation d'interdépendance que celle exprimée dans le poème de Williams. Le poème de Zukofsky est un poème du commun, du possible partage. Le mot « *commonage* » qui figure au deuxième vers en est une préfiguration, un appel thématique et programmatique. La description du tableau de Selma Gubin esquisse une réalité où différenciation et indifférenciation sont en tension. Une réalité où les frontières entre les individus et les couleurs demeurent mais sont floues, perméables. On passe d'une vue de trois individus, tous sous des parapluies (indifférenciation), à la description des parapluies de couleurs différentes (différenciation) :

three headless
coats under
three
umbrellas

two yellow
and one blue,
a play as on
nightshade or eggplant (139).

De même, les couleurs se retrouvent séparées par un lampadaire (différenciation) :

where those other
colors
distributed
by it

are here for
a yellow splint
T'd by a shorter
slanting

that's post
hanging
a lamp
but a small [. . .] (140).

Plus loin, la douzième strophe illustre encore une fois ce mouvement simultané de différenciation et d'indifférenciation :

121. Le poème de Zukofsky a été écrit en 1953 (Twitchell-Wass, Some Time [1956]), trente ans après la publication de *Spring and All* (W. C. Williams, *Collected Poems* 1: 175).

by color
dividing
joining
color (140).

Le poème joue de l'être et du non-être, de l'impossibilité de définir la réalité. Ce qui reste c'est que le monde se constitue dans un partage, dans la possibilité d'un espace commun dans lequel tout et son contraire peuvent cohabiter :

and an after,
before, of time
but a no time
in things

so shared (141).

Parlant de partage, il exprime aussi une gratitude pour une peintresse qui a laissé à Zukofsky le tableau qui l'a inspiré [122]. Décrivant le tableau qui trônait au dessus de sa cheminée [123] (Some Time [1956])., il souligne aussi le caractère situé du monde, la peinture comme le poème a un lieu – « *painting is paint* » — cette peinture que Zukofsky a décrit en détail.

Le titre (« *For Selma Gabin's Umbrellas* ») donne l'impression d'un poème qui serait purement descriptif. Mais le génitif utilisé par Zukofsky apparaît intéressant, puisqu'il a pour particularité d'exprimer de manière évidente (pour ne pas dire naturelle) la relation existante entre les deux éléments reliés par « *'s* ». La relation entre les termes reliés par le génitif exprime une relation déjà construite dans l'esprit du locuteur. Le génitif qui apparaît dans le titre du poème exprime ainsi plus fortement le lien existant entre les deux éléments. Ainsi, le poème de Zukofsky porte en lui une marque de l'intuition de son auteur d'une affinité profonde, d'une interdépendance entre le monde et les objets, les événements et les lieux qui le composent.

« Le monde est tout ce qui a lieu ». L'aphorisme de Wittgenstein remet le monde au centre de la représentation et provoque un changement dans les modalités d'appréhension du monde. Les poètes et les philosophes ne sont plus à la recherche d'un arrière-monde

122. « *This poem accurately incorporates the details of an oil painting of a scene in Chinatown, NYC that Gubin gave the Zukofskys and is now in the Zukofsky collection at the HRC* » (Twitchell-Wass, Some Time [1956]).
123. « *When LZ sent this poem to Lorine Niedecker in a 16 Jan. 1953 letter, he remarks: 'Went out during vacation twice – once to city to walk around, + Sun. to Selma for lunch – when I saw the painting + happened to say this I like so much I'd like to own. Felt guilty when she insisted I take it. And it's now on living room fireplace'* »

qui constituerait le gabarit, le maître-étalon contre lequel ils mesuraient leurs œuvres. Les deux poèmes de Zukofsky et de Williams semblent exprimer l'intuition, le savoir que le monde et la poésie entretiennent des relations de dépendance. Le destin final de la peinture de Selma Gubin montre que la poésie aussi applique le précepte de Wittgenstein. Parce que le tableau qui a fourni son inspiration à Zukofsky a fini au-dessus de sa cheminée [124] et que le poème redouble l'œuvre d'art dont il est issu, on pourrait transformer l'axiome de Wittgenstein ainsi : le poème est ce qui a lieu.

5.2 L'endroit du réel

Le parcours rapide de quelques éléments de la philosophie de Husserl permet de mettre en évidence que l'individu est central dans la constitution du monde. La littérature occidentale s'est constituée dans le même temps dans une représentation de plus en plus assumée du réel. Cette prise en compte a pris la forme d'une inscription, voire d'une immersion dans le réel. Le réel devenant la source d'inspiration principale de la plupart des grands auteurs. Ce faisant, ils ont contribué à l'établissement d'une littérature comme espace.

Reste que si la littérature a pu se définir de cette façon comme un « ici » ou un « là », il faut encore élucider la question de l'être, et ce afin de donner sens à l'expression « être ici ».

5.2.1 Être ici

La philosophie de Husserl a exercé une forte influence sur la philosophie allemande et européenne, mais aussi sur les œuvres de Martin Heidegger [125]. On retrouve en effet dans les œuvres de Husserl des concepts qui seront réutilisés par Heidegger dans son ontologie, notamment les concepts de « *Sein* »» et de « *Dasein* », soit l'être et l'être-là [126] Après ses études et l'obtention de son doctorat, Heidegger a enseigné sous la direction d'Edmund Husserl et ses premiers travaux lui seront d'ailleurs dédiés : « *Between 1915*

124. Voir *supra*.

125. Cette remarque doit être néanmoins nuancée puisque Heidegger a vite voulu se défaire de l'influence de son mentor.

126. « En effet, un vécu a en soi son être, dont nous pouvons dire qu'il est ce qu'il est, quand bien même parler d'une nature spatiotemporelle avec des corps (*Körper*) et des esprits serait un produit de l'imagination dépourvu de signification (*eine bedeutungslose Einbildung*). Et, à y regarder d'une manière plus exacte, l'être (*Sein*) du vécu a ici en soi une puissante supériorité sur l'être-là (*Dasein*) d'un objet de la nature. » (Husserl 137).

and 1923, Heidegger taught as a docent at the University of Freiburg. He became Edmund Husserl's assistant in 1919, with whom he held "phenomenological exercises of seminars in common" (BH 108). Heidegger's personal and intellectual relationship with Husserl was complicated and occasionally strained (see Crowell 2005). Despite harshly criticizing Husserl in private, Heidegger dedicated Being and Time *to Husserl "in friendship and admiration" (SZ vi)* » (Wrathall). La question herméneutique occupe une place moins centrale que dans la philosophie de Husserl, et Heidegger a préféré travailler sur la question de l'être. Ses travaux sur la signification de l'être [127] font porter sa philosophie du côté de l'ontologie.

Martin Heidegger a aussi influencé l'environnement philosophique et culturel dans lequel les poètes objectivistes ont écrit. Les œuvres du philosophe allemand sont controversées [128], mais leur influence s'est révélée considérable au cours du vingtième siècle :

> *His magnum opus,* Being and Time *(1927), and his many essays and lectures, profoundly influenced subsequent movements in European philosophy, including Hannah Arendt's political philosophy, Jean-Paul Sartre's existentialism, Simone de Beauvoir's feminism, Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of perception, Hans-Georg Gadamer's hermeneutics, Jacques Derrida's deconstruction, Michel Foucault's post-structuralism, Gilles Deleuze's metaphysics, the Frankfurt School, and critical theorists like Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, and Georg Lukács* (Wrathall).

La poésie d'Oppen mobilise les concepts heideggériens et exprime ainsi une affinité particulière avec ceux-ci. Il serait trop aventureux de tenter d'expliquer de manière exhaustive les concepts de la philosophie de Heidegger, mais la pensée du philosophe allemand a pu rentrer en résonance avec les préoccupations d'un poète comme George Oppen. L'affinité d'Oppen pour la pensée de Heidegger parcourt l'ensemble de son oeuvre avec des moments d'intensité variable :

> *Reflecting on his early books, Oppen explained: "I had thought I could arrive at the concept of Being from an account of experience as it presents itself in its own terms" (Selected Letters 410 n.29). He had chosen, with Heidegger, "the arduous path of appearance:" a decision with which he deliberately closed the way to any conception of Being as Platonic essence* (Nicholls, « The Objectivist Nexus » 248).

Dans une lettre adressée à Frederic Will datée entre le 26 avril et le 13 mai 1967 (G. Oppen, *Letters* 156), George Oppen aborde les liens entre sa poésie et les recherches de

127. « *Heidegger's declared aim in* Being and Time *"is the concrete working out of the question of the 'meaning' (Sinn) of 'being' (SZ 1)"* » (Wrathall).

128. La question de la participation de Heidegger au régime nazi soulève encore des oppositions mais est établie (Dautrey).

Heidegger[129]. La lettre rappelle les préoccupations profondes d'Oppen, et Oppen y indique qu'il parle en tant qu'être humain de manière générale, et non en tant qu'artiste : « *It is a luminous book, and profoundly moving in that it insists on the depth of our concern, I mean the depth of the things that concern us. Us meaning us, just us, not "the artist"* » (156). Malgré une relation qu'il qualifie de superficielle du fait de son manque de maîtrise de la langue allemande, Oppen sent une proximité avec la pensée de Heidegger. Les deux sont liées par la notion d'ennui, mobilisée dans le poème d'ouverture du premier recueil d'Oppen :

> *The poem which happens to be printed as the first poem in Discrete Series – my first book – was written in 1929. That, I've learned, was the year in which H. was giving his Inauguration Speech in which he spoke of the mood of boredom (in the translation I have) which leads, again in the translation I have, to 'the knowledge of what-is.' The poem – I don't know if you have the book – begins with 'the knowledge of boredom' and ends with 'the world, weather-swept, with which one shares the century*[130] (156).

Ce souvenir marque l'affiliation à une philosophie avec laquelle il sent une affinité. Une affinité qui se retrouve dans la vie inconsciente de George Oppen :

> *Followed by a much later event, involving a dream and all the trappings, in which I had dreamed quite literally of being given a phrase over a telephone and, the following morning wrote into a poem a quotation from a short essay of Heidegger's which I had been reading the night before. When checked the quotation – Not there! A strange morning: I remember reading that essay over and over, ten or more times in dizzy incredulity, because I had been absolutely sure that I had quoted the sentence word for word*[131] (156).

L'épisode raconté par Oppen est une illustration saisissante de la place de l'œuvre du philosophe allemand dans les œuvres d'Oppen au-delà des hasards et des synchronicités des compositions. On peut le voir cité directement dans différents opus écrits par Oppen, mais aussi par des épigraphes comme celle de *This in Which* : « *[...] the arduous path of*

129. Lettre écrite après qu'Oppen eut reçu un exemplaire du livre de Will *Literature Inside Out* dans lequel figurait un essai sur Heidegger (*Letters* 395).

130. Michael Davidson rappelle cette connivence entre les poèmes et la philosophie de Heidegger : « *The reference to "boredom" announces a theme that will preoccupy the poet throughout his career. Although it is unlikely that he could have known it when he wrote this poem in the late 1920s, Oppen's concept of boredom anticipates Martin Heidegger's idea as stated in his acceptance speech for the chair of philosophy at Freiburg in 1929: "Profound boredom, drifting here and there in the abysses of our existence like a muffling fog, removes all things and men and one-self along with it into a remarkable indifference. This boredom reveals beings as a whole. [...]"* » (*Poems* 359).

131. La phrase en question est citée directement après par Oppen : « *Substance itself which has been the subject of all / our planning / And by this we are carried into the incalculable* » (*Letters* 156).

appearance. —Martin Heidegger » (*Poems* 93). Michael Davidson qui nous met sur la voie de la citation originale utilisée par Oppen :

> *Superior knowledge—and all knowledge is superiority—is given only to the man who has known the buoyant storm on the path of being, who has known the dread of the second path to the abyss of nothing, but who has taken upon himself the third way, the arduous path of appearance*[132](370-371).

L'utilisation de la citation de Heidegger par Oppen commande la mise en relation de la pensée de Heidegger et de sa poésie, d'une étude de *This in Which* à l'aune des concepts heideggeriens.

L'ouvrage *Introduction à la Métaphysique*, d'où Oppen tire son épigraphe, est la retranscription d'un cours donné à l'Université en 1935 (Heidegger, « Avant-propos » 7). Heidegger y affiche son ambition de fonder un nouvel ordre en remontant aux origines de la pensée de l'être, à partir de la philosophie grecque. La question fondamentale de l'ouvrage est la suivante : « Pourquoi donc y a-t-il l'étant et non pas plutôt rien ? » (*Introduction à la métaphysique* 13). Heidegger s'inspire de la philosophie d'Héraclite et de Parménide pour refonder la philosophie contemporaine[133]. En revenant aux sources, Heidegger tente d'élaborer un « questionner » (pour reprendre son expression), une démarche qui serait la source et l'origine de l'étant de l'homme, dans le sens où le questionner distingue l'humanité du reste du monde (17).

La notion d'être est bien sûr interrogée par Heidegger qui y dédie une part importante de ses développements dans la première partie de l'ouvrage. Le processus de questionner permet la mise en relation de différents concepts avec le concept général d'être. En étudiant la tragédie de Sophocle, *Œdipe-Roi*, Heidegger parvient à la constitution d'un espace dans lequel l'homme se trouve dans la condition de l'errance[134]. L'errance dont parle Heidegger à ce moment-là introduit alors la métaphore du chemin qui parcourt le reste de l'ouvrage.

132. Davidson a trouvé le texte dans l'édition suivante : (Martin Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*. Trans. Ralph Manheim. [New York: Doubleday/Anchor, 1961], 96).

133. Le contexte de ce cours donné à l'Université de Fribourg-en-Brigsbau jette une lumière suspecte sur cette démarche. Le discours sur l'origine, l'« aggravation » pour rendre aux « choses, à l'étant, le poids (l'être) » (*Introduction à la métaphysique* 23) se fait dans une visée politique pour le philosophe puisqu'il s'agit d'œuvrer à la naissance « de tout ce qui est grand », et de participer à la construction du « destin d'un peuple historial et de ses œuvres » (24).

134. « L'espace, pour ainsi dire, qui s'ouvre dans l'entrelacs de l'être, de la non-latence et de l'apparence, est ce que j'appelle *l'errance*. Apparence, tromperie, illusion, errance, ont entre elles, quant à leur essence et à leur accomplissement, certains rapports qui, depuis longtemps, sont mésinterprétés par la psychologie et la théorie de la connaissance, et qui par suite, dans l'être-Là quotidien, ne peuvent plus guère être connus et reconnus en toute clarté comme des puissances » (117-118). L'errance est un des concepts forts de la pensée de Heidegger et on peut la retrouver dans l'un de ses poèmes : « *He who thinks greatly must / err greatly* » (*Poetry, Language, Thought* 9).

Dans son introduction du concept de l'errance, Heidegger mobilise aussi les concepts de non-latence [135], d'être et d'apparence. Ces concepts seront remobilisés par la suite pour bénéficier d'un nouvel agencement dans lequel l'être se retrouvera au milieu des concepts de non-latence, d'apparence mais aussi de néant :

> C'est parce qu'il en est ainsi de l'étre, de la non-latence, de l'apparence et du non-être, que trois chemins sont nécessaires pour l'homme, lequel se tient au milieu de l'être qui s'ouvre à lui et, à partir toujours d'une telle tenue, se comporte de telle et telle façon envers l'étant. Il faut que l'homme, s'il veut assumer son être-Là [136] dans la clarté de l'être, porte celui-ci à stance, le soutienne dans l'apparence et contre l'apparence, arrache à la fois l'apparence et l'être à l'abîme du non-être (118).

Les différentes notions qu'Heidegger associe à l'être sont donc l'apparence, le néant et le devenir, trois concepts qui sont autant de chemins qu'il est possible de prendre. Heidegger, dans ce passage, dessine les trois chemins qui s'offrent à n'importe quel être humain, à partir de l'étude des fragments de Parménide [137].

> Le triple chemin donne cet avis, qui a en soi son unité :
> Le chemin de l'étre est nécessaire.
> Le chemin du néant est inaccessible.
> Le chemin de l'apparence est toujours accessible et pratiqué, mais peut être éludé (119).

À partir de cette classification héritée de la pensée de Parménide, Heidegger dresse le portrait d'un homme d'exception, aboutissant à la citation qui ouvrait le recueil de poèmes :

> C'est pourquoi un homme qui sait vraiment n'est pas un homme qui poursuit aveuglément une vérité, mais celui-là seul qui sait constamment les trois chemins, celui de l'être, celui du non-être et celui de l'apparence. Le savoir supérieur — mais tout savoir est supériorité — n'est accordé qu'à celui qui a connu sur le chemin de l'être la tempête qui soulève tout, à qui l'effroi sur la deuxième voie vers l'abîme du

135. Le concept de non-latence de Heidegger correspond en une traduction-transformation du mot grec ἀλήθεια. Heidegger n'accepte pas la traduction canonique en « vérité » qu'il juge impropre et contaminée par la logique : « Du fait que l'étant, en tant que tel, est, il se place et se tient dans la non-latence, ἀλήθεια. Notre absence de pensée traduit ce mot par « vérité », et par la même le trahit » (*Introduction à la métaphysique* 110).

136. Cette expression est la traduction du concept de *Dasein* : « L'être-Là (93), avec majuscule conventionnelle, abréviation pour l'« étre-le-la », traduction réservée pour la forme disjointe : *das Da-sein* » (222). Selon Gérard Khan, le « là » correspond à la « présence de l'être » (222).

137. « Ce qui nous est parvenu comme le plus ancien frayage de ces trois chemins est la philosophie de *Parménide*, contenue dans le poème didactique déjà nommé » (119). L'étude d'Heidegger se concentre sur les fragments 6, 4 et 1.

> néant n'est pas resté étranger, et qui cependant a assumé comme misère constante le troisième chemin, celui de l'apparence (121-122).

Elle est une illustration du processus qui permet d'arriver à une véritable essence de l'être. Heidegger, en plus d'une reconfiguration du concept de vérité transformé en « non-latence », propose une relecture du concept de doxa, δόξα. Ne le considérant plus comme un opposé fondamental à la vérité telle qu'elle peut apparaître chez Platon [138], Heidegger a préalablement refait de la doxa un moyen d'accéder à l'être et il aboutit à la conclusion que la doxa n'est pas seulement le refuge de l'opinion mais bien plutôt l'un des moyens permettant d'accéder à l'être. La doxa pour Heidegger, et si l'on accepte sa traduction des fragments d'Héraclite et de Parménide, correspond à une entrée dans la lumière : « Cela a été éclairci à propos de la plus haute possibilité de l'être-homme, conçu sous la forme que les Grecs lui donnaient, à propos de la gloire et du glorifier. Gloire se dit δόξα. Δοκέω veut dire : je me montre, apparais, entre dans la lumière » (112). Le retour aux fragments de Parménide et d'Héraclite (et aux formes de la doxa qui y apparaissent) aboutit à une remise en question de la philosophie occidentale et surtout de la hiérarchie des valeurs qui avait été mise en place par Platon. Le monde des idées ne correspond plus au maître-étalon, au modèle sur lequel le monde terrestre est calqué [139].

La philosophie de Heidegger est séduisante pour les poètes puisque celle-ci se nourrit abondamment de leurs œuvres et Heidegger fait des poètes des précurseurs dans le dévoilement et l'accession à la connaissance :

> Dans cette mise en route la langue, en tant qu'en elle l'être devient parole, fut poésie. La langue est la poésie originelle, dans laquelle un peuple dit l'être. Inversement la grande poésie, par laquelle un peuple entre dans l'histoire, est ce qui commence a

138. De manière assez provocante, Heidegger dit que la philosophie grecque, à partir de Platon et d'Aristote, est en décadence par rapport à la philosophie originelle d'Héraclite et de Parménide : « Elles déterminent même la fin de celle-ci. Pour bien maîtriser la philosophie grecque en tant que commencement de la philosophie occidentale, il faut d'abord que, ce commencement, nous le saisissions en même temps dans sa fin initiale ; car c'est seulement celle-ci qui devint, pour les époques suivantes, le "commencement", un commencement qui en même temps masqua le commencement initial. Mais elle reste grande, cette fin initiale du grand commencement, la philosophie de Platon et celle d'Aristote, même en faisant totalement abstraction de la grandeur de leur action en Occident » (184).

139. La représentation telle qu'elle se dessine chez Platon infuse encore les idées modernes puisque Claudia Desblaches montre une représentation que l'on pourrait qualifier de « platonicienne » de la réalité. Elle considère la doxa comme une dissimulation de la réalité : « [...] pour faire l'expérience réussie du monde, l'artiste doit travailler à rendre la beauté du réel, en évitant de projeter un regard qui dévie sur la surface des choses. C'est une imagination appropriée qui dévoilera le réel sans perdition ni réfraction, car la réalité doxale ou communément admise est une surface opaque qui ne laisse pas voir la sensualité d'un monde authentique. Et c'est au poète de jouer ce rôle de révélateur : par l'intervention du poète, la surface opaque deviendrait une surface réfléchissante » (Desblaches 140).

> donner forme à la langue de ce peuple. Les Grecs, avec Homère, ont créé et connu cette poésie. La langue était présente à leur être-Là comme départ dans l'être, comme un façonnement de l'étant, qui révèle l'étant [140] (176).

L'*Introduction à la métaphysique* se conclut par une citation de Hölderlin [141], et la poésie est ce qui permet le « départ de l'homme vers l'être » (176). La poésie, selon Heidegger, correspond à un état originel de la langue. La définition de l'être passe par une mobilisation du langage, et cette mobilisation échoit à la poésie. Heidegger, dans l'un de ses essais [142], tisse des liens entre la poésie et la recherche de l'être en écrivant ses propres poèmes :

> *But poetry that thinks is in truth*
> *the topology of Being.*
>
> *This topology tells Being the*
> *whereabouts of its actual*
> *presence* (Heidegger, *Poetry, Language, Thought* 12)

Être (« *being* »), topologie (« *topology* »), présence (« *presence* »), les mots qui apparaissent dans ce court poème de Heidegger montrent pourquoi la pensée du philosophe allemand a pu infuser dans les œuvres de George Oppen. Revenant ainsi au recueil *This in Which*, on peut y voir une illustration des grands thèmes heideggeriens, notamment dans le premier poème du recueil : « *Technologies* » (G. Oppen, *Poems* 93).

> *Tho in a sort of summer the hard buds blossom*
> *Into feminine profusion*
>
> *The 'inch-sized*
> *Heart', the little core of oneself,*
> *So inartistic,*
>
> *The inelegant heart*
> *Which cannot grasp*
> *The world*

140. On pourrait dire à la suite de Claudia Desblaches que le « réel ne serait pas représenté ni reflété, mais atteindrait sa vérité par la voix du poète » (139).

141. « Car le Dieu songeant / Déteste / La croissance prématurée » (*Introduction à la métaphysique* 209).

142. « *The Thinker as Poet* » inclus dans le recueil d'essais *Poetry, Language and Thought*, traduit par Albert Hofstadter. Celui-ci indique dans son introduction les liens profonds existant entre la poésie et la philosophie selon Heidegger : « *Is there in the end any fundamental difference between the thinking poet and the poetic thinker? The poet need not think; the thinker need not create poetry; but to be a poet of first rank there is a thinking that the poet must accomplish, and it is the same kind of thinking, in essence, that the thinker of first rank must accomplish, a thinking which has all the purity and thickness and solidity of poetry, and whose saying* is *poetry* » (Hofstadter x-xi).

And makes art
Is small

Like a small hawk
Lighting disheveled on a window sill.

Like hawks we are at least not
Nowhere, and I would say
Where we are

Tho I distract
Windows that look out
On the business
Of the days

In streets
Without horizon, streets
And gardens
Of the feminine technologies
Of desire
And compassion which will clothe

Everyone, arriving
Out of uncivil
Air
Evil
As a hawk

From a hawk's
Nest as they say
The nest of such a bird

Must be, and continue
Therefore to talk about
Twig technologies (93-94).

Pour Heidegger, la poésie s'oppose au concept de « technologie », qui apparaît sous le terme de « technique » dans l'*Introduction à la métaphysique*. La technique[143] correspond à une « domination » rendant tout « exploitable économiquement » (*Introduction à la métaphysique* 49). La technologie vue par Heidegger constitue une véritable menace pour l'homme et pour sa relation à l'être[144], le développement de la technologie s'accompagne

143. Heidegger parle de la situation particulière de l'Allemagne en 1935 et décrit le pays comme pris en étau entre deux empires faisant preuve de la même « frénésie sinistre de la technique déchaînée », correspondant à une « organisation sans racines de l'homme normalisé » (Heidegger, *Introduction à la métaphysique* 49).

144. Le portrait qui est fait de la technique dans cet ouvrage n'est pas aussi binaire que cela peut paraître

en effet d'un nivellement qui casse l'ordre pour lui en substituer un nouveau [145]. Dans un moment qui a tout d'un crépuscule, l'unité et le sain disparaissent et le monde devient désacralisé et incapable de guérison [146]. Mais face à ce danger existentiel, il existe pourtant des hommes qui sont encore en mesure de lutter contre ce crépuscule qui menace d'engloutir le monde, qui sont en mesure de voir ce danger et de le montrer :

> *That is, unless there are still some mortals capable of seeing the threat of the unhealable, the unholy, as such. They would have to discern the danger that is assailing man. The danger consists in the threat that assaults man's nature in his relation to Being itself, and not in accidental perils. This danger is the danger. It conceals itself in the abyss that underlies all beings. To see this danger and point it out, there must be mortals who reach sooner into the abyss* [147] (*Poetry, Language, Thought* 115).

Sous la plume de Heidegger, l'écriture devient investie d'un pouvoir de révélation sur l'être qui lui permet de lutter contre le danger que représente la technologie. Le poème d'Oppen représenterait la mise en scène de la lutte contre la technologie conquérante qui risque de mettre à mal le rapport des hommes avec l'être. En effet, Oppen propose des illustrations de cette opposition existant entre les personnes du commun et des artistes : « *The inelegant heart / Which cannot grasp / The world / And makes art / Is small* » (G. Oppen, *Poems* 93). Le poème se construit sur cette opposition, cette tension entre le désir de parler, d'assumer son rôle de poète et la technologie qui environne Oppen et l'empêche d'assumer son rôle :

---

puisque la technique peut aussi contribuer à l'art : « Φύσις devient plus étroit par opposition a τέχνη — ce qui ne désigne ni l'art ni la technique, mais un *savoir*, un savoir qui a à sa disposition la faculté de faire des plans et des aménagements, et de maitriser ces aménagements (cf. le *Phédre*, de Platon). La τέχνη est un fabriquer, un engendrer, en tant qu'elle est un pro-duire [sic.] par le savoir » (29).

145. « *What threatens man in his very nature is the view that technological production puts the world in order, while in fact this ordering is precisely what levels every* ordo*, every rank, down to the uniformity of production, and thus from the outset destroys the realm from which any rank and recognition could possibly arise* » (*Poetry, Language, Thought* 114). Cette vision de la technologie, qui en quelque sorte rend la vie trop facile, est à relier avec la vision de la première émergence de l'être par une lutte (le πόλεμος héraclitéen) (*Introduction à la métaphysique* 72).

146. « *The essence of technology comes to the light of day only slowly. This day is the world's night, rearranged into merely technological day. This day is the shortest day. It threatens a single endless winter. Not only does protection now withhold itself from man, but the integralness of the whole of what is remains now in darkness. The wholesome and sound withdraws. The world becomes without healing, unholy* » (*Poetry, Language, Thought* 115).

147. La caractérisation des poètes par Heidegger n'est pas sans rappeler le romantisme surtout quand il parle des « diseurs » (« *sayers* ») auxquels il prête une audace toute prométhéenne : « *Because these more venturesome ones venture Being itself and therefore dare to venture into language, the province of Being, they are the sayers [...] The more venturesome are the ones they are only when they are sayers to a greater degree* » (134).

Like hawks we are at least not
Nowhere, and I would say
Where we are

Tho I distract
Windows that look out [...] (93).

Il souhaiterait prendre la parole pour exprimer la position de l'humanité mais il en est empêché par le surgissement du monde du dehors, qu'il voit à travers sa fenêtre. Ce monde peuplé des préoccupations séculières, et surtout envahi par les « technologies féminines » que sont le désir et la compassion [148]. Si Oppen mobilise le concept de technologie, il ne semble cependant pas souscrire à la vision apocalyptique de Heidegger et se situe dans un rapport ambivalent vis-à-vis de celle-ci, la considérant tour à tour comme un danger et comme une possible sortie de la nature violente et animale. Il y a une opposition structurante entre les technologies féminines qui donnent à Oppen et à l'ensemble de l'humanité un vernis de civilisation [149] et une technologie primordiale, violente et maligne, qui consiste en une limitation du point de vue. Cette limitation s'incarne de manière paradoxale dans le faucon :

Evil
As a hawk

From a hawk's
Nest as they say
The nest of such a bird
Must be, and continue
Therefore to talk about
Twig technologies (94).

Le faucon, animal prédateur, est opposé à la femme, qui est porteuse de valeurs de gentillesse et de bienveillance. Ces deux pôles ont beau offrir une opposition structurante, ils gravitent néanmoins autour d'un même centre d'attraction qui est la technologie.

En l'espèce, la technologie d'Oppen est neutre et sa valeur intrinsèque doit être considérée en fonction de la production ou non d'un acte de parole finale : « *Therefore to talk about / Twig technologies* » (94). Les technologies sont propres à chaque espèce et les valeurs soutenues ne sont pas si importantes tant qu'un acte de parole permet le positionnement de la personne qui reçoit ces stimuli.

148. « *And gardens / Of the feminine technologies / Of desire / And compassion [...]* » (*Poems* 93).
149. « *Of desire / And compassion which will clothe / Everyone, arriving / Out of uncivil / Air / Evil / As a hawk* » (93-94).

Dans un dialogue entre la vie de Van Gogh et l'état actuel de la société, Oppen tente de montrer que la vie technologique n'est pas aussi intéressante ou satisfaisante. « *The Bicycles and the Apex* » (143) montre ce paradoxe de l'âge technologique : il a réussi à satisfaire les besoins matériels d'une grande partie de la société mais il a provoqué une crise spirituelle qui nous fait envier la misère de Van Gogh :

> *How we loved them*
> *Once, these mechanisms;*
> *We all did. Light*
> *And miraculous,*
>
> *They have gone stale, part*
> *Of the platitude, the gadgets,*
> *Part of the platitude*
> *Of our discontent.*
>
> *Van Gogh went hungry and what shoe salesman*
> *Does not envy him now? [...]* (143).

Le poème décrit un régime d'accumulation capitalistique qui rend difficile l'opposition et surtout noie les hommes sous un déluge de production matérielle : « *Food / Produced, garbage disposed of, / Lotions sold, flat tires / Changed and tellers must handle money* » (143). À l'opposé du régime de production artistique dans lequel les œuvres sont attribuables à une individualité car signées, le mode de production effrénée dans lequel nous nous trouvons ne permet pas d'attribuer à quelqu'un le crédit de la production d'une œuvre, même si elle est économique : « *[...] tellers must handle money / Under supervision but it is a credit to no one* » (143). De cette manière, la supervision du travail qui vient dissimuler l'origine du travail et de la production de richesse est manifestée. Van Gogh a mené une vie exemplaire qui, si elle s'est finie dans la misère et la maladie, reste supérieure à celle offerte par l'accumulation de produits matériels. Le contraste entre notre façon de voir les choses et celle de Van Gogh est particulièrement profond. Van Gogh ne pouvait même pas se nourrir correctement – « *Van Gogh went hungry* » – et nous trouvons les objets qui nous entourent, assimilés à de la nourriture, sans saveur – « *stale* ». Malgré l'épanalepse « *part of the platitude* », répétition d'un même membre de phrase, qui pourrait indiquer une forme de satiété, nous ne trouvons plus de satisfaction au voisinage de nos objets. Dans une démarche profondément moraliste, Oppen se sert de l'objet vélo (« *bicycles* ») pour montrer que ce même objet, un temps fascinant de technologie, est devenu quelque chose de totalement dépassé. L'image du cycle, intégré dans un motif dynamique de la

roue, retour incessant du même[150], matérialisé par le retour de la première strophe à la fin du poème introduite avec une variation :

> *But we loved them once,*
> *The mechanisms. Light*
> *And miraculous [...]* (143).

Le régime de production capitaliste est intimement liée à la modalité d'être propre aux âges de raison et de technologie, la possibilité d'être se retrouve diminuée et rendue à la simple répétition. Le mode d'être proposé par la société moderne est une impasse qui se rapproche du cycle infini des réincarnations. Dans le poème d'Oppen, la seule sortie possible semble finalement la vie d'artiste, vie de misère certes mais qui permet la naissance et la préservation de l'individualité en dehors de la reproductibilité technique.

Le poème « *Philai te kou Philai* » semble s'inscrire dans cette même tendance philosophique que l'épigraphe de Heidegger qui ouvre le recueil. Le titre est tiré de la tragédie d'Euripide *Electra* et que l'on peut traduire par « Mère chérie, mère haïe[151] » (Eschyle 1149). Le poème d'Oppen se construit en écho du premier poème dans lequel un faucon faisait son nid sur le rebord d'une fenêtre[152] :

> *Children waking in the beds of the defeated*
> *As the day breaks on the million*
>
> *Windows and the grimed sills*
> *Of a ruined ethic* (*Poems* 98).

Si la double mention des rebords de fenêtre permet de tisser un lien entre les deux poèmes, réseau d'images et de signification, ils informent aussi sur la situation du poète, sur sa position au sein d'un espace. Il s'ouvre par la tournure présentative « *There is* » consistant en la simple affirmation de l'existence de quelque chose, qui indique de la façon la plus neutre possible qu'il existe un portrait d'un intellectuel fait par Eakins : « *There is a portrait by Eakins / Of the Intellectual, a man [...]* » (97). Le vers introductif reproduit l'effet qui a fait la fortune de la philosophie de Heidegger qui est le concept

150. Ce motif sera d'ailleurs réutilisé dans le poème 7 de la suite « *A narrative* » apparaissant cette fois sous la forme de l'« Ouroboros » (153), « [s]erpent qui se mord la queue et symbolise un cycle d'évolution refermée sur elle-même. Ce symbole renferme en même temps les idées de mouvement, de continuité, d'autofécondation et, en conséquence, d'éternel retour » (Chevalier et Gheerbrant 716).

151. Pour le même passage, la traduction de la Pléiade propose plutôt « Ô toi que nous n'avons pas pu aimer, / nous t'enveloppons dans ce vêtement » (Euripide 918). Nous privilégions plutôt la traduction de Victor-Henri Debidour parce qu'elle traduit mieux la répétition présente dans la citation originale.

152. « *Like a small hawk / Lighting disheveled on a window sill* » (G. Oppen, *Poems* 93).

d'« Être-jeté[153] ». Derrière cette notion se trouve tout un ensemble de principes qui éclairent ce poème. La notion apparaît dès l'ouvrage fondamental de Heidegger qu'est *Être et Temps* paru en Allemand pour la première fois en 1927. Comme la traduction française l'indique, l'« Être-jeté » est en lien direct avec l'Être tel que Heidegger le conçoit – le « *Dasein* ».

> Ce caractère d'être où le Dasein, voilé dans sa provenance et dans sa direction, est de façon d'autant plus révélatrice découvert en lui-même, ce « qu'il est », nous l'appelons l'*être-jeté* de cet étant dans son là ; c'est lui qui entraîne qu'il est le là comme être-au-monde. L'expression être-jeté doit donner à entendre dans sa *factivité* la *remise* du Dasein à lui-même (Heidegger, *Être et Temps* 179).

L'« Ètre-jeté » du Dasein correspond à une découverte que pur hasard[154], cette facette du Dasein correspond à une disposition particulière de l'homme qui finit par posséder une conscience accrue de son environnement et de la factualité de son propre être. L'« Être-jeté » rend manifeste la présence du Dasein au point que le Dasein précède la conscience de son existence. Pour résumer de manière schématique, on peut dire que le monde précède la conscience d'en faire partie. Les mouvements d'humeur permettent à Oppen de mieux voir : « *The virtue of the mind / Is that emotion / Which causes To see [. . .]* » (G. Oppen, *Poems* 107). L'intellectuel décrit par Oppen dans la première strophe du poème pourrait être vu comme une illustration de ces mouvements d'humeur qui sont à la source de la découverte de l'Être-jeté et, de même, la découverte et la contemplation de ce tableau de Eakins correspondrait à la naissance du Dasein à soi-même.

Le poème est une affirmation de l'existence, d'autant plus transparente qu'Oppen termine un des vers de la troisième strophe par l'expression « nous sommes[155] ». En fin de vers, avec son attribut rejeté à la ligne suivante, l'attention du poète et du lecteur semble tout entière tournée vers la simple affirmation de l'existence. De même, on peut noter des affirmations qui sont autant de points d'accroche pour exprimer une réalité qui, sans cela, serait près de s'échapper et de disparaître : « *It is a lake* » (97).

Oppen multiplie les éléments permettant d'inscrire son poème dans une situation définie, comme différents outils grammaticaux tels que les déictiques, plus particulièrement l'utilisation des démonstratifs tels que « *these* », « *that* », ou « *this* ». Ces démonstratifs

153. L'expression correspond au concept de « *Geworfenheit* » créé par Heidegger (Heidegger, *Être et Temps* 560). Les traductions anglaises utilisent généralement le mot « *thrownness* » (Wrathall).
154. Dans les paragraphes précédant la citation, Heidegger se sert des mouvements d'humeur qui amènent le Dasein « à n'en plus pouvoir de lui-même » (*Être et Temps* 178), la prise en compte de ces mouvements, la prise de conscience en quelque sorte permet de placer « l'être en son là » (178).
155. « *We are* » (*Poems* 97).

sont redoublés par la présence des possessifs et des marqueurs de situation tels que « *here* » et « *there* ». Cette situation et ce moment correspondent *in fine* à l'expression d'un être-jeté qui se distingue par une perdition littérale [156]. La constatation de l'existant est une expérience amère pour Oppen, qui finit par se rendre compte de la perdition physique dans laquelle il se trouve. En cela, le titre du poème est programmatique. Une traduction littérale du titre pourrait être la suivante : « Aimée et pas aimée [157] ». Or, c'est cette traduction littérale qui est privilégiée par Oppen dans le poème :

> *Loved*
>
> *And not loved [...]* (98).

Traduction qui se retrouve adaptée et transformée un peu plus tard dans le poème :

> *Loved, Loved*
>
> *And Hated* (98).

La reprise de cette citation ne fait que souligner son caractère structurant, elle apparaît comme l'illustration d'un croisement entre plusieurs chemins. La poésie d'Oppen semble une illustration de la doctrine de Heidegger qui assimilait l'être à un carrefour d'où partaient trois chemins parmi lesquels le non-être. À cette aune, la citation d'Euripide par le poète constitue une illustration d'un homme engagé dans la démarche de « questionner », qui prend la forme ici d'une opposition entre la possibilité de l'être et sa négation, soit le choix de parcourir un chemin particulier. Oppen met en relation un mot et son envers négatif pour illustrer les étapes essentielles de la quête de l'être. En lien avec cette image du croisement, Oppen parsème son poème de quelques expressions qui sont en rapport avec le mouvement, manière de manifester la positionnalité et les chemins qui s'offrent à l'homme : George Oppen et Charles Humboldt [158] en train de ramer dans une barque [159] ; mouvement du vent quand le poète se trouve sur la route [160] ; rencontre avec un animal qui prend la fuite [161] ; un boulevard enfin [162]. Au bout du chemin, Oppen conclut son poème

156. De même que poétique comme on peut le noter dans le segment qui suit directement « *We are* » : « *Lost in the childish* » (97).
157. Correspondant au sens littéral de la citation consistant en la coordination des deux adjectifs « *philai* » dont l'un est positif tandis que l'autre est négativisé par l'utilisation de la coordination « *te kou* » formée par crase de « *kai* » et de la particule négative « *ou* ».
158. Un ami de la famille (*Poems* 372).
159. « *Rowing on the lake / In the woods [...]* » (97).
160. « *In a bend of the parkway, the breeze / Moves among the primitive toys [...]* » (97)
161. « *When the animal ran?* » (98).
162. « *Rococo boulevards [...]* » (98).

sur une vision antique, dans laquelle Rome, opulente, dresse ses colonnes couronnées de feuilles d'acanthes [163].

Le poème d'Oppen offre une multitude de chemins, autant de possibilité d'errance, dans un espace « qui s'ouvre dans l'entrelacs de l'être, de la non-latence et de l'apparence » (Heidegger, *Introduction à la métaphysique* 117). Dans ce poème foncièrement ontologique [164], Oppen répond aux souhaits de Heidegger qui voyait en la poésie une réponse appropriée aux errements de l'être.

En se situant dans les interstices entre l'être et le non-être, entre l'aimée et la non-aimée, Oppen exprime l'individualité de l'être, naissant dans une explosion : « *Bursting with ourselves [...]. L'explosion de l'être, la révélation de l'être à soi-même, dont on rappelle qu'il s'agit de la caractéristique principale de l'être-jeté, n'est pas sans caractère néfaste. Oppen ne se voile pas la face et exprime aussi la dimension potentiellement homicide de l'être. C'est dans une éthique en ruines que s'insère cette révélation, et ses conséquences sont meurtrières lorsqu'elle aboutit à la création de bûchers* – "Most murderous, stake / And faggot [...]*" (G. Oppen,* Poems *98).* » (98). Le poème d'Oppen est le poème d'une révélation, de l'aboutissement d'une recherche de l'être, d'un « questionner [165] », qui amène l'être à la possibilité finale d'une éclosion semblable à celle qui couronne les colonnes de la Rome antique [166].

Dans le premier poème de la série « *Quotations* », un homme indique à Oppen qu'il a trouvé l'endroit dans lequel il habite. La réponse fournie par l'homme est susceptible d'être interprétée de deux façons différentes et pourrait être prise pour un jeu de mots. Elle peut à la fois être vue comme la simple affirmation « je l'ai trouvé » – « *I found it* » (140) –, mais aussi comme une réponse faite au présent simple dans lequel le vieil homme dirait « je le fonde ». Cette lecture possible de la réponse de l'homme illustre à la fois le

163. « *Blossoming antique acanthus* » (98).

164. Nous employons la catégorie de l'ontologie pour parler du discours sur l'être malgré les réserves de Heidegger concernant celui-ci : « Mais, comme cette question n'a pas jusqu'à présent trouvé d'écho, ni encore moins de réplique, mais a été récusée, expressément même, par les différents milieux de l'érudition philosophique scolaire, laquelle aspire à une "ontologie" au sens traditionnel, il peut être bon de renoncer désormais aux termes ''ontologie", "ontologique". Des manières de questionner qui, comme vous pouvez maintenant l'entrevoir, sont séparées par tout un monde, ne doivent pas non plus porter le même nom. Si nous demandons la question : "Qu'en est-il de l'être ? Quel est le sens de l'être ?" ce n'est pas pour batir une ontologie de style traditionnel, ni, encore moins, pour relever de façon critique les fautes qu'on pourrait trouver dans les tentatives antérieures » (*Introduction à la métaphysique* 52).

165. On peut rapprocher la démarche de Heidegger du poème « *The Gesture* » qui s'ouvre sur ces mots : « *The question is [...]* » (*Poems* 101).

166. « *Backed by the Roman / Whose fluted pillars / Blossoming antique acanthus / Stand on other coasts / Lifting their tremendous cornices* » (98).

caractère préconstruit du monde quand l'homme finit par le trouver. Condition nécessaire à une interrogation de son être. De même, il exprime la centralité de l'homme dans la construction du réel. Dans un sens comme dans l'autre, la rencontre entre l'homme et son environnement est nécessaire dans la construction de l'étant. En lien avec le titre de la séquence, et jouant là aussi sur le mot « *found* », la poésie d'Oppen se rapproche de la pratique de l'« objet trouvé », en anglais « *found poem* » :

> *The f[ound]. p[oem]. or* objet trouvé *is the presentation of something "found" in the environment-a piece of expository prose, a snatch of poetry or dramatic dialogue, a newspaper page, document, map, painting, photograph, etc.-as a lineated text and hence a poem, or the incorporation of a prior text [...] into a larger poetic structure* (Preminger and Brogan 423).

On peut interroger la stricte conformité de ces poèmes au genre de la poésie trouvée surtout si l'on suit la définition du genre, selon laquelle le poème doit citer un texte écrit. Néanmoins, le terme choisi par Oppen semble englober toute parole qui n'aurait pas été produite par le poète lui-même. Ce faisant, Oppen opère un nivellement qui met au même niveau les citations de jeunes enfants [167], et les citations littéraires [168]. En utilisant ce motif de l'« objet trouvé », Oppen met en relief poétiquement la nature de l'être-jeté. Dans la condition de l'être-jeté, les hommes et les femmes, les jeunes enfants, ainsi que les animaux et les insectes [169], tous les éléments de la création sont soumis au regard scrutateur d'un environnement qui les précède : « *"stare at the open"* » (*Poems* 140). Le thème du passage des générations introduit par la référence aux enfants illustre cette même condition de l'humanité jetée dans un univers qui lui précède. Ce passage des générations est manifesté et matérialisé par la disjonction entre les deux strophes, opposition entre une « elle » non identifiée et le reste du monde représenté par la liste présentée dans la première strophe [170]. La disposition typographique matérialise cette distinction entre les générations précédentes, celles qui sont déjà dans le monde, qui en ont la charge, et celles qui viennent seulement de se rendre compte de leur inscription dans celui-ci. Il y a une antécédence du monde, ce qui permet au monde de dire : « *Therefore they are welcome* » (140). Le monde, manifestation d'un être-jeté à la fois oppenien et heideggerien, est un monde en partage, entre ceux qui occupent déjà le terrain, qui ont déjà participé à l'errance et ceux qui sont à la croisée des chemins pour la première fois. La séquence de poèmes se conclut finalement par le rappel

167. Comme la cacologie : « *"We're having the life of our times"* » (140).
168. Le poème « *Philai te kou Philai* » (97) est un exemple de citation littéraire.
169. « *The infants and the animals / And the insects* » (140).
170. « *And she said* » (140).

de l'endroit où Oppen a procédé à la captation de ces citations. Elles sont révélatrices d'un état particulier du monde, d'un état particulier de l'étant, tous ces dires et ces dits ont été récoltés à New York en 1962 (141).

La fascination d'Oppen pour le fait de se trouver là, s'exprime dans les autres poèmes et le recueil semble percé de part en part par la fulgurance heideggerienne. C'est par exemple le cas du poème qui suit « *Philai te kou Philai* ». « *Psalm* » (99) remobilise l'image d'un cerf croisé au détour de la forêt – « *In the small beauty of the forest / The wild deer bedding down* – » (99). Le motif animalier réintroduit directement le thème de l'errance [171]. Pourtant, cette errance ontologique est différente de celle subie par les hommes et ceux qui se questionnent. Les cerfs portent des réponses qui prennent la forme d'une exclamation qui rapproche la constatation d'une révélation : « *That they are here!* ». Oppen acquiert une connaissance approfondie de la présence au monde à travers l'errance des animaux et la sienne. Il finit par obtenir la conscience de sa propre présence, la conscience de son propre être.

> *The roots of it*
> *Dangle from their mouths*
> *Scattering earth in the strange woods.*
> *They who are there.*
>
> *Their paths*
> *Nibbled thru the fields, the leaves that shade them [...]* (99).

La strophe conclusive du poème montre le poète élaborer un parallèle entre la situation présente, vécue par le poète, et l'acte d'énonciation qu'il est en train de produire. Le poème d'Oppen est un contenant dans lequel l'être est en mesure de se verser. La vision des cerfs, paniqués eux-mêmes, expression de leur propre être-jeté, se verse ainsi dans les petits noms qui sont les moyens d'expression privilégiés de la foi :

> *The small nouns*
> *Crying faith*
> *In this in which the wild deer*
> *Startle, and stare out* (99).

Dans ce segment qui donne son titre au recueil, Oppen poursuit une réflexion circulaire sur l'existence et la place de la poésie dans la révélation et la compréhension de l'existence.

171. Le positionnement du poète dans une forêt semble une référence directe à Dante. En effet, la *Divine Comédie* s'ouvrait sur le poète se trouvant au milieu d'une forêt : « Au milieu du chemin de notre vie / je me retrouvai par une forêt obscure / car la voie droite était perdue » (Alighieri, *La Divine Comédie* 11). Le poème de Dante est l'image même de l'errance, errance métaphysique provoquée par la mort de sa bien-aimée.

La démarche poétique est profondément liée à une exploration de l'espace chez Oppen. Il exprime à de multiples reprises que la poésie est une manière de situer et de replacer l'être au sein de coordonnées précises. Dans la suite poétique consacrée à la poésie « *Five Poems About Poetry* » et plus précisément dans le poème « *The Little Hole* », Oppen s'inscrit encore une fois dans la tradition poétique prométhéenne qui fait des poètes des explorateurs de l'existant :

> *And we compose*
> *Colors*
>
> *And the sense of*
>
> *Of home [...]* (102).

Poème de l'exceptionnel et de l'homme providentiel, le texte montre la valeur de celui qui perçoit les couleurs s'infiltrant à travers le trou de l'œil : « *And there are those / In it so violent / And so alone / They cannot rest* » (102). Le vers final du poème marque la responsabilité du poète, chargé de la sauvegarde et de la création du monde. Dans ce monde qui est le nôtre, il y a encore une opposition entre des hommes violents et ceux (désignés par le pronom « *we* ») qui essaient d'apporter de la beauté au monde, ici représentée par le mot « *Colors* » et dont l'importance est soulignée par l'utilisation de la majuscule. « *Compose* » et « *colors* » proposent de plus une allitération en « *c* ». Et pour aller dans le sens de l'œuvre d'art comme construction collective, on peut souligner l'étymologie et la composition du mot « *compose* » : « *[a. F. compose-r (12th c. in Littré), f. com- together + poser to place, put down* » (J. A. Simpson, *The Oxford English Dictionary* 621). L'opposition d'Oppen à cette violence intrinsèque de ces autres est rendue par l'utilisation du pronom « *they* ». Cette opposition se fait masse contre masse puisqu'Oppen mobilise dans les deux cas des pronoms sous leurs formes plurielles. Mais elle est aussi rendue par l'utilisation des deux pronoms « *there* » et « *those* » qui par définition renvoient à du lointain [172].

Le quatrième poème de la série, intitulé « *Parousia* » (G. Oppen, *Poems* 163) est une nouvelle pièce à verser au dossier d'un recueil profondément religieux. La dimension sacrée s'inscrit dans la suite de la pensée de Heidegger telle qu'on la trouve dans son *Introduction à la Métaphysique*. En effet, parlant de la foi, Heidegger indique qu'elle est une solution

172. « *There* » forme un couple avec « *here* » pour signifier une proximité spatiale plus ou moins importante. De même « *those* » est le pluriel de « *that* » utilisé en complément de « *this* » qui lui a la charge de l'expression d'une proximité à la fois affective et spatiale.

à la question de l'être mais une solution imparfaite [173]. Cette solution s'insère dans le mouvement global d'une pensée rationnelle éloignée de la démarche du « questionner [174] ». Le poète et le philosophe indiquent que les discours se greffent sur la réalité pour mieux dissimuler la réelle condition de l'étant.

> *Impossible to doubt the world: it can be seen*
> *And because it is irrevocable*
> *It cannot be understood, and I believe that fact is lethal*
>
> *And man may find his catastrophe,*
> *His Millennium of obsession* (103).

Le savoir proposé par cette méthode religieuse ne peut mener qu'à une aporie, à l'impossibilité de comprendre le monde. Une conclusion inconcevable pour un poète qui doit contribuer à l'appréhension du monde. L'argumentation est quelque chose qu'Oppen appelle une « catastrophe », quelque chose de « léthal » qui ne peut donc avoir que des conséquences funestes. Le poème met en place un dialogue entre le futur et le présent qui doit fonder notre expérience de l'avenir. À la structure mentale qui souhaite que nous mettions de côté toute notre capacité de pensée, Oppen oppose l'expérience du monde qui doit permettre de dépasser ce qui ne sera jamais connu [175]. L'expérience de l'air qui bouge et qui glisse [176] aboutit à un point d'équilibre qui permet une expérience de la vie pleine, moins féroce et solitaire [177] que l'expérience du monde proposée par les interprétations religieuses. Pour Oppen, les interprétations religieuses sont fondées sur une attente inutile [178] du simple fait que les murs qui entourent l'avenir sont bien trop hauts

173. Une solution caractérisée par Heidegger comme s'éloignant des enseignements d'Héraclite. Ou en tout cas éloignée de la vision du λόγος du philosophe grec : « Mais, quant a l'essentiel, on peut dire ceci : dans le Nouveau Testament, Logos signifie incontestablement, non pas comme chez Héraclite l'être de l'étant, la recollection des forces antagonistes, mais bien un étant particulier : le Fils de Dieu » (Heidegger, *Introduction à la métaphysique* 142).

174. « Du fait que l'étant est une création de Dieu, c'est-à-dire quelque chose de prémédité rationnellement, il arrive nécessairement, aussitôt que le rapport du créé au créateur se dissout, et qu'en même temps la raison humaine prend la prépondérance et se pose même comme absolue, que l'être de l'étant devient pensable dans la pensée pure de la mathématique. L'être ainsi calculable, et mis dans le calcul, fait de l'étant quelque chose de maîtrisable au sein de la technique moderne à structure mathématique, qui est essentiellement autre que tout ce qu'on avait pu connaitre en fait d'usage d'outils » (197).

175. La défiance de l'attente qui se trouve dans ce poème trouve un prolongement particulier dans le poème suivant qui est une réécriture de la quatrième bucolique de Virgile comme on peut le voir dans la citation directe du latin « *parve puer* » (*Poems* 104) que l'on retrouve à la fin : « *Incipe, parue puer, risu cognoscere maetrem* » (Virgile, *Virgil's Eclogues* 34).

176. « *air moving* » (G. Oppen, *Poems* 103).

177. « *less fierce / And solitary* » (103).

178. « *His Millennium of obsession* » (103).

pour être escaladés [179].

Si la pensée religieuse est incapable de proposer des solutions à l'état de l'être actuel, la pensée rationnelle n'est pas dans une meilleure position pour le faire, comme le montrent les poèmes tirés de la séquence « *Language of New York* » (114) qui la critiquent. Une fois que le poète est en contact avec ses contemporains, il peut constater la vacuité de leurs discours :

> *They are shoppers,*
> *Choosers, judges . . . And here the brutal*
> *Is without issue, a dead end* (114).

Le discours tenu par la population new yorkaise est un discours aporique,semblable en cela au discours religieux. Le discours est tellement déconnecté de la réalité qu'il ne constitue pas seulement une impasse mais aussi un danger ontologique, qui met l'âme en péril : « *They are ghosts that endanger / One's soul [. . .]* » (115). Malgré les dangers encourus par ces hommes du commun, malgré la pesanteur de leurs discours et la vacuité de leurs interrogations [180], Oppen cherche des points d'accroche lui permettant de rester en contact avec ses contemporains :

> *I cannot even now*
> *Altogether disengage myself*
> *From those men*
>
> *With whom I stood in emplacements, in mess tents,*
> *In hospitals and sheds and hid in the gullies*
> *Of blasted roads in a ruined country,*
>
> *Among them many men*
> *More capable than I–* (115)

Oppen se reprend et évite de parler en mal de ses camarades avec qui il a subi les périls de la Seconde Guerre mondiale. Oppen se sent s'éloigner de ses contemporains, de ce peuple [181] pour qui il a sacrifié son confort matériel et une partie de sa carrière [182]. Une

179. « *the walls / Of whose future may stand forever* » (103). Ce motif des murs peut être inscrit dans la critique général d'un monde minéral chez Oppen. Ils sont aussi des obstacles à la construction de la communauté qui est un thème central de sa poésie.

180. Le jugement porté par Oppen a une dimension morale puisqu'il porte sur une discussion en rapport avec les courses de chevaux (« *but an argument and difference of opinion / makes the horse races* » (115)). Faut-il y voir un jugement de la classe supérieure sur la classe laborieuse, forcément dépravée et incapable de prendre soin de son argent ?

181. Catégorie à laquelle il renvoie directement en mettant le mot entre guillemets – « *How talk / Distantly of "the People"?* » (115).

182. Et qui a constitué aussi une préoccupation poétique, puisqu'on retrouve l'admission suivante un

solution possible à cet éloignement est la lutte contre les mots utilisés par les forces du capital, afin que ce peuple puisse maintenant utiliser ses propres mots et enfin sortir de la simple répétition [183]. L'espoir d'Oppen est de pouvoir recapturer les fantômes du sens, et cet espoir exprimé dans le quatrième poème de la série est une manifestation claire de la responsabilité de l'artiste face à la dissimulation de l'âge technologique :

> *[. . .] If one captures them*
> *One by one proceeding*
>
> *Carefully they will restore*
> *I hope to meaning*
> *And to sense* (116).

Oppen et son lecteur sont pris dans un âge de danger. Pris par la vitesse, dans le tournoiement d'une vie qui ne s'arrête pas, dans un flot perpétuel d'informations, le peuple et le poète ne peuvent rien opposer à la mort conquérante qui menace.

La poésie qui apparaît dans ce recueil est une poésie profondémment inquiète. Inquiète de la possible dissolution de l'être et de la future impossibilité de son émergence. Pourtant, les différents poèmes montrent qu'Oppen a confiance dans le fait que les hommes se poseront toujours des questions sur l'être. Dans « *Alpine* », Oppen relate un rêve qu'il met en rapport avec la dissolution de la cellule familiale. Le rêve d'Oppen fait partie d'une expérience universelle de l'être humain [184]. Ce faisant, il indique que le « questionner », les interrogations sur l'être, apparaît tout aussi inévitable que la mort ou la dissolution de la cellule familiale. Il fait partie de la condition humaine de rêver à sa propre condition, et de toutes les circonstances défavorables dans lesquelles nous nous trouvons, nous dérivons forcément des interrogations sur notre être même :

> *Bodies dream selves*
> *For themselves*
>
> *From the substance*
> *Of the cold* (134).

Les corps selon Oppen sont responsables de la révélation de l'être à soi-même. Peu importent les conditions de l'existant, il appartient en propre à l'homme de rêver à sa propre condition, d'opérer un retour sur l'être et de se positionner.

---

peu plus loin dans le poème « *Street* » dans lequel Oppen décrit des pauvres : « *[. . .] I want / An end of poverty / As much as anyone / For the sake of intelligence, / "The conquest of existence"–* » (127).

183. « *Echo like history / Down walled avenues / In which one cannot speak* » (116).

184. « *Which must be an old dream of families / Dispersing into adulthood* » (134).

Être jeté, c'est aussi être confronté au plongeon [185], plongeon que l'on peut rapprocher du saut introduit par Heidegger. Le plongeon tel qu'il figure dans le poème d'Oppen est un moyen de rencontre avec le maintenant, correspondant à la conscience de l'existence : « *the creating* » / Now (144). Le poème oppose des verticalités contradictoires, entre ce motif du plongeon et la verticalité de la paternité que l'on retrouve vêtue des atours du christianisme et de la Bible :

> *Father, father*
> *Of fatherhood*
> *Who haunts me, shivering*
> *Man most naked*
> *Of us all, O father* (144).

Le motif biblique se révèle à travers le dénuement de la personne qui prend la parole ici. Comment voir autrement ce dénudement que comme rappel à la condition adamique ? Interpellant directement Dieu, le poète finit par porter le regard vers les éléments de la base de la vie, dans un mouvement tout whitmanien, en direction des brins d'herbe. Ces brins d'herbe constituent une porte ouverte sur l'étant, auquel le poète accède par la contemplation de la nature. Et dans une perspective méta littéraire, Oppen accède à une connaissance intime de l'être par l'intercession de la poésie d'un prédécesseur. Quand Heidegger se servait d'Hölderlin comme intercesseur, Oppen se sert lui de Whitman. Inversion de la valeur platonicienne, Oppen tente d'échapper à la violence du soleil, ce qui lui permet de se confronter directement à ce chemin qui est intrinsèquement lié à la quête de l'être : l'apparence.

> *The simplest*
> *Words say the grass blade*
> *Hides the blaze*
> *Of a sun*
> *To throw a shadow*
> *In which the bugs crawl*
> *At the roots of the grass;* (144).

Description banale de l'insecte qui se réfugie dans les racines de l'herbe, le poème est aussi et surtout la description de la nécessité de se confronter au régime de l'apparence pour enfin accéder à l'être. Le poème mobilise ainsi les vieux motifs platoniciens des ombres et du soleil [186], mais aussi le motif de la simplicité, particulièrement visible dans la première strophe qui fait un usage quasiment exclusif de mots monosyllabiques à l'exception

185. « *that tremendous plunge* » (144).
186. On repense ici au mythe de la caverne.

du superlatif « *simplest* » et « *shadow* ».. Oppen décrit les choses les plus petites de la terre comme on peut le voir par la focalisation faite sur les insectes – « *bugs* » – et leur environnement immédiat – « *roots* » et « *grass blade* ». De manière significative, on peut voir que ce sont les brins d'herbe qui dissimulent la clarté aveuglante du soleil. Et Oppen relie l'herbe et le soleil à l'aide de la paronomase « *blade* » / « *blaze* », de sorte que les brins d'herbe semblent avoir absorbé les rayonnements (phoniques) du soleil. Le poème est profondément heideggerien parce qu'il exprime la nécessité de bénéficier de la présence de quelqu'un d'autre. Cette autre présence est assimilée par Heidegger à la figure du poète. Oppen partage ce point de vue et contribue à la construction d'une mythologie de l'écrivain [187]. Cependant, il considère possible que d'autres personnes soient en mesure de mettre le reste de l'humanité sur la voie, comme on a pu le voir dans la suite poétique « *Quotations* ».

« *The Building of the Skyscraper* » (149) montre à sa façon le rapport essentiel qui lie la poésie et la pensée de l'être, en ce qu'elles s'inquiètent de la définition de l'être et de sa sauvegarde dans des conditions hostiles. Le poème présente un ouvrier [188] en équilibre [189] à qui l'on a appris à ne pas regarder en bas, manière de le préserver. Mais Oppen fait de cette mesure de précaution et de survie une source d'erreur. À l'image de cet ouvrier, l'humanité n'est pas en mesure de considérer la substance des mots que nous employons :

> *[...]*
> *And there are words we have learned*
> *Not to look at,*
> *Not to look for substance*
> *Below them [...]* (149)

Oppen a conscience du danger qui guette [190] et rejette cette perte de sens. Le poème présente le même constat que celui présenté dans le poème 9 de la suite « *A Narrative* » : « *The lights / Shine, the fire / Glows in the fallacy / Of words [...]* » (154). Derrière cet apparent non-sens, Oppen propose ou plutôt affirme sa conviction que le sens existe et qu'il est nécessaire pour mener une vie réellement vécue.

187. « *Among "things" we live with, see, and come to know ourselves by are the poems of our time. For poetry, Heidegger reminds us, is an act, which founds whole historical worlds* » (Heller, *Conviction's Net of Branches* 97).
188. « *The steel worker* » (*Poems* 149).
189. Une des raisons de la familiarité qu'Oppen ressentait pour les ouvriers, en plus de son engagement communiste, fut son travail d'ébéniste, une profession qu'il a exercée durant son exil mexicain. Anecdotiquement, la notice dédiée à George Oppen sur le site Wikipedia liste « *cabinet maker* » comme faisant partie de ses professions (George Oppen — Wikipedia, The Free Encyclopedia).
190. « *But we are on the verge / Of vertigo* » (149).

There are words that mean nothing
But there is something to mean.
Not a declaration which is truth
But a thing
Which is (149).

Ce court extrait n'insiste pas tant sur le sens des mots pris dans un contexte particulier d'énonciation, mais plutôt sur le simple fait de l'existence du sens. Le rejet de proposition relative « *Which is* » en plein milieu de la strophe met en valeur la proposition d'Oppen. De manière tout à fait transparente, Oppen introduit cette proposition relative particulièrement porteuse de sens par la conjonction « *but* », reprise du deuxième vers qui révélait déjà sa pensée.

Le poète est encore une fois appelé à ses responsabilités, à son rôle d'éclaireur : « *It is the business of the poet / 'To suffer the things of the world / And to speak them and himself out'* » (149). Cette prise en charge de la révélation du monde au reste de l'humanité correspond à un processus quasiment messianique. Dans ce poème du regret, le poète fait le bilan de tout ce qui a été perdu au profit de la technologie et indique que nous risquons de nous trouver dans la même position que cet ouvrier du bâtiment. C'est le risque du vertige lié à la perte avec ce rapport primordial à la nature, à un état originel de l'étant.

We look back
Three hundred years and see bare land.
And suffer vertigo (149).

Une perte de repères qui est en partie due à la disparition des outils qui auraient permis de guider les hommes. Dans le poème 3 de la suite « *Narrative* », on voit ainsi Oppen parler de la situation moderne comme d'un espace de profusion de sollicitations en raison du développement de la vie moderne. Il décrit un monde du son (« *The constant singing / of the radios* ») et de la lumière (« *Of colored lights* ») qui font partie d'un espace de contradiction et d'impossibilité physique de se rencontrer :

Parallel lines do not meet
And the compass does not spin, this is the interval

In which they do not, and events
Emerge on the bow like an island, mussels

Clinging to its rocks from which kelp

Grows, grass
And the small trees (151).

L'existant et l'être se construisent et se saisissent dans les espaces interstitiels, dans les intervalles liminaires [191]. Les lignes parallèles forment les frontières délimitant l'espace de l'être, prélude à l'errance : « *Parallel lines do not meet / And the compass does not spin, this is the interval / In which they do not, and events / Emerge on the bow like an island [...]* » (151). Oppen se trouve dans un espace liminaire sans points de repère, et même les boussoles sont inutiles pour guider le poète. Comme l'indique le poème suivant, les hommes deviennent semblables à des planètes, un « astre errant » (CNRTL : planète). Les errances sont des circulations, la description de cercles (« *but they disperse / Into their jobs, / Their "circles" [...]* » [G. Oppen, *Poems* 151]) qui provoquent une coupure avec la nature humaine, un amoindrissement de la connection avec l'être. Oppen répète encore une fois que l'âge technologique dans lequel nous vivons a pour conséquence une perte de notre humanité : « *but we will lose / Humanity in the cities / And the suburbs, stores [...]* » (152). Le régime de production capitaliste dans tous ses attributs et tous ses dérivés produit de la solitude et de la perte de sens.

Oppen ne se met pourtant pas à part de ce constat désabusé. Le poème 5 de la séquence fait le bilan des dangers qui guettent l'humanité dans son ensemble.

> *How have we forgotten*
> *That which is clear, we*
> *Dwindle, but that I have forgotten*
> *Tortures me* (152).

Le statut du poète dans la pensée heideggerienne est extrêmement important [192] en ce qu'il permet de maintenir un lien autrement distendu avec l'état originel de l'être. Cependant, le poète peut aussi se tromper et errer du mauvais côté de l'histoire. Oppen décrit cette mauvaise errance dans ce poème, une errance qui aboutit à l'oubli. Cependant, du fait de certaines dispositions, les poètes ont la possibilité de renouer avec ces liens originels, il leur est possible de repasser du côté de l'être, qui apparaît dans la première partie du poème :

191. Comme dans la suite poétique intitulée « *Narrative* », où Oppen exprime sa conviction de la nécessité d'un espace, d'un interstice dans lequel la réalité et les réflexions sur l'existence peuvent s'épanouir : « *Above the tide line / And its lighthouse / Showing its whitewash in the daylight / In which things explain each other, / Not themselves* » (151).

192. Tellement important qu'il se confond parfois avec celui du philosophe : « Parler du néant restera toujours pour la science une abomination et une absurdité. En revanche, outre le philosophe, le poète peut le faire. Et cela non point à cause d'une rigueur moindre qui, selon le sens commun, serait le lot de la poésie, mais bien parce que dans la poésie (celle qui est authentique et grande) règne une essentielle supériorité de l'esprit par rapport à tout ce qui est purement science »(Heidegger, *Introduction à la métaphysique* 38).

It is a place.
Nothing has entered it.
Nothing has left it.
People are born

From those who are there [...] (152).

L'être est tout simplement défini par sa condition d'être-jeté. On peut défendre le caractère primordial de cette découverte, de ce savoir à travers l'utilisation du pronom sujet « *It* ». Utilisé sans point de référence direct, sans antécédent, le pronom est un mot littéralement vide de sens. Et c'est ce même vide qui permet de le remplir avec le monde entier. L'utilisation conjointe de l'article indéfini « *a* » et de l'hyperonyme « *place* » comme attribut du sujet manifeste également que la question de l'être est en rapport avec tous les endroits de la terre, elle est ubiquitaire. Expérience du plein, de l'omniprésence, l'être se confronte aussi au néant, manifesté ici par la répétition du nom « *Nothing* » (152). La poésie d'Oppen vise à créer un espace poétique particulier dans lequel les interrogations sur l'être ont de nouveau toute leur place. En somme, Oppen, en écrivant ses poèmes, ressemble à l'Indien qui est décrit dans le poème 10 de « *A Narrative* », un homme qui garde le souvenir d'un état antérieur de la terre : « *The land pretty much as it was* » (155).

Oppen tente de chanter le poème de la substance, de remonter aux origines [193]. Les poèmes d'Oppen sont des embarcations qui naviguent sur la « rivière de la substance » – « *River of the substance* [194] ». Fleuves de l'existence, ils semblent parcourir toute la terre pour emporter avec eux ce qui s'y trouve :

[...] River of the substance
Of the earth's curve, river of the substance
Of the sunrise, river of silt, of erosion, flowing
To no imaginable sea (155).

Le lieu permet le miracle de l'existence : « *For in that sea we breathe the open / Miracle / Of place [...]* » (156). Le dernier poème du recueil regroupe en un seul mouvement toutes les préoccupations des autres poèmes.

World, world—

Failure, worse failure, nothing seen

193. Pareillement à Heidegger qui retournait aux sources de la pensée grecque pour retrouver l'Être.
194. Et l'on pense bien sûr ici au fameux fragment 134 d'Héraclite « On ne peut pas entrer deux fois dans le même fleuve » (Héraclite 459).

From prominence,
Too much seen in the ditch.

Those who will not look
Tho they feel on their skins
Are not pierced;

One cannot count them
Tho they are present.

It is entirely wild, wildest
Where there is traffic
And populace.

"Thought leaps on us" because we are here. That is the fact
of the matter.
Soul-searchings, these prescriptions,

Are a medical faddism, an attempt to escape,
To lose oneself in the self.

The self is no mystery, the mystery is
That there is something for us to stand on.

We want to be here.

The act of being, the act of being
More than oneself (159).

L'allusion à l'épisode traumatique de la tranchée exprime l'idée d'un trop-plein de vécu et d'émotions. Ce trop-plein fait partie d'un critère de différenciation entre le poète et le reste de la société, incapable de ressentir le même type d'émotions que celles qui ont touché Oppen. Contrairement à lui, elles refusent de voir, elles refusent le « questionner ». Elles sont présentes mais elles demeurent dans une position d'infériorité par rapport au poète. Elles ne ressentent pas parce qu'elles ne sont pas percées de part en part [195]. La condition de la pensée est exemplifiée par les deux strophes suivantes :

"Thought leaps on us" because we are here. That is the fact
of the matter.
Soul-searchings, these prescriptions,

Are a medical faddism, an attempt to escape,
To lose oneself in the self (159).

195. « *Tho they feel on their skins / Are not pierced;* » (*Poems* 159).

La condition de l'« être-jeté » s'exprime par la prise de conscience soudaine de son environnement : « *Thought leaps on us* ». Oppen indique que la pensée nous saute dessus, comme un prédateur sur sa proie. Cette invasion soudaine de la pensée provoque une conscience accrue de notre situation. Seul vers rejeté avec indentation de tout le poème, le vers « *of the matter* » interpelle et attire l'attention sur la proposition à laquelle il est lié : « *That is the fact / of the matter* » (159). Oppen utilise une nouvelle fois le pouvoir anaphorique du démonstratif. Ce faisant, Oppen lance un mouvement récursif qui manifeste poétiquement et grammaticalement une remontée à l'origine. Une remontée à l'origine contredite par la strophe suivante qui montre plutôt une fuite en avant. Contre lui et Heidegger, de faux médecins tentent de dissimuler la question de l'être dans une quête absurde et sans fin : « *To lose oneself in the self* » (159). Le dispositif syntaxique utilisé par Oppen illustre cette fois-ci une impossibilité de la définition. Une réadaptation littérale de la phrase donne : « *Soul-searchings, these prescriptions, are a medical faddism, an attempt to escape, to lose oneself in the self* » (159). Construite en une succession d'incises qui tentent de définir le système de croyances, la phrase s'oppose à la simplicité du système mis en place par le poète. Le sujet de la phrase « *Soul-searchings* » est immédiatement suivi par une incise entre deux virgules, visant à qualifier de manière plus précise le sujet, ce sont des « *prescriptions* ». De même, l'attribut du sujet « *a medical faddism*[196] » est suivi de deux incises. Ces fameuses prescriptions de la vie moderne quant à l'être sont donc qualifiées de fuite, mais aussi de tentatives de se perdre dans l'ego. Les incises sont une immixtion, illustrant ainsi une dissolution de l'ego dans la quête perpétuelle de celui-ci. Et cette immixtion syntaxique devient également strophique, car les deux strophes sont mélangées. Oppen manifeste ainsi la dissolution de l'ego et les boniments de ceux tournés vers la recherche perpétuelle de soi trouvent ainsi une expression poétique. À l'effet de retardement qui est créé par la syntaxe de la phrase, on peut aussi ajouter un effet d'approximation : Oppen hésite, sa phrase trébuche et ne peut finalement définir ce à quoi il s'oppose que par une phrase déficiente. Face à tout cela, il propose sa solution :

> *The self is no mystery, the mystery is*
> *That there is something for us to stand on.*
>
> *We want to be here.*
>
> *The act of being, the act of being*
> *More than oneself* (159).

196. La charge polémique de l'expression est évidente comme on le voit avec l'utilisation du mot « *faddism* ». Mais on peut noter aussi la critique faite à la raison avec l'utilisation de l'adjectif « *medical* ».

Oppen opère un retour sur ce qui constitue la seule solution valable dans une exploration de l'être : « *We want to be here* » (159). Le poids de ce constat final est amplifié par sa mise en valeur typographique ainsi que par sa simplicité syntaxique. L'être, pour Oppen, est la question fondamentale, et le redoublement du groupe nominal « *The act of being* » dans la dernière strophe en est une nouvelle illustration. À cette question fondamentale, Oppen donne une réponse qui s'aligne avec la conception de l'être telle que dessinée par Heidegger [197]. Comme le titre du poème l'indique (« *World, world* »), s'interroger sur l'être c'est déjà dire que nous sommes des êtres au monde – « *here* ».

Le poème « *World, World* » clôt un recueil qui semble bel et bien lancé dans une démarche de questionner. Exprimant la recherche et les interrogations sur l'être, Oppen donne une réponse alignée avec la vision de l'être de Heidegger. Il procède à un retour aux origines et voit dans l'être la question fondamentale qui guide la vie de tous les hommes. Bien loin de se dissoudre dans son propre égo, Oppen prend en charge la parole de toute l'humanité en utilisant le pronom « *we* ». Si la figure du poète est important pour Heidegger (il est le seul à avoir perçu le caractère fondamental de la question de l'être), Oppen fait part de sa conviction que ses découvertes ne peuvent pas profiter à un seul. Le titre du recueil qui suit *This in Which* n'en devient qu'encore plus logique. Entre le recueil *This in Which* et le recueil *Of Being Numerous*, s'opère le passage d'une individualité exploratrice à la réalisation de l'impossibilité de vivre seul. Oppen avait la conscience claire qu'il fallait fournir des « images d'expériences collectives [198] », afin de contrer la division de l'être [199]. Ainsi Oppen avait conscience que l'humanité ne formait qu'un tout :

> *For even in his first small volume of poems,* Discrete Series *(1934), where Oppen looking back discerned a clearly ''Marxist" component, the major question raised seems to relate to the attempt to see "humanity as a single thing," as Oppen later put it in relation to the poem called "Party on Shipboard" ("a statement, and a very clear one, of what I was going in search of when I quit writing" [Selected Letters 20))* (« The Objectivist Nexus » 247).

Oppen sait que la vérité de l'être est accessible à la poésie [200], et cette vérité doit avoir une finalité communautaire. Oppen écrit donc, pour reprendre les termes utilisés par Michael Heller, des poèmes « communicatifs et intersubjectifs [201] ». À l'image de la

197. La qualification de l'Être comme une action est à relier à la démarche de chercher proposée par Heidegger.

198. « *images of collective experience* » (Nicholls, « The Objectivist Nexus » 247, je traduis).

199. « *his sense [...] of social being as both divided and shared* » (247, je traduis).

200. « *[... Rather, truth is a possible and tentative occurrence - an activity of the poet's making within the creative act of the poem* » (Heller, *Conviction's Net of Branches* 6).

201. « *In other words, if Pound's poetry is, in my reading of it here, declamatory, a dispensation of*

philosophie de Heidegger, la poésie de George Oppen est porteuse de valeurs éternelles qui cherchent une vie dans le monde apaisée.

La pensée de Heidegger a connu des évolutions et l'on parle généralement d'un tournant dans sa philosophie [202]. À partir de sa théorie générale de la métaphysique dans laquelle il voyait le passage et la succession de différents âges historiques chacun caractérisé par une modalité d'être spécifique, le philosophe cherche les moyens de dépasser le mode d'être qui caractérise l'âge technologique. Chaque âge, dans la pensée de Heidegger, est doté de sa propre modalité d'être. L'âge technologique se distingue par une ontologie qui fait de chaque entité, y compris les êtres humains, des « ressources » disponibles [203]. Dans l'âge technologique, les hommes et les choses sont disponibles, il est possible de tirer le plus grand profit de chaque entité. Le mode d'être technologique impose une réalité où tout doit être le plus efficace possible, de sorte que les pratiques jugées inefficaces sont altérées ou réinterprétées technologiquement. L'amitié, ou le goût pour la nature sont ainsi susceptibles de disparaître [204]. C'est donc dans un souci de dépassement de l'aporie technologique que Heidegger appelle à un autre mode d'être, qui prendrait en compte le fait que l'existence se fait dans le monde, avec la conscience que nous habitons un endroit spécifique. Un monde que Heidegger appelle à habiter poétiquement : « *"To be a human being" Heidegger explains in his later work, "means to dwell" (GA7: 149 / PLT 145) And to dwell well is to dwell "poetically"* » (Wrathall).

5.2.2 Localisme

Une lecture croisée de la poésie d'Oppen et de la pensée de Heidegger met en lumière l'importance du lieu comme espace de déploiement de l'être. Derrière des constructions syntaxiques complexes et des cadres référentiels qui se dissimulent, la simplicité du message

culture and ethics, then the Objectivist poem, by contrast, is communicative, intersubjective, in that it wished to entangle its reader in its momentary convictions » (6, je traduis).

202. « *After* Being and Time*, Heidegger writes of a "turn" (*Kehre*) that, as Braver explains, refers either to "a reversal of perspective, turning from Dasein's being to being itself", or to "a fundamental change in being's relation to us" (Braver 2021: 783)* » (Wrathall).

203. « *Heidegger's name for the basic ontological characteristic of entities (including us humans) in the technological age is* Bestand*, often translated as "resource" but perhaps best translated as "stock"—as when we speak of the "stock" of replaceable parts that are held in an inventory. When something is "in stock", it is on hand and available for selection. Stock pieces are defined by their replaceability and mutual substitutability (see GA79: 36–37)* » (Wrathall).

204. « *But the imperative to maximize flexibility and efficiency drives out things and practices that resist efficient and flexible ordering—for instance, friendship, or enjoying the sublime wonders of nature. Inefficient practices get increasingly marginalized, or altered beyond recognition as they are reinterpreted in a technological fashion* » (Wrathall).

demeure : « *We want to be here*[205] » (G. Oppen, *Poems* 159). Conscience d'appartenir à une humanité unique, conscience d'être inscrit dans un monde déjà-là. Le présent simple montre une prise en charge moins importante de l'énoncé par le locuteur et possède donc une portée générale et durative. Dans le même temps cette inscription correspond au résultat d'une volonté, d'un acte de volition qui transparaît par l'utilisation du verbe « *want* ». La poésie d'Oppen est pleine de ces tensions entre un état et une aspiration. En ce sens, il ne serait pas abusif de parler de ses poèmes comme des espaces de négociation visant à la résolution de tensions dialectiques. La volition se déploie en direction d'un but, l'être, visible à travers l'utilisation de la particule infinitive « *to* ». L'adverbe « *here* » qui pourrait être considéré comme un simple complément circonstanciel de lieu, semble plutôt devoir être vu comme un attribut du sujet, partie inséparable d'un couple conceptuel qui lie intimement l'essence et le lieu. Toute la philosophie et la pensée de George Oppen semblent aboutir à cette phrase d'une simplicité et d'une clarté confondante. Nous voulons être ici.

Le contenu de cet « ici » posé par Oppen – « *here* » – doit être interrogé. « *Here* » fait partie de ces mots vides de sens qui n'en acquièrent qu'en faveur de leur insertion dans un contexte établi. Il fait donc partie de la catégorie des déictiques ou *shifters*. Il n'a de sens qu'en étant inscrit dans la sphère de référence du locuteur, ne possédant pas le même sens en fonction de la personne qui le prononce. Oppen exploite le mot de façon maximaliste, une manière de renvoyer à l'intégralité du monde, d'accueillir l'intégralité du monde. Mais il est aussi possible de lui accorder une définition beaucoup plus restrictive en raccrochant ce mot au contexte spécifique de l'énonciation. Dans cette optique, le « ici » d'Oppen serait bel et bien littéral et serait à rattacher au « ici » de la poésie objectiviste.

La poésie est indéniablement située dans un espace spécifique et dans un temps spécifique. Cependant, certains des thèmes mobilisés par les différents poètes sont aussi révélateurs d'un balancement entre l'être-ici et l'être-là. Ainsi, l'utilisation par Reznikoff de certains mythes est révélatrice. La poésie de Reznikoff est pleine de ces allusions et rappels à des mythes, issus de la mythologie gréco-romaine d'abord puis hébraïque ensuite, autant d'illustrations de cette tension existante entre deux pôles d'attraction. Les deux poèmes suivants sont l'illustration d'une permanence des mythes gréco-romains dans la réalité quotidienne du poète. Il est ainsi tout à fait possible de croiser une jeune femme dans une boutique dont le corps souple (« *lithe body* ») et le visage semblable à une fleur (« *flowerlike face* ») lui font penser à la déesse Diane – la déesse virginale romaine vivant

205. Un message qui apparaît dans le recueil *This in Which* (1965).

sur un « mont boisé » (Dumézil 413) :

> *I met in a merchant's place*
> *Diana:*
> *lithe body and flowerlike face.*
>
> *Through the woods I had looked for her*
> *and beside the waves* (C. Reznikoff, *Poems* 1: 15).

Les mythes européens, incarnés par cette jeune femme ressemblant à Diane, apparaissent au cœur de la quotidienneté urbaine de Charles Reznikoff pour la mettre en contraste avec un état primitif de l'humanité, plus proche de la nature [206]. La rencontre divine est le prélude à un ré-enchantement du monde. Rencontrer Diane permet de redonner du sens aux événements et aux objets qui entourent Reznikoff. De même, le métro peut être vu comme un don du dieu Héphaïstos dont Reznikoff semble vouloir défendre la réputation et la compétence. Bien loin d'être un simple dieu boiteux (« *lame* »), il apparaît comme une divinité bénéfique semblable à Prométhée qui avait donné le feu aux hommes :

For an Inscription over the Entrance to a Subway Station

> *This is the gift of Hephaestus, the artificer,*
> *the god men say is lame* (1: 111).

Les mythes que Reznikoff utilise esquissent une identité précaire, révélant une position qui manque d'assise [207], dans laquelle le poète se trouve confronté au rejet par une culture qui n'est pas la sienne :

Hellenist

> *As I, barbarian, at last, although slowly, could read Greek,*

206. On peut voir dans cette apparition de la déesse romaine une influence des travaux de James Frazer. *The Golden Bough* a influencé directement les contemporains de Reznikoff parmi lesquels T.S. Eliot : « *T.S. Eliot's* The Waste Land *was published in 1922, the same year as Frazer's abridged edition, courtesy of his wife. This is one indication, I would maintain, of the highly significant influence of The Golden Bough on twentieth-century culture, indeed on the twentieth century more generally, if not on the scholarly study of anthropology and folklore. Eliot himself, in his notes to his poem, makes this very point from the outset* » (Parkin 13). *The Golden Bough* repose, précisément, sur un mariage symbolique entre un esclave (donc mortel de basse naissance) et une déesse immortelle - Diane. Il se déroule au bois de Nemi, et pour un temps, l'esclave devenait le roi du bois - *rex nemorensis* (Tully 243).

207. « *Between Jew and American, between individual and group identity, Reznikoff and his colleagues try to make their way, confronted by contradictions which, as the century goes on, prove increasingly insurmountable- but out of which will come great poetry* » (Finkelstein, *Not One of Them in Place* 52).

at « blue-eyed Athena »
I greeted her picture that had long been on the wall:
the head slightly bent forward under the heavy helmet,
as if to listen; the beautiful lips slightly scornful (1: 107).

Dans ce poème à la tonalité désabusée et ironique, Reznikoff exprime son regret de ne comprendre qu'avec peine le grec ancien, et de ne pouvoir s'identifier à un « helléniste ». Le titre a une portée ironique comme il est presque aussitôt contredit par le troisième mot du premier vers, quand Reznikoff se retrouve renvoyé à sa condition de « barbare » – « *barbarian* ». De par son identification avec l'étranger, avec celui incapable de comprendre le grec (CNRTL : barbare), il exprime ainsi l'impossibilité de s'extraire de sa position de poète juif. En conclusion du poème, la vision de la déesse Athéna, qui accueille les salutations du poète avec dédain, révèle une situation intermédiaire dans laquelle le poète se voit incapable de trouver sa propre identité, pris entre une identité américaine et une identité juive. Même s'il souhaite s'immerger à plein dans la culture classique, celle-ci ne le considérera toujours que comme un barbare, ne pouvant lui offrir qu'un sourire dédaigneux (« *slightly scornful* »). Au mépris de la divinité grecque, Reznikoff oppose, par le même processus de réduction métonymique, une autre langue qui lui offre plus de réconfort et de bonheur : l'hébreu. La poésie de Reznikoff montre régulièrement cette préférence accordée à une langue et à une culture qui se montrent autrement plus accueillantes et plus désirables :

The Hebrew of your poets, Zion
is like oil upon a burn,
cool as oil;
after work,
the smell in the street at night
of the hedge in flower.
Like Solomon,
I have married and married the speech of strangers:
none are like you, Shulamite (C. Reznikoff, *Poems* 1: 107).

Le portrait d'Athéna auparavant dressé n'était pas dépourvu d'une certaine sensualité. Reznikoff y décrivait des lèvres magnifiques – « *beautiful lips* ». Cependant, le rapport avec l'hébreu est beaucoup plus intime et mobilise toute une gamme de sensations (odorat et toucher) qui étaient absentes du commerce avec la langue grecque, plus visuel et en un sens plus superficiel. Le son de l'hébreu entre en contact direct avec la peau du poète, lui apportant soulagement et apaisement, (la langue est fraîche comme de l'huile apposée sur la brûlure de l'exil : « *is like oil upon a burn / cool as oil* »). Ce rapport sensuel,

quasiment érotique, à la langue est encore plus clair lorsque Reznikoff compare l'utilisation de celle-ci à un mariage. En écrivant en anglais américain, Reznikoff a épousé la langue des « hellénistes », des « non-barbares », une union qu'il regrette. Un regret tout entier exprimé dans une interpellation directe de la langue, personnifiée par la Sulamite, personnage du Cantique des Cantiques. Cette suite poétique de la Torah consiste en une célébration de l'amour séculier et de ses plaisirs [208]. Elle constitue une anthologie de poèmes lyriques dans lesquels deux amants expriment leur langueur l'un pour l'autre [209].

Reznikoff publie en 1929 un recueil intitulé *Editing and Glosses*. Reznikoff se compare à un éditeur qui prépare et met en ordre de la matière avant publication. Là où les poèmes précédents de Reznikoff faisaient preuve d'une brièveté intrinsèque, celle qui est manifestée dans ces adaptations des textes bibliques tient d'une brièveté manufacturée. Dans ces pages, Reznikoff transforme les épisodes longs de l'Ancien Testament en courts récits poétiques sans se soucier des enchaînements entre les différents évènements. Par exemple, le passage qui va de l'emprisonnement de Joseph (dans lequel il interprète les rêves des chambellans de Pharaon) jusqu'à son entrée dans les bonnes grâces du souverain est traitée en quelques lignes presque lapidaires.

> *"Have me in mind when it shall be well with you,*
> *make mention of me to Pharaoh, and bring me out of this*
> *house;*
> *for I was stolen from the land of the Hebrews;*
> *and here also I have done nothing that they*
> *should put me into*
> *the dungeon."*
> *Since then, two full years have passed, and*
> *until this day I*
> *have forgotten Joseph.*
>
> *Therefore, let Pharaoh set a man, discreet and wise,*
> *to appoint overseers, and these gather in the cities from the*
> *fields about them*
> *grain in the good years against the years of famine* (1: 80).

Reznikoff alterne entre des sources mythologiques gréco-romaines (autant de références à un fonds culturel classique) et des sources bibliques qui sont l'expression de son attachement à son identité juive, il cherche ainsi auprès de sources différentes les fondements de sa

208. « *[...] the continuous celebration of passion and its pleasures makes this the most consistently secular of all biblical texts [...]* » (Alter 185).
209. « *anthology of lyrical poems [...] of varying lengths, in which two lovers express their yearning for one another; they use bold metaphors and imagery from the worlds of nature and culture to create vivid emotional and sensual impressions* » (Baskin 552).

pratique poétique. Cependant, si Reznikoff utilise d'abord ces procédés sur une matière mythologique, il va peu à peu les transférer vers d'autres sources, ne se contentant plus d'exprimer une certaine instabilité mais contribuant à défricher une terre susceptible d'être exploitée poétiquement.

En plus de Reznikoff, les autres poètes objectivistes Lorine Niedecker, Carl Rakosi, Louis Zukofsky, et George Oppen prolongent les travaux de William Carlos Williams qui, en 1925, vient de terminer son livre *In the American Grain*, dans lequel il procède à une réécriture de l'histoire, démarche qu'il entame afin de contrebalancer le récit des origines des puritains après leur colonisation du Nouveau Monde. Dans cette série de réécritures de divers récits, allant d'Eric le Rouge à Aaron Burr, Williams a tenté d'illustrer ce qu'il pensait être l'esprit américain. Quelque chose qui était enfermé dans la terre mais que les gens refusaient d'affronter et préféraient fuir. L'ouvrage a été écrit en partie en réaction à *The Waste Land* publié en 1922. Williams estimait que T.S. Eliot avait refusé d'affronter le potentiel poétique du Nouveau Monde, comme le confirmait son recours aux mythes européens [210]. Williams voulait donner « une histoire utile à ses concitoyens, une histoire qui leur soit propre, qui leur permette de distinguer les spécificités de leur culture » (Aji, *William Carlos Williams* 40). Dans son ouvrage, Williams multiplie les exemples où les hommes ont refusé de prendre part à l'expérience américaine, par exemple en se retranchant derrière des barrières (« *surrounded as with a palisade* » [W. C. Williams, *In the American Grain* 78]). Le chapitre sur les pèlerins du Mayflower, engagés dans une bataille pour transplanter la vie européenne sur le continent américain (« *the fiercest element in the battle to establish a European life on the New World* ») les montre ainsi souhaitant tout rendre à leur image (« *everything like themselves* » [78]).

À l'encontre de ces puritains décrits par Williams, les poètes objectivistes surent s'ouvrir à l'esprit du lieu [211]. L'appel à l'action poétique de William Carlos Williams coincide avec la naissance d'une nouvelle génération de poètes dont Lorine Niedecker fait partie. Née en 1903 dans a campagne du Wisconsin, fille d'un pêcheur de carpes, elle a passé la majeure partie de sa vie dans son État natal [212]. L'éloignement géographique de Niedecker ainsi que sa poésie proche des modèles populaires font d'elle la représentante accomplie d'un localisme qui utilise les éléments de son environnement immédiat pour les transformer en

210. L'utilisation des mythes arthuriens par Eliot apparaît comme une tentative de trouver ailleurs une certaine vitalité et le principe organisateur de son poème (Dickie 30).

211. Un esprit que Williams décrit aussi amplement dans la section « *The Destruction of Tenochtitlan* » : « *a spirit mysterious, constructive, independent, puissant with natural wealth; light, if it may be, as feathers; a spirit lost in that soil* » (*In the American Grain* 48).

212. À l'exception de quelques incursions à New York à l'occasion de sa liaison avec Zukofsky (Peters 41).

matière poétique. Dans son recueil de poèmes *New Goose*, Niedecker rend hommage à la poésie populaire, bien souvent anonyme, qui se distinguait par son contenu subversif[213]. Pour partie débarrassée de la logique intertextuelle de Pound et Reznikoff, Niedecker écrit des poèmes courts qui contribuent à l'établissement d'un corpus américain.

> *The clothesline post is set*
> *yet no totem-carvings distinguish the Niedecker tribe*
> *from the rest; every seventh day they wash:*
> *worship sun; fear rain, their neighbors' eyes;*
> *raise their hands from ground to sky,*
> *and hang or fall by the whiteness of their all* (Niedecker 100).

Le poème est une célébration de la vie de famille qui emprunte des éléments aux mythes américains de la frontière et de la confrontation avec la population native (« *no totem carving* ») pour en réfuter aussitôt la pertinence et établir un nouveau modèle où la simple action d'étendre du linge sur une corde acquiert une dimension eschatologique. La Chute (« *fall* ») se retrouve intégrée dans les vêtements (« *all* ») qui sont suspendus sur la corde à linge. Le poème mélange les différentes religions et rend l'intégralité des influences qui parcourent le territoire américain. On y trouve des références à la Chute, mais aussi à la Création même avec la mention du septième jour (« *seventh day* ») mais aussi au repos (« *rest*[214] »). Mais ces références chrétiennes sont juxtaposées à la vénération du soleil et à la peur de la pluie (« *worship sun; fear rain* »), autant d'éléments qui relèvent d'une religiosité animiste. Mouvement ascendant (« *raise* ») et mouvement descendant (« *rain* ») se rejoignent pour dresser le portrait d'une Amérique syncrétique. Le poème intègre néanmoins une dimension critique de la petite communauté dans laquelle Niedecker vit. Elle craint autant la pluie que ses voisins (« *fear rain, their neighbors' eyes* ») qui la jugeront en fonction de sa capacité à tenir son ménage, la damnation étant amenée en raison des taches que l'on trouverait sur le linge suspendu. Ainsi, le sort tout entier de la famille semble dépendre de ce nouveau rituel où les mains se lèvent ensemble vers le ciel pour accrocher du linge sur une corde : « *raise their hands from ground to sky / hang or fall by the whiteness of their all* ». Niedecker participe ainsi à une poésie qui voit dans la réalité américaine la source de nouveaux mythes, exprimant une identité à la fois nationale et intime.

À travers cet exemple, on peut voir que l'inscription dans le lieu trouve une formulation

213. « *Her writing explored folk models and, in particular, the short metrical rhymes of Mother Goose-poems of anonymous authorship, of proletarian origin, and of subtly subversive content* » (J. L. Penberthy 5).

214. Ici Niedecker joue de l'ambiguïté puisqu'elle utilise le mot pour parler de reste.

particulière chez Lorine Niedecker. Un événement peut témoigner de l'inscription du projet de Niedecker dans une modalité d'appréhension du territoire américain. À la suite de la crise économique de 1929 et du « *New Deal* » qui a suivi entre 1933 et 1938, le gouvernement Roosevelt met en place une politique d'emploi massif d'écrivains sans emploi : le « *Federal Writers' Project* ». Ce programme s'inscrit dans une confrontation entre des anciens et des modernes, entre le parti de la mémoire et le parti de la modernité :

> Celebrations of disappearing folkways, together with scholarly and philanthropic preservationist movements institutionalized in museums, libraries, collections, and historical societies, enabled what the historian Michael Kammen called the Party of Memory to resist the centralization advocated by the Party of Modernity. While the decades before and immediately after the First World War saw the rise of cultural modernism, they also saw the maintenance of a contrary value embracing the traditional and regional. This tension between Memory and Modernity, the regionally distinctive and the nationally (or internationally) standardized, would come to a head in the 1930s (Griswold 6).

La politique du New Deal et les programmes qui en sont issus expriment l'audace de Roosevelt que l'on peut résumer avec sa formule « *But above all, try something* » dans le cadre de la campagne présidentielle de 1932 (17). Les différents projets s'échelonnèrent dans tous les États des États-Unis et le Wisconsin natal de Niedecker y eut sa part [215]. Le « *Federal Writers' Project* » fait partie de cet élan réformateur qui a permis d'apporter des changements considérables dans la gestion et le développement de l'État-Providence aux États-Unis. Le projet s'inscrit dans une mode qui a vu un intérêt pour les traditions populaires se développer. Traditions populaires que l'on considérait comme en voie de disparition :

> *Wealthy collectors had been interested in Americana since the late nineteenth century [...] and the popular vogue for Americana grew through the 1920s* (6).

Comme Niedecker, Rakosi s'est aussi intéressé à la localité en l'enrichissant d'une dimension historique, semblable à celle de Reznikoff, sans que l'on puisse ici réellement identifier les sources dont il s'inspire.

Americana 1

215. Griswold rappelle que la création d'un guide pour chaque État a été le fruit de calculs politiques afin d'assurer un financement pérenne pour un projet qui, dès le début, avait fait l'objet d'attaques et de critiques. Nombre de politiciens s'inquiétaient d'un possible noyautage par des artistes communistes (Griswold 50).

The settler cleaned and loaded his rifle carefully
before a warm hearth, examining every part
before taking out over hostile Indian country
with his dog at his side.

The philosopher asked, « Why?
If your time has come, you'll die anyway. »

« I know that, but it may be the Indian's time » (Rakosi, *Amulet* 38).

En utilisant ces deux personnages du colonisateur — « *settler* » — et du philosophe — « *philosopher* » —, Rakosi met en scène une « sagesse » populaire, pleine d'ironie, entièrement tournée vers l'action (aussi violente soit-elle), l'essence du pionnier américain prêt à défendre sa propriété et son bon droit, le fusil à la main. Le titre de la série d'où le poème est tiré souligne cette inscription dans un matériau mythique américain puisqu'il renvoie à des objets relatifs à l'histoire américaine et à son folklore : « *Materials relating to American history, folklore, or geography or considered to be typical of American culture* » (Berube 28) [216].

Le « *Federal Writers' Project* » a attiré l'attention de nombreux critiques parce qu'il bénéficiait aux écrivains, un public généralement méprisé par la population. Par conséquent, les conditions pour faire partie des écrivains engagés par les nouvelles agences étaient extrêmement strictes, les auteurs qui étaient à même de postuler ne devaient pas dépasser un certain seuil de revenus, une condition que bon nombre trouvaient dégradante [217]. Les revenus de Niedecker étaient suffisamment faibles pour qu'elle puisse intégrer le programme [218] et elle fit son entrée dans le bureau régional du Wisconsin en 1938 (Peters 60). La guerre en Europe à partir de 1939 poussa le Congrès à majorité républicaine à mettre fin à l'expérimentation et Niedecker fut licenciée. Elle fut cependant réembauchée par l'Université du Wisconsin dans le cadre d'une initiative locale d'aide aux écrivains en difficulté (62). Une version locale des *American Guides* fut portée par le groupe. Les *American Guides* étaient le résultat du « *Federal Writers' Project* » [219]. Niedecker n'a

216. Des objets que l'on pourrait appeler, comme Yves DiManno, des *Objets d'Amérique*.
217. « *Desperate writers applied by the thousands, but many found the "means test" by which an applicant had to prove he or she was a pauper to be degrading* » (Griswold 107).
218. « *Headquartered in Madison, the Wisconsin Federal Writers' Project provided jobs for unemployed professional and white-collar workers. Lorine qualified* » (Peters 60).
219. Griswold argue que les guides qui furent du FWP ont immensément contribué à la formation des identités régionales aux États-Unis : « *The Federal Writers' Project gave rise to a historically specific and singularly influential instance of cultural shapeshifting. During the late 1930s, the Project's American Guide Series cast American culture into state-shaped molds, where it has remained ever since, and into those molds it poured a cast of characters that was more diverse than ever before* » (Griswold 1).

pas participé directement à la rédaction du guide pour le Wisconsin (63), mais elle a néanmoins pris part à d'autres projets du groupe [220] qui ont pu aiguiser son intérêt pour le régionalisme et le localisme, tous deux des modalités particulières d'inscription dans le réel. Pendant qu'elle travaillait pour l'Université du Wisconsin, Niedecker continuait d'écrire :

> *She was writing poetry in the evenings. From her research for a biography of Increase Lapham—author of the first book published in Wisconsin; pioneer mapmaker; expert on effigy mounds, native trees, and grasses; and friend of the foremost American botanist, Asa Gray—Lorine distilled three lines:*
>
> > *Asa Gray wrote Increase Lapham:*
> > *pay particular attention*
> > *to my pets, the grasses* (67).

Passant d'un projet à l'autre, Niedecker est licenciée en 1942 et retourne dans sa ville natale de Fort Atkins (68). Dans un projet qui avait été commencé en 1935, elle tente de procéder à une adaptation moderniste des contes et chansons enfantines de « *Mother Goose* » (54). Inspirée par les inventions orales et la musique de ses parents [221], Niedecker tente donc dans ces différents poèmes de rendre compte de l'esprit du lieu et de lui rendre hommage.

La modalité d'appréhension du lieu s'exprime chez Niedecker à travers la notion de « paysage ». Historiquement, le terme de « paysage » était utilisé pour parler de perspective comme la notion avait été empruntée de la peinture flamande [222]. À partir d'un sursaut d'intérêt pour la notion dans les années 1970, Bertrand décrit la notion comme « un objet socialisé, une image, qui n'existe qu'au travers du phénomène physiologique de la perception et d'une interprétation socio-psychologique » (Bertrand 246). Le mot de « paysage » porte en lui les notions de subjectivité et d'esthétique.

> *From my bed I see*
> *the wind willow*
> *the grass.*

220. Dont un travail sur des notices biographiques de personnalités nées dans l'État du Wisconsin (Peters 63).

221. « *She had chosen to modernize* Mother Goose—*why? Chiefly because Grand-father Gottfried's and Daisy's folk-talk rang in her ears, demanding release. As she must celebrate water, she must celebrate her verbal heritage* » (54). Gottfried était le grand-père maternel de Lorine Niedecker (9). Daisy était le surnom donné à Theresa Niedecker, la mère de Lorine (10).

222. « *Adopted from Du[tch] as a painter's term* » (Burchfield 514). On retrouve le même type de relation en français puisque le mot de « paysage » est lui-même tiré de la peinture : « C'est un terme de peinture désignant la représentation d'un site généralement champêtre, puis le tableau lui-même » (Rey, *Dictionnaire historique de la langue française* 2623).

From my head
in feathers comes
a gas.

I think of a tree
to make it
last (Niedecker 104-105).

Expression de l'importance de la vision dans la construction du lieu, le poème illustre la dépendance entre l'individualité du poète et le lieu. Cette dépendance s'exprime par la mise en relation de deux espaces structurants : l'intérieur et l'extérieur. Le point de vue adopté est celui d'un intérieur domestique. Le locuteur voit le paysage de sa chambre, depuis son lit, à partir de l'espace le plus intime : « *From my bed I see* ». Niedecker manifeste la centralité de l'acte de vision en procédant au rejet du complément d'objet. Peu importe ce qui est vu, l'élément le plus important reste le fait de la vision. À cet espace intime répond l'espace naturel qui n'est pas dépourvu de violence. Niedecker voit l'herbe au dehors se faire battre par le vent [223]. Le poème affiche une structure ternaire (trois strophes de trois vers chacune), et le premier vers de chaque strophe renvoie directement à la perception du poète en mettant en jeu son individualité. Le premier vers de la première strophe utilise le pronom personnel « *I* » et le déterminant possessif « *my* ». Ce même déterminant est réutilisé dans le premier vers de la deuxième strophe, tandis que dans le premier vers de la dernière strophe le pronom personnel « *I* » est réutilisé. Les deux termes possèdent une proximité phonétique (tous les deux portés par une diphtongue [ai]), mais ils viennent surtout souligner l'importance de l'individualité dans l'acte de perception. Un acte de perception qui se double d'une volonté de sauvegarde de l'environnement extérieur.

Ainsi, la première ligne de la troisième strophe (« *I think of a tree* » [105]) adopte une construction quelque peu différente de celle de la première strophe. Dans ce vers, Niedecker renvoie à la ligne suivante non pas le complément d'objet du verbe mais un complément prépositionnel. Avec cette variation, Niedecker ne procède pas à un retardement de la vision, mais à une dissimulation de son intention [224]. La première strophe montrait directement l'importance de la vision dans la construction du paysage, mais ici Niedecker semble plutôt insister sur la responsabilité individuelle dans le maintien de l'environnement extérieur : « *I think of a tree / to make it / last* » (105). Le paysage extérieur se créé et se maintient par l'intervention d'une individualité qui le créé littéralement – « *to make it* » – et réussit à le maintenir en suspens – « *to make it / last* » (105). Face au passage du temps, il

223. L'attention du lecteur est attirée par l'allitération en [w] dans le deuxième vers – « *the wind willow* ».
224. Intention visible à travers l'utilisation de l'opérateur de visée « *to* » qui ouvre le deuxième vers.

incombe au poète de procéder à une inscription du paysage dans sa propre intimité. Le poème décrit un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur mais il témoigne également d'un dynamisme visuel. Le paysage sensible qui se répercute dans la tête de la poétesse, et qui semble y prendre finalement naissance est aussi l'occasion d'une transmutation. L'image se transmue et, d'images en images – on passe de l'herbe au gaz pour arriver finalement à l'arbre – l'arbre, qui tire son origine dans le concret, devient l'image même du poème. Niedecker montre l'interpénétration de la poésie et du lieu, car c'est dans la poésie que le lieu dure.

Dans le recueil de Niedecker, chaque poème est le témoignage de la relation existant entre le paysage et la poésie [225], chaque poème constitue un fragment, chaque élément, chaque animal, chaque homme et chaque femme sont autant de points dans le paysage américain. Ces poèmes contribuent à un paysage idéalisé, l'expression d'un lieu éminemment subjectif.

Le recueil *New Goose* est un ensemble de trente-neuf poèmes publié en 1946 (373) avec le projet avoué de constituer une continuation des comptines et chansons pour enfant attribuées au personnage mythique « *Mother Goose* », des poèmes traditionnels en général récités aux jeunes enfants [226]. Niedecker se sentait une proximité particulièrement forte avec ce genre de poésie ayant coutume de dire de sa mère qu'elle était une héritière de la mère l'oie : « *Daisy, according to her daughter, was a "descendent for sure of Mother Goose" who spoke "whole chunks of down-to-earth (o very earthy) magic" that Lorine greedily drank in* » (Peters 11). Couplé à cette affinité pour les récits populaires, Niedecker a aussi exprimé son lien profond avec son environnement, disant que les bois qui l'entouraient avaient contribué à la construction de son identité [227]. Dans l'écriture de cet ouvrage, Niedecker fut profondément influencée par son travail au sein du *Federal Writers' Project*. L'organisme avait établi comme objectif de produire des guides touristiques pour chaque État du pays. Il s'agissait non seulement de guider le lecteur mais aussi de lui présenter les habitants du Wisconsin dans toute leur complexité [228]. Dans *New Goose*, elle aligne son intérêt avec les principes objectivistes auxquels elle adhérait et dans le même temps,

225. « *She became friends with Basil Bunting, with whom she shared a sense of the relationship between poetry and landscape and a deep-seated belief in the priority of sound within a poem* » (Willis xv).
226. « *Traditional rhymes which are passed on to children while they are still of nursery age* » (J. Simpson 263).
227. « *Early in life I looked back of our buildings to the lake and said, 'I am what I am because of all this—I am what is around me—those woods have made me.'* » (Peters 219).
228. « *[. . .] guide the reader to Wisconsin's people, down through the years as well as across the miles, telling of the land the people found, how they cleared it, broke it, and built upon it the changing institutions that reveal their changeful thoughts and desires* »» (Lyons xxi).

elle nous donne une vision particulière de l'environnement dans lequel elle vivait.

Aussi bien au niveau individuel que familial, Niedecker a souffert d'un espace sensoriel étriqué. Niedecker voyait très mal [229] et sa mère avait sombré dans le mutisme à la suite des tromperies du père [230]. Cependant, malgré cette quasi-cécité, Lorine Niedecker avait développé un grand intérêt pour les oiseaux qu'elle arrivait à identifier à l'aide de leurs chants mais aussi des quelques taches de couleur qu'elle percevait [231].

> *A monster owl*
> *out on the fence*
> *flew away. What*
> *is it the sign*
> *of? The sign of*
> *an owl* (Niedecker 103)

Dans ce poème, comme un clin d'œil aux principes de la poésie objectiviste, Niedecker plaide pour un accès direct aux choses telles qu'elles sont. Malgré sa brièveté, le poème exprime un déséquilibre entre une angoisse toute humaine et la réalité elle-même. Et ce déséquilibre s'exprime à travers sa structure tripartite. Une première partie consiste en la narration d'un simple fait. Tandis que la deuxième partie montre Niedecker à la recherche de la signification de ce fait. La réponse est donnée dans la dernière partie du poème. Le poème, dans sa structure pseudo-dialogique, mime la tentation de la complexité pour finalement indiquer que la simplicité même est une réponse idoine. Il n'y a rien de plus à rechercher dans le fait qu'un hibou se pose sur une clôture que le fait qu'un hibou s'est posé sur une clôture. L'enjambement donne de la force à la proposition de Niedecker. En renvoyant à la ligne « *an owl* », Niedecker autonomise le complément du nom qui n'est plus intégralement lié à « *The sign of* ». Niedecker rend ainsi poétiquement la nécessité de se débarrasser de toute prétention au sens pour apprécier directement les choses telles qu'elles se présentent à nous. Dans le même mouvement, Niedecker refuse le redoublement du mot « *sign* », rime potentielle, et, ce faisant, prive le mot d'une nouvelle importance

229. « *Lorine was a better proofreader than Cora, but because of poor eyesight she was slow, peering at proofs through a magnifying glass, pushing back her chair to rest her eyes* » (Peters 73).

230. La mère de Lorine est devenue sourde à la suite de l'accouchement : « *After Lorine was born, Theresa began to lose her hearing. Doctors connected her increasing deafness to the birth of her only child* » (10). À la suite d'une liaison du père de Lorine Niedecker avec une femme plus jeune, elle se réfugie dans le silence : « *Lorine watched as her abandoned mother retreated into silence; and the more silent she became, the more in atonement and fury she scrubbed, laundered, planted, weeded, and cooked for her husband's carp-seining crew in the hut she knew was his trysting place* » (17).

231. « *Lorine identified intimately with birds. So nearsighted she could not drive a car, she knew their calls* » (66).

poétique. La prise en compte des choses telles qu'elles existent [232], le principe énoncé par Zukofsky, mène à une approche concrète de la nature, dans laquelle le poète prend note de la seule présence des oiseaux sans chercher à lui donner une signification particulière. Dans un autre poème, la vision du combat nuptial d'oiseaux (« *birds' mating fight* » [104]) est rendue dans une description neutre. Le poème ne fait preuve d'aucune intervention apparente de la poétesse, au-delà de la juxtaposition de deux faits, de la cause et de sa conséquence :

> *Birds' mating-fight*
> *feathers floating down*
> *offspring started*
> *toward the ground* (104).

Dans ces exemples, Niedecker apparaît comme une naturaliste, écrivant pour enregistrer et cataloguer les différents phénomènes qui se déroulent autour d'elle, comme célèbre naturaliste américain, John James Audubon. Le poème intitulé « *Audubon* » attire l'attention sur les souffrances des hommes et des femmes qui tentent de survivre dans des conditions extrêmement rudes. Que ces conditions soient économiques ou politiques. Le poème manifeste les difficultés rencontrées par le naturaliste américain emprisonné pour dettes [233] :

Audubon

> *Tried selling my pictures. In jail*
> *twice for debt. My companion*
> *a sharp, frosty gale.*
> *In England unpacked*
> *them with fear:*
> *must I migrate back*
> *to the woods unknown, strange*
> *to all but the birds*
> *I paint?*
> *Dear Lucy, the servants here*
> *move quiet*
> *as killdeer* (107-108)

232. « *Things as they exist* » (L. Zukofsky, « Sincerity and Objectification » 273).

233. « *In Louisville he was arrested and jailed over unpaid loans. A judge helped him file for bankruptcy — a move that in those days got you out of jail but not out of debt. Broke and distraught, Audubon made his way to Shippingport, where he was put up by friends. Lucy joined him there soon after. When he asked his hosts to recommend him for a job on a riverboat, they politely declined. Audubon had a look in his eye that seemed to warn everyone he was on the verge of disappearing forever* » (Souder 167).

Niedecker semble montrer que la nature est le principal cadre de référence pour l'homme qui a été emprisonné : les domestiques sont diminués et déshumanisés à travers la comparaison avec les pluviers kildir, connus pour leur cri particulièrement bruyant [234]. En outre, le poème introduit une dimension économique puisqu'Audubon n'a d'autre choix que de vendre ses peintures pour rembourser ses dettes. Ainsi, Niedecker révèle les dimensions multiples du paysages, sa nature de polysystème : « Le processus paysager, développé à partir d'un faisceau d'interactions d'une telle complexité, peut être considéré comme un "polysystème" regroupant des systèmes complexes mais bien individualisés et fonctionnant de façon plus ou moins autonome (système naturel et système social, système de production économique et système de représentation culturelle, etc.) » (Bertrand 251).

Le paysage rassemble dans un même lieu le monde naturel, représenté par les animaux, et, dans le même temps, son exploitation économique.

> *To see the man who took care of our stock*
> *as we slept in the dark, the blackbirds flying*
> *high as the market out of our pie,*
> *I travel now at crash of day*
> *on the el, a low rush of geese over those below,*
> *to see the man who smiled*
> *and gave us a first-hand country shake* (Niedecker 103).

Alors que le lecteur suit les personnages partis voir l'homme en charge de leurs troupeaux, le personnage attire l'attention sur les passereaux qui volent dans le ciel : « *blackbirds flying / high as the market out of our pie* ». Les passereaux sont immédiatement reliés à la condition économique qui semble être la considération préférentielle du locuteur. Considération qui est suivie par son envers quand un vol d'oies est décrit volant bas. Les deux adjectifs « *high* » et « *low* » apparaissent comme le reflet des principales préoccupations mercantiles de la personne, mouvement baissier ou haussier d'un marché. Le personnage cherche dans la nature les signes annonciateurs de son éventuelle bonne fortune, et les oiseaux forment une courbe des prix montante ou bien ascendante en fonction de son état d'esprit. La conjonction de ces deux dimensions donne au poème sa structure binaire, amplifiée par le contraste entre deux références temporelles différentes. Le poème fait se rencontrer le passé dans lequel les personnages non identifiés avaient confié la responsabilité de leur troupeau à cet homme, et le présent dans lequel ils sont en route pour le rencontrer. Mais il y a aussi le temps différent de la nature, le temps de ces passereaux qui volent

234. « *Noisy, and often heard at night. Loud, insistent* kill-deeah*, repeated; plaintive* dee-ee *(rising),* dee-dee-dee*, etc. Also a low-trill* » (Peterson 146).

au-dessus de leurs têtes — le temps de la nuit [235] — mais aussi le temps du jour qui se lève [236] pendant lequel les oies volent bas dans le ciel.

Niedecker exprime l'entremêlement de temporalités différentes dans le paysage. Dans un autre poème, en parlant d'un rat musqué, elle rapporte que son corps s'étend comme s'il était déjà le col de fourrure d'une femme :

> *The brown muskrat, noiseless,*
> *swims the white stream,*
> *stretched out as if already*
> *a woman's neck-piece.*
>
> *In Red Russia the Russians*
> *at a mile a minute*
> *pitch back Nazi wildmen*
> *wearing women* (103).

Ce rat musqué est mis en parallèle avec la situation des femmes sur le front de l'Est pendant la Seconde Guerre mondiale, quand elles apparaissent, elles aussi, comme des accessoires. Le rapport de prédation qui avait été établi dans la première strophe se retrouve bousculé et la femme n'est plus au sommet de la chaîne économique. Le paysage économique, le lieu fait toujours dialoguer des périodes temporelles différentes – le passé et le présent, mais aussi le présent ou un avenir potentiel [237]. L'apparition des animaux dans ses poèmes constitue le moyen pour Niedecker de rendre la complexité du paysage dans lequel elle vit mais aussi d'exprimer la conjonction de ces dimensions séparées, qu'elles soient temporelles, économiques ou bien même tout simplement naturelles. Dans les poèmes de Niedecker, le paysage est le lieu dans lequel cohabitent les animaux et les hommes, mais aussi le passé et le présent. Mais le paysage est aussi l'illustration de problématiques genrées et, dans de nombreux poèmes, Niedecker confronte la domesticité, esquissant un portrait des relations complexes entre hommes et femmes.

> *On Columbus Day he set out for the north*
> *to inspect his forty acres,*
> *brought back a plaster of Paris deer-head*
> *and food from the grocers and bakers,*
>
> *a wall-thermometer to tell if he's cold,*

235. « *dark, the blackbirds flying* » (Niedecker 103).
236. « *I travel now at crash of day* » (103).
237. La deuxième strophe va bien au-delà de la seule dimension temporelle et il faut relier la référence au front oriental de la guerre à la dimension politique et subversive présente dans les « *Mother Goose tales* » : « *But* Mother Goose *rhymes were also Objectivist as well as politically subversive—simplicity undermining established authority. She saw the form as a weapon against privilege, property, and politics* » (Peters 54).

a new kind of paring knife,
and painted in red, a bluebottle gentian
for the queen, his wife (98).

Le poème raconte l'histoire d'un homme faisant route vers le nord (« *to the north* ») pour inspecter ses terres (« *his forty acres* »). Une fois arrivé, il achète quelques objets de décoration pour sa maison ainsi que de la nourriture. Décrit de cette manière, le poème aurait pu en rester à la simple narration d'un homme à la recherche de quelques plaisirs. Cependant la seconde strophe introduit une dimension domestique quand l'homme achète une reproduction de gentianes pour sa femme. Le poème semble le récit du bonheur domestique d'un couple [238] et souligne dans le même temps la disparité de développement entre deux parties du même pays. Il dessine la « relation asymétrique existante entre la ville et la campagne, inhérente au capitalisme [239] » à travers l'opulence de biens matériels. Dans ce poème, Niedecker ne se contente pas de sa position de poétesse régionale — ou régionaliste. Elle n'accepte pas benoîtement les conditions dans lesquelles elle vit et dément le portrait peu flatteur et considérablement faussé de la poésie de Niedecker : « *the folksy countryside is replaced with a much more historically specific landscape of simultaneously modern and residual formations* » (« Waking into Ideology » 133). Le domestique n'est jamais très éloigné ou coupé du reste du paysage, et les deux sont dans une relation d'interdépendance dans laquelle le paysage peut aussi exprimer les dynamiques qui se trouvent à l'œuvre dans la sphère domestique.

Bien souvent, cette relation entre le paysage et le domestique s'exprime à travers le portrait de femmes. La plupart du temps dépeintes comme victimes, elles peuvent parfois être elles-mêmes des prédatrices qui se nourrissent de la terre sur laquelle elles se trouvent, y compris en bénéficiant des travaux des hommes.

That woman!—eyeing houses.
She's moved in on my own poor guy.
She held his hand and told him where to sign.

He gives up costs on his tree-covered shack—
insurance against wind, fire, falling aircraft, riots—
home itself, was our break in the thick (Niedecker 101).

Ici, la biographie de Niedecker infuse sa poésie puisqu'elle fait référence à la relation extra-conjugale de son père avec une femme plus jeune que lui, Gertrude Runke [240].

238. Un bonheur qui transparaît dans le nom donné à la femme, elle est une reine : « *the queen* »
239. « *the asymmetric relations between country and city under capitalism* » (Jennison, « Waking into Ideology » 133, je traduis).
240. Gertrude Runke n'avait que trois ans de plus que Lorine Niedecker (Peters 17).

Gertrude Runke incarne pour Lorine Niedecker une forme de prédation et d'appropriation des ressources par les femmes. On retrouve des allusions à la situation dans divers poèmes de Niedecker. À propos du poème « *I rose from marsh mud* », Margot Peters écrit :

> *The text [...] may be Lorine's evolutionary survey of sexual procreation from plant life to Church-sanctified human copulation, but its subtext is more explosive: the wedding that Lorine and Frank didn't have, the official union Zukofsky never proposed, her mother's drudging marriage, and, above all, the acquisitiveness of women—always personified by Gertrude Runke* (Peters 94-95).

Gertrude Runke avait réussi à déposséder la famille Niedecker d'une partie de ses biens en poussant Henry Niedecker à les céder à son mari, Otto Runke [241]. Cependant, au-delà de ce portrait peu flatteur, Niedecker dédie une partie de ses poèmes à la description des défis et des vexations rencontrées par les femmes au quotidien

> *My man says the wind blows from the south,*
> *we go out fishing, he has no luck,*
> *I catch a dozen, that burns him up,*
> *I face the east and the wind's in my mouth,*
> *but my man has to have it in the south* (Niedecker 97).

Dans ce poème narrant un épisode de la vie d'un couple, l'homme est vexé par le fait que la femme attrape plus de poissons que lui. Sa mesquinerie est mise en contraste avec la sagesse simple de sa femme qui semble avoir un contact plus direct avec le monde naturel. Cette relation privilégiée avec la dimension environnementale est illustrée à la fois par une meilleure exploitation des ressources naturelles offertes par la rivière et par le rapport de la femme au vent. À travers ce contraste, le mari apparaît moins sensible au grain du monde. Dans ce poème, il semble y avoir identité entre la poétesse et le personnage féminin, comme le montre les marques de subjectivité telles que le déterminant possessif « *my* » et le pronom personnel sujet « *we* ». L'utilisation du déterminant possessif manifeste l'ancrage du mari, qui ne se définit que par rapport à un point de référence fixe qui est celui de la femme. Ainsi, on peut voir qu'il n'accède à une réelle individualité (l'utilisation du pronom personnel « *he* » et complément « *him* ») qu'à deux reprises. Dans le reste du poème, le personnage semble dépourvu d'individualité et son identité se fond dans celle de son épouse, comme en témoigne l'utilisation du pronom personnel « *we* ». C'est bien la femme qui occupe le centre du jeu et c'est à travers ses yeux que nous percevons la

241. « *Early on, Gertrude Runke hog-tied her lover with demands. Frontage by frontage foot, lot by lot, Henry signed over his ownings on Blackhawk Island to Gertrude's husband, Otto, in exchange for his wife* » (18).

scène. Bien plus, c'est elle qui se met en scène comme porte-parole de la nature. Le vent occupe une place prééminente dans ce poème comme en témoigne l'allitération en [z] et [s] : « *My man says the wind blows from the south* » (97). Par cette harmonie imitative, le déplacement d'air du vent se retrouve situé dans la bouche même de la poétesse. Le vent passe ainsi du monde extérieur à la bouche de la poétesse devenant oracle. Les dieux de la nature expriment leur faveur en la gratifiant d'une pêche miraculeuse, don de la parole suivi du don matériel, du don littéral. Le vent vient se loger dans la bouche de la poétesse qui a su s'ouvrir à son appel. Pourtant elle n'est pas écoutée par son mari, la renvoyant ainsi au rang de Cassandre. Malgré son pouvoir, elle ne parvient pas à faire coïncider la vérité – ici représentée par le mot « *mouth* » – et la version de la réalité portée par son mari – portée ici par le mot « *south* ».

Le poème, malgré l'ignorance du mari, trouve néanmoins son lecteur et celui-ci perçoit les mots prononcés par la poétesse-prophétesse. Niedecker semble dotée de la capacité de pouvoir parler à la place de tout le monde, y compris d'un simple métayer. Le poème constitue un nouvel exemple de cette poésie populaire – Niedecker utilise directement le mot « *folk* ».

> *I'm a sharecropper*
> *down here in the south.*
> *Housing conditions are grave.*
>
> *We've a few long houses*
> *but most folks, like me,*
> *make a home out of barrel and stave* (98).

Lorine Niedecker procède à un changement de perspectives et indique que ses intérêts allaient bien au-delà de sa maison et de son État natal [242]. Lorine Niedecker exprimait sa frustration de n'être reconnue que comme poète régionale : « *In an oft quoted letter to Cid Corman, Lorine Niedecker complained that papers of hers deposited at the University of Wisconsin had been filed among the regional materials. She asks '[what] region — London, Wisconsin, New York?' (BYH 208)* » (M. Davidson, « Life by Water. Lorine Niedecker and Critical Regionalism » 3). La présence de l'adverbe « *here* » couplée à l'indication géographique « *in the south* » montre un ancrage local particulièrement marqué. Cependant, Niedecker n'abandonne pas une prétention à l'universalité, comme le montre la lamentation

242. Un intérêt qui était déjà visible évidemment dans le poème déjà cité précédemment « *The brown muskrat, noiseless* » (Niedecker 103), dans lequel elle faisait référence à la guerre entre l'Allemagne nazie et l'Union Soviétique. De même, dans le poème « *We know him—Law and Order League* », Niedecker dresse le portrait d'un briseur de grève (99).

à visée généralisatrice « *most folks* ». En deux lignes, elle dessine une image fidèle de la misère populaire [243] et parle d'un paysage semblable à une décharge, dans laquelle on fait sa maison à partir de douelles et de tonneaux – « *barrel and stave* » (Niedecker 98). Lieu de danger et de rebuts, le paysage récèle néanmoins des potentialités insoupçonnées.

Niedecker se plaignait régulièrement des contraintes que la propriété lui imposait. En effet, après la mort de son père, elle avait hérité de plusieurs propriétés à Blackhawk Island mais les locataires indélicats et les intempéries régulières lui causaient beaucoup de soucis [244]. Blackhawk Island est une région souvent inondée et cet élément se retrouve dans la poésie de Niedecker, tellement qu'il en deviendrait possible de parler de « paysage aquatique » – selon le mot de Mary Pinard qui parlait de « *waterscape* » plutôt que de « *landscape* » (Pinard 21).

> *Ash woods, willow, close to shore,*
> *gentle overflow each spring,*
> *here he lived to be eighty-four*
> *then left everything.*
>
> *Heirs rush in–lay one tree bare*
> *claiming a birdhouse, leave*
> *wornout roof hanging there*
> *nothing underneath.*
>
> *If he could come back and see his place*
> *fought over that he'd held apart*
> *he'd say: all my life I saved*
> *now twitter, my heart?*
>
> *He owned these woods, every board,*
> *till he lost his spring and fall;*
> *if he could say: trees craved for–*
> *overflow to all* (Niedecker 93).

Les frênes – « *ash woods* » – et les saules – « *willow* » – enracinent le poème dans une relation dialectique avec le paysage. Tout comme la propriété de l'homme dont il est question dans le poème, ces arbres sont situés sur un espace liminal qui est la berge. Cette position les rend particulièrement vulnérables aux inondations. Cependant, Lorine Niedecker n'utilise pas le terme même d'inondation – « *flooding* » – pour privilégier

243. « *Housing conditions are grave* ».

244. « *Henry's two rental houses burdened her, even when renters were congenial like Chuck and Doris Perkin and their son Butchie [...] Other renters were nothing but trouble: a pregnant woman who didn't pay her rent, slobs after whom she had to clean up, people with barking dogs* » (Peters 121).

une expression plus positive que l'on pourrait traduire par « doux débordement » – « *gentle overflow* ». L'adjectif « *gentle* » est inattendu pour un tel nom mais il permet la mise en contraste entre les pratiques de la nature et les pratiques des hommes. Les inondations régulières ont un potentiel de destruction certain, mais elles ne sont après tout rien comparées aux déprédations effectuées par les héritiers du vieil homme. Malgré la récurrence de ce phénomène naturel – « *each spring* » –, le vieil homme a quand même réussi à laisser un héritage à sa famille : « *he left everything* ». Une fois mort, ses héritiers se déversent semblables à un torrent – « *rush in* » –, rapaces, sur les restes, ne laissant derrière eux qu'un seul arbre dénudé – « *bare* ». Ils détruisent ainsi la maison que l'homme avait patiemment construite pour ne laisser qu'un toit – « *wornout roof hanging there / nothing underneath* ». Le pillage des héritiers est pire que n'importe quelle inondation. Une inondation fait partie d'un certain ordre naturel, inscrit dans le rythme des saisons, mais les héritiers déstabilisent toute la structure. L'image de la maison dont il ne reste que le toit est à ce titre saisissante et donne presque une coloration surnaturelle au poème. Les héritiers provoquent la rupture avec le passage des saisons : « *he lost his spring and fall* ». En conséquence, Niedecker identifie les désirs du vieil homme qui souhaite procéder à une remise à zéro. Dans son désir, il se rapproche d'une figure divine souhaitant provoquer un déluge qui emporterait non seulement ses possessions mais aussi l'ensemble de l'humanité : « *overflow to all* ». Le motif du déluge et sa dimension biblique est clairement mise en valeur par Niedecker quand elle fait rimer « *fall* » et « *all* ».

Saison et péché originel sont intrinsèquement liés. Niedecker intègre ainsi les saisons dans un système de jugement moral, déjà présent dans l'épisode du Déluge, justifié par Dieu comme une punition face au déchaînement de violence de l'humanité :

> *Now the earth was corrupt in God's sight, and the earth was filled with violence. And God saw that the earth was corrupt; for all flesh had corrupted its ways upon the earth. And God said to Noah, "I have determined to make an end of all flesh, for the earth is filled with violence because of them [...] For my part, I am going to bring a flood of waters on the earth, to destroy from under heaven all flesh in which is the breath of life; everything that is on the earth shall die* (Genesis 6.11-17 Coogan et al. 19-20).

Passage des héritiers et Déluge ont les mêmes conséquences : « *to destroy from under heaven all flesh in which is the breath of life* » et « *Heirs rush in–lay one tree bare* ». Les héritiers écorchent les arbres mais aussi la maison. Dans son dénuement, la maison apparaît comme privée de chair, elle a été complètement vidée, à tel point que le toit reste seul, comme suspendu dans le ciel : en-dessous du ciel (représenté par le toit) il ne reste plus

rien. Le paysage chez Niedecker apparaît ainsi comme le reflet de la prédation et de la cupidité des hommes. Une perversion que seule la nature pourrait effacer.

La nature apparaît ainsi chez Niedecker comme une entité multi-dimensionnelle, neutre, permettant d'apporter tour à tour de la souffrance et du soulagement. Le poème suivant montre une Niedecker cherchant du réconfort dans la nature :

> *I said to my head, Write something.*
> *It looked me dead in the face.*
> *Look around, dear head, you've never read*
> *of the ground that takes you away.*
> *Speed up, speed up, the frosted windshield's*
> *a fern spray* (Niedecker 100).

Niedecker est ici engagée dans la recherche difficile d'une médiation. Suite à une dissociation entre les différents éléments de son propre corps, elle y invective sa tête contre laquelle elle se rebelle, en lui enjoignant d'écrire. Elle y exprime la volonté de se retrouver complètement intégrée avec la terre : « *Look around, dear head, you've never read* » (100). Dans la poésie de « *New Goose* », le paysage est un moyen de médiation vers une voix poétique. En utilisant le dialogue, Niedecker met en place une séparation entre le poète et son propre esprit. Comme elle enjoint son esprit à écrire quelque chose (« *Write something* »), celui-ci la regarde en face (« *dead in the face* »). Alors, Niedecker indique qu'il lui suffit de lire ce qui se trouve à ses pieds, sur le sol. Dans un poème qui se termine sur un mélange, un métissage du technologique et du naturel, où la nature est capable d'imprimer les motifs fractalisés (semblables à ceux de fougère — « *fern spray* »), Niedecker montre la résolution d'une possible dichotomie en essayant d'habiter poétiquement le monde. Dans un autre poème, on peut trouver la même volonté de se retrouver pris dans la terre. Alors que le locuteur tente de vendre le crachoir de son grand-père à un musée et que le musée refuse, il exprime son souhait de l'enterrer et de la recouvrir d'une pierre : « *bury it in the ground / and put a stone on top* » (101). En exprimant le souhait d'enterrer cet objet d'Amérique, Niedecker plaide ainsi pour l'établissement d'une archéologie. Ces deux poèmes révèlent un sens du passé évoluant jusqu'au point où la personne devient une partie intégrante de la terre elle-même, permettant l'établissement d'une archéologie, et *in fine* une identification totale de la terre avec le peuple.

Blackhawk Island, île sur laquelle Niedecker a passé la majeure partie de sa vie, tire son nom d'un chef Sauk qui avait décidé d'affronter les colons blancs dans la région. Il avait ainsi passé du temps près du Lac Koshkonong, près de ce qui deviendrait plus tard la maison de Niedecker (Federal Writers' Project 34-35). Le chef, après quelques succès

initiaux, dut finalement se rendre et passer le reste de sa vie en prison. L'appropriation de la terre par le gouvernement américain mène finalement à une mémorialisation de la lutte du chef Sauk qui se fait par la toponymie. Par son inscription finale dans la géographie, Black Hawk est devenu une partie intégrante de la terre.

> *Black Hawk held: In reason*
> *land cannot be sold,*
> *only things to be carried away,*
> *and I am old.*
>
> *Young Lincoln's general moved,*
> *pawpaw in bloom,*
> *and to this day, Black Hawk,*
> *reason has small room* (Niedecker 99).

Niedecker exploite dans ce poème un élément de la biographie de Lincoln : dans sa jeunesse, ce dernier a été membre de la milice qui avait combattu la rébellion de Black Hawk (Burlingame 67). Le poème met en scène la confrontation entre deux modes de pensée, d'un côté la conception de la terre propre au chef Sauk et de l'autre, la vision occidentale de la terre incarnée par Abraham Lincoln. Dans ces deux quatrains, Black Hawk exprime sa conviction que la terre est exclue du régime de la propriété parce qu'elle est immeuble. Ce faisant, le chef se situe dans le prolongement de la distinction classique entre les biens meubles et les biens immeubles tirée du droit romain [245]. Sa défaite finale contre la milice américaine marque non seulement la fin de sa rebellion mais aussi de son mode de pensée. Celui-ci est considéré comme inadapté et hors de propos par les vainqueurs, renvoyé à un artefact du passé. La défaite finale a aussi pour résultat d'amener à l'enfermement non pas seulement de l'homme mais aussi de sa vision. L'homme et la raison finissent confinés entre les murs étroits d'une cellule. Le mot « *pawpaw* » souligne la cohabitation et la vie parallèle de deux systèmes de pensée et de modes de représentation. Cependant, les saisons de la terre ne sont pas les saisons des hommes. Les deux systèmes semblent en relation mais la communication ne se fait pas entre eux. L'asiminier trilobé a beau présenter ses plus belles fleurs [246], le spectacle ne fait pas changer le général d'opinion. Et la rime entre les mots « *bloom* » et « *room* » marque plutôt le cloisonnement entre les deux systèmes de pensée. Par cette rime, c'est la relation entre le monde naturel représenté

245. « *Movables and immovables: The main distinction drawn in later Roman law and modern systems based thereon between kinds of things subject to ownership and possession. [...] the distinction corresponds to everyday conceptions, assigning animals and vehicles to the former and land and buildings to the latter category [...]* » (Walker 858).
246. « *pawpaw in bloom* » (Niedecker 99).

par l'arbuste et le monde de Black Hawk, représenté par la cellule dans laquelle il se trouve confiné. Paysage et hommes sont liés y compris dans leurs plus grandes différences. Comme le dit Bertrand :

> Le géosystème et l'écosystème sont des concepts naturalistes qui incorporent plus ou moins directement certains aspects sociaux (impact anthropique) ; le paysage est une analyse sociale qui incorpore du « naturel » finalisé (Bertrand 250).

Le paysage dans lequel Niedecker se trouve apparaît comme une scène sur laquelle les acteurs passent et jouent. À travers les nombreuses menaces qui semblent peser sur le paysage, il n'y a rien de plus dangereux que la possibilité de la disparition, la possible sortie de la temporalité. « *From my bed I see / the wind willow / the grass* » (Niedecker 104-105), ainsi commençait un poème de Niedecker. Alors qu'elle se trouve sur son lit, Lorine Niedecker peut voir le vent brasser les hautes herbes. La scène qui captive la poétesse est hypnotique mais elle est au risque de disparaître. La mise en parallèle des mots « *grass* » et « *gas* » par la rime donne un caractère vaporeux et évanescent à l'herbe. Face à ce risque, Niedecker tente d'ancrer son poème et la scène dans le réel, afin de les faire durer le plus longtemps possible — « *to make it last* ». L'enracinement de ses visions les plus fugitives par le processus mental de plantation d'un arbre permet la sauvegarde de celles-ci.

Un paysage est toujours une construction, le résultat d'un point de vue imposé sur une partie du monde naturel. Dans *New Goose*, Niedecker s'est concentrée sur son environnement immédiat, sur les animaux, les hommes et les femmes peuplant ce milieu. Le paysage dessiné par Niedecker est complexe et doit être reconstitué à partir de nombreux détails épars. Ce faisant, elle participe à l'élaboration d'un terreau dans lequel sa poésie pourra prendre racine et s'épanouir. La terre et le paysage sont un point de rencontre entre tous les personnages qui peuplent le recueil, ainsi que le recueil de Niedecker lui-même. *New Goose* apparaît ainsi comme une véritable région poétique.

À la suite de Williams, les poètes objectivistes ont ainsi participé à un changement d'orientation en essayant non plus d'écrire une poésie à partir de thèmes qui leur seraient étrangers mais à partir de leur expérience et de leur environnement proche, écrivant une poésie brève centrée sur des moments ou des épisodes correspondant à l'essentiel (« *gist* ») de l'expérience américaine [247].

La poésie de Lorine Niedecker, George Oppen, Carl Rakosi, Louis Zukofsky et Charles Reznikoff montre que les rapports entre la poésie et le réel se sont affermis depuis les

247. Selon le mot célèbre de Pound : « *Poetry consists of gists and piths* » (Pound, *ABC of Reading* 92).

grands moments de la poésie lyrique et de la poésie symboliste. Dans un mouvement similaire à celui qui a eu cours dans l'histoire du roman, la poésie s'est retournée vers le réel pour y retrouver une source d'inspiration. Répondant à ce mouvement général, la poésie objectiviste a accordé une importance accrue à la réalité. L'attention apportée aux détails de la vie quotidienne et la prise en compte de la centralité du sujet dans la construction d'une œuvre poétique montrent les rapports intimes entre le poète et l'environnement extérieur.

Le sujet peut constituer une base dans l'appréhension du monde mais il peut aussi être mis en question. Oppen, à ce titre, offre une réponse exemplaire en ce qu'il fait siennes les interrogations de Heidegger et indique que le questionnement de l'être ne peut se passer d'une modalité d'existence qui soit poétique. À tous les dangers qui guettent l'existence, Heidegger et Oppen proposent une réponse profondément séduisante pour les poètes. À cette question difficile des modalités d'existence dans le monde, ils proposent la possibilité d'être poétiquement [248]. Niedecker, dans sa poésie inspirée de modèles populaires se saisit de cette proposition pour créer une poésie qui trouve sa source dans le sol même de son État natal. Sous sa plume et dans son recueil *New Goose*, objectivisme rime avec localisme. La relation entre poésie, objectivisme et réalité ne s'épuise cependant pas dans la relation entre poésie et être. Et les poètes objectivistes ont aussi mobilisé le réel d'une autre manière qui attire l'attention sur sa transformation textuelle.

248. On peut faire nôtre la remarque de Claudia Desblaches sur E.E. Cummings et William Carlos Williams : « Par un va-et-vient continu entre ces deux auteurs que de nombreux indices semblent séparer au départ, nous espérons déterminer dans quelle mesure leur poésie s'appuie sur le rêve commun d'une possibilité de domestiquer le réel ou d'habiter le monde en poète » (Desblaches 6).

Chapitre 6

Un réel textuel

Le rapport entre réel et poésie objectiviste s'inscrit dans le temps long. Trouvant son origine dans la pensée grecque, le rapport au réel est structurant dans l'histoire de la littérature en général et de la poésie en particulier. Les modalités de représentation du réel ont connu des évolutions qui ont trouvé leur couronnement dans le triomphe du roman à partir du XIXe, mais la poésie est aussi concernée par la représentation. En effet, les expérimentations modernistes se sont en partie construites en fonction de leurs prédécesseurs dont le symbolisme et son rapport à l'idéal sont probablement les plus illustres représentants. La poésie objectiviste fait donc partie de cette tradition en cours de constitution durant le XXe siècle et qui voit dans le réel le principal ressort poétique. Importance qui se manifeste dans la citation suivante de Daniel Arasse qui rappelle dans son histoire du détail dans la peinture la place de plus en plus importante de la représentation :

> De la fin du Moyen Âge au dernier quart du XIXe siècle, la période envisagée correspond à celle où domine dans la pratique et la tconnaissanceMusmannoe concept d'imitation, de mimésis. ArbiReznikoffdes découpages historiques, celui-ci repose sur la constatation que, dans la peinturnature joue, presque ontologiquement, un rôle décisif. Quand il imite l'objet qu'il représente, le peintre est censé mettre devant les yeux un double de cet objet. C'est même, à l'époque classique, une différence fondamentale entre Peinture et Poésie. Le peintre doit spécifier l'aspect de ce double qu'il propose à la vue, le particulariser pour le faire voir dans sa ressemblance à l'objet réel — ressemblance qui peut être parfois poussée jusqu'au moindre détail, « trait pour trait » (Arasse 12-13).

Cependant, si la question du réel est sans conteste fondamentale dans l'étude de la poésie objectiviste, il faut bien voir que celle-ci ne correspond pas seulement à un réel constitué de l'environnement physique qui entoure le poète. En effet, la pratique objectiviste prend pour base le réel considéré comme une matière textuelle susceptible d'être transformée et réappropriée. Cette réappropriation correspond à une reconfiguration du réel à travers des moyens de conception poétiques particuliers. Ainsi, on pourrait dire

que le réel dépeint dans la poésie objectiviste ne correspond pas seulement à une brièveté de premier degré mais plutôt à une brièveté de second degré, à une brièveté médiée. Il y aurait une différence de nature entre deux types de brièveté. Le modernisme en poésie s'est exprimé à travers l'adoption d'une brièveté formelle définitoire, par des poèmes de longueur réduite, à l'encontre des tentatives poétiques edwardiennes [1]. Comme autre exemple de cette brièveté, caractéristique générique essentielle, on peut citer l'affirmation volontairement provocante de Pound de vouloir instituer comme « Œuvres complètes » de Hulme [2] un ensemble réduit de cinq poèmes.

Dans le prolongement de ce bref de premier degré, il y aurait un bref de second degré correspondant à une pratique poétique de l'adaptation et de la réécriture. Cette pratique relèverait non seulement de l'intertextualité mais correspondrait aussi à une extension du domaine du réel. La pratique de la poésie objectiviste irait ainsi à l'encontre de ce qui a été écrit par Marie-Paule Berranger dans son étude de l'aphorisme dans la poésie surréaliste. La poésie objectiviste ne correspondrait ni à un « dépaysement », ni à un « démembrement », ni à une « mutilation corporelle », ni à une « expérience de l'autonomie du signe par rapport au réel » (Berranger 140). Au contraire, dans le rapport au réel qui s'affirme ici, c'est la dépendance du signe par rapport au réel qui est en jeu.

6.1 Une narration poétique

> L'homme intervient dans la confusion de l'univers ; il approfondit, il réduit, il réunit ; il rassemble les éléments connexes, il sépare, il divise, il décompose et rassemble l'essentiel sur ses petits tas. Les différences s'élargissent, l'équivoque s'élimine ou bien il est renvoyé et ramené à l'univocité. Déploiement de l'explication et repliement du classement – l'homme parvient ainsi jusqu'aux Formes fondamentales (Jolles 26).

La citation d'André Jolles remet l'écrivain même au centre de l'écriture. En effet, la mise en place d'un bref de première catégorie peut avoir pour conséquence une poésie désincarnée dans laquelle le poète serait totalement dépendant de la situation dont il témoigne. En quelque sorte, dans cette brièveté indissociable de la perception de l'évènement, le poète perd de son agentivité s'il veut rendre compte de l'évènement de manière idoine. Mais le passage à la brièveté de second rang réintroduit la transformation dans le réel et par

1. Pound privilégiait ainsi une forme de poésie tournée vers la condensation et l'expression ramassée à l'opposé de l'emphase des poètes institués comme références.

2. Parues dans le numéro du 25 janvier 1912 du magazine *New Age* (Pound, *Ezra Pound's Poetry And Prose* 58).

conséquent réaffirme la participation d'un auteur. Parce que l'homme réunit les éléments épars, parce qu'« il sépare », parce qu'« il divise », parce qu'il « rassemble » finalement « l'essentiel sur ses petits tas », l'auteur est au cœur de la brièveté.

6.1.1 Le témoignage

Dans le panthéon de la poésie objectiviste, Charles Reznikoff occupe une place à part en raison de son utilisation de documents *a priori* profondément éloignés du genre poétique. La section « *Early History of a Writer* » étudiée précédemment décrit la révolution opérée dans l'esprit du poète quand il a commencé à étudier le droit et les textes juridiques :

> *At first I read more poetry than cases,*
> *but then threw myself zestfully*
> *into the dog fight that each period became*
> *and, to be ready for it,*
> *learned to probe beneath the facts of each case*
> *for the living principle of law*
> *and to trace it, if I could,*
> *to the solid trunk from which it sprang;*
> *confused as it all was to me at first,*
> *I soon saw the law in its elements as a beautiful order*
> *in which benefit balanced obligation*
> *and nothing was without its reason—or reasons* (C. Reznikoff, *Poems* 2: 168).

La première année de droit remet en cause son précédent système de croyance. Dans un renversement des valeurs, la poésie est remplacée par le droit et la doctrine juridique. Pour Reznikoff, le droit constitue une nouvelle étape dans l'acquisition du sens. Dans la langue juridique, les mots ne jouent pas avec les connotations, ils ont un sens lumineux, ils sont proches de leur sens « normal[3] ». La découverte de la littérature juridique est une révélation qui lui permet d'accéder au sens, d'échapper à un manque de rigueur de la littérature. Reznikoff compare cette révélation à un baptême, il peut maintenant se baigner dans les eaux claires de la raison : « "*I find it delightful / to climb those green heights, / to bathe in the clear waters of reason [...]*" » (168).

Les textes juridiques et autres décisions de courts de justice auront une influence considérable sur le jeune Reznikoff mais il finit par se lasser lui-même et retourner à la poésie. Un retour qui, encore une fois, sera provoqué par un intermédiaire. C'est en

3. Le mot choisi par Reznikoff est particulièrement significatif puisqu'il indique que les mots sont utilisés dans un sens qui les rapproche de la lumière du soleil : « "*to use words for their daylight meaning*" » (*Poems* 2: 168).

discutant avec un ami appelé Al[4] que Reznikoff se rend compte que le droit peut être mis à profit pour l'écriture poétique :

> *I saw that I could use the expensive machinery*
> *that had cost me four years of hard work at law*
> *and which I had thought useless for my writing:*
> *prying sentences open to look at the exact meaning;*
> *weighing words to choose only those that had meat for my purpose*
> *and throwing the rest away as empty shells* (2: 172)

Si Reznikoff a fini par privilégier la poésie, il lui fallut cependant travailler. Après une première activité en tant que représentant de commerce, il finit par être recruté au sein de *Corpus Juris*, une encyclopédie de droit à destination des juristes. C'est là qu'il trouva les matériaux nécessaires à l'écriture de *Testimony*[5].

Les techniques d'analyse et de commentaire des décisions juridiques, ainsi que les dispositifs qui permettent aux textes juridiques d'être clairs sont utiles pour la composition littéraire. La question de la brièveté est multi-dimensionnelle et André Jolles a, dans ses *Formes simples*, tenté d'ébaucher une typologie des différentes formes brèves. Jolles commence par souligner que le langage est le fruit d'un travail collectif[6]. Jolles dénombre dix types de formes dont il indique qu'elles se rapprochent d'un état prototypique de la littérature, possédant une origine qui se perd dans les tréfonds de l'indifférenciation. Pour tous ces types, il est en effet difficile d'identifier un auteur, même si certains sont devenus des objets littéraires[7]. Les fables et contes fournissent une illustration de ce passage, de

4. On peut d'ailleurs noter que le portrait fait du jeune homme se rapproche énormément du portrait de la déesse Athéna que l'on trouve dans le poème « *Hellenist* » (1: 107). Athéna y était décrite comme ayant des yeux bleus (« *blue-eyed Athena* »), et Al possède le même air supérieur et les mêmes yeux bleus : « *smiling half in friendship and half mockingly, / hardly looking at me with his bright blue eyes* » (2: 172). Faut-il y voir un sentiment d'infériorité face à une personne qui possède les traits physiques caractéristiques de la race dite « supérieure » ? Les traits physiques sont abordés dans le poème VII de « *Going To and Fro and Walking Up and Down* », poème dans lequel Reznikoff interroge mentalement un homme physiquement proche des idéaux nazis (2: 23-24).

5. « *In 1928, he went to work for* Corpus Juris*, an encyclopaedia of law for lawyers, and though this job at last utilized his legal training, he seems to have found it at first nearly as burdensome as selling hats for his parents. Eventually, however, he was able to find through this hackwork the materials for his major work* Testimony*, and the technique developed there was also applied to his very late work* Holocaust » (Hindus, « Charles Reznikoff » 27).

6. Le langage ayant aussi la particularité d'être à la fois le fruit d'un travail collectif mais aussi la condition même de ce travail collectif.

7. « Et nous savons que le langage, en tant que travail modifiant un ordre, mène alors directement à la littérature, même si cette littérature ne provient pas d'un poète déterminé, même si elle n'est pas fixée dans une oeuvre déterminée. Et nous voyons en même temps le langage, ou la littérature, se saisir d'une chose, la transformer et la renouveler, cette chose étant – pour employer une formule audacieuse – un

cette perméabilité possible entre des formes simples, collectives, et des formes complexes, individuelles, puisque si les frères Grimm ou Charles Perrault ne sont pas à l'origine des contes, leurs noms y sont devenus irrémédiablement attachés auprès du grand public. Si nous parlons d'un état indifférencié du langage en parlant des formes simples, il apparaîtra sans doute paradoxal de les mobiliser pour étudier des auteurs aux pratiques identifiées – il est tout à fait possible de faire la différence entre un poème de Carl Rakosi et un poème de Lorine Niedecker [8]. Quand bien même les poètes objectivistes étaient bien des auteurs, au sens d'une manifestation de la littérature dans sa forme achevée, leurs divers écrits portent encore la trace de certaines formes simples, parmi lesquelles les mémorables.

Jolles introduit la notion de mémorables à partir de deux exemples, le suicide d'un conseiller et l'assassinat de Guillaume d'Orange. À partir de la narration factuelle, très terre à terre de ces deux événements, Jolles distingue des effets dérivés de la mise en série des « faits du même ordre » (Jolles 167). Jolles, dans sa définition, indique que le mémorable est une forme simple qui se contente de l'effectif, dans laquelle seuls des éléments pertinents interviennent, ce qui permet de relier cette notion de mémorable avec la pratique poétique de Reznikoff, notamment dans son recueil *Testimony*.

Son ouvrage *Testimony. The United States (1885-1915): Recitative* est le fruit d'une évolution au long cours [9]. En effet, la publication de ce projet s'étale de 1934 jusqu'à la publication de l'ouvrage complet en deux volumes en 1978 [10] (C. Reznikoff, *Testimony* vi). La première version consiste en un texte en prose publié en 1934 par *Objectivist Press* [11]. La forme du texte a été relativement instable comme la première version du livre était en prose [12] mais depuis le début, le projet offrait une « insatiable accumulation rhizomique et anti-téléologique de documents » qui dépeignent tous les éléments de la société américaine [13]. Il fallut cependant attendre trente ans pour que Reznikoff procède à

donné de la nature » (Jolles 23).

8. Par exemple en parlant de l'ironie propre à Rakosi ou de l'affection pour la poésie populaire chez Niedecker.

9. La fortune critique de l'ouvrage trouve un témoignage « anecdotique » dans le poème « *Immigrant* » dont nous avons parlé page 95. Ce poème portait originellement le titre « *Testimony* » que Rakosi a finalement raturé (Rakosi, « Miscellaneous poems »).

10. Les deux volumes reprenant *Testimony* sont parus deux ans après la mort de Reznikoff en 1976.

11. « Testimony *began as a book of prose in the 1930s [...] The book was published in 1934 by the Objectivist Press with an introduction by Kenneth Burke [...]* » (Weinberger xii).

12. Cette édition originelle a été reproduite dans l'édition de 2015 de *Testimony* chez Black Sparrow Book. Comme un clin d'œil à cette affiliation objectiviste, le livre est dédié à Louis Zukofsky.

13. « *[...] Reznikoff's relentless rhizomic anti-teleological accumulation of documents [...] from factory, home, and street about profound injustice, social spite, grim accident, casual, hatred, callous and killing practices, implacable meanness, generally the disgraceful disregard (in profit-making businesses and elsewhere) for ethics and justice* » (Blau DuPlessis et Quartermain 16, je traduis).

une adaptation en vers systématique de ces textes juridiques [14].

La tentative poétique de Reznikoff prend corps dans les deux grands recueils *Testimony* et *Holocaust*. Ils expriment un rapport au bref qui est consubstantiel à la démarche poétique qu'il a engagée. Les deux recueils ont connu diverses formes et, dans le recueil *Going To and Fro, Walking Up and Down*, on trouve une tentative précoce d'adaptation des textes juridiques en vers. Le recueil a été publié en 1941 et la section en question montre une maturité dans le dispositif rendant possible leur inclusion dans *Testimony*. Comme indice supplémentaire de la grande proximité avec *Testimony*, on peut noter que la section porte le même nom que le recueil qui ne sera publié que dans les années soixante [15]. La section de 1941 pourrait être qualifiée de prototypique puisque s'y trouvent déjà les grands thèmes qui seront dans *Testimony*. Elle consiste en une suite de quatre poèmes de longueur variable : le poème le plus long est le poème trois tandis que le poème le plus court est le poème deux (qui ne compte que vingt et une lignes).

Le poème « *Amelia* » est un exemple typique de forme brève qui dévoile les éléments structurants de la narration. On retrouve en effet une situation initiale identique exposée par Reznikoff et correspondant à la structure quinaire définie par Jean-Michel Adam et résumée par Raphaël Baroni :

> Adam définit les cinq étapes de la séquence narrative ainsi : une *complication* orientée vers une *résolution* transforme un *état initial* en un *état final* à travers un *procès*, lui-même composé d'une succession d'actions liées entre elles par des rapports de causalité (Baroni 260).

Il est possible de reprendre le court poème de Reznikoff pour lui appliquer les catégories isolées par Jean-Michel Adam. Le lecteur est introduit à un *état initial* (« *Amelia was just fourteen [...] she threw it on the table* ») compromis par une *complication* (« *The books were piling up fast [...]* »), enclenchant un *procès* (« *and Amelia stooped to pick up the books [...] wound and winding around it* ») aboutissant à une *résolution finale* (« *until the scalp was jerked from her head, / and the blood was coming down all over her face and waist* »). Le procédé d'abrègement mobilisé par Reznikoff implique une réduction de la pratique narrative à ses éléments les plus nus, les plus constitutifs ou bien les plus nécessaires. Le processus et la mécanique se répètent dans les poèmes suivants et

14. « *Now thirty years later Charles was using the same sources, legal records of states in various parts of the United States at various periods. This time, however, he printed the result in a free verse he called "recitative"* » (Syrkin 63-64).

15. Le titre de la section est accompagné d'un astérisque indiquant que les poèmes sont tirés de comptes-rendus juridiques : « *Based on cases in the law reports* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 48).

les pratiques narratives mobilisées par Reznikoff deviennent on ne peut plus apparentes lorsqu'on retrouve dans la bouche d'un personnage le marqueur générique du conte « *Once upon a time* » (C. Reznikoff, *Poems* 2: 52). Marqueur générique immédiatement suivi d'une marque de distanciation ironique : « *(the best beginning!)* » (2: 52). Dans le poème suivant, Reznikoff reprend les éléments qui figuraient déjà dans son recueil de 1941.

> *When Lea was twelve she became a "doffer" in a spinning-company's*
> *mill:*
> *removing the full bobbins from the machines they called "twisters"*
> *and putting them back empty.*
> *the twisters stood in a row on both sides of a narrow aisle,*
> *three feet or so wide,*
> *and the floor was always slippery because of oil*
> *dripping from the machines.*
> *the bobbins were at times too tight for her–*
> *stuck–*
> *and she was told by the foreman if stuck to kick the bobbin*
> *until it was loosened.*
>
> *in kicking a bobbin she slipped*
> *and fell against one of the twisters;*
> *her hair, caught in the rollers,*
> *was torn off –*
> *hair,*
> *scalp,*
> *an ear,*
> *and part of her face* (*Testimony* 377-378).

Reznikoff procède encore une fois à une dissection de la narration, la réduisant à ses éléments les plus essentiels. Dans le même élan, c'est aussi l'événement qui se retrouve réduit à sa dimension la plus minimale, il n'y a rien à ajouter à celui-ci, Reznikoff « n'adme[t] rien qui ne fût réellement dans l'événement » (Jolles 167). Mais dans le même temps, la mise en série de tous les cas décrits par Reznikoff aboutit à cet « *effectif* d'ordre supérieur » qui « se détach[e] de la série des faits de même ordre et tous les détails se relient à cet ordre supérieur dans une relation unique et pleine de sens ; à partir de faits libres se réalise une effectivité liée » (167). Chaque élément de l'événement est nécessaire à sa conclusion en lui apportant une dimension supplémentaire. La mise en série, la mise en récit de tous les faits, aboutit finalement à une « effectivité liée » (167), qui est l'effectivité de l'exploitation et du manque de sécurité au travail.

Le poème « *Amelia* » a déjà fait l'objet d'une analyse complète sur ses sources et sur

les processus d'adaptation utilisés par Reznikoff[16]. Richard Hyland montre que le poème tire son origine d'un cas lié à la responsabilité délictuelle[17], (« *torts* »), ce qui est aussi le cas du premier poème décrivant un accident du travail.

> *The company had advertised for men to unload a steamer*
> *across the river. It was six o'clock in the morning,*
> *and still dark.*
> *snowing,*
> *There was a crowd looking for work on the dock;*
> *and all the while men hurried to the dock.*
> *The man at the wheel*
> *kept the bow of the launch*
> *against the dock—*
> *the engine running slowly;*
> *and the men kept jumping*
> *from dock to deck,*
> *jostling each other,*
> *and crowding into the cabin* (C. Reznikoff, *Poems* 2: 49).

La pratique poétique de Reznikoff efface les frontières génériques entre la prose et la poésie, puisque sa poésie emprunte des mécanismes narratifs de la prose. Le poème commence par annoncer le cadre temporel et spatial de l'action. La première strophe permet de mettre en place la situation contextuelle, narrative du poème. Elle dépeint des hommes (à la recherche d'un emploi) se rassembler autour d'un bateau à vapeur pour participer à son déchargement. Le moyen caractéristique par lequel Reznikoff décrit la situation contextuelle de l'épisode est le *plu-perfect* (« *The company had advertised for men to unload a steamer* » [2: 48]) aspect qui évoque une situation d'antériorité dans un récit au passé. Dans le cadre de l'analyse de la poésie courte et « imagiste » de Reznikoff, on a pu parler d'un présent étroit[18], mais ce poème et l'aspect utilisé par Reznikoff correspondent à un élargissement de ce cadre temporel, tant et si bien que l'on pourrait parler de sa poésie juridique comme d'un passé élargi.

Le reste du poème se conforme à ce schéma dans lequel les premiers vers décrivent la situation, manière de donner les éléments contextuels utiles à la compréhension des

16. Richard Hyland. « For Amelia ». *Jacket2*, 1er oct. 2014, jacket2.org/commentary/charles-reznikoffs-amelia-case-study-richard-hyland.

17. « *The case lost virtually all legal interest after the New York state legislature passed workers' compensation legislation in 1914. Before that date, however, it represented an important case in negligence law, particularly on the question of how to distinguish between questions of law and questions of fact. Negligence is a field of tort law, and every American law student takes Torts during the first year of law school* » (Hyland).

18. Reprenant les mots de Reznikoff lui-même : « *only the narrow present is alive* » (*Poems* 2: 39)

événements du reste de la strophe :

> *Eighty or ninety men were in the cabin as the launch pulled away.*
> *There were no lights in the cabin, and no room to turn—whoever*
> *was sitting down could not get up, and whoever had his*
> *hand up could not get it down,*
> *as the launch ran in the darkness*
> *through the ice,*
> *ice cracking*
> *against the launch*
> *bumping and scraping*
> *against the launch,*
> *banging up against it,*
> *until it struck*
> *a solid cake of ice,*
> *rolled to one side, and slowly*
> *came back to an even keel.*

Les quatre premiers vers, parce qu'ils répètent le dispositif formel qui ouvrait la première strophe, sont révélateurs d'un système de composition dans lequel Reznikoff opère des transformations « minimales » pour les éléments de contextualisation, tout en procédant à des manipulations plus profondes pour les passages en rapport direct avec les événements. Les premiers vers de chaque nouvelle strophe ont pour fonction d'introduire un nouvel élément auxquels les hommes doivent réagir : l'introduction de l'eau, signe de leur noyade prochaine.

> *The men began to feel water running against their feet as if from*
> *a hose. "Cap," shouted one, "the boat is taking water! Put*
> *your rubbers on, boys!"*
> *The man at the wheel turned.*
> *"Shut up!" he said.*
> *The men began to shout,*
> *ankle-deep in water.*
> *The man at the wheel turned*
> *with his flashlight:*
> *everybody was turning and pushing against each other;*
> *those near the windows*
> *were trying to break them,*
> *in spite of the wire mesh*
> *in the glass; those who had been near the door*
> *were now in the river,*
> *reaching for the cakes of ice,*
> *their hands slipping off and*
> *reaching for the cakes of ice* (2: 49).

À ces premiers vers contextualisants, Reznikoff oppose une modalité d'écriture totalement différente puisqu'ils doivent lutter pour leur survie. Pour rendre l'urgence vitale, Reznikoff utilise des vers à la syntaxe particulière qui contraste avec celle adoptée dans les premiers moments du poème. Les vers se raccourcissent et ne dépassent plus la dizaine de syllabes pour rester autour de cinq ou six syllabes. De même, les vers privilégient pour la plupart des constructions mono-verbales ou bien consistant en un rejet des compléments aux vers suivants. Reznikoff procède à des cassures pour faire correspondre la phrase au schéma versifié propre au genre poétique.

Ce brusque changement générique est perceptible dans la propre lecture du poème par Reznikoff (« (4) Testimony (01 :38). a. "The company had advertised" »). En effet, au cours d'une lecture au sein du *Poetry Center* de l'université de San Francisco, il accentue cette différence entre les passages qui ressemblent à de la prose et ceux en vers. Sa lecture plus rapide des passages liminaires de chaque strophe s'oppose à sa lecture, moins rapide, des passage en vers [19]. Le passage « *The company had advertised for men to unload a steamer / across the river. It was six o'clock in the morning, / and still dark* » comprend trente-cinq syllabes pour un temps de lecture de neuf secondes, correspondant à une vitesse de lecture de 3,8 syllabes par seconde. Le passage juste après « *There was a crowd looking for work on the dock; / and all the while men hurried to the dock* » correspond à une phase de transition dans laquelle le débit ralentit pour atteindre trois syllabes par seconde. Finalement, le reste de la strophe, correspondant à des marques typographiques caractéristiques de la poésie, est lu à la vitesse de 3,46 syllabes par seconde [20]. Le passage suivant aux caractéristiques typographiques plus proches de la poésie versifiée révèle un ralentissement dans le rythme de lecture par Reznikoff :

> *There was a crowd looking for work on the dock;*
> *and all the while men hurried to the dock.*

19. Blohm, dans une étude de la lecture à voix haute des différents genres chez des locuteurs allemands, montre qu'ils ont tendance à lire plus lentement de la poésie en allongeant les unités syllabiques : « *Readers orally read poetry more slowly than prose, which mainly reflects that they articulate more slowly and lengthen speech units and that silent speech pauses make up a larger portion of an oral reading. Oral poetry performance is also characterized by more pronounced speech rhythm than prose performance, but we found no evidence that readers recognize the underlying metrical pattern early and then use it to make their performance increasingly rhythmical. Taken together, these results corroborate and refine previous findings* » (Blohm et al. 174). L'étude de Blohm est en partie inspirée des travaux de Prudence B. Byers qui a trouvé des résultats similaires pour les locuteurs anglophones : « *In this study, for instance, poetry was spoken at an average of 4.84 syllables per second, non-poetry at an average of 6.20 syllables* » (Byers 369).

20. Il est assez intéressant de noter que la forme considérée comme la plus brève soit aussi celle qui mène à une dilatation temporelle.

The man at the wheel
kept the bow of the launch
against the dock—
the engine running slowly;

Le passage contient quarante-deux syllabes lues à une vitesse de treize secondes, correspondant à une vitesse de lecture de 3,23 syllabes par seconde. De même, pour le passage suivant qui contient vingt-deux syllabes et lu en sept secondes par Reznikoff, soit une vitesse de lecture de 3,14 syllabes par seconde :

The man at the wheel
kept the bow of the launch
against the dock—
the engine running slowly;

Le passage suivant enfin contient vingt-trois syllabes pour une durée de lecture de sept secondes, correspondant à une vitesse de lecture de 3,28 syllabes par seconde.

and the men kept jumping
from dock to deck,
jostling each other,
and crowding into the cabin (C. Reznikoff, *Poems* 2: 49).

Par rapport au passage précédent, on peut noter une légère accélération qui correspondrait à un changement de qualité des voyelles utilisées : « *men* », « *kept* », « *dock* » et le nom avec lequel il forme une paronomase « *deck* » ; quand Reznikoff utilisait dans la partie précédentes des diphtongues, ou des voyelles longues, particulièrement visibles par exemple dans « *wheel* », mais aussi dans « *bow* », « *launch* » et aussi « *slowly* ».

Eighty or ninety men were in the cabin as the launch pulled away.
There were no lights in the cabin, and no room to turn—whoever
    was sitting down could not get up, and whoever had his
    hand up could not get it down,
as the launch ran in the darkness
through the ice,
ice cracking
against the launch
bumping and scraping
against the launch,
banging up against it,
until it struck
a solid cake of ice,
rolled to one side, and slowly
came back to an even keel.

Le passage en question adopte la même structure que le passage que nous venons d'étudier et il est légitime et intéressant de lui appliquer le même traitement. Le premier segment de « *There were no lights* » jusqu'à « *in the darkness* ») compte soixante-deux syllabes pour quatorze secondes, on obtient une vitesse de lecture de 4,42 syllabes par seconde. Le reste de la strophe compte quarante-neuf syllabes pour un temps de lecture de seize secondes soit une vitesse de lecture de 3,06 syllabes par seconde. Dans la partie finale du poème, on peut noter les chiffres suivants, une première partie prosaïque (jusqu'a « *boys* ») comptant trente-six syllabes et lue en neuf secondes, correspondant à un rythme de lecture de 4 syllabes par seconde. Tandis que le reste de la strophe « versifiée » compte cent syllabes et est lue en vingt-huit secondes, donnant une vitesse de lecture de 3,5 syllabes par seconde :

> *The men began to feel water running against their feet as if from*
> *a hose. "Cap," shouted one, "the boat is taking water! Put*
> *your rubbers on, boys!"*
> *The man at the wheel turned.*
> *"Shut up!" he said.*
> *The men began to shout,*
> *ankle-deep in water.*
> *The man at the wheel turned*
> *with his flashlight:*
> *everybody was turning and pushing against each other;*
> *those near the windows*
> *were trying to break them,*
> *in spite of the wire mesh*
> *in the glass; those who had been near the door*
> *were now in the river,*
> *reaching for the cakes of ice,*
> *their hands slipping off and*
> *reaching for the cakes of ice* (2: 49).

Reznikoff procède à un ralentissement sensible de son débit de parole dans sa lecture, accentuant la différence qui était déjà perceptible entre les dispositifs du poème. Il est tout à fait possible de considérer les différences de rythme dans la lecture de ce poème comme la volonté de produire des effets dramatiques. Reznikoff lit en effet en face d'un auditoire et la lecture publique de poésie est bel et bien une performance proche du registre théâtral. Cependant, la présence de marques typographiques spécifiques, traditionnellement associées au genre poétique, ainsi que la différence dans la vitesse de lecture montrent une frontière générique existant au sein même des poèmes de Reznikoff.

L'utilisation et l'adaptation de ce type de documents interroge certes au niveau

générique mais aussi au niveau moral ou légal. Pour prévenir les objections, Reznikoff a utilisé différentes techniques, parmi lesquelles le changement de noms des protagonistes. On peut aussi noter un travail de condensation extrême en exploitant les propriétés des déictiques et plus particulièrement l'utilisation des pronoms. Les pronoms sont des « *[S]hifters* », des outils d'indexation qui sont intégralement dépendants des informations contextuelles, ayant un sens qui diffère en fonction de la situation (« *differs according to the situation* » [Jespersen 123]). Si la plupart du temps, l'utilisation de ces pronoms correspond à cette définition, la brièveté et la condensation de Reznikoff tendent à leur donner une nouvelle dimension qui le ferait passer d'une « réalité de discours » (Benveniste 252) à un discours sur la réalité.

Une note qui figure dans les archives personnelles du poète indique que Reznikoff était conscient du caractère problématique de l'utilisation de comptes-rendus de procès. Cette note, divisée en quatre points, indique que, premièrement, « l'action meurt avec la personne » [21], ce qui constitue un argument contre une accusation potentielle de diffamation. Parce que la personne impliquée est morte, au moment de la publication, il n'y a plus de fondement pour l'action judiciaire éventuelle. Dans cette note, Reznikoff indique aussi qu'il est à l'abri d'accusations de diffamation seulement si l'on se contente des faits tels qu'ils sont publiés dans les compte-rendus juridiques et si rien n'a été ajouté comme cela peut être le cas dans les romans, les pièces de théâtre ou les films [22]. Dans le quatrième point, Reznikoff argumente qu'il serait en mesure d'utiliser les véritables noms des personnes concernées mais qu'il serait plus prudent de les modifier : « *But it would be safer to change the name of the person involved where there is a reflection on character* » (« Carbon of title page with notes on page and separate note on "the right of privacy" »).

Si Reznikoff a pour la majeure partie des cas décidé de changer les noms des personnes, plusieurs poèmes montrent néanmoins une hésitation. Par exemple, le poème « *When Lea was twelve she became "a doffer" in a spinning-company's* » (*Testimony* 377) est une adaptation du cas « *Le Febvre v. Lawton Spinning Co.* » jugé par la Cour Suprême de Rhode Island le 3 juin 1902 (Company, *The Atlantic Reporter* 1025-1027). Comme son nom

21. « *the action dies with the person* » (C. Reznikoff, « Carbon of title page with notes on page and separate note on "the right of privacy" » je traduis). Adage juridique utilisé comme expression d'un des principes fondateurs du droit tiré du latin « *Actio personalis moritur cum persona* » (Garner, *Black's Law Dictionary* 1816).

22. « *Publication of facts in a public record (an official law report, for example) is a complete defense, provided nothing material has been added, factual or Imaginary, as in a novel, play, or motion-picture. (Leopold case?)* » (C. Reznikoff, « Carbon of title page with notes on page and separate note on "the right of privacy" »). Il s'agit là d'une des raisons possibles qui ont poussé Reznikoff à rester le plus proche possible des faits.

l'indique, le cas est à propos d'une jeune fille appelée Lea Le Febvre et la comparaison avec le texte de *Testimony* permet de voir que Reznikoff n'a pas changé le nom du personnage, il procède ici à une sorte d'anonymisation par omission, n'indiquant pas le nom de famille. D'autres poèmes qui figurent dans les archives montrent une hésitation dans l'attitude à adopter par rapport aux noms, ainsi du poème adapté du cas « *Mora v. People* » publié dans le volume 35 du *Pacific Reporter* (*The Pacific Reporter* 179-183). Dans ce tapuscrit [23], on peut voir que les patronymes des personnes impliquées sont raturés à l'encre rouge et passent par différents stades, Reznikoff utilise d'abord les noms réels des personnes impliquées (« *Mora* » et « *Castillo* ») avant de procéder à un changement : « *Mora* » devient « *Sierra* », « *Anderson* » devient « *Sheridan* » et « *Peters* » devient « *Morgan* » (C. Reznikoff, « First TS with corrections »). Dans d'autres poèmes, par exemple, « *Emily, a little over sixteen years of age* » (*Testimony* 167), Reznikoff procède de la même manière. Le poème adapte le cas d'une jeune victime de viol et dans son adaptation de « *State v. Dusenberry* », « *Bettie Sira* » devient « *Emily* » et le violeur « *Dusenberry* » devient « *Weatherford* » (Company, *The Southwestern Reporter* 461-466). De même, dans son adaptation de « *State v. Umble* » que l'on trouve dans *The Southwestern Reporter*, Reznikoff garde au début le nom réel du plaignant. Il est appelé « *William Jackson* », avant de devenir « *Bill* » puis « *Will* » et enfin « *Seth* ». De même, « *Ella* » était auparavant « *Effie* » (C. Reznikoff, « First TS with corrections »).

Les changements sont trop nombreux pour être cités dans leur intégralité. Reznikoff n'a cependant pas hésité à utiliser des noms dans ces poèmes, même si comme on l'a vu, il souhaitait avant tout se prémunir, lui et son éditeur, d'attaques en diffamation. Cependant, sa pratique de la condensation et de l'abrègement l'ont mené à un « raffinement de méthode [qui] a atteint son point le plus austère et le plus élevé [24] ».

Quand Reznikoff n'utilise pas les noms originaux des personnes impliquées ou les modifie, il procède généralement à une description de la personne au cœur du récit. La répétition de ce procédé est d'ailleurs visible dans l'index :

— « *A boy of fourteen* »
— « *A boy of thirteen* »
— « *A carpenter by trade, now fifty-five* »
— « *A young colored man went into the restaurant* »

23. Charles Reznikoff. "First TS with corrections". Special Collections and Archives, University of California, San Diego box 10, folder 9 .

24. « *In such works as* Holocaust *and* Testimony, *the refinement of Reznikoff's method reaches an austere and heightened level* » (Heller, « The Modernity of Charles Reznikoff » 173, je traduis).

— « *A woman, well over thirty, and overweight* »

— « *The boy was about fourteen* » (C. Reznikoff, *Testimony* 583-592).

Il apparaît ainsi une progression des poèmes qui va d'une utilisation des noms à un état relatif d'anonymat. Reznikoff va de la particularisation permise par les noms à la mention simple de caractéristiques générales, minimales. Une logique qui trouvera son aboutissement dans l'utilisation des pronoms, comme le reflet du souhait d'utiliser « des images directes, sans ornements », et de participer à l'« antagonisme moderniste envers la rhétorique élaborée [25] ». Le poème suivant pourrait être une illustration de cette progression :

A young man about nineteen, eyesight and hearing good,
had been in North Danville a couple of days
looking for work; and now, a little after six in the morning,
left the place where he was staying
and went along the railroad track
to the neighboring mills and factories.

Upon one side of the railroad
was a fence, eight feet high
put up by one of the cotton mills;
and, upon the other side, an embankment,
from fifteen to twenty feet in height;
but, upon both sides of the track,
was a space, wide on one side and just enough on the other,
for people to walk,
and largely used by those who worked in the cotton mills in North Danville
and in the mills and factories on the other side of the river.

He had just passed the largest building of one of the cotton mills
when a train going south, an hour behind schedule,
came from behind a sharp curve
and along the track on which he was walking.
The engineer saw him as soon as the engine
came off the sharp curve
but it was too late to stop the train
before it struck him.
The engineer did blow his whistle,
and the young man might have heard the train coming
and the squeal of the whistle,

25. « *Modernism's antagonism to elaborate rhetoric and the concomitant emphasis on the direct, unadorned image, promised writers like the Objectivists a linguistic newness that was, strange as it may seem, still in keeping with certain Jewish principles* » (Finkelstein, *Not One of Them in Place* 20-21, je traduis).

> *if it were not for the noise of the machinery in the mills he was passing*
> *and the roar of the waters over the falls nearby–*
> *besides, he was thinking of the work he might find and do and was lost in thought* (153-154).

Le cas dont Reznikoff se sert (« *Southern Ry. Co. v. Bruce's ADM'R* ») est jugé par la Cour Suprême d'Appel de Virginie, le 6 avril 1899 (Company, *The Southeastern Reporter* 548). C'est en lisant le compte-rendu de procès que le nom du piéton décédé apparaît, il s'agit d'un homme appelé Bruce :

> *This is a suit brought in the corporation court of the city of Danville by P. H. Boisseau, sergeant of said city, and as such administrator of L. R. Bruce, to recover damages for the death of Bruce, caused, as is alleged, by the negligence of the Southern Railway Company; and the verdict and judgment are for the plaintiff for the sum of $5,350, to which judgment the defendant company was awarded a writ of error by this court* (549).

Le poème commence par la description de la personne qui sera fauchée par le train. Celle-ci n'intervient dans le texte original qu'après un rappel du contexte dans lequel l'accident a eu lieu. Cette description prend un paragraphe entier, correspondant à une colonne et demi dans la mise en page originale choisie par *West Publishing Company*. Ce n'est qu'à partir du deuxième paragraphe que le compte rendu présente Bruce avec la description suivante : « *The deceased, a young man about 19 years old of age, in good health, and his eyesight and hearing not at all impaired, had been in North Danville two days prior to his death* » (549). On le voit, Reznikoff fait fi non seulement des noms mais aussi des traces de langage juridique. Cette marque de langage juridique est visible dans le texte original dans le segment « *and his eyesight not at all impaired* ». Ce segment est un marqueur de motivation, désignant une disposition argumentative dans laquelle les jugements rendus obéissent à une cohérence interne et logique[26]. Indiquer que la personne en question n'était ni sourde ni aveugle permet de rejeter l'irresponsabilité de l'entreprise accusée de ne pas avoir suffisamment sécurisé le lieu de l'accident. C'est le sens du premier jugement rendu par la Cour de première instance (549) qui avait rendu des avis défavorables à l'entreprise de transport ferroviaire et l'avait jugée responsable de l'accident qui avait coûté la vie au dénommé Bruce. Le jugement dont s'inspire Reznikoff rend une décision allant dans le sens opposé et indiquant que l'entreprise de transport

26. Les motifs sont le « [s]outien rationnel de l'argumentation développée par les plaideurs dans les conclusions, et par les magistrats dans les jugements et arrêts » (Guinchard et Debard 532).

Southern Ry. Co. ne peut être tenue responsable de la négligence de la personne qui a perdu la vie. La décision est motivée par des éléments matériels d'information en rapport avec la situation qui s'est présentée pour aboutir à la mort de la personne. Le passage de la page 551 (« *This brings us to the remaining question [...]* » [551]) à la page 553 y est dédié. Il présente de nombreux éléments matériels qui n'avaient pas été introduits dans la première présentation du cas au début de l'article, tels qu'une analyse de la possibilité ou non de s'arrêter avant de renverser M. Bruce ou bien le rapport de deux témoins qui ont eux-mêmes failli être frappés par la même locomotive. Reznikoff se sépare de toutes les informations qui ne sont pas nécessaires à la progression narrative de ses poèmes. La technique narrative de Reznikoff a comme conséquence de dénuder la narration et de montrer que le récit est avant tout affaire de fonctions et de motivations. La motivation juridique originelle cède le pas à une motivation narrative.

Les événements qui apparaissent dans un récit ne sont jamais gratuits ou arbitraires, ils ont toujours pour fonction de mettre en place les conditions permettant la situation finale. Genette dans son article « Vraisemblance et motivation » indique que le travail de l'écrivain est de procéder à rebours de ce qui sera l'expérience de lecture. L'auteur réfléchit aux éléments qui lui permettront de mettre ses personnages dans la situation qu'il a décidée pour eux :

> Ces déterminations rétrogrades constituent précisément ce que nous appelons l'arbitraire du récit, c'est-à-dire non pas vraiment l'indétermination, mais la détermination des moyens par les fins, et, pour parler plus brutalement, des *causes par les effets*. C'est cette logique paradoxale de la fiction qui oblige à définir tout élément, toute unité du récit par son caractère fonctionnel, c'est-à-dire entre autres par sa corrélation avec une autre unité, et à rendre compte de la première (dans l'ordre de la temporalité narrative) par la seconde, et ainsi de suite – d'où il découle que la dernière est celle qui commande toutes les autres, et que rien ne commande : lieu essentiel de l'arbitraire, du moins dans l'immanence du récit lui-même, car il est ensuite loisible de lui chercher ailleurs toutes les déterminations psychologiques, historiques, esthétiques, etc. que l'on voudra (Genette, *Figures II* 94-95).

Le texte de Genette illustre l'importance de la narration et apporte de nombreux exemples sur les mécaniques du récit, dont on peut voir une trace dans la notion d'arbitraire. Le romancier, en raison de cette nécessité narrative, est libre de poursuivre son récit comme il l'entend. Cependant, Reznikoff n'est pas contraint par l'arbitraire de sa propre plume mais par celui du réel, de telle manière que la motivation et la fonction sont en congruence parfaite dans ses poèmes. Il est hors de question de parler de l'arbitraire d'une décision de l'auteur puisque les faits ont déjà été sélectionnés, et Reznikoff ne peut s'en écarter.

Reznikoff met en place un procédé de dissolution non plus seulement du réel mais aussi du texte et de la narration. La poésie de Reznikoff telle qu'elle apparaît dans *Testimony* n'est pas une poésie ou un récit totalement arbitraire et les éléments utilisés par le poète sont ceux qui lui permettent d'apporter de la vraisemblance à son récit. En plus de la description des caractéristiques physiques de l'homme qui mourra, Reznikoff donne une indication supplémentaire qui permet d'expliquer l'absence de réaction de la personne sur le point de se faire percuter :

> *The engineer did blow his whistle,*
> *and the young man might have heard the train coming*
> *and the squeal of the whistle,*
> *if it were not for the noise of the machinery in the mills he was*
> *passing*
> *and the roar of the waters over the falls nearby–*
> *besides, he was thinking of the work he might find and do and was lost*
> *in thought*

Le passage apparaît comme une tentative d'explication, d'apporter une vraisemblance supplémentaire à un récit qui pourrait éventuellement apparaître critiquable sans cela. En effet, ne serait–il pas possible de dire que l'homme allait forcément entendre le train lui arriver dessus ? Le lecteur peut avoir l'impression d'une intervention du poète, cependant Reznikoff ne fait que reprendre le récit d'un témoin de la scène : Mrs. Irby, qui a failli elle-même être renversée par le train, témoigne qu'il était difficile de l'entendre arriver. La victime n'a pas pu entendre le train en raison de la proximité de l'usine de coton :

> *When asked why he did not hear the train, too, her reply was, "I reckon it was the noise of the mill"* (Company, *The Southeastern Reporter* 552-553).

De même, c'est aussi à partir de ses réflexions que l'on suppose que l'homme est mort parce qu'absorbé dans ses pensées :

> *He heard the noise of the mills he was passing, and heard the roar of the waters over the falls in the river near by, which admonished him to look and listen more carefully for the trains constantly passing than would have been required under other conditions. Yet he pursues his journey upon the railroad track with his thoughts evidently fixed upon some other subject than that of his own safety, or the dangers of his surroundings* (553).

Le passage en question consiste en une reprise d'une reprise dans laquelle le compilateur explique la décision du juge qui a statué à partir des arguments donnés par un témoin. Une analyse que Reznikoff reprend à son propre compte. Écrivant à propos d'une collision entre

un jeune homme et un train, Reznikoff limite les informations disponibles à propos du personnage au minimum. On connaît seulement sa localisation, sa santé (élément surtout important dans l'établissement du jugement final rendu par la Cour), et ces éléments ne sont donnés qu'en raison de leur rapport étroit avec la scène. Durant tout le poème, on ne parlera du personnage qu'en utilisant le pronom « *he* ». Ce processus de référentialité permet une lecture étendue de ce poème et d'un autre poème. Ainsi, ils parleraient de la même situation, et seraient un poème unique.

> *The first thing he knew the light of the train's engine was on him*
> *and it was « zip »–*
> *and all over* (C. Reznikoff, *Testimony* 389).

Les deux poèmes ont beau ne pas parler des mêmes événements, ils peuvent néanmoins être associés parce qu'ils partagent le même thème et le même pronom « *he* ». Donné sans autre information, la condensation qui s'opère ici permet d'imaginer que le personnage de ce poème pourrait être le même que Bruce mort à North Danville. Ce dernier poème est un exemple de condensation, un « exemple de la narration, conçue comme une succession d'actions réalisées par ce que la sémiologie de Propp nommera des actants (personnages ou choses) » qui « peut justifier qu'on réduise un texte à ses principaux événements » (Dessons 62).

Reznikoff a pu aborder de nombreux thèmes et genres différents, au point de rassembler « trois poètes en un seul » avec « un pour les poèmes courts, un pour les poèmes de *Testimony* et un pour le troisième groupe, les longs poèmes traitant de thèmes juifs [27] ». Si cette division thématique et stylistique a son importance, on pourrait considérer les deux derniers groupes mentionnés par Rheinhold Schiffer comme des exemples d'intertextualité, correspondant à « la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, *Palimpsestes* 8). Dans les poèmes en rapport avec les thèmes juifs, Reznikoff cite et adapte les textes bibliques, comme dans le texte suivant, tiré de la série « *King David* » dans « *By the Waters of Manhattan* », publié pour la première fois en 1929.

> *His height was six cubits and a span;*
> *his helmet brass,*
> *the weight of his coat-of-mail is five thousand shekels of brass,*
> *he had greaves of brass upon his legs,*
> *and a target of brass upon his shoulders;*
> *the staff of his spear is like a weaver's beam,*

27. « *You seem to be three poets all rolled in one: one of the short poems; one of the* Testimony *group; and one of the third group, the long poems dealing with Jewish themes, where the style is very different* » (C. Reznikoff et Schiffer 116, je traduis).

the weight of his spearhead is five hundred shekels of iron.
He stood before our camp and shouted,
Am I not a Philistine and you servants of Saul? (C. Reznikoff, *Poems* 1: 89)

Reznikoff raconte une histoire qui est connue de tous ses lecteurs, il n'y a nul besoin d'introduire les personnages par leurs noms. Dans ce poème, les pronoms sont des marqueurs intertextuels. Cependant, dans *Testimony*, « l'écriture se constitue au prix de l'effacement du texte juridique » (McMahon 64). Ainsi, en raison du manque de familiarité avec les textes sources, les pronoms sont complètement dépourvus de cette signification ; Reznikoff sape leur valeur primaire pour leur donner une valeur universelle. Reznikoff finit par utiliser seulement des pronoms pour raconter ses histoires, comme pour l'exemple suivant :

He was at work with others between decks
when the fire broke out and hurried out to get his maul and coat.
The others ran up a ladder
to the main deck. As the last two or three came through the hatchway,
it was nearly covered with a tarpaulin,
and shortly afterwards completely covered.
One of the men who stood near the officer who had ordered the
hatches covered
said, "There's a man down there!"
and the officer answered, "Cover the hatches!"

The firemen heard knocking in the compartment where he was
a long time after the hatches were covered
and, after the fire was out,
he was found dead
near the foot of the ladder
with his coat wrapped about his head (C. Reznikoff, *Testimony* 242-243).

En adaptant le compte-rendu mentionnant un homme mort à bord d'un bateau qui avait pris feu, Reznikoff n'utilise pas le nom de la personne [28]. Plutôt, il choisit d'utiliser le pronom personnel « *he* », ouvrant le poème avec ce même pronom [29]. Tandis que dans les autres poèmes, il nous est donné des éléments d'information à propos de la personne, ici, les informations sont réduites au minimum : il s'agit d'un homme et il exerce la profession de marin. Aucun élément biographique n'est donné à propos de l'homme victime de l'incendie, le lecteur ne connaîtra ni son âge, ni sa condition physique, rien de plus que son métier. Il est vrai que le cas originel n'est pas particulièrement loquace sur la victime, dont on connaît néanmoins le nom. Les pronoms sont des outils contextuellement chargés, ils sont des

28. Un dénommé Pierce (Company, *The Northeastern Reporter* 415).
29. Ce qui est le cas pour trente-trois des poèmes du recueil.

rappels que les « énoncés sont collaborativement construits, quand ce que dit un individu est hautement elliptique comme il compte sur le contexte dans lequel la conversation a lieu pour l'interprétation [30]. ». Bien au-delà de cette logique, Reznikoff prive ses pronoms de tout antécédent, et si des éléments de contexte sont fournis, ils restent limités. De plus, le choix d'utiliser la troisième personne est intéressant. Selon Benveniste, la troisième personne est « le membre non marqué de la corrélation de personne », une « non-personne » correspondant à un « mode d'énonciation possible pour les instances de discours qui ne doivent pas renvoyer à elles-mêmes, mais qui prédiquent le procès de n'importe qui ou n'importe quoi hormis l'instance même, ce n'importe qui ou n'importe quoi pouvant toujours être muni d'une référence objective » (Benveniste 255-256). Les pronoms de la troisième personne « excluent à la fois les locuteurs/auteurs et les destinataires ; c'est-à-dire que les pronoms de la troisième personne réfèrent à des "tierces parties" qui ne sont pas directement impliquées dans la prononciation ou la réception de l'énoncé en question [31] ». Étant donné que ces pronoms ont un sens « général et indéterminé [32] », il ne serait pas abusif de dire que Reznikoff dresse le portrait non pas d'un homme en particulier mais de tous les hommes et les femmes de l'humanité [33].

Testimony, comme son sous-titre l'indique, a pour ambition de porter témoignage pour une époque et un lieu spécifiques : les États-Unis entre 1885 et 1915. Mais les procédés utilisés par Reznikoff, son choix de sources, de même que son procédé de condensation, mènent à un texte qui « s'arrêtera sans se finir » qui se caractérise par « la sérialité ouverte et potentiellement infinie » (Cohen-Cheminet 194). En décidant d'utiliser des comptes-rendus de procès, rien ne l'empêchait de continuer à écrire ses poèmes pendant que la machine juridique américaine continuait de tourner. La lecture de *Testimony* est difficile, comme le résultat d'un manque de « cadres interprétatifs avec lesquels faire sens de cette occurrence », situation qui nous « nous jette en chute libre entre les concepts,

30. « *In conversation, utterances are often collaboratively constructed, with what is said by individual contributors being highly elliptical as they rely on the context in which the conversation takes place for their interpretation* » (Gregoromichelaki et al. 58, je traduis)

31. « *The reference of these pronouns excludes both speaker(s)/writer(s) and addressee(s);* ie *3rd person pronouns refer to "third parties" not directly involved in the origination or reception of the utterance in which they occur* » (Quirk 340, je traduis).

32. « *All three pronouns in italics in the example have this in common: their meaning in itself is general and undetermined; their interpretation therefore depends to an unusual extent on what information is supplied by context* » (335, je traduis).

33. Ressemblant en cela au travail de Vanessa Place dans son livre *Statement of Facts* : « *The situation becomes more complex when these statements are published in a collection of poetry, which leads to a blurring of its relationship to its referent: as the text is decontextualised, the question arises as to what it now refers and, above all, what it means* » (Haselden 38).

dans une condition dépourvue d'assise susceptible d'être fatale[34] ». Dans la réalité de Reznikoff, perçue à travers des individus génériques, les pronoms sont utilisés pour renvoyer à l'ensemble de la souffrance humaine[35]. *Testimony* peut être vu comme une ouverture sur l'ensemble des souffrances humaines. Les événements dépeints ne sont en fin de compte pas propres aux États-Unis mais pouvaient se rencontrer dans tous les pays industrialisés. On pourrait tout à fait imaginer le même type de récit situé en France au dix-neuvième siècle ou en Grande-Bretagne. *Testimony* serait le récit de la société industrielle et de sa révolution[36]. Répondant à un critique qui avait écrit qu'il ne voyait qu'un monde d'« horreur et de violence », Reznikoff indiquait qu'il « n'avait pas inventé le monde » et qu'il s'était contenté de le ressentir : « *A reviewer wrote that when he read* Testimony *a second time he saw a world of horror and violence. I didn't invent the world, but I felt* it » (Dembo et C. Reznikoff, « A Talk with L.S. Dembo » 107, je souligne). Le monde de Reznikoff, le monde vu par Reznikoff, est entièrement résumé dans ce pronom « *it* », cette proforme dont on dit qu'elle est « le plus neutre et le moins sémantiquement marqué de tous les pronoms personnels[37] ». Des plaies béantes par où s'infiltrent toutes les peines humaines.

6.1.2 Écriture de la vérité

Les grandes œuvres épiques de Reznikoff sont généralement rassemblées sous le même terme de littérature documentaire. La notion de « document » est problématique, dans le même temps qu'elle est associée à l'archive. En soi, on pourrait faire la distinction entre les deux en suivant Typhaine Samoyault qui écrit que le document est une étape préliminaire à l'archive, en tant qu'item plus immédiat et plus ancré dans le présent :

34. « *[...] because the poet provides us with no interpretive frames whatsoever with which to make sense of this occurrence; we are in free fall between concepts, in an ungrounded condition likely to be fatal – especially to illusions about the meaningfulness of reality* » (Fredman 47, je traduis).

35. L'ouvrage de Reznikoff peut être vu comme l'illustration du « développement d'une culture démocratique » — « *For acts of testifying to become a distinctive social phenomenon required the development of a democratic culture, from the nineteenth century onwards in the West* » (Detue et Lacoste 22). Le livre de Reznikoff ne pouvait être écrit que dans un âge où un individualisme étendu a été consolidé. Alors, tout sujet judiciaire peut prétendre à la parole, et à la même dignité. La poésie de Reznikoff est née dans cette atmosphère idéologique et politique.

36. On pourrait arguer que le dispositif formel adopté par Reznikoff ne pouvait être utilisé que dans des pays de la *Common Law*, pays dans lesquels les procès sont des moyens plus courants de règlement des contentieux et dans lesquels la jurisprudence est centrale.

37. « *[...] it is the most neutral and semantically unmarked of the personal pronouns [...]* » (Quirk 348).

> Dans sa plus grande généralité, le document se donne pour sa part toujours au présent. Il est constitué de toutes les découpures du réel avant qu'elles ne soient triées, classées, éventuellement utilisées. Le chercheur, l'écrivain, l'archiviste sont devant les documents comme l'archéologue devant son chantier au premier jour de la fouille : les pierres, les débris, les tessons sont tous là au présent, sous le regard, dans leur état actuel. Ce n'est qu'en distinguant les différentes couches géologiques, en replaçant chaque fragment dans son ordre probable, en l'interprétant, qu'on lui donnera une signification et qu'on le reconduira à sa temporalité propre (Samoyault 3).

Que ce soit dans *Testimony* ou bien dans *Holocaust*, le document occupe une place centrale puisque les deux œuvres tirent leur origine de comptes-rendus de procès [38]. La citation de Tiphaine Samoyault indique les passerelles disciplinaires qui se font entre le métier d'écrivain et le métier d'historien [39].

Dans *Testimony*, Reznikoff propose une pratique poétique qui redouble les témoignages issus des comptes-rendus de procès, faisant de l'œuvre un témoignage sur l'état de la société. *Holocaust* prolonge la pratique poétique telle qu'elle se définit dans *Testimony* tout en y apportant des nuances. Le premier opus de Reznikoff permettait de faire connaître des faits « insignifiants », et il appartenait à l'écrivain de procéder à leur mise en série et à leur thématisation pour leur apporter du sens [40]. Dans *Holocaust*, le caractère systématique des crimes dépeints est attesté par le titre même. Ainsi, quand *Testimony* servait de relais pour porter la voix des témoins originaux, simple jonction d'un témoignage objectif à un autre, et dont l'interprétation finale était laissée au lecteur, l'opus consacré aux crimes des nazis procède d'une volonté de dénonciation de la barbarie nazie.

Au grand jeu des différences entre les deux recueils, on peut déjà noter que *Holocaust* est un livre beaucoup plus court que *Testimony*. Là où *Testimony* avoisine les 600 pages, *Holocaust* ne dépasse pas la centaine. La matière de *Testimony*, les sources dont Reznikoff s'inspirait, aurait permis une continuation infinie du projet, il aurait suffi pour cela de reprendre l'intégralité des textes juridiques compilés par *West Publishing Co.* [41]. Au contraire, si la matière des procès de Nuremberg et Eichmann est considérable, elle n'en

38. On pourrait arguer que le processus de transformation appliqué par Reznikoff aux documents en fait des archives.

39. Un métier pour lequel Reznikoff a senti une forte attraction au cours de sa vie comme le prouve son projet d'une histoire des communautés juives de Charleston, mais même dans ses œuvres romanesques, l'histoire n'est jamais très loin, comme en témoigne son roman historique *The Lionhearted*.

40. C'est le sens du sous-titre de *Testimony* qui inscrit les témoignages dans un cadre spatio-temporel étroit et qui souligne ainsi la volonté de dresser un portrait.

41. La matière de *Testimony* a été collectée dans le cadre de l'activité professionnelle de Reznikoff, il avait ainsi tout le loisir de consulter cette abondante littérature.

reste pas moins finie, et l'épisode qui est au cœur du livre est circonscrit à une période précise.

Selon Janet Sutherland, Reznikoff utilise deux sources principales pour la rédaction de *Holocaust* :

> *The sources of Charles Reznikoff's* Holocaust *are* Trials of War Criminals Before the Nuernberg Military Tribunals Under Control Council Law No. 10 *(15 volumes; Washington, D.C., 1949-53) and* Verbatim Record of the Trial and Appeal of Adolf Eichmann: In the District Court of Jerusalem, Criminal Case No. 40/61*: The Attorney-General of the Government of Israel* v. *Adolf, the son of Adolf Karl Eichmann.* Minutes of Session No. 1-121; In the Supreme Court of Israel, Criminal Appeal No. 336/61. Minutes of Session No. 1-7 and Judgment *(6 volumes; Jerusalem, 1961-62). These are transcripts of the trials made by court stenographers and later translated into English* (Sutherland 91).

Reznikoff utilise des photocopies des procès comme on peut le voir dans les archives du poète conservées à l'Université de Californie à San Diego (C. Reznikoff, « Xeroxed transcripts of Nazi War Trials, the basis for Holocaust »). Ces photocopies tirées des 21 volumes offrent une vue particulièrement transparente du génocide [42]. Dans *Holocaust* comme dans *Testimony*, les poèmes sont rassemblés thématiquement. On compte ainsi en tout douze parties abordant la déportation (« *Deportation* »), l'invasion (« *Invasion* »), les ghettos (« *Ghettos* »), les massacres (« *Massacres* »), les chambres à gaz (« *Gas Chambers and Gas Trucks* ») pour finir par les tentatives d'évasion et de fuite (« *Escapes* ») (C. Reznikoff, *Holocaust*). Le découpage thématique, dans le même temps qu'il dessine la multi-dimensionnalité de la persécution et de l'extermination, reflète aussi une progression chronologique car il raconte la marche nazie vers la « solution finale » [43]. Dans *Testimony*, le processus d'anonymisation mis en place par Reznikoff pouvait aboutir à une universalisation de la souffrance humaine. Les pronoms semblaient pouvoir référer à l'intégralité de l'humanité en raison d'une disparition des antécédents. De même, la masse des cas participait à un sentiment de submersion qui pouvait mener à une saturation indifférencialisante. Ce processus était mis en tension avec l'inscription du livre dans un cadre saptio-temporel précis et rappelé par le titre *Testimony* et son sous-titre : *The United-States 1885-1915.* La conjonction du générique et du spécifique est particulièrement frappante dans ces deux ouvrages. Le sous-titre de *Testimony* apporte une dimension spécifique à un titre qui relève

42. Reznikoff ne parle pas des sévices et du génocide perpétrés contre les populations tsiganes : « *He excludes material about Gypsies and Poles and the ill treatment of prisoners by Germany* » (Sutherland 91).

43. Une affirmation à nuancer puisque le dernier poème du recueil raconte un événement datant de 1941.

d'une catégorie générique particulièrement extensive. Le mot seul *Testimony* est vague, et sans le sous-titre, le lecteur serait bien en peine de comprendre le contenu du livre qu'il a entre les mains. On peut prendre le mot comme simple « témoignage », sans allusion aucune à un quelconque contenu juridique. Le terme même de « *recitative* » utilisé dans le sous-titre ne donne pas forcément plus d'information quand bien même il correspond à une tentative de Reznikoff de préciser le contenu et le cadre générique auquel appartient le livre [44].

À cette catégorie générale extensive et étendue du témoignage, *Holocaust* répond par l'hyper-spécifique. La lecture du titre ne laisse aucun place au doute sur le contexte de l'ouvrage, le livre porte sur le génocide juif. Le livre n'est cependant pas dépourvu d'une tension entre le générique et le spécifique, puisque *Holocaust* semble être pris entre la volonté de situer précisément les épisodes racontés et la volonté d'en faire des événements suffisamment généraux pour refléter l'ensemble des crimes nazis. On peut le voir dans certains poèmes qui semblent inscrits dans un espace particulier qui reste pourtant relativement vague. Le premier poème du recueil donne ainsi une indication situationnelle : « *One evening, a policeman came and told him– / he had come from Poland and had been in Germany almost / thirty years* » (3). La mention en incise du parcours biographique de la personne place l'épisode en Allemagne sans que l'on puisse situer précisément de quelle ville il s'agit. Un flou qui persiste malgré la mention de lieux plus précis : salle de concert de la ville [45] ; et rues : « *the streets the trucks went through were crowded* » (3). Cependant, Reznikoff indique qu'il ont tous été amenés à la frontière polonaise : « *And the Jews were all put on a train / taking them towards the Polish border* » (3).

Les autres poèmes de cette séquence jouent de cette ambivalence comme lorsque Reznikoff parle d'une occurrence spécifique : « *A priest in Germany would find Jews shelter* » (5) ; « *A Jew who had come to the office of the city's Jewish community* » (4). Reznikoff, dans ces exemples, joue de la tension entre le spécifique et le générique pour montrer que les exemples de cette séquence ne sont justement que des exemples, et qu'ainsi, par extension, ils sont le reflet de toutes les peines et humiliations subies par les Juifs

44. Le terme de récitatif a fait l'objet d'une analyse éclairante par Fiona McMahon. Elle y voit un genre intermédiaire entre la prose et la poésie : « S'il représente une posture à la frontière de la prose et de la poésie, le récitatif ne se donne pas à lire comme l'aboutissement de la genèse, mais comme une écriture de transition qui utilise et questionne les limites normatives de la prose et de la poésie. En ce sens, il apparaît comme un lieu provisoire, maintes fois habité, dans lequel se rencontrent la création poétique et un fond inépuisable de témoignages » (McMahon 22).

45. « *all were taken to the town's concert hall* » (*Holocaust* 3)

d'Europe en prélude aux futurs massacres. La différence de titre indique, qu'au-delà de la similarité de procédé entre les deux ouvrages, les différences sont cependant suffisamment importantes. Là où *Testimony* traite du spécifique en multipliant les procédés pour tendre vers le générique ou le général, *Holocaust* semble illustrer une volonté de limiter le récit au particulier.

Des poèmes dans *Testimony* peuvent reprendre *verbatim* des expressions tirées des témoignages fournis par les accusés ou les victimes, cependant l'utilisation du même procédé dans un livre sur les crimes nazis interpelle. Le premier poème de la section « *Research* » semble être une reprise des paroles d'officiers nazis, ce que l'on peut deviner par l'utilisation du pronom de la deuxième personne du pluriel « *we* » (9). Ces discours sont entretissés de rappels des expérimentations médicales menées par les nazis. Ici, Reznikoff s'inspire des comptes-rendus des procès de Nuremberg (Tribunals, *Trials of War Criminals* 11).

Le premier choc du poème tient dans son dispositif de reprise et d'identification aux tortionnaires. On assiste de plus à une justification des crimes perpétrés par les nazis :

> *We are the civilized —*
> *Aryans;*
> *and do not always kill those condemned to death*
> *merely because they are Jews*
> *as the less civilized might:*
> *we use them to benefit science*
> *like rats or mice:*
> *to find out the limits of human endurance*
> *at the highest altitudes*
> *for the good of the German air force;*
> *force them to stay in tanks of ice water*
> *or naked outdoors for hours and hours*
> *at temperatures below freezing;*
> *yes, study the effects of going without food*
> *and drinking only seawater*
> *for days and days*
> *for the good of the German navy;*
> *or wound them and force wooden shavings or ground glass*
> *into the wounds,*
> *or take out bones, muscles, and nerves,*
> *or burn their flesh —*
> *to study the burns caused by bombs —*
> *or put poison in their food*
> *or infect them with malaria, typhus, or other fevers —*
> *all for the good of the German army.*

Heil Hitler! (C. Reznikoff, *Holocaust* 9)

Dans ce poème, on trouve des informations qui sont majoritairement présentes dans le volume 1 des procès de Nuremberg et plus précisément dans la section touchant aux crimes de guerre commis par les accusés (Tribunals, *Trials of War Criminals* 11). Cette section récapitule les principaux chefs d'accusations. Organisée thématiquement, on y trouve une sous-section consacrée aux expérimentations médicales commises contre les prisonniers des camps de concentration. C'est un document synthétique signé par le Général de brigade Telford Taylord [46] qui est décomposé en plusieurs sections parmi lesquelles on retrouve les éléments utilisés par Reznikoff dans son poème : « *High-altitude experiments* », « *freezing experiments* », « *Malaria experiments* », « *Sulfinilamide experiments* », « *Bone, Muscle, and Nerve Regeneration and Bone Transplantation Experiments* », et « *Sea-water experiments* » (11-13). Dans chacune de ces sections, Reznikoff isole les éléments principaux qu'il réutilise de manière relativement fidèle dans son poème :

46. « *Brigadier general, USA. Chief of Counsel for War Crimes. Acting on Behalf of the United States of America* » (*Trials of War Criminals* 17).

Trials of the War Criminals	*Holocaust*
« *to investigate the limits of human endurance and existence at extremely high altitudes* » (11)	« *to find out the limits of human endurance / at the highest altitudes* »
« *the subjects were forced to remain in a tank of ice water for periods up to 3 hours* »	« *force them to stay in tanks of ice water* »
« *In another series of experiments, the subjects were kept naked outdoors for many hours at temperatures below freezing* » (11)	« *or naked outdoors for hours and hours / at temperatures below freezing* »
« *Infection was aggravated by forcing wood shavings and ground glass into the wounds* » (12)	« *or wound them and force wooden shavings or ground glass / into the wounds* »
« *The poisons were secretly administered to experimental subjects in their food* » (14)	« *or put poison in their food* »
« *The subjects were deprived of all food and given only chemically processed sea water* » (13)	« *yes, study the effects of going without food / and drinking only seawater /for days and days* »

La comparaison entre le texte source et le texte adapté montre la fidélité de Reznikoff vis-à-vis du texte original : les mots sont relativement similaires et les manipulations effectuées sont dans l'ensemble minimales. On peut noter dans le cas de la première entrée du tableau que Reznikoff remplace le verbe « *to investigate* » par le verbe à particule « *to find out* ». Outre un argument de pure oralité (dont on peut voir une trace supplémentaire dans le vers « *yes, study the effects of going without food* »), on peut aussi noter que le schéma rythmique est changé par cette manipulation, passant d'un anapeste suivi d'un iambe à un iambe suivi par un trochée. L'inversion soudaine du schéma rythmique provoque une déstabilisation chez le lecteur, soulignant le mal-être ressenti à la lecture de ce texte.

Reznikoff transforme le catalogue froid des crimes nazis, prélude à un jugement, en un aveu éhonté des tortionnaires et des accusés. Cet aveu se construit en adoptant une

subjectivité binaire. Ceux-ci sont déshumanisés comme le montre la comparaison avec les rats et les souris : « *we use them to benefit science / like rats or mice* » (C. Reznikoff, *Holocaust* 9). La personne prononçant ces paroles dévoile sa pensée malgré ses tentatives de dissimulation. Selon le locuteur, le sacrifice des prisonniers juifs est considéré comme nécessaire à la poursuite de démarches scientifiques. Mais peut déjà voir la connotation exploitative révélée par le verbe et le nom utilisés par le nazi : « *use* » et « *benefit* ». L'ensemble du poème est ainsi bâti sur l'opposition entre la réalité des traitements infligés aux prisonniers et les justifications des sévices. Ceux-ci sont infligés pour « le bien des forces aériennes allemandes » (« *for the good of the German air force* »), « pour le bien de la marine allemande » (« *for the good of the German navy* ») ou « pour le bien de l'armée allemande » (« *for the good of the German army* »). Au-delà de son passage de la bouche des accusateurs à celle des accusés [47], on peut aussi noter la transformation des expressions « *for the benefit of the German Air Force* » (Tribunals, *Trials of War Criminals* 11), « *for the benefit of the German Armed Forces* » (12) et « *for the benefit of the German Air Force and Navy* » (13). Il s'agit d'une expression récurrente dans le texte original qui est changée par Reznikoff en « *for the good of the German air force* », en « *for the good of the German navy* » et enfin en « *all for the good of the German army* » (C. Reznikoff, *Holocaust* 9). Cette manipulation a pour effet, au-delà de son potentiel rythmique, de montrer une sortie de l'objectivité présente dans l'énoncé original. « *For the benefit of* » montre une plus grande neutralité, la personne cherchant à offrir un avantage à celle qui en bénéficie [48]. « *For the good of* » accentue la dénotation positive déjà présente dans l'expression originale en la marquant d'une subjectivité accrue [49]. En utilisant le nom « *good* » Reznikoff utilise un mot doté d'une plus grande affectivité et illustre l'intérêt ressenti par le personnage pour la conclusion de ces expériences. De plus, le nom créé aussi un effet de contraste avec les tortures et sévices perpétrés par les accusés, décalage entre les paroles et les actes. La structure tripartite adoptée par Reznikoff est plus lisible et Reznikoff accentue le contraste en utilisant un mot dont la dénotation est beaucoup plus positive que « *benefit* ». Cependant, cette pseudo structure rationnelle tripartite se retrouve contredite par l'énoncé fanatisé qui conclut le poème et qui sonne comme le dévoilement de la raison de toutes ces souffrances : « *Heil Hitler!* » (9). Contrairement aux

47. Le poème est effectivement écrit en utilisant le pronom « *we* ».

48. Il en subsiste néanmoins une trace dans le poème final de Reznikoff lorsque le criminel justifie ses crimes : « *we use them to benefit science* » (*Holocaust* 9).

49. Le nom « *benefit* » est en effet un emprunt au latin par voie du français du mot « *benefactum* » qui signifie « bienfait » (Onions 89).

raisons fournies par l'accusé, c'est bien l'arbitraire (arbitraire d'un seul homme, mais aussi arbitraire d'une nation qui décide de se jeter dans les bras d'un tyran) qui explique les tortures et les meurtres. Reznikoff procède à des manipulations textuelles qui contribuent à la sortie de ce texte de son contexte juridique originel pour accentuer sa nature de preuve accablante, d'aveu et de témoignage. Derrière les apparences d'un discours qui tente de justifier des crimes, Reznikoff montre de la façon la plus crue la réalité des crimes nazis.

En composant ses poèmes, le poète s'est servi de photocopies des retranscriptions des procès qui sont régulièrement soulignées pour mieux repérer et extraire les éléments à utiliser dans ses poèmes. Ces marques sont ainsi visibles dans le travail préparatoire du deuxième poème de la section « *Research* » de *Holocaust*. Pour ce poème, Reznikoff s'est servi de la section « *Medical experiments* » (Tribunals, *Trials of war criminals* 1107), elle-même partie d'une section plus large appelée « *General Discussion* », écrite par le juge Michael A. Musmanno [50] dans son opinion concordante au jugement des accusés Oswald Pohl et ses dix-sept co-accusés [51].

Le poème 2 de la section « *Research* » dépeint des prisonniers obligés de boire de l'eau de mer, épisode qui était déjà mentionné dans le poème précédent, mais pour lequel Reznikoff donne des détails supplémentaires :

> *A number of Jews had to drink seawater only*
> *to find out how long they could stand it.*
> *In their torment*
> *they threw themselves on the mops and rags*
> *used by the hospital attendants*
> *and sucked the dirty water out of them*
> *to quench the thirst*
> *driving them mad* (C. Reznikoff, *Holocaust* 9-10).

Reznikoff, pour ce poème, s'inspire du passage suivant de la discussion écrite par le juge Musmanno :

> *In the summer of 1944 a Dr. Beiglboeck at the Dachau concentration camp carried out experiments in which a large number of prisoners were required to drink sea water in order to determine how long they could stand it. An eye-witness, describing the agony of the victims, related how in their torment, they wildly threw themselves on the mops and rags used by hospital attendants and sucked the dirty water out of them*

50. Michael A. Musmanno figure parmi les juges en charge du procès de Oswald Pohl (*Trials of war criminals* 197).

51. « *Oswald Pohl and his seventeen codefendants above enumerated have been indicted under Control Council Law No. 10, enacted by the Allied Control Council on 20 December 1945* » (1064).

> *in the urge to alleviate the thirst which was driving them into insanity. (VIII/31, Doc. N0-911.)* (Tribunals, *Trials of war criminals* 1109).

Dans ce paragraphe, il souligne les passages suivants : « *a large number of prisoners were required to drink sea water in order to determine how long they could stand it* » (C. Reznikoff, « Xeroxed transcripts of Nazi War Trials, the basis for Holocaust ») et « *in their torment, they wildly threw themselves on the mops and rags used by hospital attendants and sucked the dirty water out of them in the urge to alleviate the thirst which was driving them into insanity* » (« Xeroxed transcripts of Nazi War Trials, the basis for Holocaust »). Les manipulations sont minimales et procèdent toujours du même souhait d'oraliser la section en procédant par exemple au changement de la conjonction subordonnante « *in order to determine* » vers le verbe à particule à la forme infinitive « *to find out* ». Objectif de simplification et d'effacement de la langue juridique certes, mais aussi tendance générale à privilégier les mots monosyllabiques plus facilement manipulables dans un cadre de recherche rythmique. Reznikoff procède à une autre manipulation, changeant le mot « *prisoners* » par « *Jews* ». Cette manipulation peut faire sens dans une démarche poétique puisque l'on passe d'un mot trisyllabique avec un accent principal sur la première syllabe à un mot monosyllabique qui devient l'accent principal d'un anapeste. Ce mot obtient donc une plus grande importance du fait de sa position « conclusive » dans le pied en question. Cette transformation a une conséquence en ce que Reznikoff efface les données historiques. En effet, si une lecture rapide du compte-rendu permet de croire que les prisonniers en question étaient bel et bien juifs (aucun élément n'est présent dans le texte original allant à l'encontre de cette interprétation), les archives disponibles sont claires dans l'indication que ce furent des tsiganes qui subirent ces expériences :

> *Gluecks suggested using Jews as experimental subjects, but Nebe considered gypsies from Auschwitz would be better. Forty gypsies for seawater drinking tests were duly dispatched from Buchenwald to Dachau on 7 August 1944. In fact, at least thirty-four of these gypsies had undergone traumatic and intense persecution in Auschwitz. This was shortly after the end of the Gypsy Family Camp in Auschwitz with the horrific mass gassing on 2 August 1944, preceded by the traumatic separation of men deemed fit to work (ironically classified as 'work-shy') from their families. [...] The use of gypsies for the experiment was incidental – it had no special scientific relevance, but the dynamics of genocide meant that there was a surplus of gypsy males after the mass gassings of older gypsies, women and children in Auschwitz. Other gypsies were dispatched for Haagen's vaccine experiments in Alsace* (Weindling 133).

Peu importe la raison concrète de ce changement, il n'en reste pas moins que Reznikoff

participe à l'invisibilisation de la pluralité des génocides perpétrés par les nazis [52]. Une transformation moins grave est aussi visible dans le dernier vers du poème où Reznikoff transforme « *driving them into insanity* » en « *driving them mad* ». Encore une fois, la transformation obéit à une logique poétique, puisque le segment originel qui aurait pu être utilisé tel quel consiste en un tétramètre composé d'un dactyle, d'un trochée, d'un iambe et d'un trochée. Le schéma est quelque peu anarchique et Reznikoff lui préfère un dimètre composé d'un trochée suivi d'un iambe. Ce schéma métrique permet ainsi de faire tomber l'accent final sur le mot « *mad* », conclusion funeste de toutes ces expériences abjectes [53].

Reznikoff rappelle la rationalité à l'œuvre derrière ces expériences. Celles-ci avaient pour but de voir combien de temps les victimes pouvaient subir ce traitement. Cette finalité est exprimée par la proposition infinitive « *to find out how long they could stand it* » (C. Reznikoff, *Holocaust* 9). À partir de plusieurs recensions de témoignages qu'il trouve dans la compilation *Trials of War Criminals Before the Nuremberg Military Tribunals* (Tribunals, *Trials of war criminals* 1109), Reznikoff élabore des poèmes qui explorent à la fois la rationalité nazie et ses conséquences.

Le premier poème de la série « *Ghettos* » montre à nouveau le processus d'arbitraire à l'œuvre dans les décisions nazies.

> *At first there were two ghettos in Warsaw:*
> *one small and the other large,*
> *and between them a bridge.*
> *The Poles had to go under the bridge and Jews over it;*
> *and nearby were German guards to see that the Jews did not mix*
> *with the Poles [...]* (C. Reznikoff, *Holocaust* 11).

La décision repose sur un système décisionnel spécifique, ici un système juridique. Du simple fait du dire, de la volonté nue des nazis, la décision a force de loi. Elle est l'expression de la volonté du plus fort et de la domination. La décision prise par les nazis, de refuser le mélange des peuples est totalement arbitraire, ne reposant sur aucune autre logique que le racisme. La réalité de la décision nazie se révèle pour ce qu'elle est lorsque le témoin racontant l'épisode indique que les nazis abattaient simplement toutes les personnes qu'ils souhaitaient abattre. Dans ce poème, Reznikoff confronte les discours à la réalité de leurs effets.

52. Je renvoie encore une fois à la remarque de Janet Sutherland dans son court texte suivant *Holocaust* dans lequel elle écrit que Reznikoff exclut le génocide tsigane et les souffrances subies par les polonais (Sutherland 91).

53. Sans compter que le vers final entre en résonance avec le troisième vers « *In their torment* » de même longueur et dont la syllabe finale commence par la même consonne.

Because of the German guards,
any Jew who did not take off his hat by way of respect while
crossing the bridge
was shot --
and many were --
and some were shot for no reason at all (11).

Le poème propose un semblant de « rationalité » indiquant que la plupart des personnes abattues le furent parce qu'elles n'avaient pas enlevé leurs chapeaux. Cependant, cette raison s'effondre pratiquement immédiatement et la réalité de l'arbitraire se dévoile : « *and some were shot for no reason at all* ». Le poème suivant de la même série offre un autre exemple de cet arbitraire, au-delà des justifications offertes par le régime.

An old man carrying pieces of wood to burn
from a house that had been torn down :
there had been no order against this —
and it was cold.
An S.S. commander saw him
and asked where he had taken the wood,
and the old man answered from a house that had been torn down.
But the commander drew his pistol,
put it against the old man's throat
and shot him (11).

Dans ce poème, le vieil homme est « coupable » de la négligence fondamentale de vouloir encore réfléchir en termes de rationalités et de lois. Pensant que, sans interdiction formelle, il lui est encore possible de ramasser du bois pour se chauffer, il ne se rend pas compte de la réalité de la domination. Bien qu'il n'y eût jamais d'interdiction clairement formulée de récupérer le bois des maisons en ruines (« *there had been no order against this* – » [11]), la réaction et l'interrogation de l'officier S.S. permettent de dévoiler et d'atteindre la vérité. Reznikoff, dans ses poèmes à la structure narrative transparente [54], fait se confronter des systèmes d'interprétation du monde. Le poème suivant montre le système discursif mis en place par les autorités nazies comme falsificateur.

The Germans gave him a hen to hold
and he was told to dance and sing;
then he had to make believe that he was choking a German soldier
and this was photographed (12).

54. Le poème précédent en est une illustration parce qu'on y voit une situation initiale confrontée à une perturbation et aboutissant à une résolution : « *and shot him* ».

La domination pure et l'arbitraire conspirent pour mettre en place un système de vérité parallèle engagé dans un processus d'élaboration de motivation. Motivation qui n'a qu'un seul but : l'humiliation et la mise à mort. Devant l'énormité de ce mensonge, les juifs font preuve d'incompréhension et cherchent justement à établir un régime de vérité qui obéirait à d'autres impératifs que ceux démontrés jour après jour par les autorités nazies en charge des massacres, comme on peut le voir dans le poème 5 de la même série où les juifs du ghetto croient de fausses rumeurs : « *A rumor spread through the ghetto* » (12). Pourtant, des éléments concrets contredisent ces mêmes rumeurs [55], des membres de la communauté refusent de croire ce qui se passe et préfèrent se retrancher dans un système de croyance plus rassurant : « *surely the Germans would not kill healthy people fit to work* » (13).

Dans cet exemple comme dans les poèmes précédents, Reznikoff mobilise les resources de la poésie et plus spécifiquement du bref pour confronter la réalité au régime de mensonges de la propagande nazie. Dans les vers cités, il mobilise et confronte les mensonges des nazis à la réalité la plus brute. Cette même réalité est soulignée par le rejet à la ligne des vers qui révèlent les conséquences concrètes de ce système arbitraire. Le vers « *but to die* » (11) est révélateur de ce projet poétique : le bref est du côté de la vérité pure et absolue. De manière schématique, on peut dire que le projet de *Holocaust* est un projet de dévoilement et de révélation, une écriture du réel et de la vérité [56]. Dans cette démarche, Reznikoff se trouve du côté de la machine de dévoilement du réel des tribunaux alliés et du tribunal israëlien pour le procès Eichmann qui eux-mêmes s'opposaient au régime nazi de falsification du réel [57]. Le renvoi à la ligne, le rejet de la proposition « *but to die* » renvoie à la réalité brute et montre l'autonomie de la vérité.

Le bref permet des effets de contraste comme dans le poème 8 de la section « *Ghettos* » (20) et qui a déjà fait l'objet d'une analyse de la part de Janet Sutherland (Sutherland 93) et pour lequel elle indique les sources. Le poème est le récit de l'assasinat d'un nourrisson

55. « *But a few men jumped off the trains taking them away / and came back to warn the jews still in the ghetto – / or brought from elsewhere – / that the trains were not going to a place in which to live / but to die* » (*Holocaust* 13).

56. Projet dont les manipulations effectuées sur le texte original ne sont pas sans poser des problèmes comme on a pu le voir précédemment.

57. On pense ici à l'ouvrage de Victor Klemperer, *Lingua Tertii Imperi*, ouvrage essentiel sur la perversion du langage dans l'Allemagne nazie : « *Certainly, bragging and lies come thick and fast and are finally recognized for what they are, and for some people Goebbels's propaganda ultimately became ineffective inanity. But it is also undeniable that the propaganda exposed as bragging and lies still works if you only have the audacity to continue with it as if nothing had happened; the curse of the superlative is not always self-destructive, but all too often destroys the intellect which defies it; and Goebbels had much more talent than I gave him credit for, and the ineffective inanity was neither as inane nor as ineffective* » (Klemperer 229).

par un officier S.S. et les procédés narratifs et poétiques utilisés par Reznikoff soulignent la distance existante entre les discours et les actions des nazis. Reznikoff instaure une tension entre les attentes du lecteur et les actions du personnage[58]. Un vague espoir est introduit dans le début du poème quand la femme plaide pour la vie de son enfant. Cet espoir est introduit par le rejet séparant les deux membres de la tournure hypothétique : « *She began asking for mercy: if she were shot / the baby should live* » (C. Reznikoff, *Holocaust* 14). Le rejet opéré par Reznikoff introduit un peu d'espoir en rendant la proposition autonome. Mais ce vers est partie d'une ironie structurelle. Ainsi les deux vers exprimant le souhait de la mère et la résolution finale ont presque la même quantité syllabique : « *The baby should live* » a cinq syllabes tandis que « *and shot her twice* » en contient quatre. Le souhait de la mère semble être sur le point d'être réalisé dans le vers suivant qui se termine par un point, possible conclusion et interruption de la violence : « *and then held the baby in his hands* ». La polysyndète utilisée par Reznikoff couplée à la ponctuation finale du vers a un effet ambigu puisqu'elle introduit à la fois une attente dans le même temps qu'elle porte un fort effet conclusif. Cependant le récit reprend, et le vers suivant doté d'une plus grande longueur est aussi chargé d'un plus grand pathos. La mère rampe aux pieds du commandant S.S. Le vers suivant de cinq syllabes fournit un contraste effarant à la scène qui vient juste de se dérouler « *The S.S. man laughed*[59] » (15). Jouant avec le contraste induit par des quantités variables, ce court vers introduit l'acte de barbarie ultime « *and tore the baby apart as one would tear a rag* » (15). L'horreur brute et infâme est finalement mise en parallèle avec le reste du poème consistant en un quatrain dont les vers sont relativement moins longs :

> *Just then a stray dog passed*
> *and the SS man stopped to pat it*
> *and took a lump of sugar out of his pocket*
> *and gave it to the dog* (15).

Le changement de rythme induit par la mise en vers visible de ce passage interpelle et montre justement le décalage entre les deux actes de l'officier S.S. Reznikoff reprend ici un épisode réel, raconté par un témoin du procès Eichmann dont on peut retrouver la transcription dans le volume *Verbatim Records of the Trial and Appeal of Adolf Eichmann [...]* (Sutherland 93). L'épisode est tiré du témoignage du Dr Josef Buzminsky intervenant

58. On peut certainement nuancer cette remarque en indiquant que l'horizon d'attente du lecteur est d'ores et déjà bien établi par un recueil présentant une longue liste de violences insoutenables. De ce fait, la description du meurtre d'un nourrisson n'est pas étonnante ou inattendue.

59. Ce vers a la même quantité que « *the baby should live* ».

lors de la session 24 du procès (93). Le Docteur raconte sa vie sous l'occupation nazie dans sa ville de Przemysl (Israel 388) et parmi lesquels l'épisode adapté en poème par Reznikoff :

> *A: The place we were in hiding bordered with the Arian part and there was a fence there. This Kidash caught a woman with a baby in her arms of about 18 months. She held the baby in her arms and began asking for mercy, that she be shot first and leave the baby alive. From behind the fence there were Poles who raised their hands ready to catch the baby. She was about to hand the baby over to the Poles … took the baby from her arms and shot her twice and then took the baby into his hands and tore him as one would tear a rag.*
>
> *Witness. Buzhminski: He took the baby from her arms, shot her twice and then took the baby in his hands and tore him as one would tear a rag. The baby wept and cried. The mother crawled, bleeding, up to her baby and thus, together, they died. He laughed and saw that a stray dog was crossing the street. He took the dog, started to pat it, took a lump of sugar out of his pocket and gave it to him, and then took the dog with him* (Sutherland 93).

La reprise de l'événement est faite quasiment mot pour mot par Reznikoff y compris le contraste entre l'horreur de l'acte et l'acte de compassion envers un animal. Le recueil est peuplé de ces monstres dont les actes sont révélés par le bref. Dans *Holocaust*, le bref est le moyen privilégié pour accéder à la vérité de l'événement. Il appartient à la poésie et au document qui l'inspire de s'en saisir pour le révéler à la face du monde. Le poème qui ouvre la série « *Massacres* » est une autre illustration des procédés formels utilisés par Rezniokff. De la même manière que *Testimony*, la présentation de la situation initiale[60] est en général insérée dans des segments de longueur plus importante :

> *The first day the Germans came into the city*
> *where the young woman lived*
> *they took Jewish men and ordered them to gather the dirt on the streets*
> *with their hands.*
> *Then the Jews had to undress*
> *and behind each Jew was a German soldier with a fixed bayonet*
> *who ordered him to run;*
> *if the Jew stopped,*
> *he would be stabbed in the back with the bayonet.*
> *Almost all the Jews came home bleeding —*
> *among them her father.*
> *Later, after the German garrison had left the market place,*
> *large trucks were suddenly there,*
> *and about a dozen soldiers jumped off each truck —*

60. Qui correspond aux éléments contextuels des épisodes.

in green uniforms with steel helmets:
these were S.S. men.
They went from house to house
and took Jewish men — young and old —
and brought them to the market place;
here the Jews had to hold their hands on the back of their necks.
About thirty Jews were taken that day;
among them the young woman's father.
They were then put on one of the trucks and carried off.
The young woman ran after the truck
until she reached a woods [sic.] in the neighbourhood (C. Reznikoff, *Holocaust* 17).

Le poème est une reprise du témoignage de Ada Lichtmann recueilli lors de la session 20 du procès Eichmann dont on peut isoler les éléments utilisés par Reznikoff :

> *On the first day, the Germans took people, especially men, to work and forced them to clean and collect the dust with their hands. Jewish men. They were ordered to undress and behind each Jewish man there was a German soldier with a fixed bayonet who ordered him to run. If the Jew topped, he would be hit in his back with a bayonet. Almost all the Jewish men returned home bleeding and amongst them my father* (of Jerusalem, « The Attorney-General of the Government of Israel v. Adolf, the Son of Adolf Karl Eichmann » X1).

Suivi de :

> *The Germans went from one house to another and took the men without any consideration for age my father amongst them. They were all put up in the market place in Bielica (?) and ordered to hold their hands on the back of their necks. Behind the truck, there was a taxi with . . . officers. Thirty-two Jewish men were taken that day* (Y1).

Et pour le passage du poème cité :

> *I went with the young lady who was supposed to be my sister-in-law. We ran after the truck. Four men were removed from her house father, two brothers, and a brother-in-law. We ran after them until a small forest, known as Kashitz (?)* (Y1).

À partir de ce témoignage, Reznikoff procède à une mise en relief en insérant les éléments les plus saillants dans des vers brefs, ainsi de « *with their hands* » (C. Reznikoff, *Holocaust* 17). Cette mise en valeur des mains dans un vers court, opérée par le rejet du complément circonstanciel, permet d'introduire le motif corporel, central dans le poème. La rafle s'insère dans un dispositif formel d'une certaine longueur [61], qui sert d'introduction à la découverte qui constitue l'élément central du poème et du témoignage :

61. On peut le voir dans les vers « *they took the Jewish men and ordered them to gather the dirt on the streets* » et « *behind each Jew was a German soldier with a fixed bayonet* » (*Holocaust* 17).

There she found all the Jews who had been taken — dead (17).

Contraste entre une strophe longue et un vers monosyllabique tout entier enfermé dans la consonne [d], le vers bref fait entrer le reste du poème dans un autre dispositif formel où le bref domine, à la suite du choc de la découverte. Il correspond aussi à une mise en suspension du monde au moment des adieux.

> *They had been shot and were stretched out on the ground in a pattern: Jews and Poles in groups of five abut Jews and Poles in separate groups. She kissed her father: he was ice cold although it was only an hour after he had been taken* (17-18).

Dans le dernier vers, le rythme prosaïque reprend son cours et s'oppose à l'instant de la découverte de la barbarie[62]. Dans *Holocaust*, le bref correspond à un moment de révélation de l'horreur des crimes de guerre nazis. Le mot « *dead* » faisait entrer le poème dans la constatation de la mort. Une constatation qui contamine l'ensemble du poème et du monde, le bref représenté par ce simple mot serait alors l'aune de la vérité.

Reznikoff s'inspire d'épisodes trouvés dans l'opinion du juge Musmanno dans le cadre du procès Pohl. L'élargissement de la lecture au-delà de l'extrait choisi par Reznikoff permet de mieux comprendre la démarche au cœur du projet du poète. Le juge Michael Musmanno écrit en effet :

> *There should be one document sufficiently comprehensive to which the legal profession and the lay public, now and in the future, can turn for an authoritative account on concentration camps. They should not be required to read through thousands of pages of transcript and scan tons of documents to obtain an adequate picture of this supreme crime against humanity through the ages. The writing, in the majority opinion, of a separate treatment on each of the 18 defendants already made for a rather long document, so that a complete coverage of the various features of the case with quotations and citations would produce a greater number of pages than might be met in the definite judgment. Thus, this concurring opinion is being filed so that there will be readily available a longer discussion for those desiring a more detailed account of the facts which brought about the judgment* (Tribunals, *Trials of war criminals* 1067-1068).

Michael Musmanno souhaite fournir un document synthétique dans lequel les citoyens ordinaires pourront trouver un résumé des crimes ordonnés et commis par les divers

62. On peut d'ailleurs noter que Reznikoff procède à un recentrement de l'épisode sur la personne du père en utilisant le pronom « *he* » alors que le témoignage original parlait de l'ensemble des personnes assassinées : « *although it was only one hour after they were taken* » (of Jerusalem, « The Attorney-General of the Government of Israel v. Adolf, the Son of Adolf Karl Eichmann » Y1-Z1).

dignitaires nazis. Incidemment, le regroupement thématique utilisé par Musmanno dans sa description n'est pas sans rappeler la division thématique utilisée par Reznikoff dans *Holocaust* :

— « *The SS* » (1068-1083) ;
— « *Treatment of concentration camp inmates* » (1083-1092) ;
— « *Punishment and death in concentration camps* » (1092-1096) ;
— « *SS Industries* » (1096-1107) ;
— « *Medical experiments* » (1107-1113) ;
— « *Euthanasia program* » (1113-1117) ;
— « *Sterilization* » (1117-1119) ;
— « *Jews* » (1119-1126) ;
— « *Transportation casualties* » (1126-1128) ;
— « *Extermination of Jews* » (1128-1139) ;
— « *The Warsaw action* » (1139-1145) ;
— « *Thievery* » (1145-1152) ;
— « *WVHA*[63] » (1152-1159) ;
— « *Adjudication* » (1159-1163).

Cette dernière partie souhaite interroger la responsabilité du peuple allemand dans son intégralité et pas seulement les personnes passées devant le tribunal. Ou comme l'indique le juge Musmanno :

> *The adjudication of the individual defendants in the present case appears in the majority opinion filed simultaneously with this opinion, but the adjudication of guilt of the philosophy and ideology behind concentration camps is something that lies with the German people. The world has condemned concentration camps, as civilization long ago proscribed human slavery. That civilization naturally includes the Teutonic race which has made no inconsiderable contribution to the progress of the human spirit in its eternal struggle toward emancipation from the forces of evil which have caused unhappiness since the world's beginning. What happened to Germany?* (1161).

C'est un jugement final porté non seulement contre les dignitaires nazis, les membres les plus élevés de la hiérarchie mais aussi contre l'ensemble de la nation allemande : « *Had*

63. Défini de la façon suivante par Musmanno : « *Himmler, however, had long desired that there should be one central authority for concentration camps, and he wished that authority to be Oswald Pohl. Thus, in March 1942, these various offices were all consolidated into one organization which became known as the SS Economic Administrative Main Office (WVHA) with 5 separate departments or Amtsgruppen (A, B, C, D, W)* » (*Trials of war criminals* 1152).

there been no Himmler and Hitler there would have been no concentration camps, and had the German people not given away their birthright of freedom and independence of spirit there could have been no Himmler and Hitler. Amid her sorrow and wreckage, Germany has learned her lesson never to trust again those who would lead her to felicity over the corpses of decency, dignity, justice, and equality between man and man » (1163). Cette citation de Musmanno s'aligne avec la conclusion du premier poème de la section « *Research* » [64], démonstration de l'abdication de la volonté d'un peuple pour se réfugier derrière le *Führerprinzip* [65]. Salut nazi pareil à la déclaration de fidélité à Adolf Hitler dont le juge donne le serment le plus stéréotypé : « *I vow inviolable fidelity to Adolf Hitler; I vow absolute obedience to him and to the leaders he designates for me* » (1161).

Le recueil est un témoignage violent de la réalité des crimes nazis et Reznikoff aurait pu continuer indéfiniment son adaptation, jusqu'à aboutir à l'histoire de chacune des millions de personnes assassinées par le régime nazi. Néanmoins, Reznikoff offre une porte de sortie à certains membres de la communauté juive. L'organisation du recueil est avant tout thématique et reprend en cela le découpage utilisé dans *Testimony*. Une section est dédiée à la déportation, une autre est consacrée aux ghettos, une autre aux massacres. Mais la dernière section, « *Escapes* », introduit une lueur d'espoir dans un recueil qui jusque là en était désespérément dépourvu [66].

Le premier poème de la section montre ce passage de la soumission à la résistance. Adaptation du témoignage de Mordechai Zurawski (of Jerusalem, « The Attorney-General of the Government of Israel v. Adolf, the Son of Adolf Karl Eichmann » Qq1), le poème raconte l'arrivée d'un camion mené par deux officiers SS au camp de Chelmno alors qu'une centaine de prisonniers restait sur place avec pour ordre de démolir le camp. Les officiers nazis arrivent à tuer une vingtaine de prisonniers sans rencontrer la moindre résistance

64. Qui reprenait le salut nazi.

65. « La communauté du peuple est donc une "communauté du front" qui obéit à son *Führer* — titre militaire — comme le groupe primaire obéit, dans une situation de combat et de péril vital, aveuglément à son chef : le *Führerprinzip*, la *Gefolgschaft*, principes d'obéissance au chef, ne sont pas des lubies dues à la mégalomanie d'un seul, mais des principes d'organisation communautaire conçus pour répondre aux exigences de l'Histoire et de la nature » (Chapoutot, *La Loi du sang* 227).

66. On pourrait relier cette dernière section avec la volonté de rompre avec l'image de la population juive comme victime qui a présidé à la tenue du procès Eichmann : « À la différence des procès de Nuremberg, l'objectif du procès Eichmann, comme l'explique avec force le procureur Gidéon Hausner, ne vise pas à "enrichir la Bibliothèque de l'Histoire". C'est une leçon du présent : à la fois éduquer le monde sur le génocide et bâtir l'Israélien, "le Juif nouveau", supposé rompre radicalement avec le juif diasporique et l'esprit de soumission que l'ethos sioniste lui prête » (Hazan 35). Ce motif peut expliquer la présence de récits de la résistance et du soulèvement du ghetto de Varsovie, montrant une résistance courageuse, mais vite écrasée. L'épisode permettra néanmoins à des survivants de rejoindre les quelques guerillas résistant aux Allemands (C. Reznikoff, *Holocaust* 88).

avant qu'un des prisonniers finisse par poignarder l'un des officiers et arrive à s'échapper malgré une blessure au pied (C. Reznikoff, *Holocaust* 67). Récit de la résistance, récit de l'action, le poème présente des vers courts, consistant en une succession d'actions dans une temporalité ramassée.

> *But one of those left behind was hiding behind the door, a knife in his hand. He jumped on the S.S. man and stabbed him, broke his flashlight, and stabbed him again and again* (67).

« *He jumped on the SS man and stabbed him* » ne contient que deux verbes marquant une phase d'action limitée à deux événements tandis que le vers suivant montre une action unique portée par un seul verbe « *broke his flashlight* ». Le vers suivant utilise un seul verbe, mais qui est redoublé par la répétition de l'adverbe « *again* ». Dans ces vers courts, Reznikoff privilégie les mots monosyllabiques (exemple d'épitrochasme [67]) qui participent à la création d'un rythme heurté en contradiction avec la dilatation temporelle portée par la diction poétique. Dans ce poème relativement long, la situation initiale est décrite à l'aide de vers relativement longs [68]. Cependant dans ce procédé relativement uniforme, Reznikoff ménage des inserts courts qui servent des effets conclusifs comme dans le deuxième poème qui présente un vers relativement plus court :

> *There were over a hundred Jews in the car of the train he was in —*
> *not enough room even to stand without crowding;*
> *and in the evening the train left.*
> *When morning came they saw that the train was going east:*
> *a few small railway stations, forests, hills and mountains;* (67-68)

Mais avant tout, les vers brefs sont utilisés par Reznikoff pour souligner la violence : « *and he was afraid the guard on top of the train / would shoot* » (68). La portée conclusive de cette disposition formelle se retrouve dans la succession des vers « *In the car women were fainting / and in one corner were cries of "Water, water!" / But there was none* » (68). Ce court dimètre trochaïque illustre l'horreur des conditions de vie et les souffrances imposées à des populations innocentes, à l'aide de la brièveté et de la préposition contrastive « *but* ». Dans le vers suivant, Reznikoff mobilise la valeur conclusive de la brièveté : « *and pointed to the furnaces / They were in Auschwitz* » (68). Il s'agit d'un vers court de cinq syllabes dans lequel on retrouve le mot Auschwitz, porteur de toute la charge de violence, et métonymie

67. « Accumulation de mots courts et expressifs » (Dupriez 197).

68. « *He was taking a walk with his father in the ghetto of Lodz* » (C. Reznikoff, *Holocaust* 71) ; « *When those held on the trucks with him got off in Chelmno* » (71).

du génocide[69]. Dire Auschwitz c'est dire le sang, c'est dire les larmes, les cendres, la peine, les souffrances. Le nom porte en lui toute la charge réelle et symbolique des crimes nazis. Comme signe de l'ambivalence de la forme brève, à la fois rappel de la violence mais aussi possibilité d'un passage à l'action, les actions de résistance sont représentées par des vers plus courts : « *They were all brought to the forest and the Germans started / shooting at them. / He ran – / escaped – / and stayed in the forest two days. / Then the Russians came* » (71).

Les poèmes de la section sont relativement longs. Le premier poème contient deux strophes de six vers et dix-neuf vers. Le deuxième poème contient sept strophes et s'étend de la page 67 à 71. Le troisième poème contient treize strophes et s'étend de la page 71 à la page 77. Le poème quatre contient dix-neuf strophes et s'étend de la page 77 à la 86. Le poème cinq contient deux strophes de vingt-six vers et trente-deux vers chacune. Le dernier poème de sept vers offre un contraste avec le reste de la section, en ce qu'il est une illustration de la possibilité de survivre (88). Le poème décrit l'évasion réussie de milliers de juifs grâce à l'effort concerté de la population danoise pour les soustraire à la capture et à l'extermination. Un événement qui restera dans les mémoires comme « le petit Dunkerque[70] ». L'épisode est raconté par l'accusation durant le procès Eichmann. L'accusation soumet comme preuve un rapport des autorités danoises démontrant l'implication d'Eichmann dans la tentative d'envoyer en camp l'intégralité de la communauté Juive du Danemark :

> *Fishing and excursion boats and any other vessel able to float were mustered at the ports. The Jews were escorted to the coast by scouts, students and other volunteers, put on board and secretly transported to Sweden. In this way, some 6,000 Danish Jews were rescued; only a few hundred fell into the hands of Eichmann's accomplices* (« The Attorney-General of the Government of Israel v. Adolf, the Son of Adolf Karl Eichmann » VII-6).

Le passage en question devient :

> *Fishing boats, excursion boats, and any kind of boat*
> *were mustered at the ports;*
> *and the Jews were escorted to the coast by the Danes —*

69. Il en va d'ailleurs de même pour l'ensemble des noms de camps qui parsèment l'ouvrage mais Auschwitz-Birkenau garde un statut à part en tant qu'« épicentre de la destruction des Juifs d'Europe » et « usine d'assassinats, le centre d'un complexe concentrationnaire où le travail forcé côtoie l'extermination » (Auschwitz Bensoussan 48).

70. « *The Danish people, having prior knowledge of the murderous plot, had organised courageously and at great risk, under the very noses of the occupation authorities, an underground rescue operation, which became known as "The Miniature Dunkirk"* » (of Jerusalem, « The Attorney-General of the Government of Israel v. Adolf, the Son of Adolf Karl Eichmann » VII-6).

many of them students —
and ferried to safety in Sweden:
about six thousand Danish Jews were rescued
and only a few hundred captured by the Germans (C. Reznikoff, *Holocaust* 88).

Reznikoff ne s'éloigne pas du texte et lui reste globalement fidèle, même si l'on peut voir le changement de l'énumération du procureur « *scouts, students and other volunteers* » en « *Danes* ». Mais un élément qui figure déjà dans le texte original attire notre attention puisque le poème opère un renversement significatif dans ses deux derniers vers. Reznikoff parle d'une opération de sauvetage réussie qui aboutit à la survie de plusieurs milliers de juifs. Il reprend le chiffre de six mille personnes sauvées tandis que quelques centaines ne réussirent pas à échapper : « *The barbarians broke into Jewish homes, seized Jews in the streets and brought them in* ». Ce chiffre est un renversement de la plupart des poèmes qui racontaient des massacres aboutissant à une réduction, parlant de la survie de quelques uns à partir d'un plus grand nombre : « *When he got up his mother was gone / and he never saw again. / Out of that transport, about four hundred young men were selected* » (38) ; « *but most were caught* » (39) ; « *In about half an hour most of the men who had come in that transport / had been taken to the gas chambers / and only about a hundred and fifty were left to work;* » (41) ; une logique qui se retrouve poussée à son paroxysme dans le poème 2 de la section « *Marches* » dans lequel les prisonniers sont abattus les uns après les autres quand ils ne peuvent plus suivre (63-66). Dans ce dernier poème de la séquence et du recueil, c'est le plus grand nombre qui survit et qui peut perpétuer la mémoire de l'espoir et de la vérité : « *about six thousand Danish Jews were rescued / and only a few hundred captured by the Germans* » (88).

Les procédés d'adaptation et d'abrègement utilisés par Reznikoff répondent aux tentatives d'anéantissement de la population juive. Le bref utilisé par Reznikoff est mobilisé pour parler de la survie du peuple juif dans le même temps qu'il permet de montrer au reste de l'humanité le visage réel de la barbarie nazie [71]. Reznikoff aurait pu appeler son ouvrage *Testimony*, comme un prolongement de son précédent ouvrage. *Holocaust* constitue là aussi un témoignage nécessaire de la barbarie nazie et de leur tentative de défiguration du réel. En adaptant les comptes-rendus des procès de Nuremberg et d'Adolf Eichmann, Reznikoff

71. Malgré les efforts pour les dissimuler comme l'indique Sybille Steinbacher : « *On an order from Himmler to cease extermination operations across the Reich all gassing systems were shut down in November 1944; the previous month 40,000 people had been murdered. The* Sonderkommando *had to dismantle the killing installations and remove all traces of the crimes. The corpse-burning trenches had to be cleared and levelled, and hollows in the camp grounds which had been filled with the ashes and bones of the murdered prisoners were to be emptied, covered with turf and planted over* » (Steinbacher 124).

fait œuvre de sauvegarde de la mémoire juive. Une mémoire qui s'intègre dans le long récit d'une identité mise à l'épreuve. Dans ce grand récit, et chez Reznikoff, c'est le bref qui permet d'extraire des instants flottants sur l'océan des horreurs, qui permettent de construire l'espoir.

6.2 Écriture de la connaissance

6.2.1 La stratigraphie du réel

L'exploitation des documents juridiques et la peinture de l'humanité dans toute sa barbarie qui en découle met Reznikoff à part au sein de la poésie objectiviste. Il est le seul à avoir poussé aussi loin la logique documentaire et intertextuelle qui l'a fait se confronter aussi directement aux plus noirs tréfonds de l'âme humaine. La confrontation et l'adaptation de textes juridiques par Reznikoff n'a pas d'équivalent chez les autres poètes objectivistes. Dans leur œuvre, la mobilisation des formes brèves montre le souci de se confronter non pas forcément à la vérité mais à la connaissance. La production de Niedecker est un témoignage de cette recherche de la connaissance, plus particulièrement son long poème « *Lake Superior* », qui semble prolonger les thèmes déjà présents dans *New Goose*. Là où *New Goose* était pensé comme un hommage à la poésie populaire et aux habitants de son Wisconsin natal, le poème « *Lake Superior* » correspond à l'affirmation que l'excavation du territoire et des textes de son histoire est le seul moyen d'en acquérir une réelle connaissance.

La création et l'écriture des guides fédéraux dans le cadre du « *Federal Writers' Project* » a contribué au développement d'un tourisme de l'intérieur [72] et le poème écrit par Niedecker illustre cette dynamique dans le même temps qu'il correspond à une nouvelle étape de sa vie. À la suite de sa retraite en 1963 [73], Niedecker peut enfin prendre du temps pour elle et prévoir des projets poétiques plus conséquents. Un projet poétique qui s'inscrit dans ses vacances avec son mari Al Millen : « *The poem arises in part from her 1966 summer car trip with Al Millen around Lake Superior. Her notes for the poem, now in the Roub Collection, number close to 300 pages* » (Niedecker 434). En préparation de ce voyage, Niedecker passe un temps considérable à rechercher le plus d'informations possibles sur

72. « *Travel guides were politically unobjectionable, they could be pitched as spurs to increase tourism, and they would be seen as serving the growing number of Americans who owned automobiles and took vacations* » (Griswold 55).

73. « *Lorine retired as a cleaning woman November 29, 1963—officially, at least* » (Peters 181).

l'histoire et la généalogie de la région que le couple va explorer.

Comme un reflet de ces recherches extensives, le motif géologique est présent partout dans les différentes sections du poème, rendant celui-ci plus proche de la figure de la strate que de la figure du palimpseste. Dans cette image, le texte précédent ne reste pas à l'état de figure fantomatique à peine discernable dans l'embrouillamini des lignes tracées sur la page mais reste visible comme une strate géologique au sein du texte final. Les sections du poème seraient alors autant de plans en coupe des portions de territoire qu'elle emmène avec elle.

> *In every part of every living thing is stuff that once was rock*
>
> *In blood the minerals of the rock* (232).

Les textes dessinent des strates mobilisables et disponibles qui participent à la création d'un édifice poétique stable. Celui-ci prend racine dans les fondements de la terre, dans ses minéraux constitutifs qui se retrouvent à leur tour à des degrés divers dans tous les autres éléments. Dans cet amalgame entre le motif minéral et le motif organique, Niedecker écrit que le sang du livre se régénère des minéraux extraits des lectures de son autrice. Comme on a pu le voir précédemment, chez un poète comme Reznikoff le rapport aux sources est transparent puisqu'il utilise généralement les sources *verbatim*, se contentant de manipulations « minimales » des textes d'origine. Reznikoff procède plus souvent à des réarrangements et à des cassures qu'à de réels changements de contenu. Une étude approfondie des sources mobilisées par Niedecker permettrait de rendre compte des processus mis en place par la poétesse mais on peut déjà émettre quelques hypothèses en pointant les passages qui portent la marque d'un au-delà du texte, aidé en cela par les recherches effectuées par Donald Davie pour son article « *Lyric Minimum and Epic Scope*[74] ». On peut retrouver des traces plus ou moins évanescentes de ces lectures supposées. Ainsi du passage tiré de la deuxième partie du poème : « *Iron the common element of earth / in rocks and freighters* » (232). Dans sa simplicité et sa clarté, la phrase ne dépareillerait pas dans un manuel de géologie ou de vulgarisation scientifique. Quand, dans le premier poème, Niedecker exprimait sa croyance en une chaîne ininterrompue entre les éléments organiques et les éléments minéraux, elle ne faisait pas autre chose qu'indiquer que le fer pouvait aussi être présent dans les roches et les cargos, comme elle le fait dans la deuxième section du poème.

Dans la poésie de Niedecker, le sol n'est pas seulement une accumulation stratigraphique

74. Donald Davie. *Two Ways Out of Whitman*. Carcanet, 2000. 144-152.

de couches minérales mais il est aussi une accumulation des composés organiques qui témoignent du passage des humains. Traces et restes ensevelis de la présence humaine :

> *Through all this granite land*
> *the sign of the cross*
> *Beauty: impurities in the rock* (233).

La section témoigne de la coprésence des motifs minéraux et des motifs organiques. Le bois de la croix jette une ombre sur tout le territoire que Niedecker saisit. Dans cette séquence, le monde minéral semble se retrouver assujetti au monde organique représenté ici par les jésuites. Les communautés jésuites commencent à s'installer au Canada et dans la région des Grands Lacs surtout à partir de 1632 (Bénassy-Berling et Armogathe 259). Le poème témoigne de cette implantation des communautés et des missions jésuites dans la région des Grands Lacs qui s'inscrit dans un effort pour développer et étendre l'influence du catholicisme dans la région [75]. La présence de l'organique au sein du minéral est vue comme une source de beauté par la poétesse dans ce vers conclusif qui résume l'ensemble de ce développement historique : « *Beauty: impurities in the rock* » (Niedecker 233). Dans le poème suivant, Niedecker mobilise la figure de Jacques Marquette pour montrer la solidarité de l'organique et du minéral.

> *And at the blue ice superior spot*
> *priest-robed Marquette grazed*
> *azoic rock, hornblende granite*
> *basalt the common dark*
> *in all the Earth*
>
> *And his bones of such is coral*
> *raised up out of his grave*
> *were sunned and birch bark-floated*
> *to the strait* (233).

Marquette, dans le poème de Niedecker, procède à l'effleurement des roches sédimen-

75. « Au total, l'évangélisation du continent nord-américain ne fut pas une réussite. À la fin du XVIIIe siècle, on comptait six villages chrétiens, soit environ deux mille âmes, avec quelques centaines de chrétiens dispersés. Le bilan est maigre. Les raisons de l'échec restent obscures : les Ordres religieux ont beaucoup investi, jusqu'au prix du martyre (trois cent vingt jésuites furent envoyés en Nouvelle-France), les autorités ont prêté la main à leurs initiatives, les missionnaires connaissaient les langues indigènes, et leur zèle, leur proximité des Indiens, leur désintéressement ne furent jamais mis en cause. Des méthodes organisées furent mises en œuvre, regroupant les Indiens, mais pratiquant aussi une mixité avec les Européens. Peut-être faut-il chercher les raisons dans les exigences des missionnaires en matière de vie sexuelle et de consommation de l'alcool, mais la dépopulation des tribus contribua pour beaucoup à la désagrégation des villages missionnaires, tandis que les rivalités des ordres religieux affaiblissaient l'efficacité de leur engagement » (Bénassy-Berling et Armogathe 263).

taires qu'il a sous les yeux. À travers la mention de la roche azoïque [76] (« *azoic rock* » [233]) Niedecker montre les différentes étapes de la vie géologique en les mettant en contraste les unes avec les autres. Dans le même vers, Niedecker parle de « *hornblende* », silicate que l'on peut trouver dans le granite. Plus loin, elle parle de basalte : « *basalt common dark of the earth* ». Deux roches de couleur sombre. Le basalte est présent en quantité dans la croûte terrestre et constitue un dérivé des roches magmatiques produites par les éruptions volcaniques [77]. Le paysage qui se dessine alors sous la plume de Niedecker est un paysage de quasi-désolation, absorbant toute la lumière de la terre. Mais ce paysage de désolation est en lien direct avec le personnage au cœur du poème. Noires comme la robe de Marquette, les roches illustrent l'inscription du père missionnaire dans le territoire américain. Sa robe se retrouve tout à fait intégrée dans les grandes couches sédimentaires.

Mais cette tonalité sombre est quasiment aussitôt contrastée par la deuxième strophe qui cette fois-ci joue sur la blancheur, dans un jeu de couleurs qui rappelle les prêtres. Le poème met en relation la vie et la mort de Marquette, vie dans la première strophe et mort dans la deuxième. Niedecker le dépeint ainsi comme un squelette aux os blanchis : « *And his bones of such is coral* » (233). Tissant des liens entre les différents composés organiques, Niedecker ramène les os de Jacques Marquette à des écorces de bouleau (« *birch bark* » [233]) matière des canoës avec lesquels il comptait atteindre le détroit du Mississippi.

À l'image de la croix qui jetait son ombre sur le territoire, la vie de Marquette fera désormais partie du paysage et des strates géologiques, partie intégrante de l'histoire du pays, contredisant dans le même temps la mention à la roche azoïque. Les traces de son passage sont aussi flagrantes que les autres éléments qui se trouvent dans le reste des strates, elles font partie de ces impuretés qui conféraient leur beauté aux roches. En effectuant un retour à la géologie, Niedecker franchit une nouvelle étape dans sa connaissance du territoire. Rubis (forme particulière de corindon lorsqu'il prend la couleur rouge), lapis-lazuli, la première strophe de cette section tourne tout autour de la couleur.

Ruby of corundum
lapis lazuli
from changing limestone
glow-apricot red-brown
carnelian sard

Greek named
Exodus-antique

76. L'adjectif « azoïque » signifie l'absence de traces de vie dans les couches sédimentaires.
77. « *A dark-coloured, fine-grained, extrusive, igneous rock* » (Allaby 60).

kicked up in America's
Northwest
you have been in my mind
between my toes
agate (234).

La strophe exploite le registre de la sensation et met la vision au cœur du procédé. Le dernier vers de la strophe juxtapose les mots « *carnelian* » et « *sard* », où « *sard* » réfère à une variété de « *cornelian* » tirant du jaune doré au rouge orangé quand « *carnelian* » renvoie à une variété rouge de calcédoine. Niedecker choisit l'orthographe qui accentue le rapport entre la chair et la roche : « *carnelian* ». Que ce soit par la couleur ou par l'orthographe, les mots qu'elle utilise tissent un lien avec le corps. Niedecker éprouve le plaisir de la nomination et de l'étymologie qui serait le plus sûr moyen d'éprouver la stratigraphie présente au sein des noms. Les noms des minéraux et des pierres semi-précieuses sont pour partie hérités de l'Antiquité, témoignage d'une passerelle géographique et temporelle. L'agate tire son nom du fleuve dans lequel on le trouvait en abondance, l'akhetes [78]. Cette pierre qu'on trouve majoritairement en Sicile est aussi un produit de la Grèce et conclut la section : « *between my toes / agate* » (234). Le nom est une porte ouverte (« *a gate* ») sur un plan de coupe de l'Histoire. Et la poétesse peut acquérir une connaissance plus intime du temps comme le montre la présence de ces pierres entre les doigts de pied de la poétesse. Niedecker se retrouve à contempler la présence concrète du temps.

L'utilisation des noms composés dans la première strophe de cette section est aussi la manifestation des anciens poèmes de Niedecker (33-34). Les noms composés peuvent être pris comme une référence aux poèmes de jeunesse de Niedecker, encore influencés par le surréalisme. Le mouvement poétique et littéraire du surréalisme était en partie influencé par les découvertes de Freud [79] dont on peut trouver une trace ici dans le mot « *mind* » (234). Cette référence à des poèmes dans lesquels elle faisait preuve d'une grande création verbale (concaténation et approximation) montre une poétesse en cours de fouille archéologique dans le territoire des Grands Lacs mais aussi dans sa propre œuvre. Ce faisant, Niedecker procède à une archéologie personnelle et la géographie devient à présent

78. « Empr. au lat. achates "id.", gr. α'χα'της "id." de Αχα'της, nom d'un fleuve de Sicile de la région de Sélinonte (Achate) près duquel cette pierre fut trouvée, d'apr. Pline, Nat., 37, 139 ds TLL s.v., 387, 39 » (CNRTL : AGATE).

79. « C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud » (Breton 22-23).

une psychographie.

Mais les ressources géologiques ne sont pas les seules mobilisées pour accéder à une connaissance accrue du territoire que Niedecker parcourt, puisqu'on la voit aussi se tourner vers les sources historiques. La mobilisation de la figure individuelle de Jacques Marquette attire l'attention sur le destin commun de tous ceux qui ont exploré le terrain avant Niedecker. La mort intègre définitivement les personnages dans le paysage et dans la stratigraphie américaine. Marquette fait partie des grandes figures de la mémoire du Wisconsin et de la nation américaine, puisque sa statue figure au *Statuary Hall* du Capitole et fait partie intégrante de la mémoire américaine [80]. Marquette est au nombre de ces « missionnaires français – Jésuites, Sulpiciens, Récollets et autres – qui assistèrent la colonisation et le développement de la Nouvelle-France » (Avella et Villerbu 16). Faisant preuve d'une grande impatience pour partir en mission [81], une fois arrivé aux États-Unis, il se lança dès qu'il le put dans une exploration de la région à la recherche du détroit du Mississippi. C'est à cette occasion qu'il se joignit à Louis Jolliet [82]. Ces sources apparaissent comme un moyen de comprendre son environnement et prolongent le désir de procéder à une excavation Ce faisant, elle s'éloigne d'une prétention scientifique puisque les écrits auxquels elle emprunte ont un caractère historique discutable. Les auteurs de ces récits essaient avant de divertir leurs lecteurs. Ainsi Radisson ne saurait être défini comme un scientifique engagé dans un processus de découverte du réel mais bien plutôt comme quelqu'un en charge de le construire :

> Radisson was never a « scientific » explorer in the sense – detached and unambiguous – that the term was understood from the late seventeenth century onward, and his ebullient, often self-serving narratives cannot usually be relied introduction on for

80. « Serra et Marquette, au contraire, sont devenus des figures importantes de l'histoire régionale, intégrées aux récits fondateurs de leurs États respectifs. Les écoliers ont appris leurs exploits, des rues portent leurs noms et des monuments les célèbrent. Les leaders locaux des communautés catholiques, de leur côté, ont toujours eu à cœur de démontrer leur loyauté vis-à-vis des États-Unis et donc leur participation au passé américain : il s'agissait donc de montrer Serra et Marquette comme bâtisseurs de l'Amérique et non seulement comme missionnaires catholiques. Et, au moins pendant un temps, même ceux qui ne partageaient pas leur croyance ont honoré les deux héros » (Avella et Villerbu 32). Pour dresser un parallèle avec le motif minéral, on pourrait parler de mémoire lapidaire.

81. « Tous les témoignages concordent pour affirmer que Marquette fut, durant la longue formation jésuite, d'une grande impatience, son but étant avant tout le départ en mission, au point qu'il s'adressa avec succès, lui l'étudiant moyen, au supérieur de son ordre pour obtenir une accélération de sa formation pour partir plus rapidement sur le terrain » (17).

82. « Marquette, qui voyait dans ce fleuve aussi une voie d'accès à d'autres âmes illinois à conquérir, rencontra alors les intérêts de Louis Jolliet. Celui-ci, aux ambitions avant tout mercantiles et désirant servir ses propres intérêts en même temps que ceux de son pays, avait obtenu de l'intendant de la Nouvelle-France l'autorisation de partir en quête de l'estuaire du Mississippi – un fleuve que les Espagnols connaissaient depuis le siècle précédent » (18).

> that kind of information. His narrative of the dispersal of the Huron in *Voyage II* is valuable, but not for its historical accuracy. Its real significance is as an account of an important social myth, an accretion of the stories which the Huron told about themselves and which he had probably heard many times in their camps (Warkentin 14-15).

New Goose était l'occasion pour Niedecker de comprendre et de citer John James Audubon et d'ainsi insérer sa poésie dans une tradition de la représentation du paysage américain. Dans « *Lake Superior* », Niedecker se projette plus loin dans le temps et cite les grands explorateurs de la région des Grands Lacs. En effet, la troisième section cite textuellement l'explorateur aux origines françaises Pierre-Esprit Radisson. Radisson fait partie du mythe américain des origines, il a ainsi pu rencontrer le père Ragueneau (4) et fréquenter quantité de personnages ayant participé à la découverte et à l'exploitation de l'Amérique. Radisson est une figure prototypique, un « coureur de bois » (6). Pour Germaine Warkentin, Radisson se trouve sur une ligne de faille entre différentes civilisations [83] : « *Radisson is situated precisely at the fault lines between these persons, places, and historical times, and efforts to assign him firmly to one place or role miss the fertile implications of a life lived at such a critical juncture* » (6). Elle montre ainsi les différentes identités revêtues par le personnage : simple marchand de fourrures pour la *Hudson Bay Company* mais aussi traître à la France [84]. Parce qu'il est revêtu d'une identité mouvante dans un monde mouvant, l'image de la faille correspond particulièrement bien à Radisson et se concilie parfaitement avec la vision géologique proposée par Niedecker dans son premier poème de la série.

Ligne séparant les continents, la ligne de faille marque aussi la séparation entre les plaques tectoniques [85]. La ligne de faille est le témoignage d'une tension permanente entre le dévoilement et l'enfouissement, elle peut tour à tour enfouir ou bien révéler les items qui se trouvent à la surface. Être sur la ligne de faille c'est courir le risque d'être submergé,

83. « *If we turn to the historical setting in an attempt to see the explorer whole, we find a picture as fractured as the image in the mirror: the Iroquois (Haudenosaunee) of the Mohawk valley, the fleeing Huron (Wendat), the Dakota Sioux (Isá_yathi), the Ojibwe (Anishinaabe), and the Cree (Kiristino) in tentative dialogue; a flirtatious Dutch housewife; the Manhattan of three and a half centuries ago; a notary's chambers in Quebec; the ritual-bound court of Louis XIV and the gossipy office of the* Gazette*, edited by Eusèbe Renaudot; Prince Rupert's tower in Windsor Castle; Change Alley in the city of London where a new European economic system was emerging; and the old adventurer's deathbed in Clare Court, in 1710 still a respectable address* » (Warkentin 106).

84. Radisson a lutté contre la France lors de la Bataille de la Baie d'Hudson (8).

85. La ligne de faille désigne une « intersection d'une faille et de la surface topographique » (Ligne de faille Foucault et al.) tandis que la faille renvoie à une « cassure de terrain avec déplacement relatif des parties séparées » (Faille Foucault et al.).

d'être pris au cœur du mouvement de la croûte terrestre et de s'y retrouver prisonnier et englouti. Mais c'est aussi la possibilité de remonter à la surface.

> *Radisson:*
> *« a laborinth of pleasure »*
> *this world of the Lake*
>
> *Long hair, long gun*
>
> *Fingernails pulled out*
> *by Mohawks* (Niedecker 232)

Niedecker reprend un passage des voyages de Radisson en indiquant explicitement l'origine de l'emprunt. Elle tire l'expression « *a laborinth of pleasure* » des textes écrits par Radisson pour faire part de ses découvertes et de ses explorations de l'Amérique du Nord. Radisson, particulièrement actif, a écrit quatre « relations » avant d'avoir trente ans (Warkentin 11). Le passage que Niedecker emprunte montre un tour de phrase bien particulier qui est aussi en lien avec son intérêt pour le langage oral : « *But his style marks even those: bold, fiercely defensive of his honour, and full of the proverbs and sayings that characterize all his writings and situate him firmly in an oral discursive setting*[86] ».

La vie de Radisson est la vie fiévreuse de ceux dont les origines sont toujours au risque d'être emportées dans les tréfonds de l'oubli. Des indices, des éléments dispersés subsistent néanmoins mais ne sont pas suffisamment probants pour apporter une lumière définitive sur la vie de cet aventurier et plus particulièrement sur ses jeunes années[87]. Les quatre voyages dont Niedecker s'inspire pour l'écriture de son poème font le récit de son parcours américain.

> *We ventured for that we understand some of their idiome, and trusted to that; we embarked ourselves on the delightsomest lake of the world.*
> *I tooke notice of their cottages and of the journeys of our navigation, for because that the countrey was so pleasant, so beautifull and fruitfull that it grieved me to see that the world could not discover such inticeing countrys to live in. This I say because that the Europians fight for a rock in the sea against one another, or for a sterill land, and horrid country that the people sent here or there by the changement of the aire ingenders sicknesse and dies therof. Contrarywise those kingdoms, are so*

86. D'autres facteurs expliquent aussi le style de Radisson. Il est empreint de l'influence des langues anglaises de la périphérie, des colonies anglaises de Boston et de New York, expliquant son tour archaïque : « *He must have done so between 1663 and 1668 in the streets and on the wharves of Boston, New York, and London, for his very francophone English exhibits some older forms almost obsolete even in the seventeenth century but likely fossilized in the spoken language he encountered* » (Warkentin 11).

87. Comme le montre la section sur les origines de Radisson (22-26).

> *delicious and under so temperat a climat, plentifull of all things, the earth bringing foorth its fruit twise a yeare, the people live long and lusty, and wise in their way* (Radisson 223-224).

Le passage mobilisé par Niedecker intervient durant le troisième voyage de Radisson en direction du Lake Michigan, sous l'influence des récits de son beau-frère qui lui avait indiqué que les Hurons et les lacs environnants étaient possédaient des richesses innombrables [88]. Dans ce passage cité par Niedecker, Radisson exprime son admiration pour quelques unes des tribus avec lesquelles il entre en contact au cours de son expédition.

Niedecker utilise les paroles de Radisson pour effectuer une mise en contraste entre le portrait idyllique fait par Radisson et les autres épisodes subis par l'aventurier. Le nouveau monde qu'il décrit apparaît dans un premier temps comme une vision paradisiaque de la société des Hurons et des Mohawks ou bien des Ottawas. Ainsi, le lac Supérieur que Niedecker aborde lors de son voyage est chargé de représentations positives. La formule, « *laborinth of pleasure* », choisie par Radisson est quasiment oxymorique et témoigne aussi de l'ambivalence vis-à-vis de sociétés responsables de tortures sur sa personne.

Le mythe du labyrinthe est le mythe de la punition et de la duplicité, construit pour dissimuler une naissance honteuse, soit le contraire même de la monstration opérée par Radisson. En effet, le labyrinthe est construit afin de mieux cacher l'enfant bâtard et monstrueux, résultat des amours illégitimes de Pasiphaé et Poséidon [89]. Qualifié de « logis ténébreux » par Ovide, le motif du labyrinthe est dépourvu des connotations positives que Radisson lui attribue néanmoins. Mais cet oxymore n'est pas le seul élément à souligner dans cette expression de Radisson.

Écrit dans les années 1660, le récit de Radisson est le témoignage d'un autre état de la langue, la manifestation stratigraphique de l'histoire d'une langue dont l'orthographe ne serait pas fixée. L'orthographe « *laborinth* » est aussi frappante en ce qu'elle confine presque au jeu de mots, puisqu'on y retrouve le mot « *labor* ». Le jeu de mots est visuel ici et permet néanmoins de redoubler la dimension oxymorique présente dans l'expression en mêlant le plaisir et les peines du travail. Niedecker se saisit de cette construction oxymorique comme illustration de la tension existant entre le plaisir et la souffrance. Ce

88. « *Being come to the Three Rivers where I found my brother who the yeare before came bake from the lake of the Hurrons, with [an]other French. Both weare upon the point of resolution to make a journey a purpose for to discover the great lakes, that they heard the wild men speake off; yea [they] have seene before* » (Radisson 209).

89. On peut rappeler la narration de l'épisode par Ovide : « Minos décide d'éloigner de sa demeure cet objet de honte et de l'enfermer dans les multiples détours d'un logis ténébreux. Dédale, célèbre entre tous par son habileté dans l'art de construire, exécute cet ouvrage ; il y brouille les points de repère des différentes voies et il induit le regard en erreur par leurs sinuosités perfides » (Ovide 66).

témoignage de l'instabilité orthographique place Niedecker sur la même ligne de faille que Radisson.

La présence de l'aspérité lisible dans le territoire est illustrée par Niedecker dans la disposition typographique du poème. Le quatrième vers (« *Long hair, long gun* ») porté par l'anaphore marque une nouvelle ligne de faille. Point d'équilibre du poème, ce vers manifeste une transition entre le monde idyllique dépeint par la première strophe et le monde de la violence présenté dans la troisième strophe. Ce dimètre iambique introduit subrepticement le motif de la violence puisque le premier mètre est un rappel d'un épisode de la captivité de Radisson : « *So whilst this was adoing, they combed my head and with a filthy grease greased my head, and dashed all over my face with redd paintings* » (119). Le quatrième vers offre une confrontation entre le premier portrait de ce monde vu comme idyllique et sa dimension violente. Ce premier rappel à la captivité de Radisson est immédiatement suivi d'une allusion à l'attribut paroxystique de la violence : les longs fusils (« *long gun* » [Niedecker 232]). Dans le prolongement des deux adjectifs utilisés dans ce vers, le quatrième vers provoque un mouvement de prolongement qui trouve sa conclusion dans la strophe finale, qui revient sur l'épisode fondateur de la vie de Radisson lorsque celui-ci s'est retrouvé capturé par les Mohawks (Radisson 118). Captif, prisonnier, prise de guerre, Radisson se retrouve intégré à la tribu, « adopté » par une femme et son fils [90]. L'accueil fait au jeune homme sera rétribué de bien triste façon comme il finira par tuer plusieurs membres de la tribu en s'échappant. S'il en conçoit de la gêne, il se console en indiquant que les Indiens étaient responsables de plusieurs massacres (132). La tentative d'évasion tourne court et Radisson est rattrapé puis torturé. Le jeune homme (Radisson n'est que dans sa quinzième année au moment où se déroulent les faits) subit une grande partie des tortures traditionnellement infligées aux captifs de la société mohawk, dont l'arrachage des ongles :

> *Lett us come now to the begining of my miseries and calamities that I was to undergo. Whilst they weare buissie about my companions head, the others tyed me safe and fast in a strang maner. Having striped me naked, they tyed me above the elbows beyind my back and then they put a collar about me, not of porcelaine* as before but a rope wrought about my midle, so brought me in that pickle to the boat. As I was imbarked, they asked mee severall questions. I being not able to answer [they] gave me great blowes with their fists, then pulled out one of my nailes, and partly untyed*

90. « *My father feasted three hundred men that day. My sisters made me clean for that purpos, and greased my haire; my mother decked me with a new cover and a redd and blew cappe, with two necklace[s] of porcelaine. My sisters tyed me with bracelets and garters of the same porcelaine; my brother painted my face, and [put] feathers on my head and tyed both my locks with porcelaine* » (Radisson 129).

> *me. What a displeasure had I to have seene me selfe taken againe, being almost come to my journeys end, that I must now goe back againe to suffer such torments as death was to be exspected* (134).

Au bonheur et aux plaisirs que la région pouvaient proposer, Niedecker oppose la violence qui peut y surgir. Le même personnage qui, lors de ses jeunes années, est passé à travers des souffrances considérables [91] réussit malgré tout à considérer les États-Unis comme un lieu paradisiaque. Les arrachages d'ongles se reproduisent régulièrement : « *One cutt of a finger an other plucked out a naile, and putt the end of our fingers into their burning pipes, and burned severall parts in our bodyes* » (135) ; « *A soulder runed through my foot a swoord red out of the fire, and plucked severall of my nailes* » (141). L'utilisation de ces épisodes et leur condensation en une seule mention manifeste une vérité primordiale enfouie dans les tréfonds de la terre textuelle américaine. Ces faits de violence semblent totalement occultés par la vision utopique de l'Amérique, et aux plaisirs mentionnés par Radisson, Niedecker oppose et rappelle les déplaisirs [92].

Le portrait de l'Amérique idyllique pleine de promesses [93] est entaché des traces de violence qui font partie des strates constitutives de la réalité américaine. Les labyrinthes des plaisirs, les tentatives de dissimulation, sont éclaircis par Niedecker qui propose des guides, des points de repères dans les couloirs embrouillés du temps. Il faut prêter attention à toutes les traces qui se trouvent dans les sédiments et qui empêchent de lire réellement le territoire américain. C'est à ce prix que la connaissance peut se faire.

Le poème suivant de la section poursuit l'exploration du passé mythique de l'Amérique pour le confronter avec sa réalité :

> (The long
> canoes)
>
> *« Birch Bark*
> *and white Seder*
> *for the ribs »* (Niedecker 233).

91. Et dont il a été témoin puisque Radisson écrit aussi avoir vu le cœur de son compagnon mangé et cuit par les mohawks : « *They made a great fire, and tooke my comrad's heart out, and shoped of his head, which they put on an end of a stick and carryed it to one of their boats. They cutt of some of the flesh of that miserable, broyled it and eatt it* » (133).

92. Comme le dit lui-même Radisson : « *What a displeasure had I to have seene me selfe taken againe, being almost come to my journeys end, that I must now goe back againe to suffer such torments as death was to be exspected* » (134).

93. L'écriture des Voyages de Radisson se comprend aussi dans un cadre de promotion et de publicité de terres à exploiter : « *Alone in London in the winter of 1668–69, he needed to keep the interest of Rupert, Hayes, and the early investors on the boil, and his* Voyages *were almost certainly written for this purpose and in this circle* » (Warkentin 62).

Niedecker fait preuve de transparence dans l'utilisation des sources, indiquant les citations textuelles à l'aide des guillemets. Cette transparence permet de retrouver la source utilisée par la poétesse. Ici, Niedecker cite directement le récit d'un explorateur venu du Connecticut, Peter Pond. À partir d'une expédition menée en 1774, il décrit les canoës utilisés :

> *By the Differant tribes with Sucksess the french ware Verey Numarel [numerous] thare was Not Les then One Hundred and thirtey Canues which Came form Mackenaw Caring from Sixtey to Eightey Hundred wate Apease all Made of Barch Bark & white Seader, for the Ribs, those Boates from Orleans & Ilenoa and other Parts ware Newmares* (Pond 46).

Dans cet extrait, Niedecker ouvre la focale au-delà de la région seule du lac Supérieur, puisque le passage de Pond est une description de la région de Prairie du chien, localité du Wisconsin occidental sur le Mississippi. La position géographique de la ville en fait un carrefour important du commerce des peaux et fourrures. À Prairie du Chien, les tribus et les occidentaux pouvaient échanger les marchandises, la ville constitue un nœud de communication entre la région des Grands Lacs dont fait partie le lac Supérieur. La ville est aussi une ligne de faille, un lieu de croisement entre plusieurs régions, montrant l'interconnexion des différentes parties des États-Unis. Une interconnexion qui se fait à partir du motif de la navigation qui est convoqué par Niedecker. Elle reprend un passage narratif dans lequel Peter Pond introduit une courte description des canoës utilisés par les peuples de l'époque. On peut voir diverses traces de cette mention dans l'ouvrage de Radisson : celui-ci adoptait le mode de locomotion privilégié par les natifs, circulant en canoës. Niedecker précise l'objet de la description en mettant entre parenthèses qu'elle parle de canoës longs. La description des bateaux de Pond emprunte au vocabulaire nautique[94], mais elle constitue aussi une référence à un morceau de corps et donc à un composé organique, comme la mention au bois dont sont faits les bateaux : « *birch bark* » (bouleau) et « *white seder*[95] ».

La citation est une illustration d'une faille à la fois géographique et temporelle. Ces deux dimensions cohabitent dans le poème de Niedecker accentuant le motif de la strate. Les hommes et la violence laissent à chaque fois des traces de leur passage, et chaque époque laisse une trace remarquable et reconnaissable, tant et si bien que la démarche citationnelle de Niedecker semble procéder d'une archéologie textuelle. Le poème procède

94. On utilise effectivement le mot « *ribs* » pour parler des couples, partie de la membrure d'un bateau.
95. Il s'agit ici du thuya occidental utilisé en conjonction avec le bouleau pour construire les canoës (Adney et Chapelle 8).

du même motif organique qui avait été introduit par la mention du sévice subi par Radisson. La kératine des ongles arrachés et l'écorce des arbres utilisés sont des témoignages de l'importance des hommes et des femmes dans l'histoire du territoire.

Marquette est de nouveau convoqué avec Louis Jolliet pour parler des explorateurs qui ont contribué au développement d'une identité nationale proprement états-unienne [96] :

> Joliet
>
> *Entered the Mississippi*
> *Found there the paddlebill catfsih*
> *come down from The Age of Fishes*
>
> *At Hudson Bay he conversed in latin*
> *with an Englishman*
>
> *To Labrador and back to vanish*
> *His funeral gratis—he'd played*
> *Quebec's Cathedral organ*
> *so many winters* (Niedecker 234).

Les deux explorateurs sont traditionnellement associés en raison de leur expédition en direction de l'embouchure du Mississippi en 1673 (Dugast et Laborde 134). Cependant, ils se rendirent compte qu'ils approchaient de territoires hostiles et que le Mississippi ne les amenait pas à l'océan Pacifique [97]. Le poème de Niedecker revient sur les résultats de cette expédition en racontant une anecdote tirée des récits de l'expédition de Marquette.

> Quand nous avons jeté nos rets à l'eau, nous avons pris des esturgeons et une espèce de poisson fort extraordinaire ; il ressemble à la truite, avec cette différence qu'il

96. « En 1673, le cartographe Louis Jolliet est chargé par le gouverneur Frontenac et l'intendant Talon d'atteindre "la grande rivière" que les Indiens "appellent Michissipi qu'on croit se décharger dans la mer de Californie". Le père Marquette, qui officie alors à Michillimakinac, se joint à l'expédition de "découverte", et les deux hommes, après avoir atteint le Mississippi, le descendent en canot jusqu'à l'embouchure de l'Arkansas, où ils entrent en contact avec les Quapaws (ou Akansas). Ils rebroussent alors chemin, ayant établi que le fleuve se jette dans le golfe du Mexique et non dans la "mer de l'Ouest". Sur la route du retour, ils visitent un village d'Indiens kaskaskias, situé sur la rivière des Illinois, et Marquette promet d'y revenir pour fonder une mission. Il retourne effectivement chez les Kaskaskias (membres de la confédération des Illinois) en avril 1675, mais il meurt peu après, et il fallut attendre 1689-1690, grâce au père Gravier, pour que cette mission devienne permanente. À partir de cette époque, les jésuites concentrent d'ailleurs de plus en plus leurs efforts dans le Pays des Illinois, dont les habitants paraissent plus sensibles au message chrétien que ceux des rives des Grands Lacs » (Havard et Vidal 101-102).

97. « L'arrêt chez les Kappas, habitants de la rive droite du Mississippi, un peu en deçà de la frontière actuelle de l'Arkansas et de la Louisiane, les refroidit tant l'hostilité est croissante [...] Pressentant le pire, les explorateurs n'ont certes pas vu l'embouchure du Mississippi, mais ils ont suffisamment progressé vers le sud pour acquérir la certitude que cette "grande rivière" se déverse dans le golfe du Mexique. Il est temps pour eux de rentrer » (Dugast et Laborde 135).

> a la gueule plus grande ; il a proche du nez, qui est plus petit, aussi bien que les yeux, une grande arête faite comme un busc [*sic.*] de femme, large de trois doigts, long d'une coudée, au bout de laquelle est un rond large comme la main (du Canada 256).

Marquette fait part de sa surprise et détaille les particularités physiologiques de cette nouvelle espèce de poisson. Il s'émerveille, c'est une « une espèce de poisson fort extraordinaire ». Niedecker oppose à cette surprise le simple nom vernaculaire du poisson décrit par Marquette, « *the paddlebill catfish* ». Le nom vernaculaire permet de souligner le fossé séparant le temps de la découverte et le temps du parcours de ce même territoire par Niedecker. À travers un retour au motif organique, Niedecker effectue un retour à la stratigraphie. En effet l'apparition du *polyodon spathula* est associée à l'ère géologique appelée Dévonien, surnommé l'« âge des poissons » [98]. Les personnages sont confrontés à l'échelle géologique, à un temps long. Mais cette confrontation prend une autre forme dans la deuxième strophe qui relate un épisode de la vie de Louis Jolliet, lors duquel il effectue un voyage dans la baie d'Hudson pendant lequel il rencontre un anglais :

> *Seeing that the man who was with us did not understand French, I spoke to him in Latin. He told me that he knew it better than our language. From then on we had no trouble in making ourselves mutually understood. He showed me the peninsula where their governor was stationed, three or four leagues away; anchored nearby was a ship of twelve guns and two small boats. They led us to the fort and received us very kindly; they gave the best of the food which they still had left, for the ship from London which brings their necessary provisions each year had not arrived yet* (Delanglez 172).

La scène semble littéralement hors du temps. Elle illustre à quel point le continent américain n'est pas une *terra virginia*. La cohabitation de tous ces hommes sur cette ligne de faille permet alors de voir que Niedecker procède non seulement à une exploration géologique de la région du lac Supérieur, mais aussi à une archéologie du langage. Niedecker, dans l'écriture de son poème et dans ses recherches préliminaires, procède à une fouille de l'histoire américaine pour dégager les éléments reflétant l'inscription du continent américain dans une histoire globale. Histoire minérale, histoire organique, histoire linguistique, les strates coexistent et montrent la permanence de la vie une fois les temps azoïques passés, les failles permettent de voir surgir des éléments de la vie que l'on croyait enfouis dans les strates de la croûte terrestre.

98. « *That time is part of an interval of Earth's history called the Devonian period by scientists such as geologists and paleontologists, but in more popular imagination, it is known as the Age of Fishes* » (J. A. Clark 3).

Dans cette section et dans les autres, il n'y a pas une seule trace de ponctuation faisant de ce long poème une seule phrase. Cette caractéristique le rapprocherait de l'hyperbate, procédé stylistique qui consiste en une prolongation de la phrase [99]. L'hyperbate provoque une sensation d'unité en lien avec le motif liquide qui parcourt l'ensemble du poème [100]. Mais cette pseudo-unité est contredite par la séparation des séquences à l'aide des points typographiques dans le recueil, marques d'une instabilité qui permet aux éléments de remonter à la surface. Les ponctuations sont des moyens de délimiter les phrases et de les assimiler à des strates. Le refus de ponctuer ces phrases et ces vers fait de ceux-ci des éléments permanents et fluides, les éléments d'un seul bloc, dont chaque vers constituerait une ligne stratigraphique particulière renfermant des formes de vie. Mais l'unité du poème est remise en question par la séparation des sections qui montrent le passage d'un sujet à un autre. L'agencement de la séquence peut donner l'impression d'une progression chronologique. Niedecker se ménage néanmoins la possibilité de donner des visions en simultané insérées dans le présent de l'énonciation. Ces éléments enfouis affleurent et donnent une consistance particulière à l'histoire. Niedecker parle dans la dernière strophe de la section de l'expédition de Louis Jolliet au Labrador [101]. La dernière strophe mobilise la disparition de Jolliet et de son enterrement. Il semble probable que Niedecker se soit inspirée de la recension de Delanglez :

> *Until 1914, the earliest date by which he was known to have been dead was October 18, 1700, the date of a letter of Calliéres and Champigny to Pontchartrain, in which they notified the minister that the Jesuits of Quebec had offered to take over the class of hydrography left without a teacher since the death of Sieur Jolliet. In 1914, however, a memorandum book was found in Quebec in which the parish priests of the cathedral recorded the days on which burial services were to take place, or on which Requiem masses were to be sung. This memorandum book has an entry which says: "'On September 15, a mass to be said for the repose of the soul of the late M. Jolliet in grateful acknowledgment for his having played the organ at the cathedral and parish church [of Quebec] during many years. No fee.'* (241).

99. « Alors qu'une phrase paraît finie, on y ajoute un mot ou un syntagme qui se trouve ainsi fortement mis en évidence » (Dupriez 236).

100. Le titre du poème en est un témoignage de même que les expéditions des aventuriers Radisson, Marquette et Jolliet. Elles se sont majoritairement déroulées le long de rivières : « Vers le Sud, les découvertes de Louis Joliette et de Marquette (1673) soulignent l'importance des grands fleuves comme voies de pénétration : le Missouri et le Mississippi. Dès 1674, le P. Marquette reprend la route pour fonder pour les Illinois la mission de Kaskakias » (Bénassy-Berling et Armogathe 263).

101. « Printemps 1694, Jolliet hisse les voiles pour entreprendre une nouvelle mission d'exploration, de cartographie, de pêche et de traite, cette fois dans le nord vers le Labrador. Avec 17 hommes, il quitte Québec à bord d'un navire et parvient à naviguer jusqu'au 56e parallèle » (Dugast et Laborde 136).

L'instrument de musique dont Jolliet jouait dans la cathédrale de Québec est une marque de l'organicité de la vie. Dans le même temps, l'orgue dont Jolliet joue représente le souffle de la vie qui se retrouve dans tous les poèmes. Niedecker se sert de Jolliet et des éléments de sa biographie pour insuffler la vie à des organismes disséminés dans toutes les sections. La vie de Louis Jolliet se retrouve ainsi résumée par Niedecker dans tous ses aspects les plus saillants, permettant de raconter en quelques lignes les grands épisodes de la vie de l'explorateur franco-canadien. Intégré dans la terre américaine, il est lui-même susceptible de ressortir de la terre pour témoigner des événements les plus anciens, les plus marquants de la vie géologique. La longue durée réapparaît à travers la mention finale du cycle des saisons qui permet à Niedecker de faire de son personnage le représentant d'une vie inscrite dans la longue durée. La conclusion de la séquence par la référence aux hivers passés à Québec (« *so many winters* » [Niedecker 234]) met Jolliet au centre du cycle de la vie longue et rend compte de l'inscription de la vie humaine dans la longue durée. À la façon de Marquette, ses os blanchis réapparaîtront le long de la ligne de faille que représente Lake Superior.

Joseph M. Conte dans *Unending Design* estime que « *Lake Superior* » est un poème cyclique allant à l'encontre de l'histoire [102], participant ainsi à la création d'une forme poétique nouvelle, la forme sérielle finie [103]. Si son opinion tend à faire sortir la série de Niedecker de son inscription historique, il n'en reste pas moins que la confrontation avec les récits historiques fait partie du projet de Niedecker. Dans la suite du poème, Niedecker reprend une autre figure historique de l'exploration de l'Ouest américain à la suite de l'acquisition de la Louisiane par le nouveau gouvernement américain. Schoolcraft est remis dans le contexte de cette découverte de l'Amérique du Nord, et est confronté à de multiples états de la langue et du territoire :

> *Schoolcraft left the Soo—canoes*
> *US pennants, masts, sails*
> *chanting canoemen, barge*
> *soldiers—for Minnesota*
>
> *Their South Shore journey*
> *as if Life's—*

102. « *Compelled by the immensity of the region in which she lived her life, Niedecker encounters the recurrent form of natural history directly* » (Conte 156).

103. Pour reprendre le titre du chapitre de Conte dans lequel on trouve son étude du poème de Niedecker. Conte résume clairement le procédé utilisé par Niedecker dans ce poème : « *Her understanding of modem poetry as proceeding in a cyclical rather than linear form is reinforced by a presentation that stresses the autonomy of the poems rather than their attachment* » (157).

The Chocolate River
The Laughing Fish
and The River of the Dead

Passed peaks of volcanic thrust
Hornblende in massed granite
Wave-cut Cambrian rock
painted by soluble mineral oxides
wave-washed and the rains
did their work and a green
running as from copper (235).

Sault Sainte Marie devient « *Soo* », correspondant à une forme de prononciation dialectale de la région, influencée par le français : « *Niedecker liked language and she was fond of the corruptions that might make it momentarily, transitionally indigenous. Soo, for example, is the funny way Michiganders say Sault (as in Soo Saint MuhREE), but the pronunciation was made deeply serious when applied to the strategic Soo canal*[104] » (Crase 48). Le langage est révélateur de ces multiples influences. Dans *Lake Superior* et au lac Supérieur, le passé est toujours présent, sans possibilité d'y échapper.

Niedecker fait cohabiter ces multiples influences comme dans la deuxième strophe qui aligne les noms de localité : « *The Chocolate River* » (Niedecker 235), « *The Laughing Fish* » (235), « *and The River of the Dead* » (235)[105]. Jouant du caractère proprement américain de ces mots, Niedecker mobilise aussi des thèmes liquides. Ces noms sont la manifestation d'un passage mouvant qui dépasse la fixité du minéral : la strophe est serpentine et mouvante, utilisant les rejets et les enjambements comme une illustration de multiples méandres. Tout le contraire des autres strophes qui font bloc et apparaissent beaucoup plus minérales. Cette strophe dessine une image du flux et du reflux, qui est directement reliée à la vie et à la mort : « *as if Life's [...] / and The River of the Dead* » (235). Niedecker exploite la créativité sans cesse renouvelée du langage populaire, ce qui lui permet de faire cohabiter des strates différentes du langage. Dans la dernière strophe, elle offre un plan de coupe de son poème et du paysage en faisant référence à l'ère

104. On peut en voir un autre exemple donné par Douglas Crase pour une déformation du mot français « bonjour » : « *She enjoyed the story she recounted in a letter to Corman of how Schoolcraft on expedition was greeted from shore with shouts of "bosho!"—a noise made locally to signify* bonjour » (Crase 48).

105. « *On leaving this bay, we passed a low, rocky shore, four or five miles, and taking a direction due west, which left the shore some distance to our left, we reached Presque Isle [Marquette] at 2 o'clock Pp. M., a distance of thirty-two miles. I could only see the shore sufficiently to notice its indentations by little bays, and that the land was low, with a sandy beach all the way. Nine miles from the river Aux Trains, we passed Laughingfish river; fifteen miles farther, Chocolate [Chocolay] river; and six miles farther, Dead river, in Presque Isle bay—all small* » (Schoolcraft 170).

géologique : « *wave-cut Cambrian rock* » (235). Niedecker reprend, coupe et assimile les éléments de l'histoire américaine pour illustrer une histoire multiple, le témoignage d'un réel uniquement accessible à travers plusieurs types de narratifs.

La section suivante est une adaptation d'un passage de la relation de Schoolcraft [106]. Niedecker renoue avec le motif minéral qu'elle replace face au motif organique.

Inland then
beside the great granite
gneiss and the schists

to the redolent pondy lakes'
lilies, flag and Indian reed
« through which we successfully
passed » (236).

Non seulement porté par le motif de l'eau, le motif minéral de la première strophe est replacé face au motif végétal : « *lilies, flag and Indian reed* » (236). Ces motifs végétaux montrent la part croissante de menace et de mort présente dans la roche puisque Niedecker conclut son poème avec le verbe « *passed* » (236). La mort est une corruption qui se manifeste aussi dans la reprise textuelle déformée du texte originel. Schoolcraft utilise en effet l'adverbe « *successsively* » que Niedecker transforme en « *successfully* ». Quand Schoolcraft insiste sur le caractère répétitif de l'action, Niedcker insiste sur sa réussite. L'action de Schoolcraft se solde par une inscription parfaite dans le paysage.

Les humains et les minéraux ne bénéficient pas du même rapport au temps et les hommes sont contraints de constater le temps qui passe avant d'être réintégrés au temps lui-même. L'élément liquide se fait encore une fois présent dans le poème :

The smooth black stone
I picked up in true source park
the leaf beside it
once was stone

Why should we hurry
Home (236).

La pierre lissée par le travail de l'eau marque le passage du temps. L'inscription du poème dans une temporalité individuelle est contredite par la juxtaposition de ces

106. « *We were twenty-four minutes in crossing this latter lake, and found its inlet to be connected with four other small lakes of a pondy character, redolent with nymphae odorata, through which we successively passed, and debarked at the head of the last lake on a shaking bog, being the commencement of portage Ple. This portage is quite short and dry, lies over a hill-prairie, and terminates on the banks of a transparent, bowl-shaped lake, with elevated shores, where we made our breakfast, at twelve o'clock* » (64).

différentes strates qui témoignent d'un passage du temps inéluctable et destructeur. Sous le travail incessant du temps, organique et minéral deviennent une seule et même chose [107]. Les éléments de la nature se tiennent les uns les autres en regard et sont dans une solidarité totale. À cette aune, il est impossible de faire la distinction entre la feuille et la roche qui sont à la fois le devenir et le passé de chacun. Niedecker, dans cette section, offre un commentaire sur le temps en interrogeant notre précipitation : « *Why should we hurry / Home* » (236). Le vers peut se lire comme le rejet d'un complément circonstanciel et comme une phrase nominale constatant simplement qu'elle a fini par se sentir chez elle. Niedecker ébauche un équilibre poétique dans lequel la conscience du temps lui permet de se rendre compte de son inscription dans un lieu donné.

La section finale du poème rassemble en un seul moment tous les instants qui ont émaillé le poème. Dans cet instant téléologique, Niedecker montre que tous les événements cités dans ce poème aboutissent dans sa simple présence au monde [108]. La vision du saccophore (« *gopher* ») est plus signifiante que le reste des événements. Tout ce qu'a vécu Niedecker durant son voyage est ramené au même statut que les récits qui ont fourni son inspiration. Le voyage est inscrit dans le passé par l'utilisation de l'adverbe « *there* », signifiant une distance plus grande vis-à-vis de l'ensemble des poèmes. Niedecker est dans l'impossibilité de narrer l'ensemble des expériences vécues. Elle oublie. Sa poésie est aussi transitoire que des bâtisses construites sur le sable. Déjà les souvenirs sont engloutis et il ne restera plus rien de son passage au lac Supérieur que des traces évanescentes. Ces mêmes traces qui devront être excavées et déchiffrées par les personnages qui les suivront, elle et Al Millen. Les procédés d'extraction et de citations textuelles font de « *Lake Superior* » un poème sédimentaire, le dépôt d'une nouvelle couche du savoir, montrant une affinité profonde entre le texte de la nature et les textes écrits par les hommes.

6.2.2 Indexer

Dans les archives de Louis Zukofksy détenues au Harry Ransom Center à l'Université d'Austin, Texas, on peut trouver la version du poème « *I shall go back to my mother's grave* [109] » suivante tapée à la machine :

I shall go back to my mother's grave after this war

107. On repense ici à l'agate qui se retrouvait entre les doigts de pied de Niedecker (Niedecker 234).
108. Nous pouvons d'ailleurs noter que les sections du poème font relativement peu usage de marques de subjectivité.
109. Que l'on peut retrouver dans le recueil *Some Time* (L. Zukofsky, *Anew* 111-112).

Because there are those who'll still speak of loyalty
In the outskirts of Baltimore
Or wherever Jews are not the right sort of people,
And say to her one of the dead I speak to
There are less Jews left in the world,
While they were killed
I did not see you in a dream to tell you,
And that I now have a wife and son.

Then I shall go and write of my country,
Have a job all my life
Seldom write with grace again, be part of the world,
See every man in forced labor,
Dawn only
Where suburbs are restricted
To people who take trains every morning,
Never the gentleness that can be,
The hope of the common man, the eyes that love leaves
Any shade, thought or thing that makes all man uncommon,

But always the depraved bark
Fight or work,
Dawn the red poster, the advertiser's cock crow,
Sunset a lack of wonder, the lone winged foot
of Mercury in tie with a tire,
The fashion model
Her train stopped in the railroad cut
Looking up to a billboard of herself
As she goes home to her small son asleep,

So early and so late in the fortunes that followed me
from my mother's grave
A lovely air follows her
And the dead President who is worth it:
'Dear death, like peace, I end not speaking,
The chitchat has died
And the last smile is unwilled
I am dead, I can't talk
To blossoms or spring in the world' (« [Untitled poem] "I shall go back to my mother's grave" »).

Le poème détonne par sa tonalité mélancolique éloignée des jeux poétiques auxquels Zukofsky a pu habituer ses lecteurs. Le poème est une sorte de bilan sur sa vie et convoque la figure de la mère qui avait déjà été mobilisée dans son « *Poem Beginning "The"*[110] ». Dans

110. On peut y retrouver différentes allusions telles que : « *Speaking about epics, mother* » (15) ;« *Under*

ce nouveau poème, Zukofsky enregistre des données sur sa vie et sur son environnement. La version du poème des archives ne propose pas beaucoup de différences par rapport à la version imprimée dans *Anew*, à l'exception de la place des compléments « *of Mercury* » et « *me* ». Le maintien du complément d'objet « *me* » à la suite du verbe « *follow* » a pour effet d'accentuer la distance existante entre sa mère défunte et lui. De même, le rejet du vers juste après « *foot* » peut entretenir la confusion quant à la propriété du pied en question. Les choix finaux de Zukofsky explicitent l'image du pied ailé, indiquant qu'il appartient à Mercure [111]. Le poème sert de résumé des événements qui ont marqué le poète dans l'intervalle entre la mort de sa mère [112] et la rédaction du poème : « *In January 1945, Zukofsky, Celia, and Paul had moved temporarily to Baltimore. He was working for Jordanoff Aviation in Towson, a suburb of the city, but the three took an apartment in Baltimore itself because they had been "refused any <and all> apartments in Towson <because we're Jews and/or have a baby>"*[113] » (Scroggins, *The Poem of a Life* 218). Zukofsky indique à sa mère défunte qu'il a maintenant une femme et un enfant : « *I did not see you in a dream to tell you, / And that I now have a wife and son* » (L. Zukofsky, *Anew* 111-112). Mais dans ces allusions à des événements intimes, Zukofsky insère aussi des références au contexte politique : « *And the dead President who is worth it* », allusion à la mort de Franklin D. Roosevelt, mort en avril 1945 (Twitchell-Wass, Some Time [1956]).

Le poème est un condensé d'événements divers qui expriment l'affinité de Zukofsky pour l'accumulation de données brutes [114]. Le poème fleuve de Zukofsky, "*A*", intègre lui aussi de nombreux éléments en rapport avec des événements réels : première représentation de la *Passion selon St Matthieu* à Leipzig (L. Zukofsky, *"A"* 1), le placeur qui disparaît englouti dans un nuage de fumée de cigarettes [115], allusion à la visite de Robert Frost en URSS [116], assassinat de John F. Kennedy (364), reprise d'un article du New York Times

the cradle: the white goat stands, mother » (18). Mais la plus représentative est peut-être celle qui se trouve dans la dédicace listant les références du poème : « *Symbol of our Relatively Most Permanent Self, Origin and Destiny – Wherever the reference is to the word Mother* » (8).

111. Twitchell-Wass indique qu'il s'agit du logo des pneus Goodyear (Twitchell-Wass, Some Time [1956]).

112. La mère de Zukofsky est morte en 1927 et le poème a été publié en 1945 (Some Time [1956]). Le tapuscrit figurant dans les archives ne porte pas de date.

113. Zukofsky y fait allusion dans le poème en écrivant : « *Dawn only where suburbs are* restricted » (L. Zukofsky, *Anew* 112).

114. Dans le même temps qu'il rappelle l'importance du quotidien dans la poésie de son père. Paul Zukofsky insiste sur cette dimension de l'écriture de Zukofsky : « *To truly understand my father's work one must accept, however unwillingly, that the vast majority of his poetic work derives from his quotidian existence. His poetic writings are in a most direct sense a form of diary* » (P. Zukofsky).

115. « *I lit a cigarette, and stepped free / Beyond the red light of the exit. / The usher faded thru "Camel" smoke* » (*"A"* 2).

116. À propos de "*A*"-15 (360-361), Twitchell-Wass indique : « *with the support of JFK, Robert Frost*

détaillant la crise bouddhiste de 1963 [117] (392-393), et la liste pourrait continuer longtemps. La poésie de Zukofsky mélange donc les événements historiques avec les événements les plus intimes. Mais Zukofsky ne se contente pas de référencer les événements historiques, il immisce aussi tout un pan de la culture historique européenne. Cette immixtion de l'intimité de Zukofsky et des connaissances les plus larges est illustré par un poème du recueil *Barely and Widely*, « *4 Other Countries* ». Mark Scroggins rappelle les circonstances de composition du poème en indiquant que celui-ci s'insère dans une mode plus large de voyages outre-Atlantique pour les écrivains américains :

> *The 1950s were a great decade for American travel in Europe — fares were inexpensive, the dollar was strong, and European countries, still recovering from the world war, welcomed infusions of tourist currency. Poems about European travel became almost a set genre during the 1950s as American poets, armed with Fulbright grants and guidebooks, came over by the score* (Scroggins, *The Poem of a Life* 283-284).

Si le poème de Zukofsky participe indéniablement de cette mode des voyages, il propose aussi un pèlerinage sur les traces de toutes les références culturelles qui ont infusé sa poésie et constitue un hommage à Pound. Suite de quatrains composés de vers très courts, le poème a fait l'admiration de William Carlos Williams selon Paul Zukofsky : « *When Floss reads 4 O.C. to Bill, his reaction is stunning – (I think) his mouth is open when he sees the quatrains on the page. It is the first time that Bill acknowledges my father as a great poet* » (P. Zukofsky). Le titre du poème fait allusion au nombre de pays visités et consiste en une accumulation vertigineuse de toutes les choses vues par le poète. Ce sont avant tout les œuvres d'art qui vont être l'objet de son attention, mais aussi des objets plus anecdotiques. Comme reflet du contenu thématique du poème, Zukofsky mélange dès la première strophe le langage des pays rencontrés :

> *Merry, La Belle*
> antichi, *tilling –*
> *of pastime and*

made a trip to the USSR in Sept. 1962 and had a private meeting with Premier Khrushchev. The "bear hug" may also refer to the signing in Aug. 1963 of the Partial Test Ban Treaty by the U.S., Great Britain and the Soviet Union, just a few months before the assassination of JFK (see 367.26)—the latter event presumably is referred to in the allusion to the English Civil War, in which the revolutionary Puritans triumphed and beheaded King Charles; ».

117. Encore une fois Jeffrey Twitchell-Wass a fourni un travail remarquable pour isoler les sources : « *this passage through 392.30 is from the New York Times for 1 Sept. 1963 (clipping in HRC 4.2), which LZ is slightly adapting. The passage refers to the Buddhist crisis of 1963 when there were wide-spread demonstrations against the religious persecution of Buddhists by the Catholic dominated government of South Vietnamese President Ngo Dinh Diem, who forcibly put them down (see 15.365.29). However, soon after the president was assassinated in Nov. 1963* » (Twitchell-Wass, "A"-18).

good company (L. Zukofsky, *Anew* 171).

Les mots sont des indicateurs des pays traversés, « *Merry* » renvoie à l'Angleterre, « *La Belle* » en français dans le texte renvoie évidemment à la France, et le mot italien « *antichi* » (d'ailleurs mis en italique) renvoie à l'Italie, tandis que « *tilling* » renvoie à la Suisse : « *tilling referring to peaceful agricultural Switzerland* » (Twitchell-Wass, Barely and Widely (1958)). Dès la première strophe, Zukofsky montre qu'il est lancé dans la construction d'un édifice qui ressemble beaucoup à une tour de Babel, à laquelle il fait référence un peu plus loin : « *Cake Tower of / Babel / that is Nice* – » (L. Zukofsky, *Anew* 173). Cette première strophe indique le programme du voyage et détaille le trajet dans lequel Zukofsky va jouer avec les références. Elles sont autant d'appels du pied à son lecteur comme une manière de lui proposer une carte de navigation avec laquelle il pourra naviguer sur les eaux de la référentialité. Suivre Zukofsky, c'est parcourir et visiter les monuments, les grandes étapes de la vie intellectuelle européenne. Il emporte son lecteur dans ses bagages (« *luggage* » [171]) sur la route de Tours :

On the way to
Tours, the russet
cow, bordering
the river

La Gloire in the black
flags of the valley
of the
Loire – (171-172).

Zukofsky se situe, nous fait part de sa position dans l'espace français, qui est autant physique que symbolique et culturel. En effet, comme on a pu le voir dans la première strophe, le voyage est aussi linguistique : les noms étrangers sont utilisés textuellement et les noms de ville se succèdent pour provoquer un déplacement du lecteur dans un nouvel espace de sens.

Si l'on reprend le schéma triadique proposé par Peirce dans la construction du sens [118], les noms de ville et de monuments sont des symboles, des objets linguistiques dont le sens est conventionnel, qui mobilisent des connections habituelles. Cependant, la pratique de

118. « *One very important triad is this: it has been found that there are three kinds of signs which are all indispensible in all reasoning; the first is the diagrammatic sign or* icon*, which exhibits a similarity or analogy to the subject of discourse; the second is the , which like a pronoun demonstrative or relative, forces the attention to the particular object intended without describing it; the third is the general name or description which signifies its object by means of an association of ideas or habitual connection between the name and the character signified* » (Peirce, *Peirce on Signs* 181).

Zukofsky va aboutir à un déplacement indiciel ou indexical, le déplacement du poète sur les lieux mêmes permet de les faire rentrer de manière physique dans l'univers référentiel de son locuteur. En nous amenant avec lui, dans les pas directs de son voyage, Zukofsky procède à un effet de transfert qui consiste à transformer les symboles en indices. La poésie de Zukofsky et sa lecture apparaissent comme des tentatives d'élucidation du réel, de réalisation des indices montrant l'existence d'un lien entre une cause et ses conséquences. Le principe indiciel est flagrant quand Zukofsky intègre une citation repérée dans ce qu'on imagine être la Tour de Vésone :

Warning
    Stay away
the wall
    crumbles – (174).

La citation directe, mise en valeur dans le texte original par des italiques, place le lecteur dans la proximité immédiate de Zukofsky et de la tour en question. Il y a une congruence entre le moment où le poète lit cet avis invitant à la prudence et la lecture du message par le lecteur. Son contenu invite en effet le lecteur à ne pas s'approcher du texte. Et Zukofsky utilise la disposition typographique du poème pour représenter l'effritement littéral du mur, comme si une brique était décalée et le menaçait. Le poème est l'indice même de la ruine dans ce qui serait une nouvelle allusion au motif de la tour de Babel.

Dans la définition de Peirce de la triade de sens, l'indice est comparé à un pronom démonstratif ou à un relatif, servant à attirer l'attention sur un objet sans pour autant le décrire : « *the second is the , which like a pronoun demonstrative or relative, forces the attention to the particular object intended without describing it;* » (Peirce, *Peirce on Signs* 181). Cette définition est très proche de la catégorie des déictiques, mots grammaticaux qui ont pour fonction de renvoyer à des éléments de la sphère référentielle de l'énonciateur. Or, Zukofsky mobilise ces mots grammaticaux dans le poème et les met en valeur :

The
    park's
a garden
    landscaped with (L. Zukofsky, *Anew* 174).

Zukofsky fait du déterminant « *the* » un vers, dans le même temps qu'il utilise un outil d'indexation qui renvoie à un élément déjà introduit, que Zukofsky présuppose faire partie de la sphère de référence commune. Procédant à la mise en valeur poétique du déterminant, il le rend tout aussi important que les symboles, mots qui sont sensés renvoyer à des objets spécifiques. C'est un procédé que l'on retrouve plusieurs fois dans le poème comme dans le

quatrain « *Legendary / map / the / criminal* » (175) ou encore « *A / bottle of / liqueur / Michelaine* » (177). De ce fait, les peintures de Lascaux aux Eyzies sont rendues au même niveau que les os que l'on pourrait retrouver au détour de la grotte de Lascaux, et qui sont les indices d'une occupation humaine[119] (174).

Pour reprendre les mots de Paul Zukofsky qui accompagnait son père, Louis Zukofsky a, durant ce voyage, enregistré tous les éléments qui se sont présentés à lui : « *My father behaved like a demented vacuum-cleaning machine on that trip. To use the British, there was nothing cultural that he did not "hoover" (and remember that this was only his second (and last time) in Europe (the later trip to London does not count – London is not Europe!), as long as it involved things prior to the 20th-century* » (P. Zukofsky). Zukofsky voulait aspirer le plus de connaissances possibles ce qui, couché sur le papier, finit par provoquer un effet de vertige. L'appareil de notes produit par Jeffrey Twitchell-Wass permet de voir que le poème procède d'un désir encyclopédique. Les noms propres s'enchaînent : un baptistère à Pise, une chaire construite par Nicollà Pisano (L. Zukofsky, *Anew* 181) ; les peintures de Duccio di Buoninsegna dans un musée de Sienne (182) ; la description de la « *Villa ad Gallina* » (189), etc[120].

Dans le récit de voyage de Zukofsky, les références sont nombreuses, autant d'éléments qui attestent de ses connaissances. Parlant des chansons de Bertran de Born et de Girault de Borneil, Zukofsky permet de les localiser en cherchant leurs traces dans le marbre : « *Song in / marbles of / Bertran de Born / and Girault de Borneil* » (175). L'influence des troubadours est une référence directe à la poésie de Pound, et des éléments du voyage montrent Zukofsky à la recherche des grands moments de la poésie poundienne. Il va en Italie, se balade dans les rues de Venise et cherche l'adresse où Pound séjournait à Rapallo[121] :

He
    was at
via Marsala 12
    an era gone (179).

La poésie de Zukofsky s'intègre dans la suite de la poésie Poundienne et il met en appli-

119. Une remarque qui est tout aussi vraie pour la « merde » (en français dans le texte) (*Anew* 174), trace qu'il est important de noter, d'enregistrer.

120. La démarche est en beaucoup de points similaire aux notes prises sur les *University Prints* que l'on trouve dans les archives de Zukofsky (« Notes on art, holograph notations on postcards, note cards and photographic reproductions »).

121. « *via Marsala 12: EP's address in Rapallo, on the Italian Riviera, when LZ visited him in 1933. At the time the Zukofskys made their 1957 trip, EP was still incarcerated in St. Elizabeths* » (Twitchell-Wass, Barely and Widely (1958)).

cation les préceptes qui se retrouvent déjà mobilisés par Pound dans ses *Cantos*[122]. Pound lutte avec « l'épaisseur de notre héritage culturel », et est engagé dans une « tentative surhumaine pour préserver "the record / the palimpsest" (CXVI, 815) face à la désensibilisation (*desensitization*) croissante de l'âme occidentale (XCII, 641) » (Pollock 190). La pratique citationnelle de Pound vise à mettre en place les conditions de survivance de la production intellectuelle occidentale. Il mobilise ainsi les connaissances à sa disposition pour maintenir un lien avec la culture européenne. La production poétique poundienne est une production tournée vers le maintien, la découverte sans cesse renouvelée de la culture. Retourner aux œuvres de la Renaissance comme le fait Zukofsky en mentionnant « *Bertran de Born* » et « *Girault de Borneil*[123] » (L. Zukofsky, *Anew* 175), c'est aussi rappeler l'importance de Pound dans sa formation intellectuelle et poétique.

Mais il serait réducteur de limiter la poésie de Zukofsky à l'influence de Pound et, comme le prouve « *4 Other Countries* », les intérêts de Zukofsky sont sans limite. Dans le cours de sa vie, il a mené de nombreux projets entretenant des rapports plus ou moins lointains avec la poésie. Ainsi, durant la Seconde Guerre mondiale on le voit élaborer un projet de magazine. Alors que la France venait de perdre la guerre face à l'Allemagne nazie, Zukofsky émit le souhait de fournir un refuge pour les intellectuels français :

> *In the months after the fall of Paris, Zukofsky and René Taupin planned a new periodical,* La France en Liberté*, "the review of free France." From England Charles de Gaulle was proclaiming a "Free France" in exile. Similarly, Taupin and Zukofsky hoped to provide an outlet for the writing of French writers, those sympathetic to the ideals of "liberty, equality, and fraternity," and all others "still animated by the hope of better times . . . who know that the intelligence can pursue its activity only when free"* (Scroggins, *The Poem of a Life* 201).

Porté par l'enthousiasme, Zukofsky tente de convaincre de nombreuses personnalités de prendre part à l'aventure, parmi lesquelles Albert Einstein :

> *The Advisory Board of* La France en Liberté*, whose ultimate subtitle was "Quarterly of French refugee writers and the struggle for free France," was heavy with famous names, among them Albert Einstein, Ernest Hemingway, Princeton University dean*

122. Même si l'on peut arguer à la manière de Paul Zukofsky que Pound a fini par éprouver plus d'admiration pour la culture chinoise : « *Far more important is my father's later-in-life fascination with history, and historical culture, especially/specifically European culture (as opposed to Ez who goes off on a Confucian binge)* » (P. Zukofsky).

123. Mais aussi Poitiers (L. Zukofsky, *Anew* 172). « C'est à la cour de Poitiers que retentissent les premiers chants des troubadours, dont Aliénor, petite-fille de Guillaume IX, fera connaître l'art en France du Nord »(Benoit-Dusausoy et al. 73).

> *Christian Gauss, popular historian Henrik Willem Van Loon, and William Carlos Williams* (201).

La liste de noms est impressionnante, mobilisant des noms aussi célèbres qu'Ernest Hemingway et William Carlos Williams. En soi, ces deux noms ne sont pas particulièrement surprenants pour un magazine qui souhaitait fournir un refuge aux écrivains français. Au-delà de cette aventure éditoriale qui ne vit jamais le jour, Zukofsky a éprouvé un intérêt marqué pour les travaux d'Einstein. Cet intérêt date de la jeunesse de Zukofsky lorsqu'il s'est retrouvé impliqué dans un projet de traduction d'une biographie du physicien. Une tâche certes fastidieuse mais qui n'entama pas sa fascination pour le scientifique [124]. Bien des années plus tard, Zukofsky retourna à Einstein.

> *In the Zukofsky Collection, TxU, there are two typed pages of Niedecker's notes from Einstein's autobiography, Out of My Later Years: Essays 1934 to 1950 (New York: Philosophical Library, 1950). In the margin alongside the following paragraph she has written, "Wonderful [ ] When Einstein expressed the fear that another war would seriously endanger the existence of mankind, a man said to him, "Why are you so deeply opposed to the disappearance of the human race?" This question appears in paraphrase in one of the "For Paul" poems, "How bright you'll find young people," FC, 50. On the back of the second page of her Einstein notes is the second half of "A"-9 in Zukofsky's hand* (Niedecker and L. Zukofsky 166-167).

Comme l'indique Jenny Penberthy, Niedecker recopie et communique à Zukofsky plusieurs passages tirés des essais d'Einstein. Les passages recopiés par Niedecker sont intéressants et peuvent informer sur la façon dont Zukofsky envisageait le processus d'acquisition des connaissances. Le premier passage recopié par Zukofsky porte sur la célèbre formule qui a fait la renommée du physicien, $E = mc^2$. Dans cet essai éponyme, Einstein vulgarise et explique la libération d'énergie à l'œuvre quand un atome est séparé en deux. Niedecker recopie une partie de cet essai, y compris une partie plus scientifique. Cependant, celle qui semble avoir suscité le plus d'intérêt chez le poète, avec des annotations visibles est le paragraphe suivant qui récapitule sous la forme d'une métaphore :

> *"What takes place can be illustrated with the help of our rich man. The atom is a rich miser, who, during his life, gives away no money (energy). But in his will be bequeaths his fortune to is sons M' and M", on condition that they give to the*

124. « *In late 1929 and the first part of 1930 Zukofsky was at work translating a life of Albert Einstein for Albert and Charles Boni.* Albert Einstein: A Biographical Portrait*, by "Anton Reiser" (actually Rudolf Kayser, the husband of Einstein's stepdaughter), was less a serious biography of the scientist than a celebrity profile, and Zukofsky found the work of translating it far from congenial. He was frustrated with Reiser's rambling, directionless prose, and with his own obligation as translator to render* all *of that prose* » (*The Poem of a Life* 75).

> *community a small amount, less than one thousandth of the whole estate (energy or mass). The sons together have somewhat less than the father had (the mass sum M' plus M" is somewhat smaller than the mass M of the radioactive atom). But the part given to the community, though relatively small, is still so enormously large (considered as kinetic energy) that it brings with it a great threat of evil. Averting that threat has become the most urgent problem of our time."*
>
> *(It all follows along, the end section of chapter E equals MC^2 – I didn't indent for paragraphs)* [125] (L. Zukofsky, « "A"-9 (book, 1966): Second half, holograph and typescripts, several versions and pieces, 1948-1950 »).

Cette citation est tirée des essais de Einstein et plus particulièrement de l'essai « $E = mc^2$ » (Einstein 49-53). Le passage isolé par Niedecker et Zukofsky se trouve dans les paragraphes finaux de cet essai. La métaphore utilisée par Einstein permet de mieux saisir l'objet scientifique autrement inaccessible au néophyte. Einstein fait oeuvre de vulgarisation, permet de dresser des images, et ce faisant tisse un lien entre la fission de l'atome et le transfert de la valeur. Le passage a pu intéresser Zukofsky qui a intégré la critique de la production de valeur dans "*A*". Mais si ce passage peut être intéressant comme témoignage de la curiosité insatiable de Zukofsky, il ne semble pas l'avoir utilisé dans sa production poétique. Le deuxième feuillet est plus intéressant en ce qu'il permet de faire le lien avec le reste de la poésie de Zukofsky. Il consiste en un assemblage de citations tirées de la série d'essais intitulée « *Physics and Reality* » (59). Cette section est elle-même composée de plusieurs sous-sections et dans celle mobilisée par Niedecker et Zukofsky, Einstein donne des considérations générales sur le sujet de la méthode scientifique.

Dans cet essai, Einstein écrit que l'homme de science est aussi bien placé que le philosophe pour essayer de comprendre les fondements de la connaissance. Einstein indique qu'en tant qu'homme de science, il est bien placé pour comprendre les révolutions qui ont bouleversé notre vision de la réalité :

> *It has often been said, and certainly not without justification, that the man of science is a poor philosopher. Why then should it not be the right thing for the physicist to let the philosopher do the philosophizing? Such might indeed be the right thing at a time when the physicist believes he has at his disposal a rigid system of fundamental concepts and fundamental laws which are so well established that waves of doubt can not reach them; but, it can not be right at a time when the very foundations of physics itself have become problematic as they are now* (59)

À la suite de cette justification de sa légitimité à penser la réalité, Einstein élabore une réflexion sur les mécanismes d'acquisition de nouvelles connaissances, de découverte du

125. Cette phrase est une indication de Niedecker.

réel. La réflexion d'Einstein est en grande partie sensualiste, indiquant que la perception repose majoritairement sur les sens [126]. Selon lui, nous acquérons la conscience des objets à la suite d'une rencontre régulière avec eux [127]. À partir de cette première étape nous procédons à l'attribution d'une signification à l'objet réel, amenant ultimement à une rupture avec les impressions sensorielles qui nous reliaient à lui [128]. La première partie du tapuscrit se concentre sur ces descriptions, aboutissant à la conclusion que l'esprit humain peut ordonner ces stimuli corporels : « *The very fact the totality of our sense experience is such that by means of thinking (operations with concepts and the creation and use of definite functional relations between them, and the coordination of sens experiences to these concepts) it can be put in order, this fact is one which leaves us in awe, but which we shall never understand* » (L. Zukofsky, « "A"-9 (book, 1966) : Second half, holograph and typescripts, several versions and pieces, 1948-1950 »).

Ces passages ne sont pas mobilisés directement dans la poésie de Zukofsky. Cependant, ils résonnent avec un passage de « "*A*"-8 ».

No thought exists
Completely abstracted from action,
Without the solids of bodies
There is no geometry,
Who acknowledge space - moving
Know as many dimensions
as they have muscles

Who have signed to the probability
Of a series of 8 red planes,
Not 7 followed by a black,
Greet the arrivals in their veins,
Know whatever news the future brings to the world
Should have one constant : Name? - perhaps Energy.
Sure, if the flight
Becomes more and more penetrating
The simple will be discovered beneath the complex

126. « *On the stage of our subconscious mind appear in colorful succession sense experiences, memory pictures of them, representations and feelings* » (Einstein 60).

127. « *Out of the multitude of our sense experiences we take, mentally and arbitrarily, certain repeatedly occurring complexes of sense impression (partly in conjunction with sense impressions which are interpreted as signs for sense experiences of others), and we attribute to them a meaning—the meaning of the bodily object* » (60).

128. L'étape mobilisée ici par Einstein amène encore une fois à la théorie sémiotique de Charles Peirce et à sa classification triadique entre icône, symbole et index : « *Indexes, embodied and actuated in gestures, demonstratives, personal pronouns, field markers, and so forth, signify by existential or physical connection with their objects* » (Peirce, « Logic as Semiotics : The Theory of Signs » 2).

Then the complex under the simple
Then again the simple under the complex
And, and, the chain without sight of the last term,
etc., Etc., (*Anew* 47)

Inspiré en grande partie de l'ouvrage de vulgarisation scientifique d'Henri Poincaré, *La Science et l'hypothèse* (Twitchell-Wass, "A"-8), le poème reprend différents chapitres de cet ouvrage mais en procédant à des modifications. Le passage le plus saillant à cet égard se trouve sans doute dans la première strophe : « *No thought exists / Completely abstracted from action* » (L. Zukofsky, *"A"* 47). Cette partie trouve son origine dans le chapitre 6 de l'ouvrage de Poincaré : « *But no system exists which is abstracted from all external action; every part of the universe is subject, more or less, to the action of the other parts.* The law of the motion of the center of gravity is only rigorously true when applied to the whole universe » (Twitchell-Wass, "A"-8). On remarque que Zukofsky change principalement le sujet de la première proposition passant de « *system* » à « *thought* ». La modification déplace la réflexion en dehors de la pure logique mathématique. Le chapitre d'où le passage est tiré est intitulé « La Mécanique classique » (Poincaré 113) et se trouve dans une section dédiée à « La Loi de l'accélération » (126-127). Plus spécifiquement, dans ce passage, Poincaré s'attelle à une définition de la masse à partir de la définition suivante : « L'accélération d'un corps est égale à la force qui agit sur lui divisée par sa masse » (121). Définition que Poincaré interroge : « Mais comment mesurer la force, ou la masse ? Nous ne savons même pas ce que c'est » (121). Si le passage d'où Zukofsky tire sa citation exprime l'intrication d'un système dans lequel toutes les parties sont dépendantes les unes des autres, on est loin d'un passage décrivant un système de pensée comme Zukofsky le transforme.

La suite du poème rapproche Zukofsky des considérations purement mathématiques et physiques puisqu'il aborde la notion des solides, des corps et de la géométrie : « *Without the solids of bodies / There is no geometry, / Who acknowledge space — moving / Know as many dimensions / as they have muscles* » (L. Zukofsky, *"A"* 47). Mais cette mention n'est pas aussi directe qu'on pourrait le penser puisque ce ne sont pas les considérations mathématiques qui sont au cœur des préoccupations de Zukofsky ici mais bien les conditions de production du savoir. La mention des corps, que l'on peut bien évidemment prendre comme l'expression mathématique d'objets concrets et de solides, est aussi une expression littérale renvoyant à la corporalité. La mention finale des muscles est un rappel direct de ce qui intéresse directement Zukofsky. Ici c'est bien l'affirmation que la connaissance du monde réel (aboutissant finalement à une forme mathématique sous la forme de la géométrie) ne

peut se faire que par l'intermédiaire d'un corps. Dans cet extrait, Zukofsky reprend des passages qui se trouvent dans le chapitre 4 du même livre de Poincaré (Twitchell-Wass, "A"-8) qui porte sur la géométrie proprement dite : « L'espace et la géométrie » (Poincaré 73). Poincaré y propose une discussion sur la création de l'espace géométrique qui s'oppose à l'espace sensible, et qu'il nomme « espace représentatif [129] ». Cet espace sensible est en rupture avec l'espace géométrique : « L'espace représentatif n'est qu'une image de l'espace géométrique, image déformée par une sorte de perspective, et nous ne pouvons nous représenter des objets qu'en les pliant aux lois de cette perspective » (79). Les changements de position qui s'opèrent dans l'espace déclenchent des phénomènes de compensation. Des mouvements à partir desquels le percepteur essaye de se resituer par rapport à l'objet perçu, et ce de façon totalement empirique [130]. Poincaré trouve l'origine de la géométrie, la condition du passage de l'espace représentatif à l'espace géométrique, dans l'existence des « corps solides » (83), des corps qui ne sont pas susceptibles d'être déformés lors de déplacements. C'est donc la conjonction de plusieurs facteurs qui permet la naissance de la géomérie selon Poincaré. Zukofsky se saisit de ces explications pour les résumer en quelques vers en mettant en valeur la place centrale des sensations et du corps dans la construction du savoir. Une notion encore mise en valeur lorsque Zukofsky fait allusion aux muscles : « *as they have muscles* » (L. Zukofsky, *"A"* 47). Le passage est tiré du chapitre 4 là encore (Twitchell-Wass, "A"-8) et reprend la citation suivante : « À ce point de vue, l'espace moteur aurait autant de dimensions que nous avons de muscles » (Poincaré 78).

Dans la suite du poème, Zukofsky, toujours en reprenant le même ouvrage de Poincaré (Twitchell-Wass, "A"-8 47), résume la recherche du savoir dans le sens : « *The simple will be discovered beneath the complex / Then the complex under the simple / Then again the simple under the complex / And, and, the chain without sight of the last terms, / etc., Etc.,* » (L. Zukofsky, *"A"* 47). Dans un retour permanent du même, la démarche aboutit ainsi à une chaîne récursive sans fin avec peu de possibilité de variation, comme on peut le constater à travers la répétition des mots « *simple* » et « *complex* », et aussi la conjonction de coordination « *and* » (avec et sans majuscule) et la locution latine abrégée « *etc.* ». Cette chaîne s'intègre naturellement dans un système référentiel d'interdépendance. Chaque terme est foncièrement dépendant de l'autre. Une vision apparente dans les vers

129. « Ainsi, l'espace représentatif, sous sa triple forme, visuelle, tactile et motrice, est essentiellement différente de l'espace géométrique » (Poincaré 79).

130. « Mais nous *qui ne savons pas encore la géométrie*, puisque pour nous la notion d'espace n'est pas encore formée, nous ne pouvons pas raisonner de la sorte, nous ne pouvons pas prévoir *à priori* si la compensation est possible. Mais l'expérience nous apprend qu'elle se fait quelquefois et c'est de ce fait expérimental que nous partons pour distinguer les changements d'état des changements de position » (83).

précédents : « *Should have one constant: Name? – perhaps Energy* » (47). Zukofsky se met en scène à la recherche d'une constante qu'il finit par appeler « *Energy* ». Cette notion d'énergie trouve sa source dans le chapitre 10 de l'ouvrage de Poincaré (Twitchell-Wass, "A"-8) dans lequel il indique que l'énergie est une constante pour le moment indéfinissable mais qui maintient un lien entre les différentes parties. Les choses qui parcourent l'espace qu'il soit représentatif ou bien même géométrique sont toujours reliées par l'énergie : « Eh bien, quelles que soient les notions nouvelles que les expériences futures nous donneront sur le monde, nous sommes sûrs d'avance qu'il y aura quelque chose qui demeurera constant et que nous pourrons appeler *énergie* » (Poincaré 192-193). Constance du lien, boucle récursive, les choses sont irrémédiablement liées les unes et les autres dans une grande chaîne, dans une grande sphère référentielle. À cette aune, il est tout à fait parlant de voir Zukofsky conclure son poème par deux « etc. » indiquant un système sans fin. Corporalité, lien, deux éléments qui sont au cœur aussi des réflexions d'Einstein sur l'origine des connaissances [131].

On le voit, la poésie de Zukofsky exprime une affinité particulière pour la pensée mathématique et physique [132]. Les passages recopiés tirés des essais d'Einstein sont un témoignage de l'importance des réflexions sur les conditions d'accession à la connaissance et par extension au réel. Zukofsky se sentait tellement d'affinités avec le physicien qu'il n'hésitait pas à affirmer que lui seul était en mesure de comprendre son projet poétique. Dans une lettre adressées à Lorine Niedecker, datée du 4 avril 1937, Zukofsky indique : « *So I said when A-8 is printed, I-d like Einstein to see it, because he too, I think wd realise it, understand in a way no other wd + as you say about the lines the meaning they have even if they haven't* » (L. Zukofsky, « Niedecker, Lorine, 1933-1964 »).

Pour pertinentes et éclairantes qu'elles soient, les citations d'Einstein ne sont pas utilisées par Zukofsky dans son projet poétique. Les feuillets qui se trouvent au Harry Ransom Center ont néanmoins un autre intérêt, montrant en leur verso des versions manuscrites de « "*A*"-9 », en particulier la strophe suivante :

Virtue flames value, merriment love – any

131. Dans les faits, les travaux sur la relativité d'Einstein sont en partie basés sur les travaux de Poincaré qu'ils prolongent. On peut en voir un témoignage dans l'ouvrage d'Einstein et plus spécifiquement dans l'essai « *Physics and Reality* » : « *Poincaré has justly emphasized the fact that we distinguish two kinds of alterations of the bodily object, "changes of state" and "changes of position." The latter, he remarked, are alterations which we can reverse by arbitrary motions of our bodies* » (Einstein 65).

132. Paul Zukofsky juge d'ailleurs sévèrement les efforts de son père dans le domaine : « *When my father fools around with the sestina, and his (frankly bullshit conic sections) it is what our British friends would call a one-off. Yes, it is brilliant, but leads no place* » (P. Zukofsky).

> *Compassed perfection a projection solely*
> *Power, the lowly do not tune the senses;*
> *More apt, more salutary body moves many*
> *Minds whose direction makes defection wholly*
> *Vague. This sole lee is love: from it offences*
> *To self or others die, and the extorted*
> *Word, thwarted dream with eyes open; impeded*
> *Not by things seeded from which strength increases;*
> *Remindful of its deaths as loves decreases;*
> *Happy with the dandelion unsorted,*
> *Well-sorted by imagination speeded*
> *To it, exceeded night lasts, the sun pieces*
> *Its necessary nature, error ceases* (*"A"* 109-110).

Ce passage en question dérive des œuvres de Spinoza (Twitchell-Wass, "A"-9). Zukofsky utilise majoritairement les propositions de son *Éthique*. Sur les feuillets, les vers « *More apt, more salutary body moves many / Minds whose direction makes defection wholly / Vague. This sole lee is love: from it offences* » (L. Zukofsky, *"A"* 109) sont encadrés de plusieurs mentions indiquant des sources potentielles (« "A"-9 (book, 1966) : Second half, holograph and typescripts, several versions and pieces, 1948-1950 ») :

En l'état, en raison de difficultés de lecture, il est difficile de fournir des conclusions définitives sur les propositions et appendices qui ont permis à Zukofsky d'écrire ces vers. L'indécision présente est aussi nourrie par les notations figurant sur une feuille volante portant les mêmes vers. On y voit Zukofsky mentionner les appendices IV, VIII et IX de la Partie IV mais aussi l'appendice de la partie IV et la proposition 2 [133]. Cependant, une mention écrite par Zukofsky permet de faire le lien avec les extraits de l'ouvrage d'Einstein. En dessous de la mention à la Proposition 14 de la partie II, Zukofsky indique entre parenthèses « *perception* » (voir figure 6.1), référence soulignée par la flèche dessinée par Zukofsky pointant vers le mot « *Vague* ». La proposition 14 en question est la suivante :

> *The human mind is capable of perceiving a great many things, and this capacity will vary in proportion to the variety of states which its body can assume* (de Spinoza 255).

Proposition qui s'insère dans la partie dédiée à la nature et à l'origine de l'esprit [134]. Comme il apparaît alors avec cette citation, la question de la perception et de la connaissance est centrale à la poésie de Zukofsky. Bien plus, on peut retrouver sur le verso d'un de ces feuillets une copie d'une citation de Spinoza :

133. « *Extension is an attribute of God; i.e., God is an extended thing* » (de Spinoza 245).
134. « *Of the Nature and Origin of the Mind* » (243).

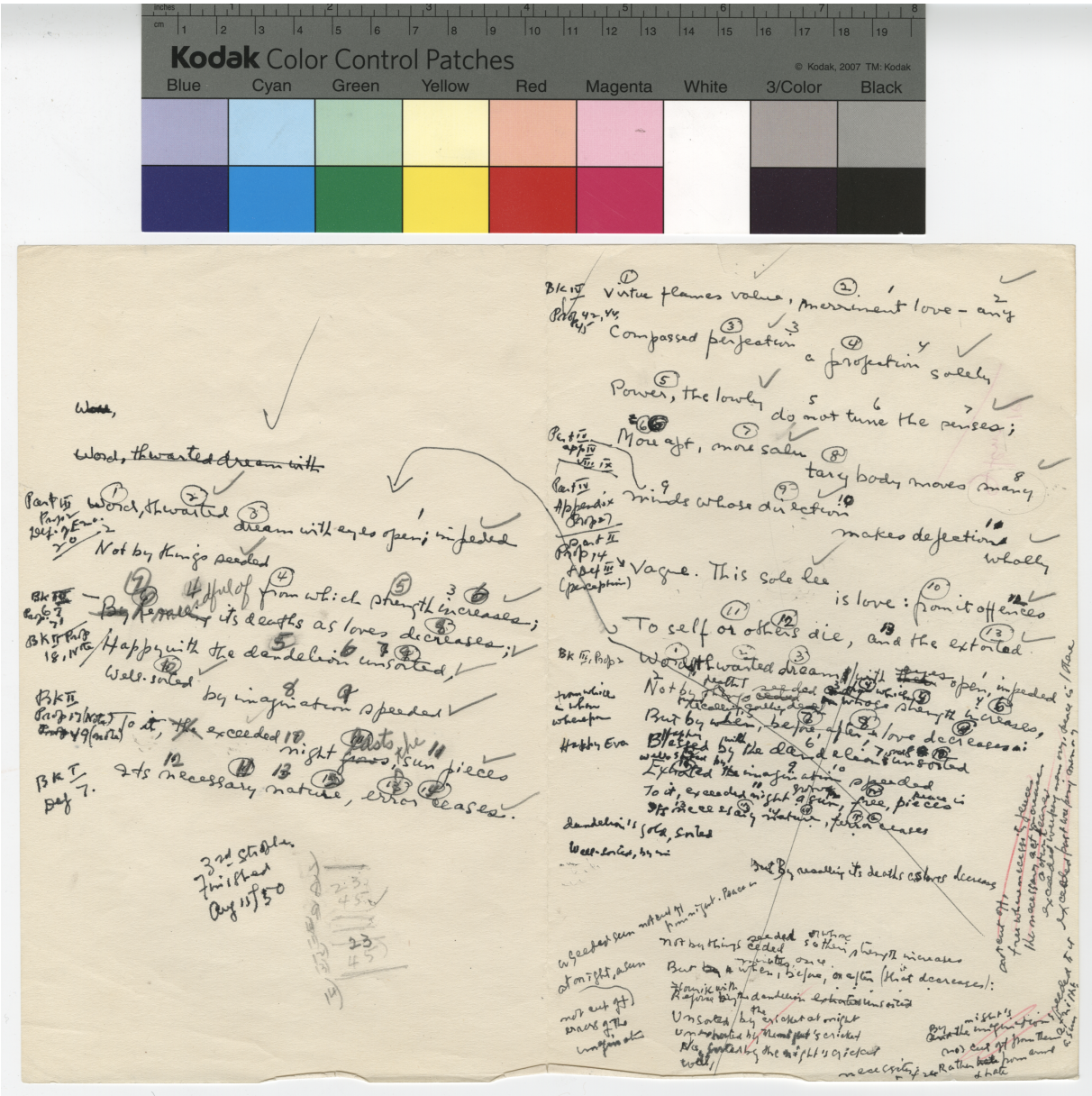


FIGURE 6.1 – (« "A"-9 (book, 1966) : Second half, holograph and typescripts, several versions and pieces, 1948-1950 »)

> *There is nothing in nature which is contrary to their intellectual love or which can [be] removed* (L. Zukofsky, « "A"-9 (book, 1966): Second half, holograph and typescripts, several versions and pieces, 1948-1950 »).

Tirée de la proposition 37 de la partie V indiquant : « *There is nothing in Nature which is contrary to this intellectual love, or which can destroy it*[135] » (de Spinoza 379), cette citation se retrouve insérée dans de multiples notes parmi lesquelles on peut lire « *Reality [...] perfection = [same]thing* » (L. Zukofsky, « "A"-9 (book, 1966) : Second half, holograph and typescripts, several versions and pieces, 1948-1950 »). Importance de l'esprit, importance de la sensation, Zukfosky se sert et intègre les citations de Spinoza comme démonstration de l'importance de la connaissance et surtout du rapport de celle-ci avec les sens. Une importance visible dans des passages tels que celui-ci tiré de « "*A*"-12 » :

> Beyond Physics:
> *All men by nature desire*
> *(It is put — but, in effect,* love*) to know*
> *We delight in our senses*
> *Aside from their usefulness*
> *They are loved for themselves —*
> *And most of all the sense of sight*
> *Brings to light differences*
> *between things* (*"A"* 169).

Dans sa production poétique, Zukofsky a mobilisé une grande partie des connaissances qu'il avait à sa disposition. Une partie concernait les mathématiques, comme on peut le voir dans les archives du poète. La boîte 2 regorge de travaux préparatoires et de graphiques modélisant la distribution de consonnes des parties de "*A*"[136] (« Notes Re "Prosody," Holograph With Mathematical Figuring »). Zukofsky montre son affinité pour tous les sujets et toutes les disciplines[137].

L'influence d'Einstein, de Poincaré et de Spinoza pousse Zukofsky à s'interroger sur

135. On peut aussi trouver d'autres citations telles que : « *There is no individual thing in nature than which there is some more powerful or stronger; but whatever is [given], there is also something [...] by which that given thing can be destroyed* » (« "A"-9 (book, 1966): Second half, holograph and typescripts, several versions and pieces, 1948-1950 »). Reprise de l'axiome « *There is in Nature no individual thing that is not surpassed in strength and power by some other thing. Whatsoever thing there is, there is another more powerful by which the said thing can be destroyed* » (de Spinoza 323).

136. Les feuillets sur lesquelles on trouve ces citations de Spinoza portent d'ailleurs des chiffres correspondant à la fréquence d'apparition des consonnes « n » et « r » (« "A"-9 (book, 1966) : Second half, holograph and typescripts, several versions and pieces, 1948-1950 »).

137. On peut aussi mentionner le poème qui ouvre la séquence « *Light* » de *Some Time* : « *The sequence begins with a fearsomely scientific little poem that probably draws upon Zukofsky's wartime technical writing work* » (Scroggins, *The Poem of a Life* 340).

les mécanismes de production de la connaissance et ses poèmes reflètent son souhait de fournir une clé pour comprendre la culture occidentale et de son œuvre propre. Il est engagé, comme il le disait lui-même, dans l'élaboration d'un graphique de la culture [138]. Au-delà de sa seule œuvre poétique, les textes rassemblés sous le titre *A Useful Art* sont une autre illustration de cette tentation encyclopédique. Il apparaîtrait comme un premier témoignage de son intérêt pour la production d'un texte qui résumerait tous les autres. Dans le cadre de son travail au sein du WPA à partir de 1936 [139], Zukofsky a pu travailler à la construction du projet *Index of American Design* (Sherwood vii). Ce projet s'inscrivait dans le prolongement des guides touristiques produits par le *Federal Writers' Project* qui servit à la recréation d'une identité américaine :

> *First, the desire to document, preserve, and catalog the nation's historical and cultural experience grew out of the earlier interest in Americana. Nowadays we associate documentaries with images of the Great Depression, but the goal was broader. The urban, educated photographers, filmmakers, musicologists, and folklorists who did the fieldwork of documenting American lives sought to capture fading local cultures, which were especially manifest in the lives of the rural, the poorly educated, the less sophisticated Americans. New Dealers, who believed in gathering social data of all sorts, heartily supported this impulse, the most lasting products of which would be the Historical Records Survey, The Index of American Design, and the fieldwork of John and Alan Lomax for the Archive of American Folk Song of the Library of Congress* (Griswold 7).

L'Index avait pour objectif de fournir un catalogue des objets américains, avec la volonté affichée de participer à la création d'une identité américaine par les objets : « *Officially a work of historical documentation to record the national patrimony and permit contemporary artists to build on tradition, the Index was informed by a powerful nostalgia for a preindustrial past* » (Sherwood vii). Nous ne reviendrons pas sur le contenu des essais regroupés par Sherwood sous le titre de *Useful Art* mais nous pouvons néanmoins noter à quel point le titre du projet reflète les préoccupations de Zukofsky. La participation de Zukofsky à ce projet éclaire son utilisation de l'. Dennis Duncan relie l'apparition de l' à l'apparition des premières tables des matières, notamment dans l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien :

138. Pour reprendre l'expression de Zukofsky qui sert de titre à la deuxième partie de *Bottom : On Shakespeare* (L. Zukofsky et C. T. Zukofsky 33).

139. « *In early 1936 he was hired by the newly founded Federal Arts Project (also a WPA program) to write for the Index of American Design. An unprecedentedly ambitious project, the Index set some six thousand artists and writers to work preparing visual records of the objects produced by American crafts and scrupulously researched essays on the history and traditions of those crafts* » (Scroggins, *The Poem of a Life* 162).

> *The listing that follows breaks down the* Natural History *effectively into chapters, giving topics in the order they appear, each epitomized in a phrase, for example, "The world—is it finite? is it one? its shape; its motion; reason for its name." This is not the first table of contents in antiquity; indeed Pliny notes that he took the idea from Valerius Soranus's* Epoptides *(now lost; meaning is debated, perhaps: Initiated Women)* (Duncan 491).

Après des périodes pendant lesquelles le concept d' va connaître de multiples avatars, la forme de l' finit pas se stabiliser et se retrouver en fin d'ouvrage avec des entrées dans l'ordre alphabétique [140]. Au-delà des formes, les obéissent toujours à la même logique d'abstraction et d'arrangement : « *Nevertheless, Pliny's description of it expresses nicely both the point of an —readers' time is finite, and in much of our reading we need only part of a book, not the whole thing—and the basic principles of ing: abstraction and arrangement* » (491). Les sont créés pour faciliter le traitement des informations, pour permettre un accès plus aisé à celles-ci [141].

Dans sa pratique de l', Zukofsky, lui aussi, abstraie et arrange, comme un reflet de sa boulimie de connaissances. L' du poème "*A*" est à ce titre exemplaire. Intitulé « *Index of Names & Objects* », il témoigne de l'ambition encyclopédique qui anime le poète. Cet foisonnant regroupe des sujets aussi bien sérieux que mondains ou triviaux. Ainsi, on peut le voir comme un prolongement de son poème « *4 Other Countries* » qui mêlait les références aux œuvres d'art les plus célèbres des pays traversés mais aussi les événements les plus mondains (voire scatologiques). Dans l' de "*A*", on trouve la mention de « *Agrigentum* » (L. Zukofsky, *"A"* 440). Cette référence est partie d'une traduction de Plaute (Twitchell-Wass, "A"-21). Évidemment, Plaute est lui-même référencé dans l'Index sous le nom de *Plautus* pour renvoyer aux pages 439, 471, 499 et 507 [142] (L. Zukofsky, *"A"* 820). L' est un outil qui s'oppose à la pratique traditionnelle du livre, car il permet une lecture extractive plutôt que séquentielle [143]. Le lecteur se retrouve alors face à un choix : poursuivre une

140. « *From the late sixteenth century, es begin their migration from the front to the back of our books, while standardization affects the syntax of keywords such that, by the late nineteenth-century, Lewis Carroll can spoof it in his to* Sylvie and Bruno *(1889), for example, "Scenery, enjoyment of, by little men." Following a period of proliferation (for example, the multiple es of Alexander Pope's* Iliad*, with separate tables for "Persons and Things," "Fables," "Characters," "Speeches," "Descriptions," and "Similes") form contracts into the single consolidated table we generally find today* » (Duncan 494).

141. Au point que des critiques s'élèvent contre les parce qu'ils faciliteraient trop la vie des lecteurs et empêcheraient une lecture approfondie des œuvres : « *The convenience of the , and its efficiency as a mode of information retrieval, is seen as a threat to other, older modes of reading* » (494).

142. Cette dernière référence correspondant à la fois à la fin du mouvement 21 de "*A*" et à la fin de la traduction de la pièce de Plaute.

143. « *This is about* proper *reading versus* extract *reading, being familiar with literary texts versus being familiar only with reference works* » (Duncan 144).

lecture séquentielle « traditionnelle » du poème ou bien sélectionner un mot de la page pour en trouver la correspondance dans l'. Nous prenons deux mots au hasard : « *sea* » et « *Shakespeare* » (507). La consultation de leurs entrées respectives donne le résultat suivant : « *sea* » compte soixante-huit occurrences, dont certaines s'étalent sur plusieurs pages, tandis que « *Shakespeare* » est mentionné seize fois. Cette répartition n'a rien d'étonnant puisque le premier est un nom commun et le second un nom propre. Cette distinction est opérante à travers tout l', car si les noms propres sont nombreux et ont de multiples occurrences, ils ne dépassent pas en quantité les noms communs. Ces noms communs sont des concepts, des notions générales qui s'abstraient à partir des occurrences spécifiques. On peut le voir par exemple avec la première occurrence indexée par Zukofsky du mot « *time* » qui correspond à plusieurs mentions différentes. On peut le trouver utilisé littéralement dans la strophe comme simple occurrence dans la strophe :

> First time witt repetition!
> Two time witt repetition!
> Three time witthout repetition!
> Wit-hout! Wit-hout! Wit-hout![144] (59).

Mais on pourrait tout aussi bien considérer que l'entrée correspond aux indications temporelles « *twenty-four of twenty-four hours a day* » (59), et « *six months*[145] » (59). Le mot « *water* » possède aussi un nombre conséquent d'occurrences dans le poème. L'apparition du mot aux pages 478 à 480 s'étend à tous les mots en rapport. Ainsi le mot apparaît dans ces pages, mais on peut aussi considérer que ce n'est pas que le mot « *water* » qui est référencé mais bien également les mots « *trout* » (479), « *sea* » (479), « *salmon* » (479), ou bien « *stream* » (478). Les mots és par Zukofsky semblent pouvoir aller au-delà de leur sens propre, dans une signification maximale englobante, jusqu'à l'intégralité même de l'œuvre.

"*A*" fait mention de Shakespeare à plusieurs reprises. Or Zukofsky ne se contente pas de citer le nom du dramaturge ; il fait aussi référence à certaines de ses œuvres. On peut ainsi noter des références à *The Merry Wives of Windsor* (plus spécifiquement au personnage de « *Ford* ») (812), à « *Launce* » de *Two Gentlemen of Verona* (816), mais aussi à « *Queen Margaret* » de *Richard III* (817). Une pièce en particulier mérite plus d'attention. *A Midsummer Night's Dream* bénéficie d'une entrée (817). Mais ce n'est pas la seule référence à la pièce puisque Zukofsky fait référence aux personnages de celle-ci : « *Wall* » (825), « *Titania* » (824), et « *Bottom* » (809). « *Bottom* » possède deux entrées

144. Le passage est en italique dans le livre.
145. Auxquelles on pourrait ajouter « *five-year plan* » et « *six-hour shift* » (*"A"* 59).

différentes, une correspondant au personnage de la pièce de Shakespeare et une renvoyant à l'œuvre en prose de Zukofsky.

Le livre est une pièce centrale dans la carrière de Zukofsky, et constitue une véritable théorie de la connaissance [146]. Le livre *Bottom : On Shakespeare* est un ouvrage monstre, une lecture particulièrement ardue [147]. Dans cet amalgame de citations en tout genre, Zukofsky a néanmoins mobilisé les capacités d'ordonnancement de l'. C'est un outil nécessaire pour qui voudrait se repérer dans une œuvre où les références foisonnent [148]. Une entrée de l' est particulièrement intéressante en ce qu'elle fait passer le texte d'outil analytique et critique à un outil poétique. Le terme « *eye* » est, selon Zukofsky, utilisé à toutes les pages, que ce soit sous sa forme singulière ou plurielle. Le mot « *eye* » se trouverait selon Zukofsky des pages 9 à 443, soit les pages allant de la préface jusqu'au début de l'. Le livre de Zukofsky avait pour ambition de solder les comptes de l'épistémologie [149]. Par cette simple utilisation, Zukofsky illustre de la manière la plus concise, la plus abstraite, le fondement de toute sa connaissance, la vue est à l'origine de toute connaissance du réel [150].

Revenant finalement à "*A*" on peut constater un croisement des occurrences du mot « *eye* » (812), lui-même répertorié dans l', et du titre « *Bottom: On Shakespeare* » (809). Dans cette entrée, le mot « *eye* » se prolonge de la page 386 à 388 et le mot « *Bottom* » se trouve à la page 388 :

> *"–they had eyes..*
> *– and saw,*
> *saw with their proper eyes ..*
> *which is whom I see*
> *and not touch her flesh?"*

146. « *Bottom, as I shall argue, is central to understanding Zukofsky's work. This text is more than an almost unprecedentedly compendious act of homage by one poet to another: in effect it lays out Zukofsky's poetics and theory of knowledge on a grander scale than any other work except "A"* » (Scroggins, *Louis Zukofsky and the Poetry of Knowledge* 32).

147. « *It is not merely eccentric or iconoclastic, even when one takes into account its complete disdain of the conventions of scholarly prose and its apparent obliviousness to the traditions of Shakespeare scholarship: it is a generically indeterminate text, as one might gather from Zukofsky's description of it as a "long poem"; the difficulty its reader faces in deciding whether to consider it a work of criticism, imaginative prose, or poetry—in short, whether to take it as self-consciously "primary" text or self-conscious "commentary"—is mirrored in the position it assumes within Zukofsky's corpus of works* » (51).

148. À tel point que la lecture de l'ouvrage constitue un véritable « *laborinth* » pour reprendre l'expression de Radisson.

149. « *God knows, when I was through with doing away with epistemology in* Bottom » (L. Zukofsky, « [Sincerity and Objectification] » 277).

150. On peut aussi noter que les organes de la perception et les cinq sens bénéficient de leurs propres entrées : « *ear(s)* » (L. Zukofsky et C. T. Zukofsky 452), « *sight* » (466), « *sound(s)* » (466), « *touch* » et « *tongue* » (466), « *vision, physical* » (469).

> *Grand entr'œil, et regard joly*
> Bottom: on Shakespeare (387-388).

Le poème est une reprise amendée d'un poème de William Carlos Williams (Twitchell-Wass, "A"-17) mais il constitue aussi une reprise du même passage qui se trouvait dans *Bottom* (L. Zukofsky et C. T. Zukofsky 262). Il montre premièrement l'importance de l'intertextualité dans l'œuvre de Zukofsky de manière large [151], mais aussi la possible extension de l' au-delà de son strict cadre référentiel. La mention finale de l'œil dans l' de *Bottom* indique que c'est bien avec l'aide d'un en même temps que par l'œil que l'on accède à la connaissance. Dans la poésie de Zukofsky, comme dans sa pensée, œil et ne font qu'un.

Zukofsky a pu faire part dans le texte dédié à son fils, « *Poetry/*For My Son When He Can Read », de son regret que la part de mythe et d'épopée présente dans les articles et les déterminants n'était pas reconnue [152]. Comme une mise en application de cette croyance, la lettre *a* est le point ultime de condensation dans lequel c'est l'ensemble du monde et de la littérature qui se trouvent résumés. De même que le déterminant « *the* », « *a* » est un outil grammatical, il s'agit de mots qui sont dépourvus de signification propre. Ils ne sont pas des symboles, mais bel et bien des outils d'ation, des ancrages dans une situation énonciative particulière. Intégrer ces éléments dans sa poésie et dans son constitue un moyen pour Zukofsky de rappeler que la poésie est elle-même un outil d'ation, dépendante d'une sphère référentielle particulière. On se souvient alors du vers figurant dans « *4 Other Countries* » consistant en un simple mot : « *The* » (*Anew* 174).

Dans la suite de la copie des œuvres d'Einstein, Niedecker recopie les éléments suivants :

> Comprehensibility implies an order among sense impressions and produced by general concepts, relations between these concepts, relations between the concepts and sense experience. *"It is in this sens that the world of our sense experiences is comprehensible. The fact that it is comprehensible is a miracle" All that is necessary is "the statement" of a set of rules. "However, the fixation (rules) will never be final. It will have validity only for a special field of application i.e. there are no final categories in the sense of Kant."*

151. « *As a long poem in prose,* Bottom *is a vast collage of quotations from Shakespeare and seemingly every other book Zukofsky has read, mortared together by longer or shorter passages of commentary* » (Scroggins, *Louis Zukofsky and the Poetry of Knowledge* 85).

152. « *The poet wonders why so many today have raised up the word "myth", finding the lack of so-called "myths" in our time a crisis the poet must overcome or die from, as it were, having become too radioactive, when instead a case can be made out for the poet giving some of his life to the use of the words* the *and* a*: both of which are weighed with as much epos and historical destiny as one man can perhaps resolve* » (L. Zukofsky, *Prepositions +* 10).

> *"The connection of the elementary concepts of every day thinking wih complexes of sense experiences can only be comprehended intuitively and it is unadaptable to scientifically logical fixation."* (« "A"-9 (book, 1966): Second half, holograph and typescripts, several versions and pieces, 1948-1950 » je souligne).

Dans tout ce passage, des éléments particulièrement pertinents pour la compréhension de la poésie de Zukofsky sont dissimulés [153]. Einstein rappelle que la compréhension du monde passe par la mise en place d'un ordre qui se produit justement à la suite de l'énonciation d'une déclaration, « *the statement* ». Une déclaration qu'Einstein compare à des règles du jeu. Dans les faits, l'énoncé de règles du jeu est quelque chose qui apparaît éminemment applicable à la poésie de Zukofsky. Celle-ci joue avec des règles précises qui semblent arbitraires mais qui permettent sa compréhension [154]. Les règles du jeu sont claires selon Zukofsky et sa poésie jouera toujours avec des cadres référentiels changeants mais qui indiqueront toujours la réalité et la poésie. À travers le vers « *The* », Zukofsky rappelle la règle du jeu qui gouverne sa poésie [155] : chaque mot est un point sur le graphique du réel. Et la vision qui s'incarne dans la lecture est le meilleur moyen d'enregistrer toutes les données du réel.

153. Même si les passages ne sont pas utilisés directement par Zukofsky, ils informent sur une vision.
154. « *All that is necessary is the statement of a set of rules, since without such rules the acquisition of knowledge in the desired sense would be impossible. One may compare these rules with the rules of a game in which, while the rules themselves are arbitrary, it is their rigidity alone which makes the game possible.* » (Einstein 62)
155. Que l'on pourrait appeler *la règle du «* the *»*.

Conclusion

La largeur du bref

Les rapports entre les formes brèves et la poésie objectiviste sont nombreux et complexes. Ils reflètent des pratiques très différentes chez les uns et les autres. Les poètes objectivistes ont adopté les changements survenus depuis les années 1920, et en particulier, ceux impulsés par Pound et Williams. À l'image de Zukofsky qui a souhaité tout au long de sa vie porter la poésie au-delà de ses limitations génériques [156], les objectivistes ont bénéficié d'un environnement culturel et littéraire qui valorisait l'innovation formelle. En ce sens, ils sont davantage des héritiers que des innovateurs. On les voit prendre en charge des modalités d'expression particulières. Ces modalités sont problématiques car elles induisent une reconfiguration de l'expression poétique.

Le dialogue entamé avec les théories d'Einstein par Zukofsky révèle également un rapport à la modernité et une volonté de se confronter à tous les échelons du réel, y compris à l'actualité concrète de leur temps. La discussion menée par Zukofsky avec les théories d'Einstein illustre la prégnance de ces considérations dans sa propre poésie, mais elle renseigne également sur une pratique plus large de la poésie. L'image de l'atome ne visait pas à établir une lecture conceptuelle de la poésie objectiviste mais tentait plutôt de cerner l'utilisation de formes brèves au cœur des projets poétiques des poètes du corpus. L'image de l'atome mobilisée par Einstein amène à la prolonger et à réfléchir à la libération d'énergie ayant lieu lors de la séparation des atomes. Dans les années 1910, Pound participe à la création des divers mouvements artistiques, parmi ceux-ci le mouvement créé avec Wyndham Lewis. C'est dans la revue *Blast* qu'on peut trouver la phrase « *WE ONLY WANT energy flowing through us* » (Lewis 7). La phrase correspond à une volonté affichée de libérer les énergies, de se lancer à la suite du futurisme, dans un mouvement de conquête de la modernité. La poésie n'est pas une réaction physique et les conséquences de la libération d'énergie poétique sont bien loin des conséquences funestes d'une explosion nucléaire. Pourtant, cette libération d'énergie a provoqué une réaction en chaîne aboutissant à la création du mouvement objectiviste.

156. Comme on peut le voir dans le dernier mouvement de "*A*" qui mêle poésie et musique.

Oppen, tout comme Zukofsky, a fait preuve d'une curiosité insatiable, que l'on peut voir dans des poèmes qui expriment une hantise vis-à-vis d'un état du monde.

Time of the Missile

I remember a square of New York's Hudson River glinting
between warehouses.
Difficult to approach the water below the pier
Swirling, covered with oil the ship at the pier
A steel wall: tons in the water,

Width.
The hand for holding,
Legs for walking,
The eye sees! *It floods in on us from here to Jersey tangled*
in the grey bright air!

Become the realm of nations.

My love, my love,
We are endangered
Totally at last. Look
Anywhere to the sight's limit: space
Which is viviparous:

Place of the mind
And eye. Which can destroy us,
Re-arrange itself, assert
Its own stone chain reaction (G. Oppen, *Poems* 70)

Ce poème se trouve dans le recueil *The Materials* publié en 1962, qui marque le retour de George Oppen à la poésie. Comme le rappelle Michael Davidson, le titre renvoie aux thèmes qui le parcourent : le travail, la famille et la communauté [157]. Dans le même temps, Davidson indique qu'il peut être pris comme une référence à l'activité de menuiserie poursuivie par Oppen au Mexique [158]. Mais au-delà de ce titre, le recueil aborde des sujets d'actualité géopolitique [159]. Notons, toutefois, qu'il ne s'agit pas d'une exception dans

157. « *As the first book published after twenty-five years of silence, its title also refers to values of work, family, and community that sustained him through the ideologically charged 1930s and 1940s as well as the period of exile in 1950s* » (*Poems* 362).
158. « *At the same time, the title refers to the carpentry and furniture-building work that GO had been doing in Mexico, as well as the concern which he shared with other Objectivists with poetry as material, the "lyric valuables" that constitute a world* » (362).
159. Actualité géopolitique que Davidson rapproche d'une « expansion de la critique matérialiste de

la carrière d'Oppen. Cette préoccupation pour le contexte d'actualité est aussi visible dans « *The Lighthouses* » (256), du recueil *Myth of the Blaze*. On y voit en effet Oppen dédier son poème à Louis Zukofsky : « *(for LZ in time of the breaking of nations)* ». Mais dans « *Time of the Missile* », Oppen fait part de son angoisse ontologique vis-à-vis d'une possible fin du monde.

L'appareil de notes de la version intégrale de l'œuvre indique que les circonstances de composition de ce poème sont évoquées dans une lettre adressée à Julian Zimet en 1959 (368). Dans cette lettre, Oppen revient sur ce poème qu'il inscrit dans une lutte contre la destruction du monde :

> *You suggest it isn't really the missile – that it could have been said at any time that 'This is the way the world ends' etc. Sure you're right. I didn't really mean to disguise it as a political or topical poem – I just meant that I thought these things must be in everyone's mind with the threat of the missile right there. I did go on to say that we can never be free of this immediate fear — Suppose we do make an agreement on atomic weapons – do we really then feel assured that it 'will never be broken?'* (*Letters* 30)

Le passage cité correspond à l'interprétation de Julian Zimet. Dans un premier temps, Oppen semble, donc, aller dans le sens de son interlocuteur, en indiquant que son poème n'est pas politique, qu'il ne reflète qu'une peur profonde, eschatologique et millénariste en somme. Cependant, plus loin dans la lettre, il opère un revirement en indiquant que son poème doit être rattaché au contexte dans lequel il a été écrit : « *And come to think of it, that's why I have to keep the name of the missile – the poem describes something like despair because destruction by the missile would indeed be total defeat and meaninglessness in the future perfect.)* » (30). Pour Oppen, le missile nucléaire réveille la peur de l'apocalypse mais il est aussi sa propre chose : il est à la fois le symbole de l'apocalypse et un objet ayant sa propre signification. Oppen est pris entre la volonté d'élargir le spectre de son poème au-delà du simple contexte historique dans lequel il se situe, en direction de la symbolique de l'enfer et de l'apocalypse[160] et la référence à l'actualité.

Le rappel à l'actualité est révélateur du contexte psychologique de l'époque, mais

l'exploitation capitaliste » : « *In this book, concerns over global geopolitics (for example, the Cold War missile crisis in "Time of the Missile" or the specter of nuclear holocaust in "The Crowded Countries of the Bomb") expand Oppen's materialist critique of capitalist exploitation to include a new kind of political dominance, one involving giant superpowers and new forms of media and technology* » (362, je traduis).

160. Les notes des lettres permettent de reconstituer l'argument de Julian Zimet : « *Zimet said: "I suspect that the real tale is on another level, and that the missile time is just another way of saying we are all going to burn in hell, and another way of saying this is the way the world ends, or we are here as on a darkling plain...." Letter of April 1959, provided by JZ.* » (*Letters* 375).

il souligne aussi l'importance des formes brèves pour les poètes objectivistes. En lien avec la conviction exprimée par Oppen dans ses lettres [161], le poème est un condensé des principaux thèmes qui parcourent son œuvre. Dans « *Time of the Missile* », Oppen met en place une opposition structurante entre deux temps différents. Le temps du missile est un temps minéral (« *its own stone chain reaction* » [*Poems* 70]) qui menace d'emporter avec lui l'ensemble de l'humanité : « *We are endangered totally at last* » (70). Minéral et implacable, il est opposé au temps de l'amour et de la communauté. Ce temps de l'amour est incarné par les personnalités les plus proches de lui, dont l'inscription dans la sphère du locuteur est exprimée par l'utilisation du déterminant possessif : « *My love, my love* » (70). Oppen souhaite proposer autre chose que la noire froideur de la science dont les conséquences sont visibles dans la bombe atomique. L'alternative qui s'offre à l'humanité est, selon lui, la famille et l'amour.

On peut dire que toute la poésie d'Oppen se retrouve dans ce poème [162]. On y reconnaît les grands thèmes au cœur de sa poésie : importance de la communauté et opposition ontologique entre un état minéral et un état organique. L'expression « *its own stone chain reaction* » (70) lie ainsi cet état minéral au progrès scientifique. Chez Oppen, le minéral est le symbole de l'impersonnel et de la lutte contre le monde. Le poème se dresse contre l'univers de pierre qui s'oppose à l'humanité : « *the poem is a poem of hatred of the 'Stone universe' and of love for ourselves and Linda – and all we have made of the universe by looking at it* » (*Letters* 29). Cette dernière mention qui se trouve dans la lettre d'Oppen à Julian Zimet montre aussi une construction de l'univers à partir de la sensation. Le poème y fait quelques références semblant indiquer que ce sont elles qui ont permis la création de notre univers logique. On voit à travers le rappel aux mains, aux jambes mais aussi et surtout à l'œil : « *The hand for holding, / Legs for walking, / The eye* sees*! It floods in on us from here to Jersey tangled / in the grey bright air!* » (*Poems* 70). Comme le montre la mise en valeur du verbe « *sees* » par les italiques, l'œil semble être une menace pour Oppen, il permet la naissance et le développement du missile. L'œil, organe de la connaissance, mène à l'esprit, lui-même responsable de la ruine. Nous ne pouvons échapper aux conséquences en chaîne de la libération des forces de l'atome. Elle nous a lancé sur les

161. Dans la même lettre à Julian Zimet, Oppen écrit qu'il a la conviction que tout poète écrit toujours le même poème : « *[. . .] the poems are about the same thing. The shorter poems are shorter fragments of what I want to say, the longer poems are longer fragments. I have only the one thing worth the effort of verse to me, or needing it. Which perhaps discloses that I'm not Shakespeare — so, the secret's out. But that is what I write* » (33).

162. Toujours dans la même lettre, Oppen écrit à propos du poème « *The man's time* » : « *I'll undoubtedly write the same poem a number of times; this was the best I could do at the moment* » (29).

océans de l'histoire [163].

Mais il serait trop réducteur de dire qu'Oppen met en garde contre l'œil, puisque le poète voit bien que l'œil permet aussi la construction de la communauté [164]. Poème de la cognition, de la connaissance, il indique les dangers intrinsèques à cette démarche de connaissance [165], tout en en proposant les remèdes. Le poème, selon Oppen, est foncièrement inscrit dans le temps particulier du développement de la bombe atomique et de sa prolifération. Face à l'âge de la pierre et de l'acier, il propose la voix de l'amitié et de l'amour : « *That was the first victory in my life over the stone. Or the steel and iron. And friendship, Julian. All my love. Blood from the stone* » (*Letters* 33). Dans la reprise de cette expression – « *Blood from the stone* », nom d'une suite poétique qui se trouve dans le même recueil –, Oppen rappelle sa conviction que la communauté est la seule solution, ou pour reprendre ses mots : « *Everything I am is / us. Come home* » (*Poems* 52). La philosophie d'Oppen y est tout entière contenue : c'est la conscience absolue que la vie doit être défendue. Pour Zukofsky, Niedecker avait recopié un passage dans lequel Einstein racontait une discussion [166].

> *Innumerable voices have been asserting for some time now that human society is passing through a crisis, that its stability has been gravely shattered. It is characteristic of such a situation that individuals feel indifferent or even hostile toward the group, small or large, to which they belong. In order to illustrate my meaning, let me record here a personal experience. I recently discussed with an intelligent and well-disposed man the threat of another war, which in my opinion would seriously endanger the existence of mankind, and I remarked that only a supra-national organization would offer protection from that danger. Thereupon my visitor, very calmly and coldly, said to me: "Why are you so deeply opposed to the disappearance of the human race?"* (Einstein 125).

Cette interrogation pleine de naïveté avait été commentée par Zukofsky : « *Wonderful* » (Niedecker et L. Zukofsky 166-167). La mention avait profondément choqué Einstein et était selon lui l'exemple d'un discours dans lequel l'humanité ne s'étend pas à l'ensemble des groupes humains. Tout comme Einstein, Oppen admire la création humaine, et par extension l'ensemble du monde. Face à cette possible disparition, Oppen apporte des motifs d'espérance. Dans son explication du poème, il fait une distinction entre une première

163. « *'The eye sees' Poems about the human vision which creates the human universe and the blue eyes, and Man's Time and the living historical rowboat on the sea, and all the rest of it* » (30).
164. La mention de l'œil fait partie d'une ode à la vision : « *That's why it opens with the lyric of praise for vision* » (29).
165. « *I'm afraid that goes to real metaphysics in the Missile. Says among other things that we didn't make the atom we are made of, but all the rest is subjective* » (29).
166. Une anecdote que l'on retrouve dans l'essai « *Why socialism?* ».

et une seconde partie. La première strophe rappelle les dispositifs apparaissant dans les poèmes juridiques de Reznikoff, avec des vers longs qui peuvent faire penser à de la prose [167]. La deuxième strophe introduit un changement d'expression poétique. Alors que la première strophe était majoritairement composée de vers longs, la deuxième strophe s'ouvre sur un vers monosyllabique. Le cinquième vers est composé du seul mot « *width* » que nous pouvons voir comme un séparateur. Le mot sépare physiquement les deux principaux mouvements du poème, et il mobilise un sens en contradiction avec le reste du poème. La notion de largeur mobilisée par Oppen dans ce poème est oxymorique, puisqu'elle se situe au sein du vers le plus court de tout le poème. Le bref manifesté dans ce vers apparaît à la fois comme une menace et une possibilité de sauvegarde [168]. Il permet de mettre en place une séparation physique entre les différents états du monde, entre le monde métallique, reflet d'un univers hostile et la communauté qu'Oppen voit comme possibilité de salvation. La poésie d'Oppen reflète la crainte d'un effondrement et le bref reflète tant cette menace que la tranquillité intérieure. La brièveté est intégrée au projet d'Oppen comme témoignage d'un monde fragmenté qui risque de le devenir encore plus. Oppen rend compte du monde pour indiquer que nous ne pourrons trouver refuge à l'apocalypse qui guette que dans la fondation de nouvelles communautés. C'est tout le propos conclusif de sa lettre à Julian Zimet dans laquelle il écrit un nouveau poème, à propos de leur rencontre :

> *You stepping in*
> *The old car, sat down close,*
> *So close I turned and met your eyes.*
> *Junked long ago – steel,*
> *Steel and Iron on its rubber tires*
> *All that night was ours!* (*Letters* 33)

Le poème est un hommage à la communauté, l'affirmation naïve mais entière que le monde peut survivre sur les cendres de la ruine humaine. Dans ces poèmes courts, George Oppen a réussi à conquérir le temps, à lui donner de l'épaisseur face à la menace d'un monde d'acier.

167. D'une certaine façon, on pourrait être là face à une poésie prosaïque.
168. Menace parce que cette largeur renvoie aux parois métalliques du navire qui se trouve dans l'eau : « *A steel wall: tons in the water, / width* » (G. Oppen, *Poems* 70).

Le dernier objectiviste

La poésie objectiviste s'est définie autour de personnalités fortes comme celles de George Oppen, de Reznikoff, et surtout de Louis Zukofsky. Dans les années 70, alors que la poésie objectiviste devient un objet d'étude, on peut noter que la poésie de Niedecker et de Rakosi sont les grandes absentes [169]. Au sein de poètes déjà marginalisés, Rakosi l'a lui même été. Cependant, en tant que dernier auteur encore vivant au moment de la redécouverte de l'objet poétique, il a participé à la recréation de la poésie objectiviste dans le courant des années 80 [170]. Du fait de sa longévité [171], il a ainsi pu apporter des éclairages précieux sur le mouvement et sur les personnes qui y furent associées.

Dans les œuvres complètes de Carl Rakosi, on peut noter la présence d'une suite poétique qui revient en dix-sept pages sur les derniers mois de la vie de George Oppen (Rakosi, *The Collected Poems* 147-164). Le poème se retrouve en conclusion du recueil *Ere-voice* et constitue un miroir du texte dans le recueil critique consacré à Rakosi [172]. Il a été publié dans la revue *Talisman* en 1989 (Kimmelman 446). « *George Oppen, the Last days* » est un texte à la tonalité mélancolique (et en partie morbide) dans lequel Rakosi détaille les derniers jours de la vie de George Oppen, atteint de la maladie d'Alzheimer. Dans cette description, Rakosi fournit aussi un commentaire sur la manière d'écrire d'Oppen :

> *There was never any mystery about Oppen's character or his working principles. Already far into Alzheimer's he said to his sister, June: "I don't know if you have anything to say but let's take out all the adjectives and we'll find out." The curious pertinacity of character!* (Rakosi, « Carl Rakosi » 53).

Il y exprime le grand principe de la poésie d'Oppen, à savoir limiter l'utilisation des adjectifs. Principe à relier à celui professé par Flint : « *A hardness, as of cut stone. No slop, no sentimentality. When people say that Imagist poems are 'too hard,' 'like a white marble monument,' we chuckle; we know that we have done something good* » (Flint dans Cuny 31). L'importance de ce principe est rappelé encore une fois dans le paragraphe conclusif :

> *[. . .] thus ended George Oppen, who had upheld the integrity of nouns and looked on with dismay at their undoing by adjectives, and such, that are no match for them. Adieu, gentle friend* (Rakosi, « Carl Rakosi » 59).

169. Comme toutes les assertions à visée globalisante on peut nuancer en indiquant que George Oppen a quand même obtenu le Pulitzer pour *Of Being Numerous* en 1969.
170. Notamment dans le cadre de sa participation au colloque de Royaumont.
171. Rakosi est en effet mort à l'âge de 100 ans en 2004.
172. Michael Heller, editor. *Carl Rakosi: Man and Poet.* National Poetry Foundation, U of Maine, 1993.

Le commentaire final donné par Rakosi montre à quel point la question de la forme était au cœur des préoccupations des poètes objectivistes. La poésie de George Oppen, sous la plume de Rakosi, est considérée comme une poésie substantive, économe, sèche et dure. Le texte en prose adapté à partir de son poème en est très proche [173] : « *The two contain a great many of the same incidents and details; they are both harrowing* » (Kimmelman 439). On y retrouve les mêmes anecdotes qui contribuent au portrait d'un homme en train de se déliter [174]. Oppen se sent perdu sans sa femme [175], et Rakosi nous le montre se demandant pourquoi il ne peut plus vivre avec elle :

> *And I expostulated*
>
> *with my wife: "We've been*
> *together fifty years.*
> *Why do I have to be here?*
>
> *Aren't we husband and wife?"* (*The Collected Poems* 160)

Le lecteur assiste à un véritable détricotage de la personnalité d'Oppen, finissant par adopter des attitudes à l'encontre de ses propres convictions [176]. Le portrait fait par Rakosi est assurément pathétique. Sur le plan formel cependant, le poème est composé de plusieurs grandes sections (quatre en tout numérotées en chiffres romains) et se termine par une section appelée « *Coda* », dont le terme emprunté à la musique rappelle la valeur conclusive [177]. La fin de la quatrième section avait déjà cette valeur conclusive car elle constituait une description des derniers jours d'Oppen. Celle-ci montre la fin du poète dans toutes ses dimensions y compris les plus problématiques et les plus scatologiques [178]. En

173. Si l'on excepte le changement de point de vue effectué par Rakosi : « *What sets the two apart is the poem's modulation of point of view that is used to construct its tragic dimension, the essential dimension—for this sense of tragedy serves as the medium through which individual moments of Oppen's stay in an old age home and death in a hospital, strapped to a bed, are related.* » (Kimmelman 439).

174. Burt Kimmelman voit dans ce poème un témoignage de l'amitié entre les deux poètes et le rappel d'une même allégeance à un langage objectif : « *Oppen's slipping out of life is witnessed by his Other, Rakosi. Finally, in uncompromising terms that avoid sentimentality, the poem registers an intimacy that is possible when friends are also poets, and when their points of view about the nature of language and poetry are uncannily alike. In their shared stance towards language, their view of what objective language is, a shared experience of the world emerges—an experience that may outlive them both* » (433).

175. « *never mind that / I'm tied to a post / like a dog waiting / for his mistress / to reappear* » (Rakosi, *The Collected Poems* 149).

176. Comme on peut le voir dans sa réaction à l'encontre du personnel soignant : « *overworked grandmothers, / poor, black, / whom in former years / I would have hailed / compassionately / but I was terrified / and raised my fist / when they approached.* » (161).

177. « *rig. a section of a movt added at the end to clinch matters rather than to develop the music further* » (M. Kennedy et J. B. Kennedy 174).

178. Le texte contient une dimension voyeuriste.

prolongement de la dernière section, Rakosi insère dans cette coda des motifs religieux et mythologiques qui élargissent la perspective du poème d'une stricte dimension individuelle à une dimension collective :

> *The giber's*
> *crucified himself.*
>
> *Where's Parakletos?* (163).

Le mot « paraclet » est tiré de l'Évangile selon Saint Jean, du passage de la Cène, dernier repas du Christ avec ses Apôtres [179]. Dans une acception plus littérale, le mot peut renvoyer à un simple compagnonnage :

> Le mot grec est un adjectif verbal substantivé avec, probablement, un sens passif (<παρακαλεῖσθαι, pt. pf. pass. παρακεκλημένος), signifiant « quelqu'un qui est appelé (au secours) », d'où la traduction par advocatus dans une partie de la tradition latine (Dettwiler 356-357).

Le voisinage de la notion de paraclet et du mot « *giber* » sont des allusions directes à l'épisode de la crucifixion [180] qui font partie d'une section foncièrement parodique. Rakosi y semble incapable de prendre sa propre mort au sérieux. Il assiste impuissant à sa propre crucifixion en interrogeant tour à tour l'Esprit Sain et le Diable, ici représenté par la mention de l'adversaire : « *"He is my adversary!"* [181] » (Rakosi, *The Collected Poems* 163).

Après une ultime mention à des formes anciennes de divinité [182], Rakosi conclut son poème par le verbe en vieil anglais « *steorfan* », qui signifie « mourir [183] ». Le poème se conclut sur un rappel que la mort est le destin final de tout individu et que celui qui a cru pouvoir se détourner d'elle n'a d'autre choix que de l'affronter. La vieillesse du poète et

179. « *If you love me, you will keep my commandments. And I will ask the Father, and he will give you another* Advocate *to be with you forever. This is the Spirit of truth, whom the world cannot receive, because it neither sees him nor knows him. You know him, because he abides with you, and he will be in you* » (Coogan et al. John, 14.15-17, 1906, je souligne). L'identification du paraclet avec l'Esprit Saint est visible par l'étoffement du verset suivant qui parle d'« esprit de la vérité » – « *Spirit of truth* ». De même, « dans les discours d'adieu [...] l'« esprit Saint » ou l'« esprit de vérité » sont identifiés à l'expression énigmatique du « Paraclet » (παράκλητος), un terme spécifique de la tradition johannique dans le Nouveau testament (Jn 14,16.26 ; 15,26 ; 16,7 et 1 Jn 2,1) » (Dettwiler 355-356).

180. Le railleur ici peut être identifié au mauvais larron qui se moque de Jésus sur la croix : « *One of the criminals who were hanged there kept deridingd him and saying, "Are you not the Messiah? Save yourself and us!"* » (Luke, 23.39 Coogan et al. 1875).

181. Le mot « adversaire » est une traduction possible du nom « Satan » : « Nom hébreu (« adversaire ») du chef des démons et des esprits du mal » (Labre 270).

182. « *What country is this? / of old words / an old country [...] old heart / old God* » (*The Collected Poems* 164).

183. « *The last word of the poem, the Anglo-Saxon* steorfan *(i.e.,* to die*, the root of our word* to starve*)* » (Kimmelman 436).

celle de la langue se confondent. En utilisant l'anglo-saxon pour parler de la mort, Rakosi exprime son désir de mourir et l'amertume d'avoir survécu aux autres [184].

Cette expression d'une vie qui s'étend trop est reflétée par un éclatement de la forme allant à l'encontre des règles précédemment édictées dans le poème. En effet, dans les quatre sections, on voit une structure plutôt rigide dans laquelle c'est le tercet qui domine, à l'exception de quelques passages où Rakosi utilise des monostiques – « *and I weep!* » (147) – ou des distiques – « *That remains / to be proved* » (147). Tandis que dans les quatre premières sections, on compte en tout et pour tout une quinzaine de monostiques et de distiques, la dernière section marque une disjonction. La section « *Coda* » est constituée de quatorze strophes comptant trois tercets, deux quatrains, quatre distiques et finalement cinq monostiques. Ceux-ci sont la forme majoritaire de cette section, ils condensent les intentions, toutes les influences dans des moments de brièveté intense. En terminant son poème par un monostique ne contenant qu'un seul mot, Rakosi lie la brièveté à la mort. Dans le jeu qu'il met en place avec son lecteur, qu'on peut considérer comme le dieu interpellé par Rakosi dans la première strophe de cette section finale, il lui indique que les réponses sont là directement sous ses yeux, sans qu'il ait eu le besoin de faire preuve de complexité indue :

> *Ambiguous reader.*
> *Should I have been*
> *more devious?*
> *more intellectual?* (163).

Les deux poèmes de George Oppen et Carl Rakosi permettent de rappeler l'ambivalence du bref. Les objectivistes ont mis en place des poétiques différentes et qui font appel de manières diverses au bref. Ces deux exemples permettent de souligner que là où Oppen fonde son espoir dans la communauté, dont la largeur érige une barrière contre la menace nucléaire, Rakosi rit mais désespère de se retrouver seul survivant d'un mouvement éteint. Les utilisations du bref seraient ainsi des exemples de stratégies rhétoriques différentes visant à refléter le réel pour s'en protéger ou à retourner à un passé de la langue, comme un retour à l'enfance.

184. Une amertume qui est visible dans la reprise parodique de l'interpellation de Jésus Christ – « *Eli, Eli, lema sabachthani?* » (Matt., 27.46 Coogan et al. 1789) – que Rakosi transforme en : « *"God, if I had / known I was / going to live / to 97, I would / have took better / care of myself"* » (Rakosi, *The Collected Poems* 163).

En hommage

Le poème de Rakosi joue de l'identification avec le poète, on ne sait finalement pas qui y parle. Les imprécations finales semblent portées par Rakosi plutôt que par George Oppen pourtant sensé être le poète dépeint. La supplique finale pourrait être reliée à un *quantum* de Guillevic.

> Ce n'est pas toi
> Qui te jettes
> Les imprécations.
>
> Ce n'est pas toi,
> La Haute Cour qui tarde
> A te dévisager (Guillevic, *Du Domaine* 139).

Celui-ci est l'un des plus longs du recueil *Du Domaine*. Pourtant, il ne se compose que de deux tercets utilisant majoritairement des mots monosyllabiques. Le poème est construit autour du refrain consistant en une négation de l'identité : « Ce n'est pas toi » apparaît en ouverture des deux strophes. Cette dénégation du « tu » se retrouve contredite par la récurrence du phonème [t] revenant dans « toi », « te », « jettes », « Haute », « tarde », « te ». La coexistence de la brièveté et du témoignage final invite à le relier avec la fin de carrière de Rakosi, marquée par une volonté de parler des autres.

Dans les derniers moments de sa carrière, Rakosi a beaucoup été utilisé comme témoin, pour mieux comprendre la poésie objectiviste, que ce soit au colloque de Royaumont, ou dans un entretien donné en 2003. Cette année-là, il donnait une interview pour parler de la poésie objectiviste[185]. Rakosi y rappelle l'histoire de la poésie objectiviste et les opinions de Zukofsky sur la poésie objectiviste. Rakosi indique que Louis Zukofsky était loin de se considérer comme un objectiviste, préférant être vu comme un continuateur de Pound : « *Zukofsky could never be described as an Objectivist although he coined the term. He was, he was a follower of Pound* » (*'The Last Objectivist'* 3:36:00-3:50:00). Cette affiliation était problématique pour tous les poètes associés au mouvement qui, certes l'acceptaient, mais n'envisageaient pas le mouvement comme seul fait marquant de leur carrière. La seule chose qui faisait l'unanimité parmi les poètes, c'était la poésie de Reznikoff. La mention de Reznikoff par Rakosi est l'occasion d'un hommage plein d'émotions : « *You know, although we respected each other's work, we didn't necessarily like everything about each other's work. With the exception of Reznikoff, everybody liked Reznikoff, it's impossible not to like*

185. « Carl Rakosi : 'The Last Objectivist Trailer' [Work in Progress] ». *Youtube*, Uploaded by Optic Nerve Ltd., 17 août 2017, www.youtube.com/watch?v=8yywGvH1ymM.

Reznikoff » (8:10:00-8:34:00). Dans ses archives à San Diego, on peut trouver un texte intitulé, « *Charles Reznikoff: a tribute* ». Ce texte, certainement moins pathétique que celui concernant les derniers jours d'Oppen, fournit pourtant là aussi un portrait touchant du poète [186].

Outre les anecdotes sur la gentillesse et l'humilité de Reznikoff, Rakosi s'attarde sur les petits poèmes. Dans cette critique, il écrit que les poèmes brefs ne seront jamais considérés avec le sérieux accordé aux poèmes longs. Il y a de nombreux facteurs à cela mais il souligne surtout que les poèmes brefs ne sont pas des terrains de jeu suffisamment intéressants pour les critiques, pour qui la longueur est le seul moyen adéquat d'aborder l'humanité [187]. Et même quand un poète spécialisé dans les poèmes brefs finit par acquérir une certaine considération, c'est en partie parce que ses poèmes sont considérés comme des morceaux d'une épopée plus importante [188]. Dans ce court texte, Rakosi se révèle foncièrement pessimiste, écrivant qu'il est impossible de considérer la poésie brève sérieusement. Pourtant, en raison de l'importance accordée à l'intuition, le poème bref reflète la capacité de l'écrivain à percevoir « la verticale sans frein de l'éclair » (Michon 18) :

> *It boils down to this: the very short poem has a chance only in a world which values intuition; which wants to be close to the moment of experience...the moment of sudden, extraordinary insight or feeling; which can still hear the lyric impulse when it appears, brief and erratic, and can love it. Add to this the favor in which the very short poem is held is a measure of how close we are to the intuitive life, from which the poetic impulse itself springs and that the connection, therefore, is significant* (Rakosi, « Charles Reznikoff: A Tribute »).

Reznikoff semble avoir accompli une œuvre parfaite, car il a réussi à s'accorder avec la « nature brève et erratique de l'impulsion lyrique », et à l'apprécier. Pour Rakosi, Reznikoff

186. On peut d'ailleurs tisser un parallèle entre le récit de Rakosi des derniers jours d'Oppen et la manière dont il dépeint Reznikoff. Dans les deux cas, on peut voir l'attraction que les deux poètes exerçaient sur les nouvelles générations. Lors de l'épisode du pique-nique, les jeunes gens sont curieux de rencontrer Oppen : « *They approached him only briefly to say something pleasant, then retreated, and he replied politely in a word or two* » (Rakosi, « Carl Rakosi » 54). Rakosi raconte l'intérêt que les jeunes poètes éprouvaient pour Reznikoff lors d'une lecture publique : « *The young poets there were drawn to his sweet, boyish smile and, it seemed to me, to his age, and to something winsome in the combination. He acted shy but he talked a blue streak, and they liked to sit with him in the lunch room and listen and ask questions, and he liked to have them. It was a new experience for them to rap with an older man who was so artless and unassuming* » (« Charles Reznikoff : A Tribute »).

187. « *To get that a poem has to have big ideas comprehensively worked out, ideas that have something important to say about the world, about mankind* » (« Charles Reznikoff : A Tribute »).

188. « *It is not impossible for a writer of short poems to be respected by scholars too, but only if he has been prolific and the aggregate of his work is thought to have some large intellectual meaning. In which case the aggregate is viewed like an epic* » (« Charles Reznikoff : A Tribute »).

est un poète d'une importance extrême. Il a composé une œuvre à laquelle on ne peut rien retrancher : « *It is complete, not in Blake's metaphysical sense of "To see the world in a grain of sand".... Reznikoff was never metaphysical....but, with no less scope, in the sense of "to feel the nature of human experience in a moment of perception"* » (« Charles Reznikoff : A Tribute »). La poésie de Reznikoff lui survit, parce qu'il a réussi à dire tout ce qui pouvait l'être. Face à l'infinie extension du réel, il ne peut y avoir de poésie que brève.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Poésie

Niedecker, Lorine. *Collected Works*. Edited by Jenny Lynn Penberthy, U of California P, 2002.

Oppen, George. *New Collected Poems*. New Directions, 2002.

Rakosi, Carl. *Amulet*. New Directions, 1967.

———. "Orphean Lost". *Poetry*, vol. 37, no. 5, 1931, Publisher: Poetry Foundation, p. 237.

———. *The Collected Poems*. The National Poetry Foundation, U of Maine, 1986.

———. "Unswerving Marine". *Poetry*, vol. 37, no. 5, 1931, Publisher: Poetry Foundation, pp. 239–40.

Reznikoff, Charles. *Holocaust*. 1st Black Sparrow Books ed, David R. Godine, 2007.

———. *Poems 1918-1975: The Complete Poems of Charles Reznikoff*. Edited by Seamus Cooney, Black Sparrow P, 1989.

———. *Testimony : the United States (1885-1915) : recitative*. Black Sparrow book, 2015.

Sherwood, Kenneth. « Preface ». *A Useful Art : Essays and Radio Scripts on American Design*, Wesleyan UP, 2003, pages vii-viii.

The Wisconsin Literary Magazine, tome XXIII, numéro 5, March 1923.

Zukofsky, Louis. *"A"*. New Directions Book, 2011.

———. *Anew: Complete Shorter Poetry*. Edited by Robert Creeley, New Directions books, 2011.

———. *Selected Poems*. Edited by Charles Bernstein, The Library of America, 2006. American poets project 22.

Prose

Rakosi, Carl. *The Collected Prose*. National Poetry Foundation, 1983.

Reznikoff, Charles. *Family Chronicle*. Universe Books, 1971.

———. *The Manner Music*. Black Sparrow P, 1977.

Reznikoff, Sarah. "Early History of a Seamstress". C. Reznikoff, *Family Chronicle*, pp. 7–99.

Zukofsky, Louis. "[Sincerity and Objectification]". Terrell, pp. 265–81.

———. *Prepositions +: The Collected Critical Essays*. Edited by Mark Scroggins and Charles Bernstein, Wesleyan UP, 2000.

———. "Program: Objectivists' 1931". *Poetry*, vol. 37, no. 5, 1931, pp. 268–72. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20577922. Accessed 3 Nov. 2020.

———. "Sincerity and Objectification: With Special Reference to the Work of Charles Reznikoff". *Poetry*, vol. 37, no. 5, 1931, pp. 272–85. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20577923. Accessed 3 Nov. 2020.

Zukofsky, Louis, and Celia Thaew Zukofsky. *Bottom: on Shakespeare*. Edited by Bob Perelman, Wesleyan UP, 2002.

Correspondance

Niedecker, Lorine, and Louis Zukofsky. *Niedecker and the Correspondence with Zukofsky, 1931-1970*. Edited by Jenny Lynn Penberthy, 1993.

Oppen, George. *The Selected Letters of George Oppen*. Edited by Rachel Blau DuPlessis, Duke Univ. P, 1990.

Pound, Ezra, and Louis Zukofsky. *Pound/Zukofsky: Selected Letters of Ezra Pound and Louis Zukofsky*. Edited by Barry Ahearn, New Directions, 1987.

Archives

Rakosi, Carl. "Charles Reznikoff: A Tribute". Special Collections and Archives, University of California, San Diego. box 4, folder 8.

———. "Contributions to the liturgy for Rosh Hashanah and Yom Kippur, 1970 - 1980. Printed programs and notes." Special Collections and Archives, University of California, San Diego. box 4, folder 22.

———. "Miscellaneous poems (Part I)". Special Collections and Archives, University of California, San Diego. box 5, folder 2.

———. "Royaumont: A Few Observations. Magazine clipping from Poetry Flash, no.204, March 1990. Included is correspondence related to Rakosi's article on the Conference on the American Objectivists held at Royaumont, France in September 1989. Charles

Reznikoff: A Tribute". Special Collections and Archives, University of California, San Diego. box 4, folder 19.

Reznikoff, Charles. "Carbon of title page with notes on page and separate note on "the right of privacy"". Special Collections and Archives, University of California, San Diego. box 10, folder 5.

———. "First TS with corrections". Special Collections and Archives, University of California, San Diego. box 10, folder 9.

———. "First TS with corrections". Special Collections and Archives, University of California, San Diego. box 10, folder 8.

———. "Williams, William Carlos. 1 ALs, 1 TLs, 1 D". Special Collections and Archives, University of California, San Diego. box 5, folder 13.

———. "Xeroxed transcripts of Nazi War Trials, the basis for Holocaust". Special Collections and Archives, University of California, San Diego. box 8, folder 1-2.

Zukofsky, Louis. "[Untitled poem] "I shall go back to my mother's grave"". Harry Ransom Center, University of Texas, Austin. Box 1, Folder 1.

———. ""A"-9 (book, 1966): Second half, holograph and typescripts, several versions and pieces, 1948-1950". Harry Ransom Center, University of Texas, Austin. box 3, folder 2.

———. "55 Poems (1941) Holograph, on loose pages removed from a binder, 1924-1935, 90pp". Harry Ransom Center, University of Texas, Austin. Box 12, Folder 10, 1941.

———. "Autobiography. Typescripts, one with notes to the printer, 1964-1965, 70pp". Harry Ransom Center, University of Texas, Austin. Box 41, Folder 3, 1970.

———. "Niedecker, Lorine, 1933-1964". Harry Ransom Center, University of Texas, Austin. Box 19, Folder 5.

———. « Notes on art, holograph notations on postcards, note cards and photographic reproductions ». Harry Ransom Center, University of Texas, Austin. Box 14, Folder 12.

———. « Notes Re "Prosody," Holograph With Mathematical Figuring ». Harry Ransom Center, University of Texas, Austin. Box 2, Folder 8.

Archives sonores et lectures

Reznikoff, Charles. "(4) Testimony (01:38). a. "The company had advertised"". San Francisco University, 21 Mar. 1974, Poetry Center, San Francisco.

Sources secondaires

Autres poètes et auteurs

Alighieri, Dante. *La Divine Comédie*. Sous la direction de Jaqueline Risset, Flammarion, 2010.

———. *Œuvres complètes*. Sous la direction d'André Pézard, Gallimard, 1997. Bibliothèque de la Pléiade 182.

Auden, Wystan H. *Selected Poems*. Edited by Edward Mendelson, Vintage Books, 1979.

Baudelaire, Charles. *Edgar Allan Poe*. Edited by W.T. Bandy, U Of Toronto P, 1973.

———. « Edgar Poe, sa vie et ses Œuvres ». Poe, *Histoires Extraordinaires*.

Boileau, Nicolas. *Satires. Épîtres. Art poétique*. Sous la direction de Jean-Pierre Collinet, Gallimard, 1985.

Catullus, Gaius Valerius. *The Poems of Catullus*. U of California P, 2005.

Cavalcanti, Guido. *Rime*. Sous la direction de Danièle Robert, Texte italien et traduction française en regard, Vagabonde, 2012.

Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Présence Africaine, 2015.

Crane, Hart. *Hart Crane's The Bridge: An Annotated Edition*. Edited by Lawrence Kramer, Fordham UP, 2011.

Des Imagistes, an Anthology. A. / C. Boni, 1914.

Dobzynski, Charles, éditeur. *Anthologie de la poésie yiddish : le miroir d'un peuple*. Gallimard, 2000.

Eliot, T. S. *The Waste Land: Authoritative Text, Contexts, Criticism*. W.W. Norton, 2001.

Eliot, Thomas Stearns. *Collected Poems: 1909-1962*. Harcourt, Brace & World, 1963.

Flaubert, Gustave. *Œuvres*. Sous la direction de R. Thibaudet, A. Et Dumesnil, tome 1, Gallimard, Bibliothèque De La Pléiade, 1951.

Flint, Frank Stewart. "Imagisme". *Poetry*, vol. 1, no. 6, Mar. 1913, pp. 198–200.

Gabirol, Solomon Ibn. *Selected Poems Of Solomon Ibn Gabirol*. Princeton UP, 2016.

Griffin, Jonathan. *In Time of Crowding: Selected poems (1963-1974)*. Brookside P, 1975.

Guillevic, Eugène. *Du Domaine, suivi de Euclidiennes*. Gallimard, 2007.

———. *Vivre en poésie : Entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet*. Stock, 1980.

Harshav, Benjamin, et al. *American Yiddish Poetry: a Bilingual Anthology*. 1986.

Hemingway, Ernest. *Complete Poems*. Sous la direction de Nicholas Gerogiannis, Rev.Ed., 2. Print., Univ. Of Nebraska P, 1992.

Hulme, Thomas E. *The Collected Writings Of T.E. Hulme*. Edited by Karen Csengeri, Clarendon P, 1994.

James, Henry. *Complete Stories. 1898-1910*. Edited by Denis Donoghue, vol. 5, Literary Classics of the United States, 1996.

Mallarmé, Stephane. *Oeuvres Complètes*. Sous la direction d'Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

Michon, Pierre. *Abbés*. Verdier, 2002.

Poe, Edgar Allan. *Complete Poems*. Edited by Thomas Ollive Mabbott, U Of Illinois P, 2000.

———. *Essays And Reviews*. Literary Classics Of The United States, 1984.

———. *Histoires Extraordinaires : Précédée De Edgar Poe, Sa Vie Et Ses Œuvres / Par Charles Baudelaire*. Traduit par Charles Baudelaire, sous la direction de Jean-Pierre Naugrette, Gallimard, 2005.

Ponge, Francis. *La Rage De L'Expression*. Gallimard, 1976.

Pound, Ezra. "A Few Don'ts by an Imagiste". *Poetry*, vol. 1, no. 6, Mar. 1913, pp. 200–06.

———. *A Lume Spento, and Other Early Poems*. New Directions, 1965.

———. *ABC of Reading*. Repr, Faber / Faber, 1991.

———. *Ezra Pound's Poetry And Prose: Contributions To Periodicals*. Edited by Lea Baechler et al., vol. 1, Garland, 1991.

———. *Gaudier-Brzeska*. John Lane, 1916.

———. *Personae: The Shorter Poems Of Ezra Pound*. Edited by Lea Baechler, New Directions Publ., 1990.

———. *The Cantos of Ezra Pound*. Faber, 1975.

———. *The spirit of romance*. Nachdr., New Directions Publ, 1968. A New Direktions paperbook NDP266.

Pound, Ezra, et al. *Ezra Pound's poetry and prose : contributions to periodicals*. Garland Pub, 1991.

Réda, Jacques. *La physique amusante*. Gallimard, 2009, page 113.

Ronsard, Pierre De. *Œuvres Complètes*. Sous la direction de Gustave Cohen, tome 1, Gallimard, Bibliothèque De La Pléiade, 1978.

Shakespeare, William. *Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*. Edited by Stephen Greenblatt et al., W. W. Norton & Company, 1997.

Shelley, Percy Bysshe. *Shelley: Selected Poems*. Edited by Carlene A. Adamson et al., Routledge, 2023.

Stein, Gertrude. *Writings 1903-1932*. The Library of America, 1999.

Villon, François. *Poésies*. Sous la direction de Jean Dufournet, Flammarion, 2020.

Virgile. *Bucoliques*. édition établie et traduite par E. De Saint-Denis, Les Belles Lettres, 1967.

Whitman, Walt. *Leaves Of Grass*. Edited by Jerome Loving, Oxford UP, 2009.

———. *Leaves of Grass and Other Writings: Authoritative texts, other poetry and prose, criticism*. Edited by Michael Moon et al., Norton, 2002.

Williams, William Carlos. *In the American Grain*. Sous la direction d'Horace Gregory, Penguin Books, 1971.

———. *Paterson*. Sous la direction de Christopher John MacGowan, New Directions, 1995.

———. *The Autobiography of William Carlos Williams*. Random House, 1951.

———. *The Collected Poems of William Carlos Williams*. Edited by Christopher John MacGowan, vol. 2, New directions, 1986.

———. *The Collected Poems of William Carlos Williams. Vol. 1: 1909 - 1939*. Edited by Arthur Walton Litz and Christopher J. MacGowan, vol. 1, New Directions Books, 1997.

Yeats, William Butler. *The Collected Poems Of W.B. Yeats*. Edited by Richard J. Finneran, Rev. 2nd Ed., Includes Bibliographical References And Indexes, Scribner Paperback Poetry, 1996.

Talmud

"Bava Metzia | Sefaria", www.sefaria.org/bava_metzia?tab=contents. Accessed 29 July 2024.

"Berakhot | Sefaria", www.sefaria.org/berakhot?tab=contents. Accessed 29 July 2024.

Danby, Herbert, editor. *The Mishnah*. Oxford UP, 2008.

Davidson, William, editor. "Avodah Zarah 65b:10", www.sefaria.org/avodah_zarah.65b.10?lang=bi&with=all&lang2=en. Accessed 29 July 2024.

———, editor. "Bava Kamma 44:9", www.sefaria.org/bava_kamma.44a.9?lang=en&with=about&lang2=en. Accessed 29 July 2024.

———, editor. "Bava Metzia 105a:9", www.sefaria.org/bava_metzia.105a.9?lang=en&with=all&lang2=en. Accessed 29 July 2024.

———, editor. "Berakhot 35b:7", www.sefaria.org/berakhot.35b.7?lang=bi&with=all&lang2=en. Accessed 29 July 2024.

———, editor. “Berakhot 3a:7”, www.sefaria.org/berakhot.3a.7?lang=bi&with=all&lang2=en. Accessed 29 July 2024.
———, editor. “Mishnah Shabbat 7”, www.sefaria.org/mishnah_shabbat.7.2?lang=bi&with=about&lang2=en. Accessed 31 July 2024.
———, editor. “Mishnah Shabbat 7:2”, www.sefaria.org/mishnah_shabbat.7.2?lang=bi&with=about&lang2=en. Accessed 29 July 2024.
———, editor. “Shabbat 19b”, www.sefaria.org/shabbat.19b.1?lang=en&with=about&lang2=en. Accessed 29 July 2024.
Kulp, Joshua, editor. “Mishnah Shabbat 5”, www.sefaria.org/mishnah_shabbat.5.1?ven=mishnah_yomit_by_dr._joshua_kulp&lang=bi&with=about&lang2=en. Accessed 31 July 2024.
“Mishnah Bava Kamma 2”, www.sefaria.org/mishnah_bava_kamma.2.5?ven=sefaria_community_translation&lang=bi&with=about&lang2=en. Accessed 31 July 2024.

Sources judiciaires

Company, West Publishing. *The Atlantic Reporter*. Vol. 52, West Publishing Co., 1902. National Reporter Series - State Series.
———. *The Northeastern Reporter*. Vol. 26, West Publishing Co., 1891. National Reporter Series - State Series.
———. *The Pacific Reporter*. Vol. 35, West Publishing Co., 1894. National Reporter Series - State Series.
———. *The Southeastern Reporter*. Vol. 33, West Publishing Co., 1899. National Reporter Series - State Series.
———. *The Southwestern Reporter*. Vol. 20, West Publishing Co., 1893. National Reporter Series - State Series.
Israel, Ministry of Justice State of. *The Trial of Adolf Eichmann*. State of Israel. Ministry of Justice, 1992.
Of Jerusalem, The District Court. « The Attorney-General of the Government of Israel v. Adolf, the Son of Adolf Karl Eichmann : Minutes of Session n. 20 ». 1961.
———. « The Attorney-General of the Government of Israel v. Adolf, the Son of Adolf Karl Eichmann : Minutes of Session n. 65 ». 1961.
———. « The Attorney-General of the Government of Israel v. Adolf, the Son of Adolf Karl Eichmann : Minutes of Session n. 2 ». 1961.

Tribunals, Nuernberg Military. *Trials of War Criminals before the Nuernberg Military Tribunals under Control Council Law No. 10*. Government Printing Office, 1950.

———. *Trials of war criminals before the Nuernberg Military Tribunals under Control Council law no. 10. : Nuremberg, October 1946- April, 1949*. Government Printing Office, 1950.

Z-site

Twitchell-Wass, Jeffrey. “"A"-6”. *Z-Site*, z-site.net/notes-to-a/a-6/. Accessed 16 Aug. 2024.

———. ““A”-17”. *Z-Site*, z-site.net/notes-to-a/a-17/. Accessed 14 May 2024.

———. ““A”-18”. *Z-Site*, z-site.net/notes-to-a/a-18/. Accessed 14 May 2024.

———. ““A”-21”. *Z-Site*, z-site.net/notes-to-a/a-21/. Accessed 20 Sept. 2025.

———. ““A”-6”. *Z-Site*, z-site.net/notes-to-a/a-6/. Accessed 20 Sept. 2025.

———. ““A”-8”. *Z-Site*, z-site.net/notes-to-a/a-8/. Accessed 20 Sept. 2025.

———. ““A”-9”. *Z-Site*, z-site.net/notes-to-a/a-9/. Accessed 14 May 2024.

———. ““A”-1”. *Z-Site*, z-site.net/notes-to-a/a-1/. Accessed 16 Aug. 2024.

———. ““A”-4 - Z-Site”, z-site.net/notes-to-a/a-4/. Accessed 1 Aug. 2024.

———. “29 Poems”. *Z-Site*, z-site.net/notes-to-poetry/29-poems/. Accessed 18 May 2024.

———. “55 Poems (1941)”. *Z-Site*, z-site.net/notes-to-poetry/55-poems-1941/. Accessed 3 Feb. 2025.

———. “Barely and Widely (1958)”. *Z-Site*, z-site.net/notes-to-poetry/barely-and-widely-1958/. Accessed 14 May 2024.

———. “Journals And Publishers Of LZ”. *Z-Site*, z-site.net/biblio-research/journals-and-publishers-of-lz/. Accessed 4 July 2024.

———. “Some Time [1956]”. *Z-Site*, z-site.net/notes-to-poetry/some-time-1956/. Accessed 31 Jan. 2025.

Littérature critique

Adney, Edwin Tappan, and Howard I. Chapelle. *The Bark Canoes and Skin Boats of North America*. Smithsonian Institution, 1964.

Ahearn, Barry. “Editorial Practice”. Pound and L. Zukofsky, pp. vii–ix.

———. “Introduction”. Pound and L. Zukofsky, pp. x–xxii.

Aji, Hélène. *Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poétique américaine*. L'Harmattan, 2001.

———. *William Carlos Williams : un plan d'action*. Belin, 2004. Voix américaines.

Allen, Donald, editor. *The New American Poetry, 1945-1960*. U of California P, 2020.

Alter, Robert. *The Art Of Biblical Poetry*. Basic Books Publishers, 2011.

Altieri, Charles. "The Objectivist Tradition". DuPlessis and Quartermain, pp. 25–36.

Amit, Yairah. "Judges". Coogan et al., pp. 355–56.

Arasse, Daniel. *Le Détail : Pour Une Histoire Rapprochée De La Peinture*. Flammarion, 2008.

Aristote. *La Métaphysique*. Sous la direction de J. Tricot, tome 1, Librairie Philosophique J. Vrin, 1981.

———. *Poétique*. Sous la direction de Joseph Hardy, Belles Lettres, 2008. Collection Des Universités De France.

Atherton, Mark. "Priming the Poets: The making of Henry Sweet's Anglo-Saxon Reader". D. Clark and Perkins, pp. 31–49.

Atleson, James B. *Labor And The Wartime State: Labor Relations And Law During World War II*. Univ. Of Illinois P, 1998.

Aubreton, Robert, et Félix Buffière, éditeurs. *Anthologie Grecque*. Tome 13, Les Belles Lettres, 2002.

Auerbach, Erich. *Mimesis: the Representation of Reality in Western literature*. Edited by Willard Ropes Trask and Edward Wadie Said, Princeton UP, 2013.

Auster, Paul. "The Decisive Moment". Hindus, *Charles Reznikoff*, pp. 151–65.

Bach, Johann Sebastian. *Matthäus-Passion: For 5 solo voices, chorus and orchestra ... ; BWV 244*. Edited by Hans Grischkat, [Studienpartitur], Eulenburg, 2007.

Baker, Peter, et al. "Editors' Introduction". *The Selected Letters of Robert Creeley*, edited by Baker, U of California P, 2014, pp. xxvii–xxxviii.

Bandy, W.T. "Foreword". Baudelaire, *Edgar Allan Poe*, pp. ix–x.

Barnat, Dara. *Walt Whitman and the Making of Jewish American Poetry*. U of Iowa P, 2023.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Éd. du Seuil, 2005.

Beaumont, Matthew. "Introduction". Pater, pp. vii–xxix.

Bénassy-Berling, Marie-Cécile, et Jean-Robert Armogathe. « Les Missions des Amériques ». *Histoire générale du christianisme*, sous la direction de Jean-Robert Armogathe et

Yves-Marie Hilaire, tome Du XVIe siècle à nos jours, Presses Universitaires de France, 2010.

Benoit-Dusausoy, Annick, et al., éditeurs. *Lettres européennes. Histoire de la littérature européenne*. CNRS Éditions, 2021.

Bensoussan, Georges. *Atlas de la Shoah : La mise à mort des Juifs d'Europe (1939-1945)*. Autrement, 2021.

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, 1979.

Bercovitch, Sacvan, editor. *The Cambridge History Of American Literature*. Vol. 4, Cambridge Univ. Pr., 2007.

Bernstein, Charles. "Reznikoff's Nearness". DuPlessis and Quartermain, pp. 210–39.

Bernstein, Michael André. *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic*. Princeton UP, 1980.

Berranger, Marie-Paule. *Dépaysement de l'aphorisme*. Libr. J. Corti, 1988.

Bialik, Hayyim Nahman, et al., editors. *The Book of Legends. Sefer Ha-Aggadah: Legends from the Talmud and Midrash*. Schocken Books, 1992.

Blau DuPlessis, R., and P. Quartermain. "Introduction". DuPlessis and Quartermain.

Blau DuPlessis, Rachel. "Introduction". G. Oppen, *Letters*, pp. vii–xx.

Blohm, Stefan, et al. "Reading Poetry and Prose: Eye Movements and Acoustic Evidence". *Discourse Processes*, vol. 59, no. 3, 2022, pp. 159–83. *https://doi.org/10.1080/0163853X.2021.2015188*.

Bloom, Harold. *Figures of Capable Imagination*. Seabury P, 1976.

Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Éd. Du Seuil, 2010.

Bouvier, Alain, et al. *Dictionnaire des mathématiques*. Presses Universitaires de France, 1983.

Breton, André. « Manifeste du surréalisme (1924) ». *Manifestes du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, 1962, pages 13-63.

Bucher, Vincent. "Should we read Louis Zukofsky´s "A"-9? : Reading, Legibility, Illegibility". *Modernism and Unreadability*, edited by Isabelle Alfandary and Axel Nesme, Presses universitaires de la Méditerranée, 2011, pp. 89–102, https://doi.org/10.4000/books.pulm.13685.

Buckeye, Robert. "Materials Towards a Study of Carl Rakosi". Heller, *Carl Rakosi*, pp. 451–88.

Burkert, Walter. *Greek Religion: Archaic And Classical*. Edited by John Raffan, Blackwell Publishing, 2013.

Burlingame, Michael. *Abraham Lincoln: a life*. Johns Hopkins UP, 2008, p. 2024.

Burrows, Donald. *The Cambridge Companion to Handel*. Cambridge UP, 1997.

Butler, Christopher. *Early Modernism: Literature Music And Painting In Europe, 1900 - 1916*. Repr., Clarendon P, 1996.

Byrd, Don. "The Shape of Zukofsky's Canon". Terrell, pp. 163–85.

Cariou, Jean-Yves. *Histoire des démarches scientifiques*. Editions Matériologiques, 2019.

Carr, David M. "Genesis". Coogan et al., pp. 7–11.

Chapoutot, Johann. *Comprendre le nazisme*. Tallandier, 2020, https://doi.org/10.3917/talla.chapo.2020.01.

———. *La Loi du sang : Penser et agir en nazi*. Gallimard, 2020.

Chase, George Henry, et al. *University Prints. Series G. European Architecture*. Boston, Mass., The U Prints, 1916, archive.org/details/universityprints00chas. Accessed 4 Mar. 2025.

Clark, David, and Nicholas Perkins. *Anglo-Saxon Culture And The Modern Imagination*. Boydell & Brewer, 2010.

Clark, Jennifer A. *Gaining Ground: The Origin and Evolution of Tetrapods*. Indiana UP, 2012.

Cohen-Cheminet, Geneviève. *L'Entretien infini : modernité poétique et tradition appropriée dans l'oeuvre de Charles Reznikoff*. Clermont-Ferrand 2, 1996.

Cohn, Jim. "A Conversation with Carl Rakosi". Heller, *Carl Rakosi*.

Combe, Dominique. *Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal*. 1. éd., Presses Universitaires de France, 1993.

Conte, Joseph M. *Unending Design: The Forms of Postmodern Poetry*. Cornell UP, 1991.

Coogan, Michael David, et al. *The New Oxford Annotated Bible: New Revised Standard Version with the Apocrypha*. Oxford UP, 2010.

Cope, Stephen. "Introduction". *Selected Prose, Daybooks, and Papers*, edited and with an introduction by Cope, U of California P, 2007.

Corman, Cid. "Caught In The Act: The Comedian as Social Worker in the Work of Carl Rakosi". Heller, *Carl Rakosi*, pp. 325–50.

Crase, Douglas. "Niedecker and the Evolutional Sublime". *Lake Superior: Lorine Niedecker's Poem and Journal along with other Sources, Documents, and Readings*, Wave Books, 2013, pp. 28–49.

Creeley, Robert. "Introduction". C. Reznikoff, *The Manner Music*, pp. 5–9.

Crozier, Andrew. “A Handlist of Carl Rakosi’s Early Poems, 1923-1941”. Heller, *Carl Rakosi*, pp. 489–93.

———. “Carl Rakosi in the “Objectivists” Epoch”. Heller, *Carl Rakosi*, pp. 95–113.

Cruttenden, Alan. *Gimson’s Pronunciation Of English*. Edited by A. C. Gimson, Routledge, 2014.

Csapo, Eric. *Theories Of Mythology*. Blackwell, 2005.

Damet, Philippe, Aurélie et Moreau. *Famille et société dans le monde grec et en Italie*. Armin, 2019.

Davidson, Michael. “Introduction”. G. Oppen, *Poems*, pp. xiii–xxxvi.

———. “Life by Water. Lorine Niedecker and Critical Regionalism”. Willis, pp. 3–20.

Davie, Donald. “Lapidary Lucidity”. Heller, *Carl Rakosi*, pp. 233–39.

———. *Two Ways Out of Whitman*. Carcanet, 2000.

Delanglez, Jean. *Life and Voyages of Louis Jolliet (1645-1700)*. Institute of Jesuit History, 1948.

Dembo, Lawrence Sanford. “Louis Zukofsky: Objectivist Poetics and the Quest for Form”. Terrell, pp. 163–85.

Dembo, Lawrence Sanford, and Charles Reznikoff. “A Talk with L.S. Dembo”. *Charles Reznikoff: Man and Poet*, edited by Milton Hindus, National Poetry Foundation, U of Maine at Orono, 1984.

Desblaches, Claudia. *Dire le réel en poésie : Edward Estlin Cummings, William Carlos William*. 1re éd, M. Houdiard, 2010.

De Spinoza, Benedictus. *Complete Works: Complete Works*. Hackett Publishing Company.

Dessons, Gérard. *La Voix juste : essai sur le bref*. Éditions Manucius, 2015.

Dessons, Gérard, et Henri Meschonnic. *Traité du rythme : des vers et des proses*. Dunod, 1998.

Dickie, Margaret. *On the Modernist Long Poem*. U of Iowa P, 1986.

Dobzynski, Charles. « Introduction ». Dobzynski, *Anthologie de la poésie yiddish*.

Du Canada, Mission. *Relations inédites de la Nouvelle-France (1672-1679)*. Charles Douniol, 1861.

Dugast, Stéphane, et Xemartin Laborde. *Atlas des grandes découvertes*. Autrement, 2021.

Dumézil, Georges. *La Religion Romaine Archaïque*. Payot, 1974.

Duncan, D. “Indexing”. *Information A Historical Companion*, Princeton UP, 2021.

Duncan, Dennis. *Index, A History of the: A Bookish Adventure from Medieval Manuscripts to the Digital Age*. W.W. Norton & Company, 2022.

DuPlessis, Rachel Blau, and Peter Quartermain, editors. *The Objectivist Nexus: Essays in Cultural Poetics*. U of Alabama P, 1999.

Eco, Umberto. *The Search for the Perfect Language*. Blackwell, 1995.

Edwards, Paul. « Foreword ». Lewis, pages v-xii.

———. « Introduction ». Edwards et Beckett, pages 9-13.

Edwards, Paul, et Jane Beckett, éditeurs. *Blast. Vorticism 1914-1918 : Vorticism 1914 - 1918 ; [Adaptation Of The Publication Which Accompanied The Exhibition Blast, Vortizismus - Die Erste Avantgarde In England 1914 - 1918 Held At The Sprengel Museum, Hanover And The Haus Der Kunst, Munich In 1996-7]*. Ashgate, 2000.

Einstein, Albert. *Out Of My Later Years*. Philosophical Library, 1950.

Ellmann, Maud. "A Sphinx without a Secret". Eliot, pp. 258–75.

Eschyle, Euripide, Sophocle. *Les Tragiques Grecs. Théâtre complet avec un choix de fragments*. Sous la direction d'Anne Demont, Paul et Lebeau, Le Livre de Poche, 1999.

Euclid. *Euclid's Elements of geometry the greek text of J.L. Heiberg (1883-1885) from Euclidis Elementa, edidit et Latine interpretatus est I.L. Heiberg, in aedibus B.G. Teubneri, 1883-1885: the greek text of J.L. Heiberg (1883-1885) from Euclidis Elementa, edidit et Latine interpretatus est I.L. Heiberg, in aedibus B.G. Teubneri, 1883-1885*. Richard Fitzpatrick, 2008.

Euripide. *Euripide*. Sous la direction de Marie Delcourt-Curvers, Gallimard, 1962. Les Tragiques Grecs.

Evans, George, and August Kleinzahler. "An Interview with Carl Rakosi". Heller, *Carl Rakosi*, pp. 61–92.

Exum, J. Cheryl. "The Song of Solomon". Coogan et al., pp. 950–51.

Fauchereau, Serge. *Lecture de la poésie américaine*. Somogy, 1998.

Federal Writers' Project. *The WPA Guide to Wisconsin: The Federal Writers' Project Guide to 1930s Wisconsin*. Minnesota Historical Society P, 2006, p. 680.

Finkelstein, Norman. *Not One of Them in Place : Modern Poetry and Jewish American Identity*. State U of New York P, 2001.

———. *Charles Reznikoff: Inscriptions (1894-1976)*. 2 June 2023.

Franciosi, Robert. "Reading Reznikoff: Zukofsky, Oppen, and Niedecker". *The Objectivist Nexus: Essays in Cultural Poetics*, edited by Rachel Blau DuPlessis and Peter Quartermain, U of Alabama P, 1999, pp. 257–74.

Fredman, Stephen. *A Menorah for Athena: Charles Reznikoff and the Jewish Dilemmas of Objectivist Poetry*. U of Chicago P, 2001.

Genette, Gérard. *Figures II*. Éditions du Seuil, 1969.

———. *Palimpsestes*. Editions du Seuil, 1982.

Ginsberg, Allen. "Reznikoff's poetics". Hindus, *Charles Reznikoff*, pp. 139–50.

Ginzberg, Louis, et al. *Legends of the Jews*. Jewish Publication Society, 2003.

Girard, René. *Mensonge Romantique Et Vérité Romanesque*. Pluriel, 2011.

Golden, Harry. "Introduction". C. Reznikoff, *Family Chronicle*.

Golding, Alan. "George Oppen's Serial Poems". DuPlessis and Quartermain, pp. 84–103.

Granger, Gilles-Gaston. « Préface du traducteur ». Wittgenstein, pages 9-11.

Green, Peter. "Introduction". Catullus, pp. 1–41.

Gregoromichelaki, Eleni, et al. "On Coordination in Dialogue: Sub-sentential Talk and its Implications". *Brevity*, edited by Laurence Goldstein, Oxford UP, 2013, pp. 53–73.

Griswold, Wendy. *American Guides: The Federal Writers' Project and theCasting of American Culture*. The U of Chicago P, 2016.

Guinchard, Serge, et Thierry Debard, éditeurs. *Lexique des termes juridiques*. Dalloz, 2011.

Gutzwiller, Kathryn J. *Poetic Garlands: Hellenistic Epigrams in Context*. U of California P, 1998.

Halberṭal, Mosheh. *Maimonides: Life And Thought*. Princeton Univ. P, 2014.

Hardy, Joseph. « Introduction ». Aristote, *Poétique*, pages 5-27.

Hatlen, Burton. "A Poetics of Marginality and Resistance: The Objectivist Poets in Context". DuPlessis and Quartermain, pp. 37–55.

Havard, Gilles, et Cécile Vidal. *Histoire de l'Amérique française*. Flammarion, 2019.

Hazan, Pierre. *Juger la guerre, juger l'histoire : Du bon usage des commissions Vérité et de la justice internationale*. Presses universitaires de France, 2007.

Heidegger, Martin. « Avant-propos ». Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, page 7.

———. *Être et Temps*. Sous la direction de François Vezin, Gallimard, 1986.

———. *Introduction à la métaphysique*. édition établie et traduite par Gilbert Kahn, Gallimard, 1980.

———. *Poetry, Language, Thought*. Harper Perennial Classics, 2001.

Helfand, David J. *The Universal Timekeepers: Reconstructing History Atom by Atom*. Columbia UP, 2023.

Heller, Michael, editor. *Carl Rakosi: Man and Poet*. National Poetry Foundation, U of Maine, 1993.

———. *Conviction's Net of Branches : Essays on the Objectivist Poets and Poetry*. Southern Illinois UP, 1985.

———. “The Modernity of Charles Reznikoff”. Hindus, *Charles Reznikoff*, pp. 167–75.

Héraclite. *Fragments*. Sous la direction de Marcel Conche, Presses Universitaires de France, 2011.

Hilberg, Raul. *The Destruction of the European Jews*. Holmes & Meier, 1985.

Hindus, Milton, editor. *Charles Reznikoff: Man and Poet*. National Poetry Foundation, U of Maine at Orono, 1984.

———. “Epic, “action-Poem,” Cartoon: Charles Reznikoff’s Testimony: the United States: 1885-1915”. Hindus, *Charles Reznikoff*, pp. 309–24.

———. “Introduction”. Hindus, *Charles Reznikoff*, pp. 15–33.

Hofstadter, Albert. « Introduction ». Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, pages IX-XXII.

Hogg, Richard M., et al., editors. *The Cambridge History of the English Language*. Cambridge UP, 1992.

Homberger, Eric. “Communists and Objectivists”. DuPlessis and Quartermain, pp. 107–25.

Howe, Irving. *World of our Fathers*. Schocken Books, 1989.

Hughes, Glenn. *Imagism & The Imagists; A Study In Modern Poetry*. Stanford UP, 1931.

Hugot, Jean-Paul. « Forme de l’évènement, formes du récit : formes et figures ». Sous la direction de Françoise Daviet, Université d’Angers, 2006, pages 65-82.

Husserl, Edmund. *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie*. édition établie et traduite par Jacques English, Presses Universitaires de France, 1991.

Hutton, Rodney R. “Jeremiah”. Coogan et al., pp. 1057–58.

Hyland, Richard. « For Amelia ». *Jacket2*, 1er oct. 2014, jacket2.org/commentary/charles-reznikoffs-amelia-case-study-richard-hyland.

Jacobée, Éric. « Métaphores et comparaisons de Marcel Proust et recréation du sens dans des dictionnaires d’hier et d’aujourd’Hui ». *La Révolution du dictionnaire*, Hermann, 2014, pages 175-204, https://doi.org/10.3917/Herm.Dotol.2014.01.0175.

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

———. “Waking into Ideology. Lorine Niedecker’s Experiments in the Syntax of Consciousness”. Willis, pp. 131–50.

Jespersen, Otto. *Language, its nature, development and origin*. George Allen & Unwin LTD, 1954.

Jolles, André. *Formes simples*. Traduit par Antoine Marie Buguet, Éditions du Seuil, 1972.

Kahn, Lily. *Colloquial Yiddish*. Taylor & Francis Group, 2015.

Kalck, Xavier. *"We said objectivist" : lire les poètes Lorine Niedecker, George Oppen, Carl Rakosi, Charles Reznikoff, Louis Zukofsky*. Sorbonne Université Presses, 2018.

Kenner, Hugh. *The Pound Era*. U of California P, 1971.

Kimmelman, Burt. "George Oppen and the Other: Carl Rakosi's "Old Poet's Tale"". Heller, *Carl Rakosi*, pp. 433–47.

Klemperer, Victor. *The Language of the Third Reich: LTI – Lingua Tertii Imperii. A Philologist's Notebook*. Edited by Martin Brady, Bloomsbury, 2013.

Knoppers, Gary N. "1 Chronicles". Coogan et al., pp. 575–77.

Kramer, Lawrence. "Annotating The Bridge". Crane, pp. xiii–xviii.

Kratz, Reinhard Gregor. *Historical And Biblical Israel: The History, Tradition, And Archives Of Israel And Judah*. Edited by Paul Michael Kurtz, Oxford UP, 2016.

La Bible De Jerusalem. Les Éditions Du Cerf, 2002.

Lang, Abigail Stéphanie. *La conversation transatlantique : les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*. 2021.

Lehman, David, editor. *The Oxford Book of American Poetry*. Oxford UP, 2006.

Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Seuil, 1994.

Levinas, Emmanuel. *Totalité et Infini*. Librairie generale francaise, 1990.

Lewis, Wyndham. *Blast 1*. Gingko P, 2009.

Liptzin, Sol. *A History Of Yiddish Literature*. Jonathan David Publishers, 1972.

Longenbach, James. *Modernist Poetics of History: Pound, Eliot, and the Sense of the Past*. Princeton UP, 1987.

Lynn Budin, Stephanie, and Caroline J. Tully, editors. *A Century of James Frazer's* The Golden Bough*: Shaking the Tree, Breaking the Bough*. Routledge, 2025.

Lyons, J., John. "Preface". Federal Writers' Project, p. 680.

MacNiven, Ian S. *Literchoor Is My Beat: A Life of James Laughlin, Publisher of New Directions*. Farrar, Straus & Giroux, 2014.

Mao, Douglas, editor. *The New Modernist Studies*. Cambridge UP, 2021.

Marchal, Bertrand. *Le Symbolisme*. Armand Colin, 2011.

Marchal, Hughes, éditeur. *Muses et Ptérodactyles*. Seuil, 2013.

Marx, Karl. *Le Capital : Critique de l'économie politique*. Sous la direction de Jean-Pierre Lefebvre, Presses Universitaires De France, 1993.

May, Georges. *L'Autobiographie*. Presses Universitaires de France, 1979.

McAuley, James. *Versification: A Short Introduction*. Michigan State UP, 1966.

McMahon, Fiona. *Charles Reznikoff, une poétique du témoignage*. L'Harmattan, 2011.
Meschonnic, Henri. *Poétique Du Traduire*. Verdier, 2003.
Meynard, Emmanuel, Cécile et Vernadakis. « Introduction. Formes brèves. Au croisement des pratiques et des savoirs ». *Formes brèves : au croisement des pratiques et des savoirs*, Presses Universitaires de Rennes, 2019, pages 7-55.
Middleton, Richard. *Colonial America: A History, 1565 - 1776*. Blackwell, 2008.
Montandon, Alain. *Les Formes brèves*. Classiques Garnier, 2018.
Montgomery, Will. *Short Form American Poetry: The Modernist Tradition*. Edinburgh UP, 2022.
Mullins, Eustace. *This Difficult Individual, Ezra Pound*. Fleet Publishing, 1961.
Nadel, Ira Bruce. *The Cambridge Companion To Ezra Pound*. Cambridge UP, 1999.
Nicholls, Peter. *George Oppen and the Fate of Modernism*. Oxford UP, 2007.
———. "Of Being Ethical: Reflections on George Oppen". DuPlessis and Quartermain, pp. 240–53.
O'Donoghue, Heather. "Owed to Both Sides: W.H. Auden's Double Debt to the Literature Of The North". D. Clark and Perkins, pp. 51–69.
Olson, Charles. "Projective Verse". Allen.
Omer-Sherman, Ranen. *Diaspora and Zionism in Jewish American Literature: Lazarus, Syrkin, Reznikoff, and Roth*. UP of New England, 2002.
Oppen, Mary. *Meaning A Life: An Autobiography*. Black Sparrow P, 1978.
Orchard, Karin. "'A Laugh Like a Bomb': The History and the Ideas of the Vorticists". Edwards and Beckett, pp. 14–23.
Ouaknin, Marc-Alain. *Invitation au Talmud*. Flammarion, 2018.
Ovide. *Les Métamorphoses*. Sous la direction de Georges Lafaye, Les Belles Lettres, 1965.
Packer, Barbara. "Neoclassicism: Comic and Satiric Verse". Bercovitch, vol. 4, pp. 17–40.
———. "Preface: reverence and ambition". Bercovitch, vol. 4, pp. 14–23.
———. "Transcendentalism". Bercovitch, vol. 4, pp. 87–136.
Parkin, Tim. "*The Golden Bough*: Setting the Scene". Lynn Budin and Tully, pp. 11–19.
Parnet, Claire. « L'Abécédaire de Giles Deleuze », 1995, archive.org/details/2nz_20200124/Deleuze+A-Z+Philopic/2+-+N-Z.mkv. Visité le 10 juill. 2025.
Pater, Walter. *Studies in the History of the Renaissance*. Edited by Matthew Beaumont, Oxford UP, 2010.
Pauphilet, Albert, éditeur. *La Queste Del Saint Graal*. Champion, 1984.

Peirce, Charles Sanders. “Logic as Semiotics: The Theory of Signs”. *Semiotics: An Introductory Anthology*, edited by Robert E. Innis, Indiana UP, 1985, pp. 1–23.

———. *Peirce on Signs*. Edited by James Hoopes, The U of North Carolina P, 1991.

Penberthy, Jenny. “Writing Lake Superior”. Willis, pp. 61–79.

Penberthy, Jenny Lynn. “Life and writing”. Niedecker, pp. 1–11.

Perloff, Marjorie. “After Language Poetry”. *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*, U of Alabama P, 2004.

Peters, Margot. *Lorine Niedecker: A Poet's Life*. Terrace Books, 2011.

Pézard, André. « Avertissement ». Alighieri, *Œuvres complètes*, pages xi-xlviii.

Pinard, Mary. “Niedecker's Grammar of Flooding”. Willis, pp. 21–30.

Platon. *La République, livres I à X*. édition établie et traduite par Emile Chambry, Gallimard, 1992.

Pline l'Ancien. *Histoire Naturelle : Livre XXXV : La Peinture*. Traduit par Jean-Michel Croisille, sous la direction de Jean-Michel Croisille, sous la direction de Pierre-Emmanuel Dauzat, 2002.

Poincaré, Henri. *La Science et l'hypothèse*. Éditions de la Bohême, 1992.

Pollock, Jonathan. *Lire Les Cantos d'Ezra Pound*. Hermann, 2014. Collection Fictions pensantes.

Pond, Peter. “The Narrative of Peter Pond”. *Five Fur Traders of the Northwest*, edited by Charles M. Gates, Minnesota Historical Society, 1965, pp. 18–59.

Quartermain, Peter. *Disjunctive poetics: from Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge UP, 1992.

Quirk, Randolph. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. Longman, 1985.

Radisson, Pierre-Esprit. *The Collected Writings*. Edited by Germaine Warkentin, vol. The Voyages, McGill-Queen's UP, 2012.

Rakosi, Carl. “George Oppen, The Last Days”. Heller, *Carl Rakosi*, pp. 53–59.

Reznikoff, Charles. “A Talk with L.S. Dembo”. Hindus, *Charles Reznikoff*, pp. 97–107.

Reznikoff, Charles, and Reinhold Schiffer. “The Poet in his Milieu”. Hindus, *Charles Reznikoff*, pp. 109–26.

Risset, Jacqueline. « Préface : Le Voyage prodigieux ». Alighieri, *La Divine Comédie*, pages i-xxxii.

Robert, Danièle. « Introduction ». Cavalcanti, pages 9-35.

Römer, Thomas. « 539 avant notre ère. Le début de l'empire Perse ». Savy et al., pages 37-42.

———. *The Invention of God*. Harvard UP, 2015.

Rosset, Clément. *L'Anti-nature : Éléments pour une philosophie tragique*. Presses Universitaires De France, 2011.

Rougemont, Denis de. *L'amour et l'occident*. Éd. définitive, Plon, 1996. Bibliothèques 10-18.

Russell, Bertrand. « Introduction ». Wittgenstein, pages 13-28.

Savy, Pierre. « Introduction : « Médite les annales de chaque siècle » : Un voyage en 80 dates de l'Antiquité à nos jours ». Savy et al., pages 1-9.

Savy, Pierre, et al., éditeurs. *Histoire des Juifs : Un voyage en 80 dates de l'Antiquité à nos jours*. PUF, 2020.

Schimmel, Harold. "Zuk. Yehoash David Rex". Terrell, pp. 235–45.

Scholz-Hänsel, Michael. *El Greco. Domenikos Theotokopoulos. 1541-1614*. Taschen, 2006.

Schoolcraft, Henry Rowe. *Schoolcraft's Expedition to Lake Itasca: The Discovery of the Source of the Mississippi*. Edited by Philip P. Mason, Michigan State UP, 1993.

Scroggins, Mark. *Intricate Thicket: Reading Late Modernist Poetries*. U Alabama P, 2015.

———. "Introduction". L. Zukofsky, *Prepositions +*, pp. 177–81.

———. *Louis Zukofsky and the Poetry of Knowledge*. 1998.

———. *The Poem of a Life: A Biography of Louis Zukofsky*. Shoemaker & Hoard, 2007.

Sloan, Mary Margaret, editor. *Moving Borders: Three Decades Of Innovative Writing By Women*. Talisman House, 1998.

Souder, William. *Under a Wild Sky: John James Audubon and the Making of The Birds of America*. Milkweed, 2014.

Spinoza, Benedictus De. *The Principles Of Descartes' Philosophy*. Translated by Halbert Hans Britan, The Open Court Publishing Company, 1961.

Steinbacher, Sybille. *Auschwitz: A History*. Harper Perennial, 2005.

Sternburg, Janet, and Alan Ziegler. "A Conversation with Charles Reznikoff". Hindus, *Charles Reznikoff*, pp. 127–36.

Stillman, Anne. « Prufrock and Other Observations ». *The New Cambridge Companion to T.S. Eliot*, sous la direction de Jason Harding, Cambridge companions online, Includes bibliographical references and index, Cambridge UP, 2017.

Sutherland, Janet. « Reznikoff and his sources ». C. Reznikoff, *Holocaust*, pages 91-94.

Syrkin, Marie. "Charles: A Memoir". Hindus, *Charles Reznikoff*, pp. 37–67.

Terrell, Carroll Franklin. *Louis Zukofsky: Man and Poet*. National Poetry Foundation, 1979.

Terrell, Carroll Franklin, and Ezra Pound. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. National Poetry Foundation, U of Maine at Orono ; U of California P, 1980.

Thomas, Oliver. *The Homeric Hymn To Hermes*. Cambridge UP, 2020.

Tomlinson, Charles. *Some Americans: A Personal Record*. U of California P, 1981.

Trédé-Boulmer, Monique. *Kairos, l'à-propos et l'occasion le mot et la notion, d'Homère à la fin du IVe siècle avant J.-C.* Klincksieck, 1992.

Tully, Caroline J. "Moon and Huntress: Frazer's Arician Diana in Italian-American Witchcraft". Lynn Budin and Tully, pp. 240–52.

Ueda, Makiko, et al., éditeurs. *Poésie brève et temporalité*. Presses Universitaires du Septentrion, 2017.

Vernant, Jean Pierre. *Œuvres : religions, rationalités, politique*. Seuil, 2007.

Virgile. *Virgil's Eclogues*. Sous la direction de Len Krisak et Gregson Davis, U of Pennsylvania P, 2010.

Warkentin, Germaine. "Introduction". Radisson, vol. The Voyages, pp. 3–104.

Weinberger, Eliot. « Introduction ». C. Reznikoff, *Testimony*, pages ix-xiv.

Weindling, Paul. *Victims and Survivors of Nazi Human Experiments: Science and Suffering in the Holocaust*. Bloomsbury, 2015.

Whitehead, Alfred North, and Bertrand Russel. *Principia Mathematica*. Vol. 1, Cambridge UP, 1963.

Wilker, Jessica. « Avant-propos ». Ueda et al., pages 9-17.

Williams, Peter. *The Organ Music of J. S. Bach*. Cambridge UP, 2004.

Willis, Elizabeth. *Radical Vernacular: Lorine Niedecker and the Poetics of Place*. U of Iowa P, 2008.

Wilson, Andrew. « Rebels and Vorticists : 'Our Little Gang' ». Edwards et Beckett, pages 24-39.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Sous la direction de Gilles-Gaston Granger, Gallimard, 2002.

Wolff, Étienne. *Martial ou l'apogée de l'épigramme*. Presses Universitaires de Rennes, 2008, https://doi.org/https://doi.org/10.4000/books.pur.39485.

Wolosky, Shira. "Poetic Languages". Bercovitch, vol. 4, pp. 248–323.

Younger, K. Lawson. "Joshua". Coogan et al., pp. 318–20.

Zonca, Vincent. « Écrire « à l'instant de l'éclair » : *Du Domaine* (1977) d'Eugène Guillevic et la poétique des « quanta » ». Ueda et al., pages 87-99.

Articles

Antin, David. “Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry”. *Boundary 2*, vol. 1, no. 1, 1972, p. 98. https://doi.org/10.2307/302056.

Avella, Steven M., et Soazig Villerbu. « Jacques Marquette et Juniperro Serra : deux destins mémoriels aux États-Unis ». *Histoire et Missions Chrétiennes*, tome 1, numéro 17, 2011, pages 15-34. https://doi.org/10.3917/hmc.017.0015.

Baroni, Raphaël. « La séquence ? Quelle séquence ? » *Poétique*, tome n° 188, numéro 2, nov. 2020, pages 259-78.

Bertrand, Georges. « Le paysage entre la Nature et la Société ». *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, tome 49, numéro 2, 1978, pages 239-58. https://doi.org/10.3406/rgpso.1978.3552.

Bessinger, J.B. “The Oral Text Of Ezra Pound’s “The Seafarer””. *The Quarterly Journal Of Speech*, vol. 47, no. 4, 1961, pp. 173–77.

Blau DuPlessis, Rachel. “Lorine Niedecker, the Anonymous: Gender, Class, Genre and Resistances”. *The Kenyon Review*, vol. 14, no. 2, 1992, pp. 96–116.

Borer, Alain. « Atelier Libre Du Vers : Petit Traité De Stichométrie ». *Po&Sie*, tome N° 188, numéro 2, juin 2024, pages 125-36. https://doi.org/10.3917/Poesi.188.0125.

Byers, Prudence P. “A formula for poetic intonation”. *Poetics*, vol. 8, no. 4, 1979, pp. 367–80. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/0304-422X(79)90007-X.

Combe, Dominique. « De l’épopée au « Poème » ». *Le Genre humain*, tome N° 47, numéro 1, 2008, Publisher : Le Seuil, pages 181-89. www.cairn.info/revue-le-genre-humain-2008-1-page-181.htm. Visité le 10 fév. 2021.

Cuny, Noëlle. « D’un Style scientifique dans certaines revues d’avant-garde (BLAST, The Signature, The Egoist, 1914-1915) ». *Études De Stylistique Anglaise*, numéro 2, juill. 2011, pages 23-38. https://doi.org/10.4000/Esa.1783.

Dembo, Lawrence Sanford. “Introduction”. *Contemporary Literature*, vol. 10, no. 2, 1969, pp. 155–58. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1207757. Accessed 19 July 2024.

Dembo, Lawrence Sanford, and George Oppen. “George Oppen”. *Contemporary Literature*, vol. 10, no. 2, 1969, p. 159. https://doi.org/10.2307/1207758.

Dembo, Lawrence Sanford, and Carl Rakosi. “Carl Rakosi”. *Contemporary Literature*, vol. 10, no. 2, 1969, p. 178. https://doi.org/10.2307/1207759.

Dembo, Lawrence Sanford, and Charles Reznikoff. “Charles Reznikoff”. *Contemporary Literature*, vol. 10, no. 2, 1969, p. 193. https://doi.org/10.2307/1207760.

Dembo, Lawrence Sanford, and Louis Zukofsky. “Louis Zukofsky”. *Contemporary Literature*, vol. 10, no. 2, 1969, p. 203. https://doi.org/10.2307/1207761.

Dettwiler, Andreas. « La pneumatologie de l'Évangile de Jean. Un essai de synthèse ». *Études Théologiques et Religieuses*, tome 2, numéro 92, 2017, pages 353-77.

Detue, Frédérik, et Charlotte Lacoste. « What Testimony Does to Literature ». *Synthesis : an Anglophone Journal of Comparative Literary Studies*, numéro 13, juill. 2021, page 22. https://doi.org/10.12681/syn.27559.

Gracia, Paloma. « Le Motif De La Gaste Terre Dans Le Conte Du Graal ». *Zeitschrift Für Romanische Philologie*, tome 135, numéro 3, sept. 2019, pages 625-42. https://doi.org/10.1515/Zrp-2019-0055.

Guillamaud, Patrice. « L'essence du kairos ». *Revue des Études Anciennes*, tome 90, numéro 3, 1988, pages 359-71. https://doi.org/10.3406/rea.1988.4341.

Haselden, Francis. « Can Trauma be Told ? Juridical Discourse and Affect in Vanessa Place's Statement of Facts ». *Synthesis : an Anglophone Journal of Comparative Literary Studies*, numéro 13, juill. 2021, pages 37-51. https://doi.org/10.12681/syn.27560.

Mainguy, Thomas. « La physique à l'école du poème : contrepoint didactique chez Jacques Réda ». *Littérature*, tome 4, numéro 180, 2015, pages 70-82.

Mélançon, Robert. « Entretien avec Michel Butor ». *Études françaises*, tome 11, numéro 1, 1975, pages 67-92. https://doi.org/10.7202/036599ar.

Middleton, Peter. « Folk Poetry and the American Avant-Garde : Placing Lorine Niedecker ». *Journal of American Studies*, tome 31, numéro 2, 1997, pages 203-18.

Monroe, Harriet. “The Arrogance of Youth”. *Poetry*, vol. 37, no. 6, 1931, pp. 328–33. Accessed 22 Aug. 2024.

Ponichtera, Sarah. “Louis Zukofsky: Building A Poetics Of Translation”. *In Geveb*, 2019. ingeveb.org/articles/louis-zukofsky-building-a-poetics-of-translation.

Resnikoff, Ariel. “Louis Zukofsky and Mikhl Likht, ‘A Test of Jewish American Modernist Poetics,’ part one”. Sept. 2013. jacket2.org/commentary/ariel-resnikoff-louis-zukofsky-and-mikhl-likht-test-jewish-american-modernist-poetics-p-0.

Samoyault, Tiphaine. « Du goût de l'archive au souci du document ». *Littérature*, tome 2, numéro 166, 2012, pages 3-6.

“Special Number. The “Objectivist” Poet”. *Contemporary Literature*, vol. 10, no. 2, 1969. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1207756. Accessed 19 July 2024.

Trotter, David. “Modernism And Empire: Reading *The Waste Land*”. *Critical Quarterly*, vol. 28, nos. 1–2, Mar. 1986, pp. 143–53. https://doi.org/10.1111/J.1467-8705.1986.Tb00013.X.

Zumthor, Paul, et al. « Brevity as Form ». *Narrative*, tome 24, numéro 1, 2016, pages 73-81. https://doi.org/10.1353/nar.2016.0003.

Dictionnaires et manuels

Abrams, M. H., and Geoffrey Harpham. *A Glossary of Literary Terms*. Heinle, 2008.

Allaby, Michael, editor. *A Dictionary of Geology and Earth Sciences*. Oxford UP, 2020.

Audi, Robert, editor. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Cambridge UP, 1999.

Bailly, Anatole. *Dictionnaire grec français*. Sous la direction de Louis Séchan, Hachette, 2000.

Baskin, Judith Reesa, editor. *The Cambridge Dictionary of Judaism and Jewish Culture*. Cambridge UP, 2011.

Bensussan, Gérard, et Georges Labica. *Dictionnaire Critique Du Marxisme*. PUF, 1999.

Berube, Margery S., éditeur. *The American Heritage Dictionary*. 4. ed., reissue ed, Dell, 2004. A Dell book.

Burchfield, R. W. *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Clarendon P, 1966, page 1024.

Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant, éditeurs. *Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont, 1982.

Dubois, Jean, éditeur. *Dictionnaire de linguistique*. Larousse, 2002.

Dupriez, Bernard. *Gradus. Les Procédés littéraires*. 10/18, 2006.

Ehrlich, Mark Avrum, editor. *Encyclopedia of the Jewish Diaspora: Origins, Experiences, And Culture*. ABC-CLIO, 2009.

Ferber, Michael. *A Dictionary Of Literary Symbols*. Cambridge UP, 2010.

Foucault, Alain, et al., éditeurs. *Dictionnaire de Géologie*. Dunod, 2020.

Freedman, David Noel, et al., editors. *The Anchor Bible Dictionary*. Vol. A-C, Doubleday, 1992.

Garner, Bryan A., editor. *Black's Law Dictionary*. West, 2009.

———. *Garner's Modern English Usage*. Ebook, Oxford UP, 2022.

Glare, P.G.W., et al., editors. *Oxford Latin Dictionary*. Clarendon P, 1968.

Greguire, Helen. *The Collector's Encyclopedia of Granite Ware: Colors, Shapes, and Values*. Collector Books, 1992.

Jarrety, Michel, éditeur. *Dictionnaire de poésie : de Baudelaire à nos jours*. Paris Presses Universitaires De France, 2001.

Jarrety, Michel, et Michèle Aquien, éditeurs. *Lexique des termes littéraires*. Librairie Générale Française, 2015.

Kaganoff, Benzion C. *A Dictionary of Jewish Names and their History*. Schocken Books, 1977.

Kennedy, Michael, and Joyce Bourne Kennedy. *The Oxford Dictionary of Music*. Edited by Tim Rutherford Johnson, Oxford UP, 2013.

Labre, Chantal. *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*. Armin, 2002.

Lennard, John. *The Poetry Handbook : A Guide to Reading Poetry for Pleasure and Practical Criticism*. 2nd ed, Oxford UP, 2005.

Nelson, R. D., and David Nelson, editors. *The Penguin Dictionary of Mathematics*. Previous ed.: 1998, Penguin, 2003.

Onions, Charles Talbut, editor. *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford UP, 1982.

Peterson, Roger Tory. *Peterson Field Guide to Birds of North America*. Houghton Mifflin Company, 2008.

Preminger, Alex, and T. V. F. Brogan, editors. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton UP, 1993.

Rey, Alain, éditeur. *Dictionnaire historique de la langue française*. Tome Tome 2. F-Pr, Dictionnaires Le Robert, 2006.

———, éditeur. *Le Petit Robert : Dictionnaire de la Langue Francaise*. Le Robert, 2017.

Robert, Paul. *Le Nouveau petit Robert*. Sous la direction de Josette Rey, Alain et Rey-Debove, Le Robert, 2008.

Rotge, Lapaire. *Linguistique et grammaire de l'anglais*. Presses Universitaires du Mirail Toulouse, 1998.

Simpson, Jacqueline, éditeur. *A Dictionary of English Folklore*. Oxford UP, 2000, page 411.

Simpson, John A., editor. *The Oxford English Dictionary*. Vol. 3, Clarendon P, 1989.

———, editor. *The Oxford English Dictionary*. Vol. 7, Clarendon P, 1989.

———, editor. *The Oxford English Dictionary*. Vol. 18, Clarendon P, 1989.

———, editor. *The Oxford English Dictionary*. Vol. 2, Clarendon Pr., 1991.

———, editor. *The Oxford English Dictionary*. Vol. 5, Clarendon Pr., 1991.

———, editor. *The Oxford English Dictionary*. Vol. 6, Clarendon P, 1991.

———, editor. *The Oxford English Dictionary*. Vol. 8, Clarendon P, 1991.

———, editor. *The Oxford English Dictionary.* Vol. 9, Clarendon P, 1991.

———, editor. *The Oxford English Dictionary.* Vol. 10, Clarendon P, 1991.

———, editor. *The Oxford English Dictionary.* Vol. 18, Clarendon Pr., 1991.

Smith, James T. *Methods of Geometry.* Wiley, 2000.

Stillman, Janes Whitfield Frances. *Poet's Manual And Rhyming Dictionary.* Ty Crowell Co, 1965.

Tadelis, Steve. *Game theory: An Introduction.* Princeton UP, 2013.

Walker, David M. *The Oxford Companion to Law.* Clarendon P, 1980, page 1366.

Williams, Rhian. *The Poetry Toolkit.* Bloomsbury, 2013.

Woods, Geraldine. *Webster's New World Punctuation: Simplified and Applied.* Wiley Publishing, 2006.

Ressources en ligne

« "Yiddishland", Le Pays Des Poètes ». *La Compagnie Des Poètes*, jan. 2021. www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-poetes/yiddishland-le-pays-des-poetes-2418683. Visité le 1er août 2024.

« AGATE : Définition de AGATE », 2012, www.cnrtl.fr/definition/agate. Visité le 13 mai 2025.

« BARBARE : Définition De BARBARE », cnrtl.fr/definition/barbare. Visité le 5 nov. 2024.

Beyer, Christian. "Edmund Husserl". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta and Uri Nodelman, Winter 2022, Metaphysics Research Lab, Stanford U, 2022.

« BREF : Définition de BREF », 2012, www.cnrtl.fr/definition/bref. Visité le 20 sept. 2025.

« Carl Rakosi : 'The Last Objectivist Trailer' [Work in Progress] ». *Youtube*, Uploaded by Optic Nerve Ltd., 17 août 2017, www.youtube.com/watch?v=8yywGvH1ymM.

Dautrey, Marianne. « Les heideggériens broient du noir ». *Le Monde*, 27 jan. 2015. www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/29/les-heideggeriens-broient-du-noir_4565999_3260.html. Visité le 15 juill. 2025.

« ÉVÈNEMENT : Définition de ÉVÈNEMENT », 2012, cnrtl.fr/definition/%C3%A9v%C3%A8nement. Visité le 30 mai 2025.

« EXPLIQUER : Définition de EXPLIQUER », 2012, www.cnrtl.fr/definition/expliquer. Visité le 13 fév. 2025.

« HÉGIRE : Définition De HÉGIRE », www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A9gire. Visité le 23 août 2024.

« IMAGE : Définition De IMAGE », cnrtl.fr/definition/image. Visité le 22 avr. 2025.

Kraut, Richard. « Plato ». *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, sous la direction d'Edward N. Zalta, Spring 2022, Metaphysics Research Lab, Stanford U, 2022.

« MODILLON : Définition de MODILLON », 2012, www.cnrtl.fr/definition/modillon. Visité le 13 mai 2025.

Nadler, Steven. *The Stanford Encyclopedia Of Philosophy*. Edited by Edward N. Zalta and Uri Nodelman, Metaphysics Research Lab, Stanford U, 2024, plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/spinoza/. Accessed 6 Aug. 2024.

Perloff, Marjorie. « Whose New American Poetry ? : Anthologizing in the Nineties », writing.upenn.edu/epc/authors/perloff/anth.html. Visité le 28 juin 2025.

« PLANÈTE : Définition de PLANÈTE », 2012, www.cnrtl.fr/definition/modillon. Visité le 2 sept. 2025.

« RADICAL : Définition De RADICAL », 2 mars 2025, cnrtl.fr/definition/radical.

Smith, David Woodruff. "Phenomenology". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta, Summer 2018, Metaphysics Research Lab, Stanford U, 2018.

« Temple Israel, Minneapolis | MNopedia », 2013, www.mnopedia.org/group/temple-israel-minneapolis. Visité le 13 mai 2025.

« TRANSLATION : Définition De TRANSLATION », 10 avr. 2025, www.cnrtl.fr/definition/translation.

« VULGAIRE : Définition de VULGAIRE », 2012, www.cnrtl.fr/definition/vulgaire. Visité le 13 mai 2025.

Wikipedia contributors. George Oppen — Wikipedia, The Free Encyclopedia. 2025, [Online ; accessed 2-September-2025]. en.wikipedia.org/w/index.php?title=George_Oppen&oldid=1308083640.

Wrathall, Mark. "Martin Heidegger". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta and Uri Nodelman, Spring 2025, Metaphysics Research Lab, Stanford U, 2025.

Zukofsky, Paul. "Paul Zukofsky on "4 Other Countries"". *PEPC*, writing.upenn.edu/library/Zukofsky-Paul_4OC.html. Accessed 20 Sept. 2025.

Index

A

Abrègement, 166, 167, 179, 238, 262, 368, 376, 405
Aldington, Richard, 55, 65, 71, 158, 159, 163, 168
  « *Choricos* », 159
  « *To a Greek Marble* », 159
  « Au Vieux Jardin », 159
Alighieri, Dante, 82, 111, 295–297, 324
  De l'éloquence en langue vulgaire, 82
  La Divine Comédie, 111, 297
  Le Paradis, 296
Allen, Donald, 104–107
  The New American Poetry, 104
Aphorisme, 186, 202, 206, 307, 364
Apollinaire, Guillaume, 72, 198
Arbitraire, 379, 446
Aristote, 15, 82, 117, 278, 291–293, 313
  Poétique, 291
  Catharsis, 278, 279, 292
Artifice, 59
Asch, Sholem, 40
  Die Mutter, 40
Atome, 432, 433, 447, 450
Auden, W.H., 60, 90
  « *Old Masters* », 90
Audubon, John James, 350, 412
Auerbach, Erich, 98, 293–297, 299, 300
  Mimesis, 293, 296, 300
Auster, Paul, 27, 171, 174
Autobiographie, 16, 37, 58, 269–272, 275, 277
Averroes, 82

B

Babylone, 20, 25
Babylone, Talmud de, 24, 25, 27
Bach, Jean-Sébastien, 39, 74, 117–119, 121, 125, 199, 210–212
Bach, Johann Sebastian
  Passion selon saint Matthieu, 74, 210, 211, 426
  Passion selon saint Matthieu, 75, 210, 212
BASIC English, 190, 191
Baudelaire, Charles, 64, 146, 147, 149, 151
  Histoires extraordinaires, 146, 147
Beat Poets, 104, 106
Bergson, Henri, 153
Bernstein, Charles, 3, 19, 289
Bible, 9, 17, 18, 20, 21, 23, 25, 38, 58, 95, 182, 196, 236–240, 294, 329
  Adam, 29, 214
  Chroniques, 21, 236, 237
  Deutéronome, 19, 20, 30
  Déluge, 357
  Esaü, 236
  Exode, 29, 137, 278
  Genèse, 9, 30, 196
  Goliath, 237–239
  Job, 30, 138, 193
  Josué, 19, 20
  Juges

Samuel, 21, 235, 237
Livre des Juges, 21, 23, 239, 240
Deborah, 239
Ehud, 239
Livre des Rois, 23
Pentateuque, 9, 24
Prophètes
Abraham, 11, 20, 96, 240, 294
Amos, 21
Isaac, 94, 236, 294
Jacob, 23, 236
Jonas, 20
Joseph, 236, 341
Jérémie, 18
Moïse, 19, 95, 197
Psaumes, 21
Rois
David, 10, 19, 21, 23, 36, 42, 136, 236, 237
Salomon, 21, 23
Saül, 21
Sulamite, 19, 340
« Cantique des Cantiques », 14, 15, 341
Black Mountain College, 104–106, 125, 131
Blackhawk Island, 354, 356, 358
Bloom, Harold, 55, 169, 176
The Anxiety of Influence, 55
Blumgarten, Solomon dit « Yehoash », 38, 39, 41, 42, 212
In Geveb, 38, 41
« *Af di khurves* », 39
« *Bakhr-Esh-Shaitan* », 38
Born, Bertran de, 430, 431
Borneil, Girault de, 430, 431
Bourdieu, Pierre, 63, 65, 67, 155
Brecht, Bertolt, 91, 92
Bref, 131, 144–146, 166, 168, 179, 186, 187, 195, 202–204, 206, 213–216, 225–227, 235–237, 240–242, 250, 256, 258, 261, 262, 364, 368, 396, 398, 400, 405, 406, 452, 456, 458
Breton, André, 45, 150
Brièveté, 90, 142, 144–146, 150, 152, 154, 158, 165–167, 186, 191, 202, 206, 210, 212, 226, 228, 238, 260, 300, 341, 349, 364–366, 375, 399, 403, 452, 456, 457
Court, 203, 213, 368, 385, 397, 452
Bromige, David, 3
Bunting, Basil, 72, 127, 187, 348
« *Dichten = condensare* », 187

C

Catulle, 66, 67, 191–193, 228
Cavalcanti, Guido
« *Donna mi prega* », 82, 85
Champ littéraire, 45, 62–65, 67, 68, 71, 72, 74, 78, 81, 111, 131, 134, 151, 162, 227
Chéma israël, 28
Chéma israël, 28
Claudel, Paul, 150, 155, 208
Cohen, Elliot, 40
Communisme, 86, 91–93
Comédie, 291, 292, 294
Concentration, 66, 67, 165, 167, 173, 214
Condensation, 116, 141, 149, 165, 166, 186, 187, 190, 195, 201, 202, 206, 207, 209, 216, 258, 260, 262, 364, 375, 376, 381, 383, 416, 445

Connaissance, 133, 196, 249, 252, 258, 262, 266–268, 282, 291, 292, 300, 311, 313, 324, 329, 363, 406, 409–411, 416, 433, 435, 437, 438, 440, 441, 444, 445, 450, 451
Corpus Juris, 366
Crane, Hart, 137, 139, 141
The Bridge, 137, 139
Creeley, Robert, 104, 106, 227
Crozier, Andrew, 50, 93, 112, 113
Création, 9, 30, 46, 114, 118, 132, 133, 145, 162, 165, 196, 197, 201, 214, 252, 287, 323, 325, 326, 343, 387, 421, 450, 451
Cubisme, 56, 261
Cummings, Edward Estlin, 38, 78, 125, 361
Cyrus II, 25
Césaire, Aimé, 258–260, 262
Cahier d'un retour au pays natal, 259, 260

D

Degnan, June Oppen, 92
Dembo, Lawrence Sanford, 3, 78, 86, 101, 125, 206, 300
« *The "Objectivist" Poet: Four Interviews* », 125
Demuth, Charles, 167
Dessons, Gérard, 203–205, 213, 224
La Voix Juste, 213
Di Yunge, 35
Diaspora, 24, 402
Doolitle, Hilda, 161
Doolittle, Hilda, 56, 59, 105, 151, 152, 155, 156, 160–162, 168
Collected Poems, 156
« *Hermes of the Ways* », 162
« *Priapus* », 160
« *Sea Rose* », 156
« *Sitalkas* », 160
« *Hermes of the Ways* », 152, 161, 162, 168
Douglas, C.H., 110, 111
Social Credit, 110, 111
Dualisme, 279
DuPlessis, Rachel Blau, 126, 127, 210
DuPlessis, Rachel Blau & Quartermain, Peter
The Objectivist Nexus, 127
Durée, 116, 199, 202, 203, 221, 225, 227, 241, 242, 253, 373, 421
Dévonien, 419

E

Épigramme, 228, 236
Épistémologie, 126, 444
Épitaphe, 228
Épopée, 132, 141, 149, 177, 179, 201, 213, 224, 261, 265, 291, 384, 445, 458
Eichmann, Adolf, 386, 397, 404
Einstein, Albert, 431–434, 437, 438, 440, 445–447, 451
Out of My Later Years: Essays 1934 to 1950, 432
« *Physics and Reality* », 433, 437
« *Why Socialism ?* », 451
El Greco, Theotokópoulos, Domínikos, dit, 95, 96, 114
Eliot, Thomas Stearns, 38, 39, 48, 52, 56, 61, 71, 107, 124, 141, 151, 342
The Waste Land, 39, 48, 56, 339, 342

Emerson, Ralph Waldo, 134
Harvard Lectures, 134
Enjambement, 8, 13, 137, 164, 179, 182, 201, 207–210, 214–216, 218–220, 243, 349, 422
Environnement, 19, 32, 35, 62, 102, 140, 168, 170, 175, 184, 186, 214, 231, 247, 248, 268, 272, 275–277, 283–285, 288, 302, 309, 320, 323, 330, 335, 342, 347–349, 360, 361, 363, 411, 426, 447
Euclide, 241
Éléments, 241
Euripide
Electra, 319
Ezra, Moses Ibn, 11, 14

F

Fauchereau, Serge, 4, 124, 125
Federal Writers' Project, 45, 344, 345, 348, 406, 441
American Guides, 345
Fenollosa, Ernest Francisco, 188
Finkelstein, Norman, 27, 34
Flaubert, Gustave, 64, 113
Flint, Frank Stuart, 65, 66, 69, 453
Formes brèves, 150, 166, 167, 186, 201, 206, 213, 228, 229, 241, 250, 266, 366, 368, 404, 406, 447, 450
Found poem, 323
Fragmentation, 80, 142, 166, 186, 215, 229, 237, 265
Frazer, James George
The Golden Bough, 48, 339
Fredman, Stephen, 19, 42, 57
Fry, Roger, 68
Futurisme, 56, 71, 72, 447

G

Gabirol, Solomon Ibn, 11, 12
« *Three Things* », 12
Gaudier-Brzeska, Henri, 56, 59, 71, 166
Gematria, 117, 197, 198
Genette, Gérard, 379
Ginsberg, Allen, 61, 170
Glatstein, Jacob, 20, 34
« *Good night, world* », 20
Griffin, Jonathan, 226, 227
Guido, Cavalcanti, 82–85, 295
Guillevic, Eugène, 457
Du Domaine, 457
« Ce n'est pas toi », 457
« Quantas », 457

H

Haendel, Georg Friedrich, 121, 122
Halakha, 28
Halevi, Yehuda, 11, 14
Harry Ransom Center, 32, 117, 215, 424, 437
Heidegger, Martin, 87, 100, 269, 308–317, 319–322, 325, 326, 329, 330, 333, 335–337, 361
Introduction to Metaphysics, 311
Introduction à la métaphysique, 314, 315
Être et Temps, 320
Dasein, 308, 312, 320, 337
« *The Thinker as Poet* », 314
Être-jeté, 320–324, 329, 333, 335
Hemingway, Ernest, 75, 431, 432
« *They All Made Peace* », 75
Hindus, Milton, 3

Holocauste, 7
Homère, 224, 246, 291–294, 314
Odyssée, 293
Odyssée, 224
Hulme, Thomas Ernest, 65, 152–155, 159, 162, 164, 168, 261, 364
« *Above the dock* », 154
« *Autumn* », 152
« *Conversion* », 154
« *Embankment* », 154
« *Mana Aboda* », 153–154
« *Autumn* », 153
« *Mana Aboda* », 154
Husserl, Edmund, 266–270, 308, 309
Problèmes fondamentaux de la phénoménologie, 268
Hébreu, 11, 15, 19, 20, 30, 31, 36, 42, 58, 119, 136, 197, 238, 340, 455

I

Idéal, 67, 126, 146, 150, 151, 153, 159, 160, 169, 180, 267, 290, 291, 295, 296, 363
Idéalisme, 151, 267
Imagisme, 50, 56, 64–68, 91, 141, 152, 154–156, 158–165, 167, 168, 177, 179, 186, 187, 261, 300, 370
Imitation, 14, 41, 52, 56, 60, 62, 67, 140, 176, 181, 290–293, 295, 296, 363
Immanence, 13, 22, 379
In Zikh, 34, 35
Index of American Design, 441
Index, 428, 429, 441–445
Innovation, 131
Intertextualité, 364, 381, 445
Israël, 7, 18, 21, 23, 24, 36, 37, 94, 235, 237, 239, 269, 270, 386

J

Jakobson, Roman, 9
James, Henry, 32, 207
« *The Story in It* », 206
Jolles, André, 364, 366, 367
Formes simples, 366
Mémorables, 367
Jolliet, Louis, 411, 418–421
Joyce, James, 45, 71
Juda (royaume), 237
Judaïsme, 5, 7, 9–11, 14, 16–18, 20–24, 26, 27, 34–38, 40–44, 79, 94, 95, 137, 168, 239, 269, 281, 285, 377, 381
Judée, 21, 237
Jérusalem, 7, 18, 23–25, 168, 256, 386

K

Kairos, 242, 244–249, 260, 262, 267
Kenner, Hugh, 3, 55, 71

L

Laughlin, James, 111, 112
New Directions, 111, 112, 169
Lewis, Wyndham, 65, 68–72, 111, 447
Blast, 69, 71, 72, 447
Blast, 68, 71
Littérature documentaire, 4, 323, 384, 385, 389, 398, 400, 406, 441
llen, Donald
The New American Poetry
« *Statements on Poetics* », 106
Longfellow, Henry, 32, 134–139
The Song of Hiawatha, 32, 137
« *The Bridge* », 137

« *The Bridge* », 138
« *The Jewish Cemetery at Newport* », 135–137
Lowell, Amy, 67, 68
Lukács, Georg, 141, 309
Luzzato, Moses Hayyim, 23
Lénine, 84, 85

M

Mallarmé, Stéphane, 146–148
« Crise de vers », 149, 155
« Le Tombeau d'Edgar Poe », 148
« Prélude à l'aprés-midi d'un faune », 157
Manifeste, 34, 40, 45, 62, 63, 65, 66, 69–76, 80, 106, 107, 150, 269
Marché littéraire, 63, 64, 80, 133, 151
Marinetti, Filippo Tommaso, 68, 71
Marquette, Jacques, 408, 409, 411
Marx, Karl, 22, 23, 83, 84
Marxisme, 93, 97, 336
Maïmonide, Moïse, 36
Meschonnic, Henri, 9, 204, 205, 224
Milton, John, 3, 59, 145
Mimésis, 266, 296, 363
Modernisme, 4, 44, 55, 60, 62, 68, 91, 105, 122, 126, 131, 132, 141, 146, 151, 155, 169, 172, 173, 189, 191, 203, 243, 261, 265, 299, 300, 344, 346, 363, 364, 377
Monroe, Harriet, 72, 73, 80, 81
« *The Arrogance of Youth* », 80
Moore, Marianne, 38, 78, 126
Morris, William, 71
Motivation (juridique), 237, 278, 378, 379, 396
Mouvement (littéraire), 3, 10, 43, 51, 65, 70–73, 78, 79, 106, 107, 116
Musmanno, Michael, 392, 400–402
Mussolini, Benito, 62

N

National Reporter System
« *Le Febvre v. Lawton Spinning Co.* », 375
« *Mora v. People* », 376
« *Southern Ry. Co. v. Bruce's ADM'R* », 378
« *State v. Dusenberry* », 376
« *State v. Umble* », 376
Naturalisme (philosophie), 151
Nature, 14, 22, 71, 74, 101, 107, 109, 113, 143, 146, 179, 188, 195, 269, 291, 292, 308, 329, 331, 339, 350, 351, 355, 357, 358, 363, 364, 367, 402, 424, 438, 440
New York Poets, 105
Niedecker, Lorine, 44–46, 48–50, 55, 63, 79, 98, 107–112, 115, 127, 142, 171, 213–222, 245, 261, 307, 342–361, 367, 406–424, 432, 433, 437, 445, 451, 453
Domestic and Unavoidable, 222
My Friend Tree, 112
New Goose, 112, 343, 348, 358, 360, 361, 406, 412
Mother Goose, 343, 346, 348, 352
North Central, 213
« *A monster owl* », 349
« *Audubon* », 350
« *Beyond what* », 46
« *Birds' mating-fight* », 350
« *Canvass* », 46

« *Fancy Another Day Gone* », 111
« *For exhibition* », 46
« *From my bed I see* », 347, 360
« *I rose from marsh mud* », 354
« *I said to my head, Write something* », 358
« *Lake Superior* », 406, 412, 421, 422, 424
« *Memorial Day* », 46
« *News* », 107
« *Tea* », 46
« *The clothesline post is set* », 343
« *The President of the Holding Company* », 111
« *To see the man who took care of our stock* », 351
« *Traces of Living Things* », 213
« *We know him—Law and Order League* », 355
« *A monster owl* », 350
« *Ash woods, willow, close to shore* », 356–358
« *Audubon* », 351
« *Beyond what* », 48
« *Black Hawk held : In reason* », 359
« *Don't worry* », 220
« *Far reach* », 213
« *From my bed I see* », 346
« *I can always* », 219
« *I'm a sharecropper* », 355
« *Jesus, I'm* », 221
« *Lake Superior* », 421
« *Memorial Day* », 50
« *My man says the wind blows from the south* », 354–355
« *Next Year* », 215
« *On Columbus Day he set out for the north* », 352
« *Remember my little granite pail* », 245
« *That woman″ –eyeing houses* », 353
« *The brown muskrat, noiseless* », 352
« *The satisfactory* », 218
« *Wade all life* », 216
« *You will* », 219
Négritude, 133, 258–260

O

Objectification, 40, 62, 76–78, 107, 169, 187, 188
Objectivisme, 107, 205, 269, 361
Objectiviste, 3, 5, 8, 15, 73–75, 78, 79, 81, 98, 104, 125–128, 141, 187, 222, 363, 367, 457
Objectiviste, mouvement, 3, 4, 10, 43, 44, 62, 72, 73, 76, 78, 79, 85, 91, 104, 106, 115, 116, 125–127, 447
Objectiviste, poésie, 3–5, 8, 40, 44, 50, 62, 76, 79–81, 86, 92, 97, 98, 106, 107, 111, 115, 116, 124–127, 132, 133, 169, 187, 201–203, 215, 225, 226, 241, 242, 251, 261, 262, 265, 266, 269, 338, 349, 361, 363–365, 406, 447, 453, 457
Olson, Charles, 104, 106, 107, 115, 125, 227, 269
« *Objectism* », 107
« *Projective Verse* », 106
« *Objectism* », 107
Ontologie, 269, 308, 309, 322, 337

Oppen, George, 5, 7, 8, 10, 31, 44, 57, 61–63, 85–92, 97–105, 107, 113–117, 122–128, 131, 132, 142, 177–186, 193, 206–210, 214, 216, 226, 227, 300, 309–311, 314, 316–338, 342, 360, 361, 447–454, 456–458
Discrete Series, 87, 89, 91, 209, 210
Of Being Numerous, 116, 210, 336, 453
Primitive, 122
This in Which, 7, 102, 338
Seascape : Needle's Eye, 127
Discrete Series, 87, 91, 99, 206, 209, 310, 336
Primitive, 122
The Materials, 101, 102, 114, 115, 185, 448
This in Which, 310, 311, 314, 336
« *A Narrative* », 330, 333
« *A Political Poem* », 123
« *Alpine* », 328
« *Bad times* », 90
« *Blood from a stone* », 101
« *Closed car – closed in glass–* », 90
« *Disasters* », 123
« *Drawing* », 99, 131
« *Eclogue* », 102, 115
« *Five Poems About Poetry* », 102, 325
« *Image of the engine* », 180
« *In Memoriam Charles Reznikoff* », 177
« *Language of New York* », 327
« *Myself I sing* », 185
« *Myth of the Blaze* », 5
« *Parousia* », 325
« *Philai te kou Philai* », 319, 323, 324
« *Population* », 115, 183
« *Psalm* », 324
« *Quotations* », 322, 330
« *Semite* », 5, 7, 8
« *Technologies* », 314
« *The Bicycles and the Apex* », 318
« *The Building of the Skyscraper* », 330
« *The evening, water in glass* », 89
« *The Gesture* », 322
« *The Lighthouses* », 116, 117, 449
« *The Little Hole* », 325
« *The man's time* », 450
« *Thus / Hides the* », 89, 209
« *Till Other Voices Wake Us* », 124
« *Time of the Missile* », 185, 448–450
« *Town, a town* », 88
« *Vulcan* », 185
« *World, World* », 333, 336
« *Written structure* », 99
« *Blood from a stone* », 101
« *Historic Pun* », 8
« *Image of the engine* », 181
« *Ozymandias* », 180
« *The knowledge not of sorrow, you were* », 206
« *Vulcan* », 184
« *Written structure* », 99
« *You stepping in* », 452
Oppen, Mary, 7, 61, 85, 92, 100

P

Panthéisme, 22
Parti Communiste, 62, 86, 92
Pater, Walter, 143, 146, 150, 151, 158

Studies in the History of the Renaissance, 146, 150
« *Diaphaneité* », 146
Peirce, Charles Sanders, 428, 429, 434
Penberthy, Jenny, 110, 215, 216, 222, 432
Perloff, Marjorie, 105, 126, 131
The Dance of the Intellect, 126
Phénoménologie, 266, 267, 309
Platon, 242, 267, 289–293, 295–297, 313, 316
La République, 289, 290
Mythe de la caverne, 296
Plaute, 442
Poe, Edgar Allan, 133, 134, 142–151, 158, 168, 173, 201
Histoire extraordinaires, 146, 147
« *Letter to B—* », 133, 143
« *The Philosophy of Composition* », 143, 173
« *The Raven* », 144, 173
« *Theory of Poetry* », 143
« *Annabel Lee* », 148
« *I heed not that my earthly lot* », 143
Pohl, Oswald, 392, 401
Poincaré, Henri, 191, 435–437, 440
La Science et l'hypothèse, 435
« La Loi de l'accélération », 435
« La Mécanique classique », 435
« L'espace et la géométrie », 436
Pound, Ezra, 3, 37, 39–41, 45, 50, 51, 55–69, 71, 72, 75, 76, 78, 79, 82, 83, 85, 86, 105–107, 110, 111, 122, 123, 125, 126, 132, 133, 141, 142, 151, 152, 155–159, 161–169, 186–191, 194, 198, 201, 209, 222, 228, 229, 261, 265, 282, 297, 336, 343, 360, 364, 427, 430, 431, 447, 457
ABC of Reading, 62, 186
How to Read, 187
Personæ, 65
Ripostes, 65, 163
The Cantos, 60, 261
The Exile, 55, 72
A Lume Spento, 156, 157
ABC of Reading, 164, 186
How to Read, 187
The Cantos, 110, 122, 141, 158, 189, 431
The Exile, 57
« *Apparuit* », 164
« *I Gather the Limbs of Osiris* », 60
« *In a Station of the Metro* », 166, 167
« *Lustra* », 61
« *Treatise on Metre* », 164
« *A Few Don'ts by an Imagiste* », 66, 67
« *Anima Sola* », 157
« *In a Station of the Metro* », 165
« *La Fraisne* », 156, 157
« *Δώρια* », 163, 164
Procès
Eichmann, 385, 386, 396, 397, 399, 402, 404, 405
Nuremberg, 385, 388, 389, 394, 402, 405
Pétrone
Satyricon, 294

Q

Quartermain, Peter, 84, 126, 127, 173, 203

R

Radisson, Pierre-Esprit, 411–418, 420, 444
Rakosi, Carl, 3, 10–15, 20, 31, 43, 44, 50–

55, 62, 63, 74, 81, 84, 86, 92–98, 104, 107, 112–115, 126, 127, 133, 142, 158, 177, 228, 229, 240–244, 250, 252–260, 262, 342, 344, 345, 360, 367, 453–458
Amulet, 112
Ere-voice, 453
Selected Poems, 93, 112
Rawley, Callman, 10, 14, 93, 112
« *A Word With Conscience* », 255
« *All Those Stricken By Cancer* », 254
« *Americana 1* », 344
« *Before you* », 54
« *Eight Songs and Meditations* », 14
« *Exercises in Spiritual Writing* », 14
« *Fluteplayers from Finmarken* », 52
« *How Quickly The Imagination* », 256
« *Jacob Gold* », 93
« *Lying In Bed On A Summer Morning* », 113
« *Meditation* », 11
« *Orphean Lost* », 51, 52
« *Supplementary Services For Rosh Hashanah and Yom Kippur* », 13
« *The Poem* », 242
« *The Simile* », 244
« *Amulet* », 228
« *Eight Songs and Meditations (1971-1975)* », 10
« *Epitaph on the Short Form* », 228
« *I come from* », 95
« *Jacob Gold* », 94
« *Lord, what is man ?* », 250, 257
« *Lying In Bed On A Summer Morning* », 112
« *Meditation* », 12
« *No One Talks About This* », 256
« *Unswerving Marine* », 53
« *What phantom men* », 94
Rashi, 11
Réalité, 8, 49, 51, 71, 77, 87, 100, 150, 151, 153, 154, 159, 160, 172, 174, 181, 204, 255, 265, 267, 270, 279, 280, 283, 285, 290–297, 299, 300, 303, 305–307, 313, 320, 326, 327, 332, 337, 338, 349, 361, 375, 384, 392, 394–396, 416, 433–435, 440, 446
Réel, 5, 90, 140, 141, 150, 151, 162, 233, 241, 262, 265, 266, 279, 282, 286, 287, 289–292, 294, 296, 298–300, 302, 308, 313, 314, 323, 346, 360, 361, 363, 364, 376, 379, 380, 385, 396, 397, 405, 406, 411, 423, 429, 434, 437, 444, 446, 447, 456, 459
Règles du jeu, 446
Reisman, Jerry, 82, 83
Représentation, 74, 140, 162, 170, 176, 210, 290–296, 305, 307, 308, 313, 346, 351, 359, 363, 412
Revues
Bozart-Westminster, 110
La France en Liberté, 431
New Age, 60, 152, 364
New Democracy, 110, 111
Paideuma, 38
Parnassus : A Wee Magazine of Verse, 110
Poetry, 73, 75, 110, 112
Revue de Paris, 146, 147

Talisman, 453
The Dial, 85
The Egoist, 55, 158, 163
The Exile, 50, 57
The Little Review, 75
The Menorah Journal, 40, 43, 57, 76
Wisconsin Litterary Magazine, 93
The Will-o-the-Wisp; a Magazine of Verse, 110
Poetry, 4, 51, 55, 61, 62, 65, 72, 75, 76, 80, 126, 187, 210, 251, 252
The Menorah Journal, 40
Reznikoff, Charles, 3–5, 8, 10, 11, 14–23, 25–31, 37, 40, 42–44, 58–63, 73, 76–78, 91, 97, 98, 105, 107, 115, 125–127, 137, 139–142, 167–179, 181, 183, 185, 186, 205, 225, 228–242, 261, 262, 269–289, 338–344, 360, 363, 365–403, 405–407, 452, 453, 457–459
By the Waters of Manhattan, 16, 381
Editing and Glosses, 235, 341
Family Chronicle, 37, 236
Five Groups of Verse, 235
Going To and Fro and Walking Up and Down, 235, 269, 274, 366
Holocaust, 23, 366, 368, 376, 385–388, 390, 392, 394, 396, 398, 400, 401
Inscriptions : 1944-1956, 235
Jerusalem the Golden, 23
Separate Way, 16, 25
Testimony, 96, 142, 177, 225, 269, 366–368, 376, 380–388, 398, 402, 405
The Lionhearted, 385
By the Waters of Manhattan: An Annual, 236
by the Well of Living and Seeing and The Fifth Book of the Maccabees, 277
Family Chronicle, 16, 236
Inscriptions : 1944-1956, 17
Jerusalem the Golden, 19, 22
Poems, 168, 230
Rhythms II, 167, 168
Rhythms, 167, 168
The Manner Music, 170
By the Waters of Manhattan: An Annual, 236
« *A priest in Germany would find Jews shelter* », 387
« *Amelia* », 368, 369
« *By the Waters of Manhattant : an Annual* », 16
« *Early History of a Writer* », 16, 269, 277
« *Emily, a little over sixteen years of age* », 376
« *Epilogue* », 278
« *For an Inscription over the Entrance to a Subway Station* », 339
« *Going West* », 274
« *Hellenist* », 8, 339, 366
« *Jeremiah in the Stocks / An Arrangement of the Prophecies* », 18
« *Jerusalem the Golden* », 18
« *Kaddish* », 16
« *King David* », 237, 381
« *Lament of the Jewish Women for Tammuz* », 19
« *Luzzato. Padua 1727* », 23

« *Needle Trade* », 16
« *One evening, a policeman came and told him–* », 387
« *Palestine under the Romans* », 25
« *Samuel* », 235
« *Te Deum* », 28, 171
« *The company had advertised for men to unload a steamer* », 370, 372
« *The Feast in Saul's House* », 239
« *The Lion of Judah* », 21, 270
« *When Lea was twelve she became a "doffer" in a spinning-company's* », 375
« *A young man about nineteen, eyesight and hearing good* », 377
« *An old man carrying pieces of wood to burn* », 395
« *At first there were two ghettos in Warsaw* », 394
« *Early History of a Writer* », 16, 31, 58, 271, 365
« *He was at work with others between decks* », 382
« *Hellenist* », 42, 77
« *I met in a merchant's place* », 339
« *Jews in Babylonia* », 23
« *King David* », 237, 238, 381
« *Old men and boys search* », 172
« *On Brooklyn Bridge* », 140
« *On the kitchen shelf* », 173
« *Samuel* », 235
« *Stubborn flies buzzing* », 173
« *The company had advertised for men to unload a steamer* », 370
« *The first day the Germans came into the city* », 398
« *The first thing he knew the light of the train's engine was on him* », 381
« *The sandwiches are elaborate affairs* », 176
« *The shopgirls leave their work* », 174
« *There were over a hundred Jews in the car of the train he was in* », 403
« *We are the civilized* », 388
« *When Lea was twelve she became a "doffer" in a spinning-company's* », 369
« *Autobiography: Hollywood* », 174, 269
« *Autobiography: New York* », 235, 269, 270, 272, 278
Reznikoff, Nathan, 16
« *Early History of a Sewing-Machine Operator* », 16
Reznikoff, Sarah, 16, 17, 38, 233
« *Early History of a Seamstress* », 16, 30
Rime, 136, 143, 147, 155, 156, 182, 195, 275, 283, 349, 359–361
Romantisme, 52, 135, 143, 150, 157, 316
Rosenfled, Morris, 37
Royaumont, abbaye de, 3, 453, 457
Rythme, 4, 9, 26, 27, 69, 148, 153, 155, 164, 203–205, 208, 215, 216, 218–222, 224, 225, 229, 232, 261, 291, 374, 390, 391, 393, 397, 400
Römer, Thomas, 9, 25

S

« *The Seafarer* », 59, 60

Samarie, 23–25
San Franciso Renaissance, 104, 105
Santayana, George, 134, 135
« *Genteel poetry* », 134
Sappho, 66, 67
Sargon, 23, 24
Satan, 138, 455
Sensualisme, 434
Shakespeare, William, 32, 33, 37, 39, 72, 120, 121, 126, 191, 201, 247, 257, 443–445, 450
A Midsummer Night's Dream, 443
Antony and Cleopatra, 120
Pericles, 120, 121
Richard III, 443
The Two Gentlemen of Verona, 257
Shapiro, Max A., 13
Shelley, Percy Bysshe, 33, 123, 180
« *Ode to the West Wind* », 123, 180
« *Ozymandias* », 180
Shoah, 37
Shtetl, 17, 35, 36
Simplicité, 66, 81, 169, 173, 174, 190, 241, 329, 335–338, 349, 407
Sincérité, 40, 62, 76, 77, 80, 92, 107, 169–172, 187, 189, 230
Spinoza, Baruch, 22, 23, 241, 438, 440
Les Principes de la Philosophie de Descartes, 22
L'Éthique, 22, 438
Traité théologico-politique, 22
Stein, Gertrude, 45, 126, 243, 302
Stratigraphie, 406, 410, 411, 419
Style, 14, 36, 52, 63, 134, 153, 155, 163, 169, 172, 176, 190, 205, 224, 241, 261, 277, 294–296, 300, 322, 381, 413
Surréalisme, 45, 55, 107, 131, 150, 202, 261, 364, 410
Sweet, Henry, 59, 60
Anglo-Saxon Reader, 59
Anglo-Saxon Reader, 60
Symbolisme, 51, 52, 56, 143, 147, 149–151, 154–158, 162, 164, 198, 203, 361, 363
Syrkin, Marie, 43, 236
Sémiotique
Icône, 434
Indexical, 266, 429
Indices, 102, 226, 413, 429, 430
Symboles, 161, 162, 164, 429, 445

T

Talmud, 17, 23–28, 30
Avodah Zahra, 26
Bava Kama, 26
Bava Kamma, 29
Bava Metzia, 27
Berakhot, 26–29
Gemara, 28
Ketubot, 26
Seder Moed, 28
Seder Nezikin, 27
Shabbat, 26, 28
Shebiith, 26
Zeraim, 27
Berakhot, 28
Gemara, 27
Amoraims, 25
Mishna, 18, 25, 27
Temple Israel, 13

Tennyson, Alfred, 169
The Objectivist Press, 22, 86, 367
Torah, 9, 11, 14, 23–26, 28, 36, 119, 196, 197, 341
Midrash, 25
Transcendance, 13, 22
Troubadours, 157, 198, 249, 282, 430, 431
Témoignage, 34, 49, 170, 236, 239, 385, 387, 388, 394, 411, 418

V

Valéry, Paul, 150, 194
Vernaculaire, langue, 32
Vers libre, 155, 157, 261
Villon, François, 66, 67, 157, 222, 223
Vintchevski, Morris, 37
Virgile, 102, 326
Vorticisme, 56, 68, 71, 164, 261
Vortex, 56, 69–71
Vraisemblance, 293, 380
Véhiculaire, langue, 32

W

West Publishing Co., 385
Whitman, Walt, 8, 32, 58, 61, 139, 185, 329
Leaves of Grass, 32
« *Passage to India* », 139
« *Song of Myself* », 8, 185
Williams, William Carlos, 53, 56, 60, 62, 69, 78, 105–107, 111, 122, 125, 126, 132, 141, 167, 209, 227, 234, 261, 265, 299–302, 306, 308, 342, 360, 361, 427, 432, 445, 447
In the American Grain, 60, 120
Paterson, 53, 122, 141, 301
Spring and All, 300, 301, 306
In the American Grain, 342
« *The Great Figure* », 167
« *The Red Wheel Barrow* », 299
Wisconsin Guide, 45, 346, 348
Wittgenstein, Ludwig, 241, 268, 298, 299, 302, 305, 307, 308
Tractatus Logico-Philosophicus, 241, 298

Y

Yeats, William Butler
« *Celtic Twilight* », 156
« *The Second Coming* », 69
Yiddish, 32–44, 212
Yiddishkeit, 44

Z

Zimet, Julian, 449, 450, 452
Zohar, 10
« Zone de résidence », 33, 35
Zukofsky, Celia née Thaew, 119–122, 426
L.Z. Masque, 121, 122
Zukofsky, Chana, 39
Zukofsky, Louis, 3–5, 10, 16, 31–35, 37–46, 51, 54, 55, 57, 61–64, 72–85, 91, 98, 100, 105, 107, 110, 111, 115–122, 124–127, 141, 142, 169, 170, 173, 187–196, 198–201, 203–205, 209–212, 215, 218, 219, 221–225, 238, 242, 247–252, 260–262, 277, 302, 305–308, 342, 350, 354, 360, 367, 425–438, 440–449, 451, 453, 457
« *4 Other Countries* », 427, 431, 442, 445
29 songs, 248
« *29 Poems* », 84

55 Poems, 84, 248
80 Flowers, 201
« *Aster* », 195, 196
« *Liveforever* », 199
« *Starglow* », 199
« *Thyme* », 198
« *Thyme* », 199
« *Zinnia* », 200
80 Flowers, 194, 203
« *Aster* », 195
« *Heart us invisibly thyme time* », 198
« *Zinnia* », 201
« *A foin lass bodders* », 82, 83
"*A*", 75, 81, 100, 201, 211, 261, 442, 444, 447
"*A*", 74, 83, 84, 117, 122, 142, 189, 200, 203, 247, 426, 433, 440, 442–444
A Useful Art, 441
« "*A*"-9 », 437
« "*A*"-1 », 210
« "*A*"-1 », 117
« "*A*"-4 », 40, 41
« "*A*"-8 », 117, 434
« "*A*"-9 », 432
« "*A*"-12 », 117, 119, 120, 440
« "*A*"-14 », 33
« "*A*"-15 », 426
« "*A*"-23 », 121
« "*A*"-24 », 121, 200
Barely and Widely, 427
Bottom : on Shakespeare, 120, 126, 191, 201, 247, 441, 443–445
Bottom : on Shakespeare, 191, 444, 445
Catullus, 201, 247
Catullus, 191–194, 222
*First Half of "*A*"-9*, 82–84
« *For Selma Gubin's Umbrellas* », 277, 302, 303
« *Gamut* », 201
Henry Adams. A Criticism in Autobiography, 32
« *I shall go back to my mother's grave* », 424
« *Light* », 440
« *« Mantis », An Interpretation* », 250
« *Mantis* », 249, 261
« *Memory of V.I. Ulianov* », 84
Particulars, 74, 252
Particulars, 73, 75, 262
« *Poem Beginning "The"* », 37, 38, 41, 189, 212
« *Poetry / For my son when he can read* », 189
« *Program: "Objectivists" 1931* », 62, 73, 74, 127
« *Que j'ay dit devant* », 222
« *Sincerity And Objectification* », 169, 205
Some Time, 424, 440
« *To my Wash-stand* », 247
Zukofsky, Paul, 69, 121, 426, 427, 430–432, 437
Zumthor, Paul
« *Brevity as Form* », 225

DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

université angers

Titre : À l'aune du bref : les atomes du réel de la poésie objectiviste

Mot clés : Objectivistes, Poésie, Formes Brèves

Résumé : Mouvement poétique américain du vingtième siècle, la poésie objectiviste a profondément influencé la poésie américaine de ce même siècle. Si les poètes sont traditionnellement rassemblés autour de la figure de Louis Zukofsky, les poètes Lorine Niedecker, George Oppen, Carl Rakosi et Charles Reznikoff n'ont pas sacrifié leur individualité derrière un ensemble de pratiques rigides et définies. Les facteurs de différenciation sont nombreux entre ces poètes et empêchent de considérer la poésie objectiviste comme un tout unifié. L'inscription du mouvement dans une époque de renouvellement des formes permet néanmoins de tisser des liens entre ses membres. On pourrait alors envisager le mouvement objectiviste comme une communauté de formes. Héritiers du modernisme, ils ont mis en application les enseignements de leurs prédécesseurs comme Ezra Pound et William Carlos Williams. Ils ont pour point commun d'avoir élaboré des poésies où le bref a une place centrale. Les appels de Louis Zukofsky à « voir, à penser avec les choses comme elles existent » montrent l'importance que la représentation du réel avait pour ces poètes. Répondant aux appels de leurs prédécesseurs, ils ont écrit une poésie mobilisant le bref, les atomes, apte à représenter le monde tel qu'il est.

Title: Struggling to Keep it Short: the Atoms of the Real of Objectivist Poetry

Keywords: Objectivists, Poetry, Short Forms

Abstract: As an American poetic movement of the twentieth century, Objectivist poetry profoundly influenced the poetry of that same century. While poets from this movement are traditionally grouped around the figure of Louis Zukofsky, Lorine Niedecker, George Oppen, Carl Rakosi, and Charles Reznikoff did not sacrifice their individuality behind a set of rigid and clearly cut practices. There are many factors that differentiate these poets and prevent Objectivist poetry from being considered a unified whole. Nevertheless, the movement's place in an era of renewal of forms allows links to be forged between its members. Objectivist poetry could therefore be considered a community of forms. As heirs to modernism, they applied the teachings of their predecessors, such as Ezra Pound and William Carlos Williams. What they have in common is that they developed a form of poetry in which brevity plays a central role. Louis Zukofsky's calls to see and think "with things as they exist" show the importance that the representation of reality had for these poets. Responding to the calls of their predecessors, they wrote poetry that mobilized brevity, atoms, in order to represent the world as it is.