



Les métamorphoses du modernisme de H.D. à Robert Duncan : vers une poétique de la relation

Clément Oudart

► To cite this version:

Clément Oudart. Les métamorphoses du modernisme de H.D. à Robert Duncan : vers une poétique de la relation. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. ⟨NNT : 2009PA030146⟩. ⟨tel-00947767⟩

HAL Id: tel-00947767

<https://theses.hal.science/tel-00947767v1>

Submitted on 17 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

École Doctorale des Études Anglophones, Germanophones et Européennes (ED 514)

EA 4398 – Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone (PRISMES)

Institut du Monde Anglophone

**LES MÉTAMORPHOSES DU MODERNISME
DE H.D. À ROBERT DUNCAN :
VERS UNE POÉTIQUE DE LA RELATION.**

Thèse de doctorat en littérature américaine

soutenue le 28 novembre 2009 par

Clément OUDART

Sous la direction de Mme le Professeur Marie-Christine LEMARDELEY

Membres du jury :

Mme le Professeur Hélène AJI, Université du Maine

M. le Professeur Antoine CAZÉ, Université Paris-Diderot

Mme le Professeur Marie-Christine LEMARDELEY, Université Sorbonne Nouvelle

Mme le Professeur Christine SAVINEL, Université Sorbonne Nouvelle

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

École Doctorale des Études Anglophones, Germanophones et Européennes (ED 514)

EA 4398 – Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone (PRISMES)

Institut du Monde Anglophone

**LES MÉTAMORPHOSES DU MODERNISME
DE H.D. À ROBERT DUNCAN :
VERS UNE POÉTIQUE DE LA RELATION.**

Thèse de doctorat en littérature américaine

soutenue le 28 novembre 2009 par

Clément OUDART

Sous la direction de Mme le Professeur Marie-Christine LEMARDELEY

Membres du jury :

Mme le Professeur Hélène AJI, Université du Maine

M. le Professeur Antoine CAZÉ, Université Paris-Diderot

Mme le Professeur Marie-Christine LEMARDELEY, Université Sorbonne Nouvelle

Mme le Professeur Christine SAVINEL, Université Sorbonne Nouvelle

Remerciements

Ce projet de thèse aura lui-même été largement métamorphique, ses lignes se déplaçant à mesure de sa lente progression vers l'inconnu.

Qu'il me soit permis de remercier celles et ceux qui ont relayé et su porter ce projet.

Ma gratitude va tout entière à Madame le Professeur Marie-Christine Lemardeley, tant pour ses précieux conseils et son soutien indéfectible, que pour sa patience et sa confiance durant l'élaboration de cette thèse.

Une bourse doctorale de mobilité octroyée par le Centre de recherche Vortex m'a permis de participer au colloque international de la Modernist Studies Association (MSA 5), Birmingham, Grande-Bretagne, 2003.

Décisive, l'obtention d'une bourse de recherche S.A.E.S./A.F.E.A. en 2004 a permis l'amorce de mes recherches aux centres d'archives de l'Université d'État de New York à Buffalo, de l'Université de Californie à San Diego et de l'Université de Californie à Berkeley.

Cette étude n'aurait pu être menée à bien sans le soutien apporté par la Fondation Fulbright et par le George Lurcy Educational and Charitable Trust pour l'année 2005-2006. Il a rendu possible mon projet de recherche au centre The Poetry Collection, University at Buffalo, The State University of New York, alors placé sous la direction de Robert J. Bertholf, assisté de Michael Basinski et de James Maynard, dont je n'oublierai jamais l'accueil et la générosité.

J'ai eu l'immense privilège de travailler sous l'égide des éditeurs des œuvres de Robert Duncan, à savoir R. J. Bertholf, auquel succède désormais J. Maynard. Sans leur aide précieuse dans l'exploration des archives Robert Duncan, jamais ce projet n'aurait vu le jour.

En outre, ce séjour aux États-Unis m'a permis de suivre les séminaires du Poetics Program de Buffalo, en particulier ceux de Steve McCaffery et de Susan Howe, où certaines pages de la présente étude ont émergé. Je souhaite ici leur rendre hommage. Des échanges fructueux ont également eu lieu avec plusieurs poètes invités et chercheurs en résidence cette année-là, parmi eux Michael Palmer, Michael Davidson, Myung-Mi Kim, David Antin et Lisa Jarnot.

La possibilité de participer au colloque international Robert Duncan organisé par MM. Bertholf et Maynard en avril 2006 a également joué un rôle majeur dans la progression de ces recherches. Qu'ils soient ici remerciés pour leur invitation, qui m'a donné l'opportunité de m'enrichir au contact d'autres spécialistes, en particulier Stephen Fredman et Stephen Collis.

Par ailleurs, ce travail a reçu les aimables conseils de Jean-Michel Rabaté, sollicité notamment lors de notre entrevue à l'Université de Pennsylvanie en mars 2006, et le soutien épistolaire de James Maynard et de Lisa Jarnot. Je leur exprime ici ma gratitude et toute ma sympathie.

Mon infinie reconnaissance s'étend à Hélène Aji, dont la générosité et la vitalité forment depuis le début de cette aventure poétique américaine une source d'inspiration de tous les instants.

Je tiens également à remercier Christine Savinel et Antoine Cazé qui ont chacun contribué au succès des prémisses de ce travail, en particulier lors de mon Diplôme d'Études Approfondies, réalisé sous la direction de Marie-Christine Lemardeley. Leur participation à ce jury m'honore.

Mon affection, au-delà des mots, à mes parents, Pierre et Gisèle, pour leur infaillible soutien logistique et leurs inlassables encouragements durant toutes ces années. Anglicistes complices et chevronnés, ils m'ont transmis leur passion pour les études littéraires et la culture anglophone. Cette thèse, moins tous ses défauts, leur est tout naturellement dédiée.

Ma gratitude s'étend enfin aux êtres chers qui ont joué un rôle crucial dans la finalisation du projet, dont Maurice et Eliane, chercheurs aguerris, qui ont su redonner espoir au doctorant parfois submergé par l'ampleur de sa tâche. Enfin, ces derniers mois auraient paru si longs sans Daniel, dont la munificence n'a d'égal que la drôlerie, et sans Claudine, dont l'œil expert et la plume acérée auront su redonner vie à tant de pages devenues lettre morte, ciselant un verbiage parfois solipsiste, désormais (presque) disparu.

Je remercie enfin, au risque de sombrer dans une litanie propre aux remises de prix des festivals de cinéma, tous ceux qui ont supporté ce travail non moins interminable que les récits de sa genèse, Guillaume, Delphine et Hortense, Olivier, Pascale et Théo (alias OSS), Julien et Alice, mes chers grands-parents, mes nombreux et si chers cousins, tous mes amis. Mes pensées vont à celles et ceux qui m'ont tendu la main durant mes études, Christine et Michel, Jean et Martine.

Pour ses accueils à Londres, merci à Valerie Orpen, et pour les étés new-yorkais, à Ruth et Spence, ainsi qu'à Matthew Udkovich, frère littéraire d'outre-Atlantique. Je tiens aussi à souligner le panache d'Olivier Neyt.

Ce travail n'aurait pas abouti sans l'aide des personnels de tous les fonds d'archives consultés, dont Mike Basinski, Heike Jones et Diane Ward à Buffalo, mais aussi des bibliothèques suivantes : The Butler Library, Columbia University ; The New York Public Library ; The Geisel Library, San Diego ; The Bancroft Library, Berkeley ; The Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut ; The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale ; Green Library, Stanford University ; The Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin ; The British Library, Londres ; et la BnF, Paris.

Je remercie enfin les ayant-droits de la propriété intellectuelle des œuvres de Robert Duncan, Mrs. Margaret Sloan et Mr. Christopher Wagstaff pour leur autorisation de citer des correspondances inédites et des manuscrits dans cette étude.

*All unpublished material by Robert Duncan © the Jess Collins Trust,
reproduced with permission.*

Abréviations

Liste des abréviations les plus fréquentes classées alphabétiquement¹

<i>21st</i>	Perloff, <i>21st-Century Modernism</i> (2002).
<i>Absolu</i>	Lacoue-Labarthe et Nancy, <i>L’Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand</i> (1978).
<i>ASG</i>	Eliot, <i>After Strange Gods: A Primer in Modern Heresy</i> (1934).
<i>BB</i>	Duncan, <i>Bending the Bow</i> (1968).
<i>C</i>	<i>The Cantos of Ezra Pound</i> (1996).
<i>CP</i>	H.D., <i>Collected Poems 1912-1944</i> (1983).
<i>CPr</i>	Olson, <i>Collected Prose</i> (1997).
<i>D</i>	Derrida, <i>La Dissémination</i> (1972).
<i>Différence</i>	Deleuze, <i>Différence et répétition</i> (1968).
<i>DL</i>	<i>The Letters of Robert Duncan and Denise Levertov</i> (2004).
<i>ESP</i>	<i>Selected Prose of T.S. Eliot</i> (1975).
<i>FC</i>	Duncan, <i>Fictive Certainties: Essays by Robert Duncan</i> (1985).
<i>GW</i>	Duncan, <i>Ground Work: Before the War/In the Dark</i> (2006).
<i>HD/RD</i>	<i>A Great Admiration: H.D./Robert Duncan Correspondence (1950-1961)</i> (1992).
<i>LE</i>	<i>Literary Essays of Ezra Pound</i> (1954).
<i>Livre des passages</i>	Benjamin, <i>Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages</i> (1989).
<i>Logique/sensation</i>	Deleuze, Francis Bacon. <i>Logique de la sensation</i> (2002).
<i>Mille</i>	Deleuze et Guattari, <i>Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2</i> (1980).
<i>Modernité</i>	Meschonnic, <i>Modernité modernité</i> (1988).
<i>Naropa Interview</i>	Duncan, “a little endarkenment and in my poetry you find me”: <i>The Naropa Institute Interview with Robert Duncan—1978</i> (1997), avec A. Waldman.
<i>OF</i>	Duncan, <i>The Opening of the Field</i> (1960).
<i>Pénultième</i>	Rabaté, <i>La Pénultième est morte : spectrographie de la modernité</i> (1993).
<i>PhR</i>	Glissant, <i>Philosophie de la relation</i> (2009).
<i>Pound’s Cantos</i>	Rabaté, <i>Language, Sexuality and Ideology in Ezra Pound’s Cantos</i> (1986).
<i>Pound/Williams</i>	Aji, <i>Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poétique américaine</i> (2001).
<i>Pour sortir...</i>	Meschonnic, <i>Pour sortir du postmoderne</i> (2009).
<i>PR</i>	Glissant, <i>Poétique de la relation</i> (1990).
<i>Prose</i>	Pound, <i>Selected Prose 1909-1965</i> (1973).
<i>Q</i>	Deleuze et Guattari, <i>Qu’est-ce que la philosophie ?</i> (1991).
<i>Rime</i>	Meschonnic, <i>La Rime et la vie</i> (1989).
<i>R&B</i>	Duncan, <i>Roots and Branches</i> (1964).
<i>SFR</i>	Davidson, <i>The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century</i> .
<i>SP</i>	Duncan, <i>A Selected Prose</i> (1995).
<i>Tribute</i>	H.D., <i>Tribute to Freud</i> (1974).
<i>William James</i>	Lapoujade, <i>William James. Empirisme et pragmatisme</i> (2007).

¹ Sauf mention contraire, les œuvres de Baudelaire, Mallarmé, Nerval, Rimbaud et Valéry sont citées dans l’édition la plus récente des *Œuvres complètes* de la Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard. Seuls figurent le numéro du tome en chiffre romain et le numéro de page (ex. : I, 1543).

Les références à l’ouvrage inédit *The H.D. Book* mentionnent d’abord la partie de l’ouvrage en chiffre romain puis le numéro de section (ex. : II. 5). Voir la table synoptique au Chap. VI, *infra*.

*Pour Anne,
ma vie*

Introduction

« The Geometry of the Hive¹ »

Selon une partie de la critique contemporaine, les questions brûlantes attisées par l'avant-garde du premier modernisme n'auraient réapparu avec toute leur vigueur qu'à la fin du XX^e siècle, lors d'une soudaine prise de conscience venant mettre un terme au grand sommeil d'un demi-siècle d'après-guerre. Ainsi, de l'entre-deux-guerres au réveil messianique d'une nouvelle avant-garde organisée en mouvement dans les années quatre-vingt, la poésie américaine n'aurait connu que dilution, attermoiement et, en somme, les affres du creux de la vague². S'il évoque en creux la période d'intense activité poétique qui nous concerne au premier chef—le *milieu* du siècle dernier, qui semble étrangement s'étirer des années vingt jusqu'à la fin des années soixante-dix—, l'essai polémique de M. Perloff présente l'avantage de tracer une trajectoire symbolique entre les deux extrémités du siècle, et de rassembler les fils de l'écheveau référentiel qu'il nous faudra tenter de démêler.

[W]hat strikes us when we reread the poetries of the early century, is that the real fate of first-stage modernism was one of deferral, its radical and Utopian aspirations being cut off by the catastrophe, first of the Great War, and then of the series of crises produced by the two great totalitarianisms that dominated the first half of the century and culminated in World War II and the subsequent Cold War. (2-3)

Se trouvent ainsi noués, dans l'introduction de l'ouvrage, les fils de l'écriture et de l'interprétation historique. Les partis pris menant à cette lecture à première vue historiciste sont néanmoins passés sous silence, comme pour mieux mettre en scène l'histoire de la poésie américaine. Il s'agira d'examiner les causes et les effets de ce

¹ Dans un texte accompagnant *Letters: Poems mcmliii-mcmlvi* (1958), Robert Duncan écrit : « I have stored here, as best I know how, the songs of all I live by. For I adhere to form as the bee obeys the geometry of the hive. » Cf. nouv. éd. de R. J. Bertholf (2003), « Afterword », 54.

² Cf. Marjorie Perloff, *21st-Century Modernism: The "New" Poetics* (2002), 2-5.

discours, tout en conservant à l'horizon la question des liens qui unissent le premier modernisme à la poésie de l'après-guerre.

L'historiographie du modernisme anglo-saxon est inextricablement liée à la problématique de la tradition, qui se double à son tour des modes du moderne et des vicissitudes du modernisme à travers le siècle. Or, il ressort de l'analyse que l'urgence des questions liées à l'héritage moderniste est à son paroxysme dans la période de l'après-guerre, prématurément associée par certains critiques à l'après-Pound et à l'après-modernisme, alors qu'émerge à peine la *Trilogy* de H.D. (1944-1946) et que ni *The Pisan Cantos* (1948), qui amorcent le dernier tiers de l'ouvrage (1917-1969), ni *Paterson* (1946-1958), n'ont encore vu le jour. Si le modernisme s'achève véritablement pendant l'entre-deux-guerres, alors de quelle période ou esthétique les œuvres majeures des « maîtres » du modernisme participent-elles ? Quel est leur mode d'inscription dans l'histoire ? Et surtout, quels rapports entretiennent-elles avec les œuvres d'une nouvelle génération de poètes, les « Nouveaux poètes américains¹ », dont les premières publications importantes jalonnent également les années cinquante et soixante ? La poésie d'après-guerre (*postwar*) est-elle nécessairement *post-poundienne*, et *post-moderne* ? Ce questionnement multiple et insistant est à l'origine de cette étude.

Dans *The New American Poetry*, Donald Allen tente de répondre à cette question avant même qu'elle ne soit posée—sans doute le propre des visionnaires—, alors qu'il ouvre sa célèbre préface, et d'un même geste, une nouvelle ère, par ces mots :

In the years since the war American poetry has entered upon a singularly rich period. It is a period that has seen published many of the finest achievements of the older generation: William Carlos Williams' *Paterson*, *The Desert Music and Other Poems*, and *Journey to Love*; Ezra Pound's *The Pisan Cantos*, *Section: Rock-Drill*, and *Thrones*; H.D.'s later work culminating in her long poem *Helen in Egypt*; and the recent verse of E. E. Cummings, Marianne Moore, and the late Wallace Stevens. A wide variety of poets of the second generation, who emerged in the thirties and forties, have achieved their

¹ Cf. Donald Allen (éd), *The New American Poetry: 1945-1960* (1960) ; nouv. éd. (1999).

maturity in this period: Elizabeth Bishop, Edwin Denby, Robert Lowell, Kenneth Rexroth, and Louis Zukofsky, to name only a few very diverse talents. And we can now see that a strong third generation, long awaited but only slowly recognized, has at last emerged. (« Preface » xi)

Avec une indéniable acuité, Donald Allen saisit ainsi l'émergence de l'extrême contemporain (1945-1960). Mais loin d'être un obstacle, l'absence de recul historique semble étrangement jouer en sa faveur, tant il parvient, dans ce texte inaugural, à cerner en peu de mots l'avènement d'une nouvelle génération de poètes (« a strong third generation [...] has at last emerged »), sans perdre de vue sa profonde hétérogénéité ou la complexité des liens qu'elle entretient avec les deux précédentes, elles aussi « contemporaines ». Allen configure cette multiplicité amorphe de poètes en cinq constellations visionnaires. Il ne s'agit pas ici d'interroger la pertinence des choix, du découpage ou des étiquettes d'une anthologie dont l'importance historique est incontestable, et dont l'impact sur la géographie moderniste alors à venir est considérable. Nous pensons à l'ouvrage de Guy Davenport, *The Geography of Imagination* (1981), qui en dessinera un tracé en pointillé, ou encore à ces mots d'Édouard Glissant, qui inscrit en exergue de *Poétique de la relation* (1990) : « La pensée dessine l'imaginaire du passé : un savoir en devenir. » Cartographier l'avenir, n'est-ce pas là l'équation ultime que nous cherchons tous, la rencontre, même fugitive, du passé et du futur, la fulguration d'un point de contact entre rétrospection et projection ? La correspondance inédite entre Robert Duncan et Donald Allen laisse entrevoir l'envers du décor de l'anthologie, la politique du poème qui sous-tend un projet de cette envergure. Il apparaît, en premier lieu, que le poète ne souhaitait pas à l'origine y figurer. Dans ces quelques lettres, qui peuvent sembler anodines ou anecdotiques, se joue déjà la relation comme poétique et la poétique comme relation, autour des notions de poésie américaine, d'anthologie et d'avant-garde. « They are our avant-garde », s'enorgueillit D. Allen dans la préface, « the true continuers of the

modern movement in American poetry » (xi). Allen avait pris contact avec quelques jeunes poètes qu'il connaissait et admirait pour leur soumettre l'idée un peu folle de les publier dans une grande anthologie à la fois commune et divisée en groupes géographiques. Son entreprise était donc confrontée à maints écueils : concilier des contraintes spatiales, historiques et esthétiques afin d'organiser un volume composé d'œuvres singulières, chacune tracée par le graphe d'une « vie humaine¹ ». Le 15 décembre 1956, Duncan écrit à Don Allen à propos de son anthologie « régionale » :

I have been remiss in answering your letters—but in part it is because I mistrust opportunity where my use of it is not clear. As late as 1950 I would have leapt to and participated whole-heartedly in a regional anthology; but in the last four years certainly my associations have not been regional at all: Charles Olson, Denise Levertov, Robert Creeley, Paul Blackburn, Gael Turnbull have been my closest correspondents. [...] I find that my list checks pretty much with Ginsberg's except that I cannot conceive of the omission of Madeline Gleason or Brother Antonius... nor of Ferlinghetti; and that I will not tolerate the inclusion of Corso. In this last case Corso was imported to San Francisco for a period of one month so that Ginsberg could present his gang as San Francisco poetry. Corso's claims to inclusion in that category are entirely fraudulent.²

C'est à la suite d'âpres discussions et négociations, que le poète de San Francisco accepta finalement d'y être présenté. Parmi les questions cruciales se trouvait celle du « groupe ». Où devait-il figurer ? Dans celui de la Bay Area, à laquelle Duncan était profondément attaché, et où il avait été l'un des principaux acteurs de la « Berkeley Renaissance », puis de la Renaissance de San Francisco, ou alors le groupe de la revue *Origin* et de la *Black Mountain Review*, associé au lieu, ou plutôt, comme nous le verrons, à l'*utopie* de Black Mountain College ? Dans sa préface, Allen mentionne la double appartenance de Duncan, qui préfigurait paradoxalement sa singularité :

¹ La définition que donne Spinoza d'une « vie humaine » dans le *Traité politique* a récemment été traduite par H. Meschonnic dans *Spinoza, poème de la pensée* (2002), chap. III « La critique comme forme de vie » : « “[...] l'État le meilleur est celui où les hommes passent leur vie dans la concorde, une vie humaine j'entends, qui n'est pas définie par la seule circulation du sang, et d'autres choses, qui sont communes à tous les animaux, mais surtout par la raison, la vraie vertu, et la vie de l'Esprit” » (173).

² Duncan, lettre à D. Allen, Donald Allen papers, UCSD, MSS 3 bx 63.

The first group includes those poets who were originally closely identified with the two important magazines of the period, *Origin* and *Black Mountain Review*, which first published their mature work. Charles Olson, Robert Duncan, and Robert Creeley were on the staff of Black Mountain College in the early fifties, and Edward Dorn, Joel Oppenheimer, and Jonathan Williams studied there. [...]

While both publication and instruction at Black Mountain College align Robert Duncan with the first group, he actually emerged in 1947-1949 as a leading poet of the second group, the San Francisco Renaissance, where he was originally associated with Brother Antonius, Robin Blaser, Jack Spicer and others in Berkeley, and with James Broughton and Madeline Gleason in San Francisco. (*The New American Poetry* xii)

Allen avait demandé aux poètes de retracer leur histoire, de rassembler leurs manuscrits, de faire la liste de leurs publications sous forme de livre ou en petite revue. Dès le lendemain, le 16 décembre 1956, Duncan reprend sa plume : « I am right now most excited about this manuscript. It gives you material to choose from. At the same time it gives a unique picture of my work over the last ten years. » Comme le montrent les archives, le poète avait un goût immodéré pour les diagrammes, les cartes et les listes, en particulier de livres et d'œuvres musicales, qu'il se procurait en nombre chaque semaine. Si bien que l'enquête de D. Allen réveille en lui l'archiviste et le cartographe, qui viennent doubler le bibliophile et le mélomane. Avec sa lettre écrite sur l'impulsion du moment, figure un instantané de sa vie littéraire, l'épure de ses relations et de ses lignes d'influence, perçues depuis ce jour du 16 décembre 1956. Rentré depuis quelques mois seulement après une année à Majorque et un semestre d'enseignement à Black Mountain College, Duncan se réjouit à l'idée de remplir les fonctions de directeur artistique du Poetry Center nouvellement créé à l'Université d'État de San Francisco.

And for your personal entertainment my most important associations have been in poetry:

- 1 – 1936-1945 with Mary Fabilli, Sanders Russell, William Everson (Brother Antonius), Jack Johnson, Virginia Admiral
- 2 – 1939-1942 with Anaïs Nin, Kenneth Patchen
- 3 – 1942-1945 with Kenneth Rexroth
and the "Berkeley Renaissance"—Jack Spicer, Thomas Parkinson, Leonard Wolf, Robin Blaser

4 – 1946-date

with James Broughton and Madeline Gleason

5 – 1950-date Jess Collins

with Charles Olson, Robert Creeley, Paul Blackburn, Denise Levertov, and Louis Zukofsky

6 – 1954-date

with Helen Adam, Mike McClure, Jonathan Williams

Major teachers in the formation of my poetics have been:

Gertrude Stein, Ezra Pound, Marianne Moore, Wallace Stevens, H.D., William Carlos Williams, Saint-John Perse, Jean Cocteau, Louis Zukofsky, Charles Olson, Garcia Lorca, Rainer Maria Rilke, Laura Riding, early Kenneth Rexroth, Edith Sitwell late: these have stayed by me.

Earlier affinities and ~~xxxxxx~~ masters: Christopher Marlowe, Shakespeare, Blake, Coleridge, Whitman, Rimbaud...

I have learned as much out of Satie, Stravinsky or Schoenberg and Webern as I have learned from poets: and the challenge of contemporary painting—Hassel Smith, Bischoff, Corbett, Lynne Brown, Jess Collins, Harry Jacobus has again been as important to my work as any literary influence.

hoping that the best comes with your plans

yrs

Robert Duncan¹

Ce type de document récolté par D. Allen lui fut d'une aide précieuse pour l'organisation de la chrestomathie et la rédaction de la célèbre préface. Plus crucialement encore que les enjeux cartographiques et biographiques, les commentaires suivants éclairent un aspect primordial de la poétique duncanienne, sa conception du livre, et, plus précisément, celle de la relation du poème au livre, qui se trouve reconfigurée, voire bouleversée par le fonctionnement même d'une anthologie.

Selection was determined by the factors @ that none of these have or will have place in one of my works. I have always conceived of a book as a problem in composition, not in display. So very good poems indeed have not, over years, found book-part. @ they have not appeared in print before: I have always attempted not to re-duplicate publications...²

¹ Duncan, lettre à D. Allen, 16 décembre 1956, Donald Allen papers, UCSD, MSS 3 bx 63.

² Duncan, lettre à D. Allen, 16 décembre 1956, Donald Allen papers, UCSD, MSS 3 bx 63. Duncan avait l'habitude de faire quelques entorses à l'orthographe américaine, selon la tradition poundienne qui consiste à transcrire des sons phonétiquement. Ainsi, *appeard*, *enuf*, *thot*, *askt*... sont très fréquents, dans la correspondance surtout, mais parfois également dans les poèmes. Ron Silliman a récemment écrit à ce sujet dans un hommage à David Bromige : « There is nothing I have written in the 41 years since I first met him that doesn't have some tinge of his influence about it somewhere, even to my use of ampersands or the spelling of *tho* at the beginning of this paragraph, a last nod to what I once heard David call Robert Duncan Spelling, *tho* Duncan got it from Pound as Pound did from Blake, etc., an acknowledgement of the changeable and personal dimensions of language. » *Silliman's Blog* [en ligne], le 4 juillet 2009. [http://ronsilliman.blogspot.com/2009_07_01_archive.html]

Passé son rejet initial, Duncan s'intéresse aux nouvelles perspectives offertes par le type d'agencement textuel que nécessite un tel montage poétique. Le principe même de sélection au sein de son œuvre semble être nouveau, car Duncan a l'habitude de construire des livres, plutôt que de façonner des pièces de collection ou des morceaux de bravoure. L'assemblage requis par un choix de poèmes appelle de nouvelles configurations ou *corrélations*, comme il l'écrit à D. Allen le 13 mars 1957 :

But I like the idea of, whatever size, a correlation of poems. And I am sending two alternative selections—one THE STRUCTURE OF RIME, a sequence (in progress—but these seven parts stand)—and the other a group of three poems related as group by the development or rather variations upon a formal concept.

“Strange” indeed a regional anthology must seem. It is in part to clarify relationships (and the assumptions from which my sense of poetry would rise—necessary to state so, because they are certainly not the assumptions of contemporary criticism) that I must take a whole section, essay in itself, to show from where I move. [...] Spicer, McClure share Lawrence and Yeats with me, but NOT Pound. Rexroth—Lawrence, Yeats and imitates the fame of Pound—the translations, the violent political opinions, the authority over culture, the poem including history—but dishonors the spirit [...].

Dans le style reconnaissable de « Projective Verse », Duncan conclut sa lettre par une esquisse des deux *espèces* de poètes avec lesquels il partage certains traits (« of this VISCERA »/« of this BACKBONE », puis « of this BRAIN »/« of this BREATH »), autrement dit dont il serait lui-même un specimen hybride : « some species I see myself related to. » L'année 1957 est une année difficile pour Duncan, qui se voit happé par le vortex de la politique et des « jeux de société » de la poésie, à cause de ses fonctions au Centre de poésie de SFSU. Duncan n'aspire qu'à la *poétique* du poème, à des échanges passionnés sur l'art du langage, de la nuit des temps à nos jours. Dans sa lettre du 23 avril 1957, il explique les raisons de son retrait programmé du « milieu » de la poésie. Le poète informe D. Allen de son différend avec K. Rexroth, et de sa prochaine démission des fonctions de directeur adjoint du Poetry Center, qui impliquaient notamment la programmation et la présentation de séries de lectures.

The enclosed will explain in part why I am not participating in the record Kenneth Rexroth is doing for Evergreen. But there is a larger consideration. I find I lose “tone”—well, all or a great deal of the charm that poetry gives to living, the writing of poetry and hearing friends read poems: the intensity remains but the charm goes—in the context of the promotion and exploitation that follows after. From my own point of view, all my sallies out into the fields of reputation as a poet, being printed, reading in public; all the very present world in which poetry is a commodity or a qualification for status sickens me in myself. It’s just not for me. Poetry is not my stock in trade, it is my life.

[...] Hence my resigning from the Poetry Center—it ruins poetry for me.¹

C’est finalement avec Black Mountain, immédiatement après l’imposante sélection d’Olson, « *il miglior fabbro*² », comme il le nomme dans une lettre en clin d’œil à Pound et à Eliot, que la poésie de Duncan paraît dans l’anthologie. S’ajoutent aux poèmes les textes théoriques (« Statements on Poetics », 400-407) et la présentation (auto)biographique en fin d’ouvrage, brillante synthèse des enjeux poétiques de cette période (432-436). À venir, la cartographie du modernisme présentée dans *The New American Poetry* l’est alors doublement. Tel qu’on l’a *reconstruit* et tel qu’on le connaît aujourd’hui, le modernisme historique (d’avant-guerre ou pré-1945) n’existe pas encore en 1960. L’écriture de son histoire par la nouvelle génération, celle qui le lit et commence progressivement à en saisir les enjeux, s’amorce à peine.

Rappelons simplement dans ce lieu liminaire, mais déjà déambulatoire, que les limites historiques et esthétiques du modernisme anglo-américain sont d’une porosité et d’une malléabilité rares. Elles varient selon les critiques d’une petite dizaine d’années à près d’un demi-siècle. Pour M. Perloff, dans *21st-Century Modernism*, le modernisme se réduit aux percées et aux ruptures formelles de l’avant-garde internationale entre 1910 et 1917, puis connaît des résurgences avec Louis Zukofsky et certains travaux

¹ Robert Duncan, lettre à Donald Allen, 23 avril 1957, Donald Allen papers, UCSD, MSS 3 bx 63.

² Dans sa lettre du 13 mars 1957, Duncan renseigne D. Allen sur l’adresse d’Olson à Black Mountain, Caroline du Nord et ajoute : « But your being interested in a volume of Olson’s work quickens my eagerness to participate. He is *il miglior fabbro*; his work sets the challenge. The beautiful rare intense thing for me is his vision. One comes thru his poetry not upon a personal case history but upon great outbursts of being and upon human history. He drives his work toward the primordial. » Robert Duncan, Donald Allen papers, UCSD, MSS 3 bx 63.

néo-modernistes des *Language poets*. Pour Benoît Tadié, la seule cohérence possible n'est pas formelle ou esthétique, mais tient plutôt d'une « définition situationnelle¹ », c'est-à-dire d'une activité, celle d'un groupe d'écrivains rassemblés autour des petites revues, qui fixe ses limites temporelles (1908-1922). Suivant la lecture pionnière de Michael Levenson, *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine, 1908-1922* (1984), le projet moderniste apparaît alors lié à une « quête collective du moderne » (14), qui se distingue selon B. Tadié par une critique de la norme ainsi que par un discours hérétique et une position sociale marginale ou minoritaire, plus que par des traits formels intrinsèques, des thèmes ou des modèles esthétiques. Pour Jean-Michel Rabaté, l'année 1922 « concrétise tous les espoirs du “mouvement” avec la parution des deux indiscutables chefs-d'œuvre, *Ulysse* et *La Terre vaine* », mais c'est véritablement « dans le tournant des années trente » que s'achève le modernisme historique (*Pénultième* 193). Afin de conjurer le problème de l'historicité, M. Perloff a plus récemment identifié le modernisme à une certaine éthique : « *modernism*—a term that refers not only to a period (roughly 1900-30) but to an ethos.² » Dans cette définition élargie et assouplie, l'irruption de l'éthique s'apparente plutôt à un ultime expédient visant à transcender l'histoire et à dissimuler une définition formelle fondée sur les expérimentations esthétiques d'un (nouvel) avant-gardisme radical. À l'inverse, Stephen Fredman donne au modernisme (anglo)américain son empan le plus large (« roughly, from 1890 to 1940 »), avec une définition où l'historicité figure au premier plan. Fredman établit une cartographie où prévaut l'émergence d'un modernisme poétique *américain*, étalé sur près d'un demi-siècle, par opposition à la conception d'un modernisme essentiellement euro-centré et brutalement avorté (*The Grounding of American Poetry* 21). Nourri de la pensée de Thoreau, d'Emerson et de Whitman, le

¹ Benoît Tadié, *L'expérience moderniste anglo-américaine (1908-1922) : formes, idéologies, combats* (1999), 303.

² Perloff, « Epilogue: Modernism Now », in David Bradshaw et Kevin J. H. Dettmar (éd.), *A Companion to Modernist Literature and Culture* (2006), 572.

modernisme poétique américain se développe pour Fredman en réaction à Eliot et aux Nouveaux critiques à travers les œuvres de Pound et de Williams, pour se prolonger et se transformer avec celles d'Olson, de Duncan et de Creeley, parmi d'autres.

Il ressort de ces exemples divergents, qui feront l'objet d'une analyse approfondie dans le premier chapitre de cette étude, que la portée d'une définition du modernisme dépasse largement les frontières du modernisme historique. Toute définition des modalités, des limites et des trajectoires du premier modernisme a une incidence majeure sur l'ensemble de la poésie américaine du XX^e siècle, qui se définit encore aujourd'hui par rapport à lui. Par-delà les confins labiles du modernisme historique, dont la majorité des critiques s'accorde à situer l'achèvement avant la Seconde Guerre mondiale¹, l'enjeu d'une telle définition concerne au premier chef la période de l'après-guerre. La période qui s'étend de 1950, date de la publication de l'essai-manifeste de Charles Olson, « Projective Verse », à la fin de la guerre du Vietnam est une phase d'intense créativité pour une nouvelle génération de poètes, fussent-ils à Black Mountain College ou à San Francisco, à Majorque, Gloucester ou Buffalo. L'impact de ce travail primordial, entre *réception* et *production* du modernisme, est crucial pour l'appréhension de la poésie américaine depuis notre propre seuil contemporain. Il est perceptible chez certains poètes d'aujourd'hui, qui sont moins les descendants de Duncan, Olson, ou encore de Creeley, que ces écrivains qui ont été marqués par une rencontre, poétique, épistolaire, plutôt que sociale. Faire une vraie rencontre, entrer en relation, faire rhizome avec un autre écrivain, c'est comme « avoir une idée », selon les termes de Gilles Deleuze, « c'est rare... c'est quand même une *fête*...² ».

¹ Dans *1913: The Cradle of Modernism* (2007), J.-M. Rabaté déplace la problématique vers celle d'une analyse transversale et « globale » de la production intellectuelle et artistique de l'année 1913. Il esquisse néanmoins ce bref état des lieux de la critique : « the three phases of modernism upon which critics tend to agree : they divide half a century into “early modernism”, ranging from 1900 to 1916, “high modernism”, from 1917 to 1929, and “late modernism”, from 1930 to 1945. » (3)

² Cf. Gilles Deleuze (avec Claire Parnet), *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (1996, rééd. 2004), entretien filmé, produit et réalisé par Pierre-André Boutang en 1988.

Intermezzo : la poésie par le milieu

Ce qui se joue sous ces différences de perspective dépasse largement une vaine querelle d'historiens ou de critiques littéraires. Ce qui semble se limiter à une opposition entre deux conceptions du modernisme, l'une plutôt historicisante, l'autre davantage esthétisante, s'avère mettre au jour des différences essentielles dans la conception du poème et du langage, et par là de l'éthique et du politique. S'opposent d'abord un *modèle canonique*, hérité d'Eliot, fondé sur l'élection, les critères (esthétiques, « éthiques »...), les figures tutélaires considérées comme autant de garants d'un nouveau dogme, et un *mode mineur*, plus insaisissable, mais résolument marginal et profondément hétérogène, opiniâtrement hérétique et iconoclaste, fondé sur le champ et ses connexions multiples, sur la circulation et ses flux, plutôt que sur la rupture et l'exclusion. Cette dernière position laisse émerger une lecture de la poésie américaine fondée sur les modèles du rhizome et de la constellation, plutôt que sur une politique rectiligne de canonisation, caractéristique des méthodes du *New Criticism*¹, trop souvent reprises par l'avant-gardisme doctrinaire, avec ses manifestes, ses interdits et ses programmes datés. La définition du modernisme, qui passe par la question de la tradition, ne relève pas d'une querelle tatillonne. D'abord, elle n'a pas lieu entre historiens de la littérature, comme s'ils parvenaient à se mettre à l'écart et à s'approprier leur objet. S'ils mettent en scène l'histoire, les critiques agissent le plus souvent sous influence. L'histoire du modernisme anglo-américain le montre, ce sont majoritairement les poètes eux-mêmes qui font l'histoire, à la fois par l'entremise de leurs essais critiques ou théoriques et de leurs œuvres poétiques. Autrement dit, l'importance de tel ou tel auteur tient autant à ses textes poétiques qu'à ses écrits *de* poétique. Dès lors, le poète est aussi, peut-être même d'abord, historien, lecteur-critique. Pour lui, l'histoire

¹ La critique littéraire de T. S. Eliot a été canonisée par Cleanth Brooks dans *The Well-Wrought Urn* (1939), ouvrage qui culmine dans la lecture néo-formaliste archétypale de « The Canonization » de John Donne. Cf. John Guillory, « The Ideology of Canon-Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks », *Critical Inquiry* 10.1 (1983).

est une pratique. Autrement dit, il « s'écrit l'histoire¹ ». Peut-on imaginer l'œuvre de Baudelaire sans ses écrits critiques ? Et imaginer la modernité ? Pas davantage². Et ceux de Mallarmé, sans oublier ses écrits critiques épistolaires, ni ceux de Rimbaud ? Ou encore de Valéry, de Meschonnic et de Glissant, ces poètes et penseurs ou « poètes-critiques » ? Signe d'une double vocation, cette appellation confine au pléonasme, tant l'art poétique implique cette activité multiple, tant il impose la tenue corrélative d'un *poein*, d'un *noein* et d'un *krinein*. Peut-on séparer Davenport de ses écrits sur Pound, et Duncan, de ceux sur H.D. ? Il semble qu'à bien des égards, l'écriture, l'histoire et la critique se nourrissent et se co-impliquent. On ne gagne pas à les séparer, pas plus que la prose et la poésie ou le poème et une pensée du langage.

Nous touchons ici au deuxième fil conducteur de notre travail sur la modernité et le modernisme dans la poésie américaine du XX^e siècle. Pour Eliot et Pound comme pour Duncan par la suite, la question de la tradition n'est pas une question annexe propice aux mondanités. C'est une question de survie. Sans doute peut-on affirmer au sujet de Duncan que ce qui sous-tend toute son œuvre, l'occupant même jusqu'à la déborder, c'est sa *relation* au modernisme, et, plus largement, à la tradition et à l'historicité³. Par rapport à ses prédécesseurs, Duncan inverse un processus, néanmoins. Il inverse le flux ou le sens du courant de l'influence. C'est pourquoi on peut parler à son sujet d'une *hantise* de l'influence. Hantise qui serait non pas terrifiante, comme dans la théorie bloomienne, où la source d'inspiration se double d'une source d'angoisse corrélée à des

¹ Nous empruntons cette expression à Hélène Aji, « S'écrire l'histoire : Mac Low, Silliman, Hejinian, Watten, Goldsmith », *Etudes anglaises* 61.2 (2008), 177-191.

² Nous pensons ici à deux textes de 1859, « L'art philologique » et « Le Peintre de la vie moderne », où est définie la modernité comme l'art de « tirer l'éternel du transitoire ». Mais la théorie concerne aussi les écrits privés, épistolaires ou inachevés, et, bien sûr, les poèmes. Dans *La Rime et la vie* (1989), H. Meschonnic souligne que « les notes de Baudelaire pour les projets de préface aux *Fleurs du mal* contiennent plus de théorie que tout le reste du XIX^e siècle sur la prosodie française, et une seule phrase dans la préface des *Petits poèmes en prose* continue de dire presque tout sur la prose du poème » (130).

³ Pour Meschonnic, « l'historicité n'est pas l'histoire. Elle est sa transformation » (*Rime* 131). L'auteur oppose l'historicité radicale du langage à l'essentialisation et à une mystique originiste propre au cheminement heideggérien (79), qui cède selon lui à la fable du signe et de la langue, là où s'impose avec urgence une critique du sujet, du langage et de la société par le poème.

stratégies d'effacement et de dépassement, mais qui serait l'activité même de l'historicité dans le poème et dans la poétique¹. C'est en ce sens qu'émerge une « poétique de la modernité » chez Duncan, c'est-à-dire une critique de la modernité, qu'on ne saurait confondre avec l'illusion de la généalogie². Duncan est tout sauf délibérément moderne. Il s'insurge contre *le* moderne et *le* post-moderne acharnés, parce que le moderne est, en effet, *daté*. Pour le poète, il remonte à l'Amérique des années vingt, celle de son enfance, durant laquelle l'euphorie des Rugissantes céda le pas à la Grande Dépression, engendrant l'instauration définitive d'une « Économie de guerre permanente ».

I know only too well the disappointment of finding myself adolescent in the Depression years that ended all thought of the "modern," and still to come the Permanent War Economy in which the euphoria of the 1920s and the mystique of being "modern" was swept away in the Age of Anxiety and the Beginning of Rage. "Modern," for me, is present in my work as a nostalgia for a world long gone, and "postmodern" is a term used, I understand, to discuss even my work, but it is not a term of my own proposition. I would not want, in any case, to contend with what postmodern means or does not mean as a possible definition of a period in the history of ideas. (*Fictive Certainties* 220)

Dans cet essai de 1979 intitulé « The Self in Postmodern Poetry », Duncan formule une âpre critique de l'idée même du moderne, et *a fortiori* du post-moderne. Le poète substitue à la soi-disant ligne de rupture du moderne, qui n'est pour lui qu'une ligne de partage des eaux, la ligne de fuite, au sens d'un double mouvement de déplacement, une fuite percée dans le système du moderne qu'elle emporte « en gouffre » avec elle, selon le mot de Mallarmé. « What I can do here is simply to explore how the idea of "self" relates to my personal development as a poet. But here (for poetry is, as Mallarme long

¹ Cf. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973), *A Map of Misreading* (1975).

² Duncan rejoint en cela Meschonnic, qui conçoit « une poétique de la modernité, non au sens où il s'agirait de l'analyse d'œuvres modernes [...]—c'est-à-dire, au sens courant, et étymologique, au sens banalisé où *moderne* est l'équivalent de *contemporain*, des œuvres des XIX^e et XX^e siècles—mais au sens où la poétique de la modernité est l'analyse des fonctionnements et des concepts de la modernité. La poétique de la modernité est d'abord la nécessité d'une poétique pour penser la modernité, et la nécessité d'une théorie de la modernité dans la poétique » (*Pour sortir du postmoderne*, 2009), 15-16. V. aussi « La poétique de la modernité comme critique de l'esthétique » (143).

ago reminded us, written with words, not ideas) I mean how I hear or read the word “self” to mean. » La ligne de fuite esquissée par le poète est celle du sujet (*self*), envisagé comme tracé d’un processus de subjectivation, et non comme l’expression d’une subjectivité ou de la petite affaire privée de l’individu. Ce processus n’implique donc pas le « talent individuel » ou le sujet « impersonnel » éliotiens, qui maquillent le sujet cartésien et dissimulent toute une égologie—dont la *modernité* est justement le révélateur—, mais un sujet spécifique, un sujet de la littérature. Pour Meschonnic, ce que montre la modernité dans l’art et la littérature, envisagée comme « activité » et non comme le « projet d’une conscience », c’est qu’elle est « l’activité d’un sujet spécifique, le sujet du poème, qui déborde incommensurablement l’intention, la conscience, le sujet classique unique » (*Pour sortir...* 18). Dans son essai, Duncan dénonce la confusion du moderne et du contemporain. Le sujet du poème ne peut pas être post-moderne, puisque la modernité est la figure même du processus d’individuation. Le sujet-en-procès relève ainsi d’un mouvement, d’une recherche, d’une activité : « So far back that it has lost trace for me of its derivation [...] there is a trinity, Me-Myself-and-I, three persons in one », poursuit Duncan. En effet, le sujet du poème n’agit pas non plus seul. Simultanément, il met en œuvre et découle d’une interaction toute whitmanienne entre monisme et pluralisme. Duncan nous laisse déjà deviner qu’il est moins un poète-racine qu’un poète-rhizome. Le sujet du poème nous rappelle aussi l’affirmation foucauldienne selon laquelle il n’y a « pas de sujet absolu » (*Pour sortir...* 19). Il mine par là l’unicité du sujet philosophique, celui de la modernité philosophique, c’est-à-dire le sujet cartésien, conscient, unitaire et volontaire, qui permet la postulation d’une rationalité universelle par les philosophes des Lumières. Le sujet postulé par Duncan est marqué d’une duplicité constitutive qui résulte de la reconnaissance de son inconscient. Le poète évoque plus loin l’essai de Freud *The Ego and the Id* : « The tension does not exist as closely in the German *Das Ich und das Es* [...]. [F]or Freud too the meaning of

“das Ich” came to show its Janus-face in which one faces away from the other, or its Narcissus-face in which, like Tommy and the Owl, or Tommy and the Self-Elf, one is face to face with the other one » (*FC* 225). Se référant à une nouvelle d’un style très carrollien¹, Duncan pointe la duplicité évanescence du mot *(s)elf* et le jeu du dédoublement narcissique : « [...] in a reflecting medium, the face of an Elf or Duende “Self” once he listens to the echo or rime—to what his words are telling him » (223). Le passage du sujet freudien à l’ineffable « elfe » suppose ainsi la « disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots », selon la célèbre phrase de « Crise de vers ». Mais cette disparition élocutoire engendre simultanément l’émergence du « poème, énonciateur » dans la théorie poétique mallarméenne². À l’hypothèse d’une subjectivité centrale, Duncan substitue donc les sylphes du langage, qui s’illuminent de leurs « reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries » (Mallarmé, II, 211). Dans son vibrant hommage à Deleuze, Gilles Chatelet a eu ces mots qui laissent apparaître en filigrane la critique deleuzienne du sujet philosophique rationnel : « Gilles aimait aussi les elfes, les feux-follets, et surtout les démons qui courent et prolifèrent. À eux au moins, on n’élève pas de statues, comme pour les dieux et c’est pour ça qu’ils savent penser à la hauteur des arcs électriques.³ » S’il reconnaît l’importance capitale du sujet freudien, son investigation du sujet dans la poésie dite post-moderne conduit directement l’auteur à postuler un sujet propre au poème :

But it is the promise of a psychoanalysis to its analysand, not the promise that led me into writing/reading or reading/writing. There it was not myself, or *the* Self, but yet another dimension, the work *Itself*, the poem *Itself*, where Poetry *Itself* appeared.

La mise en crise du sujet freudien comme unique modèle référentiel pour l’écriture se poursuit par cette affirmation cruciale : « The poem, not the poet, seeks to be immortal

¹ Duncan, *Fictive Certainties*, 222 : « The second volume of *My Bookhouse*, Jess reminds me, presents the self one has or seeks in a story by Juliana Horatia Ewing, *The Owl’s Answer to Tommy*. »

² V. à ce sujet, Meschonnic, *Pour sortir du postmoderne*, 82.

³ Gilles Chatelet, « Pour Deleuze, penseur du déclic », *Po&sie* 75. 1 (1996), 137.

and must go deep enough into its mortality to come to that edge. » C'est sur cette limite précise que se profile la définition de la modernité de l'art et de la littérature, celle esquissée par bribes fulgurantes chez Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé ou encore Benjamin, c'est-à-dire la modernité du poème, qui se fonde sur une critique du sujet, et dont Duncan devine les contours outre-Atlantique chez Whitman, dans la philosophie pragmatiste jamesienne et dans les essais d'Emerson.

La ligne de faille qui sépare la modernité duncanienne de la conception éliotienne de la tradition, de la *paideuma* poundienne ou encore du post-avant-gardisme commence à se profiler à l'horizon. Elle parcourt notre étude, apparaît à sa surface par intermittence. Mettant en question la notion traditionnelle de sujet (« Here, this matter of self must be seen not as undergoing change—the word itself is in question »), Duncan perçoit les affleurements d'une définition du sujet du poème chez Emerson, dans les essais « Experience », « Dreams », « The Poet », et plus particulièrement encore dans « Self-Reliance » : « Today, in 1979, reading that essay, I find again how Emersonian my spirit is. All of experience seems my trust fund to me; I must cultivate the mistrust that alone can give contrast and the needed inner tension for vital interest » (*FC* 227). Suivant l'investigation de la confiance en soi (« when we inquire the reason of self-trust »), thème qui se prolonge chez W. James, Duncan cite la conception emersonnienne de la « Spontanéité ou Instinct », la connaissance primordiale ou « l'Intuition » comme expérience de l'être et du monde procédant d'une même « fontaine d'action et de pensée ». Le poète poursuit par cette déclaration mémorable :

As Emerson concludes this passage he seems to speak directly for the poetic practice of open form, for the importance of whatever happens in the course of writing as revelation—not from an unconscious, but from a spiritual world. In this am I “modern”? Am I “postmodern”? I am, in any event, Emersonian. (*FC* 228)

Imperceptiblement glissée parmi les termes de cette réfutation du moderne et du post-moderne *au nom* de la modernité emersonnienne, l'expression-clé est peut-être ici « in

any event », où se profile déjà une pensée de l'événement. Duncan opère une poétique et une critique de la modernité, dans la mesure où il appréhende la modernité non pas comme une donnée, une qualité considérée comme acquise, héritée ou décrétée, mais comme une valeur qui passe par l'événement et par l'expérience de la pensée. Ainsi, la modernité comme valeur et comme fonctionnement se renouvelle dans l'expérience du transitoire, ou encore dans ce que Whitehead conçoit comme un « passage de la Nature » dans un lieu, à savoir l'événement comme passage ou flux de monde¹. S'il met en exergue la noirceur contenue dans la jouissance emersonienne de l'expérience (« if there is bliss acknowledged in Emerson, I read my Emerson dark »), Duncan offre une lecture profondément immanente de l'expérience spirituelle et de l'expérience vitale.

The fountain of spontaneities is not, any more than evolution is, designing in its boundless variations. It is in our lives, in our coinherence that what we discern comes into the domain of selections. But the principle of all, “we do nothing of ourselves, but allow a passage to its beams” [...], might stand as one of the many indicators to what I call “Passages”, a work in which I seek to lose myself in the hearing of the voice of the work itself, a work not of personality or oneself but of structures and passages. (FC 228)

Pour le poète, l'écriture comme forme de spontanéité, comme forme de fluence et donc comme *rythme*, selon la définition préplatonicienne exhumée par Benveniste², a partie liée avec l'écriture projective, qui est aussi une écriture en archipel ou par « champ d'îles » (Glissant). Son écriture est celle où le passage—du nom de la série des poèmes-passages—indique d'abord le passage du poète dans le texte, lorsque son sujet se coule dans le poème au fil de l'écriture. Le poème est donc conçu, de proche en proche, comme le moment ou le morceau d'une série infinie de *Passages*. Il met non seulement

¹ A ce sujet, voir le beau chapitre que Deleuze consacre à Whitehead, « Qu'est-ce qu'un événement ? », dans *Le Pli. Leibniz et le baroque* (1988), en particulier 99 et 103-105.

² Cf. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* I (1966), chap. 27 « La notion de “rythme” dans son expression linguistique », qui insiste que « *ruthmos* ne signifie jamais “rythme” de l'origine à l'époque attique », mais « forme » (329) : « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide [...]. Or, *rhein* est le prédicat essentiel de la nature et des choses dans la philosophie ionienne depuis Héraclite, et Démocrite pensait que, tout étant produit par les atomes, seul leur arrangement différent produit la différence des formes et des objets. » (333).

en relief la relation du sujet à l'écriture, mais révèle l'écriture elle-même comme pratique sérielle et mise en relation d'éléments, ce que Whitehead nomme *l'extension*, la première composante ou condition de l'événement. Comme l'explique Deleuze, il y a extension chez Whitehead « lorsqu'un élément s'étend sur les suivants, de telle manière qu'il est un tout, et les suivants, ses parties. Une telle connexion tout-parties forme une série infinie qui n'a pas de dernier terme ni de limite [...]. L'événement est une vibration, avec une infinité d'harmoniques ou de sous-multiples, telle une onde sonore, une onde lumineuse, ou même une partie d'espace » (*Le Pli* 105). La définition duncanienne du poème comme *structure*, *passage*, *série* nous mène au cœur du « sujet », c'est-à-dire au plus près de la notion de relation, qui forme le « nœud rythmique » (Mallarmé) de notre lecture de la modernité et du modernisme. Comme le souligne Benveniste, les concepts fondamentaux de la linguistique moderne décrivent des modes de *relation* : « la langue forme un *système* », « un arrangement systématique de parties. Elle se compose d'éléments formels articulés en combinaisons variables, d'après certains principes de *structure*. Voilà le second terme clé de la linguistique, la structure. On entend d'abord par là la structure du système linguistique [...], des *types particuliers de relations* articulant les unités d'un certain niveau » (*Problèmes* 21, n.s.). À la croisée du système et de la structure, la *série* « The Structure of Rime » explore ce mode singulier de relation¹.

Modernité intempestive et métamodernisme : de l'utopie

Sans prétendre proposer une lecture de l'ensemble du modernisme poétique anglo-américain, notre approche vise néanmoins à esquisser une *autre* lecture du modernisme et de ses avatars, où le langage de la rupture, si caractéristique de la rhétorique de

¹ Contrairement au projet initial de l'auteur, qui avait préféré disséminer ses deux séries infinies dans plusieurs volumes différents, « The Structure of Rime » vient de faire l'objet d'une publication en volume séparé. Cf. Duncan, *The Structure of Rime* (2008). Illustré par Frank Lobdell, préface de Michael Palmer (ouvrages de collection, édition limitée à 250 exemplaires mis en vente au prix de \$1,350).

l'avant-garde, cède la place à une poétique relationnelle¹. Les agents privilégiés de cette reconfiguration du modernisme sont H.D. et Robert Duncan, qui ne sont pas envisagés en tant qu'individus-limites d'une nouvelle lignée ou comme corpus d'œuvres paradigmatiques en tant que tels, mais *dans leur(s) relation(s)*. Il s'agira donc non seulement d'aborder l'écriture comme mise en relation, d'explorer le mode d'interaction spécifique qui s'établit *entre* eux, mais aussi d'examiner leurs relations *avec* Pound, Eliot, Williams, Mallarmé, Baudelaire, Olson, Levertov, Stein, ou encore Sapho et Héraclite, qui forment autant d'îlots dans le champ inactuel de la modernité. Aborder la poésie américaine par la relation—« un abord, mille passages », écrit Edouard Glissant (PR 15)—, c'est y entrer par le milieu. Aborder le modernisme anglo-américain par la relation Duncan-H.D., c'est prendre le siècle par son milieu plutôt que par ses extrémités, avec leur cortège d'illusions « siéclistes » (*Pour sortir...* 60). Enfin, aborder la relation Duncan-H.D. par le double biais du minuscule volume-témoin de leur relation épistolaire et de l'immense projet de Duncan, comme tel inédit et inachevé, *The H.D. Book*, offre une perspective justement inédite sur le modernisme et ses métamorphoses². Comme la relation, le milieu de l'*entre* n'a à voir ni avec un point faible ni avec une moyenne. Et pourtant, la poétique de la Relation se trouve au plus loin de la pensée du Centre (PR 231). Dans son hommage au « penseur du déclic », Gilles Chatelet propose une synthèse lumineuse des valeurs du milieu que nous souhaitons mobiliser ici :

¹ Cf. Glissant, *Poétique de la relation* (1990), et *Philosophie de la relation* (2009). V. également, sur l'assimilation du modernisme à l'avant-garde, Meschonnic, *Pour sortir...*, 59.

² Quelques chapitres ont été consacrés à la question Duncan/H.D., mais essentiellement dans le but d'explorer, le plus souvent thématiquement, la communauté d'une culture mystique, gnostique ou théosophique. Cf. Peter O'Leary, *Gnostic Contagion: Robert Duncan and the Poetry of Illness* (2002), et Devin Johnston, *Precipitations: Contemporary American Poetry as Occult Practice* (2002). Dans sa thèse de doctorat inédite intitulée « The Poetics of Derivation: Robert Duncan and American Modernism », Simon Frazer University (2000), Stephen Collis affirme avec justesse que *The H.D. Book* joue un rôle central dans la formulation d'une poétique dérivationnelle chez Duncan, mais sans approfondir la question de la relation, pour mieux s'attacher à quatre stratégies de dérivation : « The four strategies—correspondence, *ta 'wil* or 'following,' gift-giving and soul-making—are derived from Duncan's own reading, and taken, respectively, from the fields of occultism, mysticism, anthropology and psychology » (iii). Nous rejoignons cependant l'auteur dans sa réfutation de la théorie bloomienne de l'influence, notamment à l'aide de la critique deleuzo-guattarienne de la généalogie (« Introduction », 3-7).

Gilles [Deleuze] répétait sans cesse : pensez au milieu et pensez le milieu comme cour des choses et comme cour de la pensée, quittez la pensée-arbre avec ses hauts et ses bas, ses alphas et ses omégas, devenez un penseur-brin d'herbe qui pousse et pense ! Vous serez plus véloce que les lévriers les mieux dressés à la course !

Chatelet précise que le milieu est « peut-être partout, mais jamais à la moyenne d'extrémités qui sont déjà là ». Il ne s'agit donc pas d'un « point » mais plutôt d'une « charnière commandant tout un champ de forces (de “virtualités”) ». Et Chatelet de conclure : « Il y a même du chimique dans le milieu ; c'est un catalyseur : sans être un constituant, il déclenche la transformation. » À travers sa relation au modernisme et en particulier à H.D., Duncan agit comme un transformateur du champ moderniste par ses propres bords. En tant que Relation, son travail « relie (relaie), relate » (*PR* 187), à plein régime dans *The H.D. Book*. Pour le poète, écrire est transformer. La forme n'est pas imposée à l'écriture, au contraire, elle en procède. L'écriture s'impose, littéralement, comme processus de dépassement des formes existantes (*meta-morph-osis*). Dans une préface inachevée de *The Opening of the Field* (1960), volume qui forme avec *The H.D. Book* le *milieu* de son œuvre, là où les choses prennent de la vitesse, Duncan déclare :

I am concerned with forms and not with convention, with an art and not with literature, I may be a modernist. But I do not care particularly about the brand-newness of a form, I am not a futurist, I work toward immediacy; and I do not aim at originality.¹

Nous situons donc ce milieu *autour* de l'année 1960, qui comprend la publication du premier volume de la grande trilogie de Duncan (*The Opening of the Field*, *Roots and Branches* et *Bending the Bow*), l'écriture de l'essentiel du *H.D. Book* et de la correspondance Duncan-H.D. (1960-1961), et la parution de l'anthologie-phare de D. Allen, qui retrace le foisonnement poétique des années cinquante.

Dans un ouvrage récent, André Furlani a rapproché la relation de Duncan à la modernité et au modernisme de celle de Guy Davenport et de quelques autres

¹ Préface inédite (c. 1958), Duncan Archive, SUNYB.

marginaux, ces *misfits* ou étrangers du temps. Ils sont marginaux dans la mesure où ils ne participent ni de l'École de la Quiétude, haut-lieu de l'académisme et du ronron poétique dans le vocabulaire de Ron Silliman, ni de l'avant-garde, fût-elle « originelle » ou « postiste », trop souvent éprise de *virtù*, militante et dogmatique. Dans son dernier ouvrage, H. Meschonnic a su exprimer avec précision ce qui rend le poète étranger au temps. « On peut aussi être étranger au temps. À son temps. Qui est toujours le temps d'un lieu » (*Pour sortir...* 89). Afin d'éviter une conception unilatérale de l'espace ou de l'histoire, même pour signifier leur absence idéale, il faut laisser résonner dans l'utopie le concept philosophique de *devenir*. Le poète s'avère alors moins habiter poétiquement le monde que « traverse[r] un tunnel—l'époque », selon les mots de Mallarmé. Et dans la langue de Guy Davenport, implicitement inclus dans (les mots de) la tribu : « Tribe of Ezra, sons of Olson, shaggy nephews of Doc Williams—they have been like the Mongol hordes camping in the ruins.¹ » Plutôt qu'une histoire du post-modernisme, nous tentons d'esquisser ici le début d'une nomadologie de cette horde étrangère, de ce peuple d'idiots campant dans les ruines du modernisme. Duncan écrit de l'idiotie : « Becoming conscious, becoming aware of the order of what is happening is the full responsibility of the poet. The poem [...] always seems to us such a highly organized event [...] in its very individuality (“idiocy” the classical Greek would have said), in its uniqueness » (*SP* 10)². Dans son analyse, Furlani cite également cette phrase sublime de Davenport, qui dessine les contours de notre lecture du *milieu* du siècle : « A witty Frenchman has said that I am a writer who disappears while arriving. I would like to misunderstand him that I come too late as a Modernist and too early for the dissonances that go by the name of Postmodernism.³ » Le milieu est l'espace lisse du désert, le

¹ Davenport, « Kelly in Time » (1974), in Furlani, « Postmodern and After: Guy Davenport », *Contemporary Literature* 43.4 (2002), 710. Cf. Furlani, *Guy Davenport: Postmodern and After* (2007).

² « L'Idiot, celui qui veut penser par lui-même, et c'est un personnage qui peut muer, prendre un autre sens » (*Q* 68). « Ce qui manque, c'est une Nomadologie, le contraire d'une histoire » (*Mille* 34).

³ Guy Davenport, « Postscript », *Twelve Stories* (1997), 236, in Furlani, 709.

temps de l'étranger au temps. Il est tout différent du sentiment de l'après-coup, que semble postuler le *post*. Furlani commente ainsi les propos de Davenport :

Born in 1927, he is no more 'too early' than Charles Olson (the first American writer to use the term), Robert Duncan, Denise Levertov, or Robert Creeley, all of whom were born before Davenport. Among other members of his generation are Gary Snyder, Robert Kelly, and Ronald Johnson. (709)

Et le critique d'ajouter plus loin : « One unifying trait of these writers is that they all come "too late" as modernists and "too early" [...] » (710). Cependant, Furlani conserve l'idée d'une génération prise en étau entre *retard* constitutif et arrivée *prématurée*, là où en gommant les notions de commencement et de fin on parvient à montrer l'importance du *milieu*, par lequel l'histoire et la vie poussent et débordent. La ligne de fuite qui passe par H.D. et Duncan est une ligne intempestive, qui fonctionne à contre-temps, travaille le siècle en creux plutôt qu'en crête, par le milieu. Le milieu est une activité. Il est *en* activité, fonctionne comme le vortex de la relation, avec différentes vitesses d'écoulement entraînant des phénomènes de viscosité ou au contraire de précipitation. S'il avait d'abord suivi Olson dans l'idée du post-moderne, Davenport en offre une virulente critique dès la fin des années soixante-dix, moins parce qu'il a alors changé d'avis qu'à cause de ce qu'elle est devenue. Il écrit ainsi dans son article « Post-Modern and After » (1978) :

The term "Post-Modern" is curiously *ad hoc*, as if a line had to be drawn somewhere, no matter how arbitrary. The line was drawn with increasing futility for some years; modernity refused to be outdated. James Thrall Soby wrote a book called *After Picasso* in 1935; Picasso outlived ten of the fourteen artists therein studied, and outpainted them all. (in Furlani 712)

Cet exemple délicieusement comique révèle en filigrane la différence ontologique entre le modernisme et la modernité. La subtile formulation de Davenport montre bien qu'en dépit de ses détracteurs, tous prétendants au trône, la modernité a bel et bien refusé d'être supplantée. Fugitive, transitoire, contingente, elle se laisse distancer comme pour

mieux repasser en trombe. Pour ce soustraire à l'aporie du *post*, dont sont souvent affublés modernité et modernisme, Furlani propose un terme plus approprié à la spécificité des Idiots du modernisme, ces nomades avec leurs utopies à contre-temps de l'Amérique¹. Il s'agit moins de l'Amérique de *l'après-guerre* que du perpétuel état d'*entre-deux-guerres* dénoncé par Duncan dans les années soixante, et dont *Bending the Bow* demeure la trace la plus vive (1968). Celui-ci perçoit les racines de l'économie de guerre dans les mécanismes capitalistes et impérialistes qui président à l'organisation sociétale et géo-politique états-unienne. En outre, le poète choisit pour titre du premier volet de son grand diptyque tardif *Ground Work: Before the War* (1984), où *before* renvoie moins à un ancrage temporel ou historique—fût-ce l'avant-guerre, ce « berceau du modernisme » (Rabaté), ou l'hypothèse d'une conflagration imminente—qu'à la position du poète, qui écrit *devant* les guerres successives, comme témoin-relais d'un événement. Pour lui, écrire *devant* permet d'aller infiniment plus loin qu'écrire *pour*. Ce sera le lieu d'une faille avec Denise Levertov, qui vient (inter)rompre une relation épistolaire bouleversante, lieu crucial d'une poétique de la relation et d'une relation de la poétique. Écrire pour, c'est écrire pour les opprimés, alors qu'écrire devant implique une invention de la guerre, et un devenir-*polemos* de l'écrivain pour tenter de changer la guerre en retour. Dans son article, A. Furlani poursuit ainsi son argument contre le *post* : « A designation as postmodernist can only distort the work of writers like Davenport, who are better viewed as *metamodernists* » (713). Le critique s'appuie sur les multiples sens de *meta*² pour mobiliser des valeurs présentes chez quelques poètes du milieu (du siècle), dont Duncan et Davenport :

The metamodernists are as well literally “among” the poets they follow, for proximity characterizes their relationship to the modernists. Many of these writers made direct

¹ Nous laissons résonner ici le titre d'Antoine Cazé, *John Ashbery : à contre-voix de l'Amérique* (2000).

² « The English prefix *meta-* relevantly denotes derivation, resemblance, succession, and change. The Greek preposition from which it derives has an especially pertinent range of meanings : with the accusative, *meta* means ‘after’ or ‘next’ ; with the dative, ‘among’, ‘besides’, or ‘over and above’ ; with the genitive, ‘by means of’ or ‘in common with’ » (713).

contact with prominent modernist writers, and several wrote important criticism on them, including Duncan's work on H.D. and Davenport's on Pound. (713)

Il est donc question d'écrire au milieu, par le milieu, dans les marges et à la marge, plutôt qu'après, par-dessus ou au-dessus, pour effacer et surpasser. Apparaît ici même l'enjeu de l'œuvre de H.D., cet immense palimpseste. Pour Duncan comme pour H.D., le langage est le premier palimpseste, dont le sujet constitue la première écriture. Selon Furlani, tout tourne autour de la préposition, qui indique le positionnement des poètes écrivant au beau milieu des ruines du modernisme : « The metamodernists develop an aesthetic *after yet by means of* modernism. Where *post-* suggests severance or repudiation, *meta* denotes the continuity apparent in the metamodernists' efforts to succeed the modernists. » Ainsi le continu, comme valeur, se substitue à l'illusion continue du discontinu. *Meta* permet de reconfigurer un mode de relation trop souvent considéré comme acquis :

Meta- also implies a self-conscious but not slavish sense of descent. The open-field compositions of the metamodernists are not simply indebted to the assemblages of writers like Pound [...] but reconceptualize their methods and subject matter. Metamodernism is by no means a retrogressive search for contemporaneity in the past, or, worse, a merely curatorial reverence. (713)

Que l'on cède ou non au désir ou au besoin d'utiliser l'appellation « métamodernistes » pour désigner les Bédouins du post-avant (lancés à pleine vitesse à l'encontre de l'impérialisme des avant-postes, ces *Outpost[s] of Progress* visant à placer sous leur joug le noir continent du poème)¹, les valeurs introduites par André Furlani dans son argumentaire nous semblent d'une rare pertinence et ses nuances d'une extrême acuité pour l'appréhension de la poésie américaine de l'après-guerre, en particulier celle des

¹ « Alors que le migrant quitte un milieu devenu amorphe ou ingrat, le nomade est celui qui ne part pas, ne veut pas partir, s'accroche à cet espace lisse où la forêt recule, où la steppe ou le désert croissent, et invente le nomadisme comme réponse à ce défi. Bien sûr, le nomade bouge, mais il est assis, il n'est jamais assis que quand il bouge (le Bédouin au galop, à genoux sur la selle, assis sur la plante de ses pieds retournés, 'prouesse d'équilibre'). Le nomade sait attendre, et a une patience infinie » (*Mille* 472). V. également Meschonnic, « Post-avant et post-arrière », *Modernité modernité* (1988), 219.

poètes gravitant autour de Black Mountain College, soit de cet axe tri-directionnel « Duncan-Olson-Creeley », axe fait de forces contraires et de pulsions diverses qui forment un tout, mais seulement dans sa mise en relation. Le métamodernisme nous rappelle que la modernité du modernisme est sans cesse à inventer. Et qu'il y a toujours, selon l'écho du rire meschonnicien dans *Critique du rythme*, à redécouvrir l'amétrie.

Philosophie de la relation : pensée de l'errance et poétique du continu

Nous gagnons un nouveau plateau, une nouvelle zone d'intensité et de turbulence, où Conrad, Deleuze, Guattari et Glissant s'entreglosent et s'entr'expriment à distance, tout en étant au plus près, à la croisée du Congo, du Sahara, de la Caraïbe et des Antilles... Et où s'engouffre Melville, lu par Charles Olson, mais aussi par Philippe Jaworski, *le désert et l'empire*¹. De la Guerre de Troie à *Helen in Egypt* (1961) s'écrit une histoire radicalement autre, plus proche d'une traversée du désert ou d'une géopoétique des espaces lisses. Ces contrées de la littérature sont celles de l'écriture en archipel, et ces voix qui s'élèvent (H.D., Duncan, Mallarmé, Jabès...), celles qui peuplent l'errance, plutôt que celles du voyage, de l'exil ou de la conquête (Pound, Eliot...)². Le métèque exilé dans la cité de Londres, habitant l'ailleurs en étranger privilégié, ne quitte sa demeure (*meta-oikos*) que selon le tropisme du « nomadisme en flèche », c'est-à-dire mû par un « désir dévastateur de sédentarité ». Pour Glissant, ce nomadisme « envahisseur » s'oppose en tout point au nomadisme « circulaire » (PR 24). Celui-là vise moins la quête que la conquête, fondée sur « l'idée de puissance, pulsion totalitaire de la racine unique » ; celui-ci naît « dans un rapport fondateur à l'Autre » (27). La

¹ Cf. Philippe Jaworski, *Melville, le désert et l'empire* (1986), 16-17, 310, sur le monde en archipel (63) et sur l'écriture nomade (210). V. également Deleuze, *Critique et clinique* (1993), 110-112.

² Il faudrait citer tant de pages que nous ne pouvons que renvoyer aux ouvrages d'Édouard Glissant, en particulier, dans *Poétique de la relation*, « L'errance, l'exil » (23) : « De l'exil à l'errance, la mesure commune est la racine, qui en l'occurrence fait défaut. » E. Glissant fait sienne la notion de rhizome, que Deleuze et Guattari substituent à la racine dans *Mille plateaux* : « La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre » (23). Et *Philosophie de la relation* (2009), chap. VIII, « La pensée de l'errance » (61) et « La pensée de la Relation » (72).

prospection des bâtisseurs d'empire diffère absolument de la dérive des troubadours *encreée* dans une pensée de l'errance. À la pensée de l'Empire, Glissant oppose la poétique de la Relation : « L'empire est l'avatar, en absolu, de la totalité. La pensée de l'empire est sélective : elle porte à l'universel non pas la quantité réalisée de cette totalité, mais une qualité qu'elle donne pour le Tout » (PR 40). Alors bien sûr, *Duncan-H.D.* est une utopie, un devenir. Leur mode de connexion est celui du lieu-commun, au sens où l'entend Glissant lorsqu'il murmure dans une parenthèse : « (Le trait d'union des lieux-communs est une racine folle, qui vous pousse par-delà les lisières. Une racine en-allée, qui vous maintient au lieu.) » (*Philosophie de la relation* 36). Cette herbe folle en guise de racine participe de la « *pensée archipélifique* », qui est une « pensée de l'essai, de la tentation intuitive, qu'on pourrait apposer à des pensées continentales, qui seraient avant tout de système » (PhR 45). *Intermezzo*, la ligne Duncan-H.D. se trace pour enrhisomer le modernisme¹. Mais la ligne ne mène nulle part, ne feint pas de fausse piste. C'est plutôt une ligne de résistance. Une ligne de devenir. Qui fait de l'insinuation conquérante une ligne serpentine, avec « toute la fragilité qui renforce parfois un système erratique, en lui supposant non pas des commencements et des fins mais une *sinuation* » (PhR 54). Dans le passage presque imperceptible de la *situation* à la *sinuation* se joue peut-être toute la différence entre Olson et Duncan, comme celle entre Pound et H.D.

Dans le chapitre de *Qu'est-ce que la philosophie ?* consacré à la géophilosophie, Deleuze et Guattari affirment fort justement que « le sujet et l'objet donnent une mauvaise approximation de la pensée ». À leurs yeux, penser se fait plutôt « dans le rapport du territoire et de la terre », de Kant à Husserl, qui exige un sol-terre originaire pour la pensée, et surtout de Hegel à Heidegger, où la Grèce est considérée comme « le territoire du philosophe ou la terre de la philosophie » (82), alors qu'elle formerait

¹ Glissant écrit : « La Relation contamine, ensuave, comme principe, ou comme poudre de fleur. La Relation ensauvage... » (PR 199).

plutôt un « *milieu d'immanence* », moins propice à la naissance mythique de la philosophie qu'à la « *rencontre* entre le milieu grec et le plan d'immanence de la pensée » (84-90)¹. Dès lors, Deleuze rappelle que l'inconscient délire surtout sur « les races, les tribus, les continents, l'histoire et la géographie » (*Pourparlers* 197). Aussi la ligne Hegel-Heidegger est-elle animée d'une « rage de fonder » dans l'espoir de « reconquérir le plan d'immanence grec », là où « les Anglais sont précisément ces nomades qui traitent le plan d'immanence comme un sol meuble et mouvant, un champ d'expérience radical, un monde en archipel où ils se contentent de planter leurs tentes, d'île en île et sur mer » (*Q* 100). Tournée à la manière d'une boutade d'écolier, la phrase suivante est pourtant cruciale : « Dans la trinité Fonder-Bâtir-Habiter, ce sont les Français qui bâtissent, et les Allemands qui fondent, mais les Anglais qui habitent. Il leur suffit d'une tente. » Cette tente serait « l'habitude », soit le mode de vie empirique qui se développe sur le « plan d'immanence de l'expérience radicale » (*Q* 101). Ce plan est justement celui construit par William James. Si les auteurs s'amuse à forcer le trait, jusqu'à la satire du déterminisme philosophique par la terre et par l'imaginaire national, la pointe acérée de leur critique met toutefois à mal le territoire-enracinement qui gouverne tout un pan de l'histoire de la pensée et des idéologies du vieux continent. C'est plutôt dans l'*autre* tradition, celle d'outre-rive et des territoires d'outre-mer, celle de l'expérience et de la déambulation dans les contrées sauvages de la pensée archipélique, que s'articule et se trace intangiblement la poétique de la relation. Au sein même du continent américain, l'efflorescence des philosophies du Nouveau-Monde, le

¹ Ceci n'est pas sans rappeler la notion de *rencontre* dans la théorie de l'extension développée par Whitehead dans *Process and Reality* (1929). James Maynard écrit à ce sujet : « [...] James's pluralistic psychology, Whitehead's metaphysics of process, and Dewey's experiential aesthetics together offer a model for theorizing the sublime not as a disinterested faculty of transcendental idealism but as a contingent, interactive dimension of experience. First and foremost, their pragmatist understanding of the sublime is relational: to place it in the theoretical debates of the eighteenth century, it is neither an inherent quality of objects, as in Burke, nor of mind, as in Kant. Instead, the pragmatist view positions the sublime as an *encounter* of a particular, historical subject interacting with a particular, historical context or environment. As Whitehead shows in his general theory of extension, the sublime is implicit in the activity of *encountering* in general » (2007, 45). Cf. *infra*.

transcendantalisme, le pragmatisme et l'empirisme radical, prend appel sur l'expérience de l'espace et de la migration pour nous donner à voir une « autre » Amérique, celle d'un peuple de pionniers et de passeurs, tels Whitman, Emerson, James, ces chercheurs anarchiques et obstinés dans les contrées inexplorées de la pensée. Ceci invite Deleuze, dans « Bartleby ou la formule », à faire du migrant le personnage conceptuel du pragmatisme américain : « Mais pour cela il faut aussi que le sujet connaissant, l'unique propriétaire, cède la place à une communauté d'explorateurs, précisément les frères de l'archipel, qui remplacent la connaissance par la croyance, ou plutôt par la “confiance” : non pas croyance en un autre monde, mais confiance en ce monde-ci » (*Critique et clinique* 111). À l'appel des auteurs de *Qu'est-ce que la philosophie ?*, qui déclarent dans leur dernier livre en commun « *Nous manquons de résistance au présent*. La création de concept fait appel en elle-même à une forme future, elle appelle une nouvelle terre et un peuple qui n'existe pas encore » (*Q* 104), E. Glissant répond par « l'appel, et non pas encore la plénitude, de la Relation » (*PR* 27). À travers le rhizome Duncan-H.D. (et ses multiples tiges et racines, ainsi de H.D.-Pound, Pound-Eliot, H.D.-Sappho, Duncan-Williams-Mallarmé, ou encore de Duncan-Pound, Duncan-Olson, -Levertov, -Jabès, parmi d'autres), la relation se décline en éthique de la « co-répondance » et en « réponse-abilité ». Cette notion apparaît en condensé dans une amorce de lettre inédite : « Re: responsibility = the ability to response.¹ » La Relation se transforme et se traduit en poétique de l'ouverture, en champs relationnels, palimpsestes et poèmes sériels, de *Hymen* (1921) à la *Trilogy* de guerre de H.D. (1944-1946), des « Passages » et des « Structures » en série aux multiples modes de mise en relation (épistolaire, critique, théorique). Dans une lettre accompagnant l'envoi du manuscrit de son *Venice Poem* à quelques amis en 1947, Duncan écrit : « To explore, to contain, to relate—holding a greater and greater complexity of intellectual speculations in the

¹ A Robin Blaser, 22 août 1957, Duncan papers, Bancroft Library, UC Berkeley, mss 78/164 c, bx 1 f 26.

colloidal suspension of the emotions in which the atoms dance freely: thus is the very inner nature of my particular poetic necessity.¹ »

Une poétique de la relation implique une *critique* de la relation, par la mise en jeu et la corrélation des concepts qui nourrissent l'écriture et la modernité relationnelles². Notre postulat est que le rhizome Duncan-H.D. s'étend et prolifère dans la mise sous tension de l'équation monisme-pluralisme, qui met en porte-à-faux l'Un-Tout des hégéliens, de même que la relation mine l'instance du sujet cartésien, et l'expérience, la raison kantienne³. La dialectique monisme-pluralisme ne mène pas à la *relève* de la trinité hégélienne, mais se donne comme activité, comme travail continu et toujours à reprendre, de mise en relation. Cette dialectique incessante est l'un des principaux traits du pluralisme anglo-américain, comme a su le montrer Jean Wahl en éclaircur. Contrairement aux apparences, la relation est un empêqueur de penser en rond. Plutôt que le fragment ou l'Un-Tout, comme origines ou comme finalités (celui-là permettant de faire advenir celui-ci), elle est un point de départ et un point de vue pour penser le monde. Or, l'exercice d'un point de vue est la définition même de la théorie critique, selon Saussure, qui pose que sur le langage nous n'avons que des points de vue (*Rime* 423). Abstraite de prime abord, figure même de l'invisible, la relation s'avère pour le pragmatiste ou l'empiriste radical le seul mode d'appréhension possible de l'expérience. Robert Duncan écrit dans une lettre à Robin Blaser datée du 20 février 1958 :

The interrelationship of parts is just that each particle is subject to each and other particle: it happens. This is what I still take Pound's "you must know what is happening" to mean. The rest is one's own nature and that's nerves, receptors and translators, and it's internal organs—you have this tone, are it and writing's a matter of being in tune there.⁴

¹ Duncan papers, Bancroft Library, UC Berkeley, mss 78/164 c, bx 2 f 4 (« Notebook—Venice Poem—with Duncan's note to "Dear friends" »).

² Critique est pris dans ces pages au sens d'étude du fonctionnement, ou de l'historicité, du sens ; le poème comme critique du langage ; la poétique comme tenue corrélatrice du langage, de l'éthique et du politique ; et le sujet comme passage, travail de mise en relation.

³ Sur le Je cartésien et le Moi kantien, cf. Deleuze, *Critique et clinique* (1993), 42-45.

⁴ Duncan papers, Bancroft Library, UC Berkeley, mss 78/164 c, bx 2 f 4.

Nous voici au cœur de l'univers pluraliste de William James, dont l'influence sur la poétique relationnelle développée par Duncan s'avère décisive¹. « William James est un ami, une aide, un réconfort pour tous les êtres qui cherchent à tâtons, nerveux, à moitié éduqués, pour tous les affamés d'émotions dont l'Amérique est pleine », déclarait George Santayana en 1911, percevant l'un des devenir possibles de cette pensée (*in* Wahl 128). Incidemment, l'année 1911 est celle où Eliot s'inscrit en doctorat sous la direction du professeur Royce à Harvard et amorce ses recherches sur Bradley. C'est aussi l'année où il fréquente assidûment les conférences de Bergson au Collège de France. Et pourtant, comme en témoigne sa théorie critique de la tradition, l'influence de l'hégélianisme-monisme de Bradley-Royce l'aura finalement emporté sur l'héraclitéisme-pluralisme de Bergson-James. Plutôt qu'une période de grâce animée du souffle de la modernité avant le repli ultra-réactionnaire de la critique sociale et morale, l'analyse montre qu'Eliot doit en réalité le peu d'air pur de sa pensée à Bergson, tandis qu'elle peine déjà à contenir une idéologie du moi absolu et des individus inspirée de Royce. En dernière analyse, sa pensée de la tradition se réduit à l'attribut d'un Sujet universel et à la représentation d'un Tout. La philosophie jamesienne s'oppose ainsi farouchement à l'absolutisme qui sous-tend l'idéologie du canon éliotien.

¹ Dans sa récente thèse de doctorat, James Maynard a magistralement cartographié l'influence conjointe des philosophes pragmatistes américains, en l'occurrence James, Dewey et Whitehead, qu'il a analysés dans la perspective esthétique et philosophique du sublime, « Architect of Excess: Robert Duncan and the American Pragmatist Sublime », University at Buffalo, State University of New York (2007). J. Maynard écrit : « With its constitutive view of the poem as a “multiphasic” experience of language, Duncan's poetics of process—which like process philosophy is predicated on conditions of change and plenitude—can be traced to the pragmatist tradition of William James, John Dewey, and Alfred North Whitehead. Implicit in their conception of a multifarious, non-totalizable world is a pragmatist sublime that, against the continuing legacy of the Kantian sublime, reorients the concept as a pluralistic, ontological, and relational phenomenon of experience » (xii). La problématique du sublime incite J. Maynard à se focaliser sur les enjeux du pluralisme, du processus, de l'incomplétude et des multiplicités, plutôt que spécifiquement sur la relation. Néanmoins, et c'est l'intérêt de la relation, les analyses du sublime pragmatiste américain révèlent son rôle crucial dans la conception du monde chez les trois philosophes. Cf. Chap. I, 23-59. Et sur James, notamment à partir de *A Pluralistic Universe* (1909), voir chap. IV, 170-214. Le présent travail espère s'inscrire dans la continuité de cette étude, à laquelle notre connaissance de l'arrière-plan philosophique américain, crucial pour comprendre l'œuvre de Duncan, mais aussi celle d'Olson et de tant d'autres, doit beaucoup. S'y ajoutent l'ouvrage pionnier de Jean Wahl, *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique* (1920, rééd. 2005), qui a pour point focal l'œuvre de James (145-234) et l'analyse éclairante de David Lapoujade, *William James. Empirisme et pragmatisme* (1997, rééd. 2007).

Whoever claims *absolute* teleological unity, saying that there is one purpose that every detail of the universe subserves, dogmatizes at his own risk. Theologians who dogmatize thus find it more and more impossible, as our acquaintance with the warring interests of the world's parts grows more concrete, to imagine what the one climacteric purpose may possibly be like. We see indeed that certain evils minister to ulterior goods, that the bitter makes the cocktail better, and that a bit of danger or hardship puts us agreeably to our trumps. We can vaguely generalize this into the doctrine that all the evil in the universe is but instrumental to its greater perfection. But the scale of the evil actually in sight defies all human tolerance; and transcendental idealism, in the pages of a Bradley or a Royce, brings us no farther than the book of Job did—God's ways are not our ways, so let us put our hands upon our mouth. (*Pragm.* IV 72)

À l'inverse du point de vue absolutiste, une poétique de la relation fonctionne comme un plan d'immanence, où la relation baigne ses isolats en archipel (concepts, sujets, poèmes). Elle s'inscrit donc pleinement dans le sillage philosophique qui sous-tend *Mille plateaux* : « Une pensée aux prises avec des forces extérieures au lieu d'être recueillie dans une forme intérieure, opérant par relais au lieu de former une image, une pensée-événement, heccéité, au lieu d'une pensée-sujet, une pensée-problème au lieu d'une pensée-essence ou théorème, une pensée qui fait appel à un peuple au lieu de se prendre pour un ministère » (469). Se dégagent une série de valeurs et de concepts liés sur le plan d'immanence de la relation, que l'on envisage comme socle de la modernité Duncan-H.D. La relation est l'impensé du modernisme de la rupture comme elle est l'impensé de l'ontologie ou encore de la stratégie d'avant-garde. Tandis que le modernisme met en scène sa propre fracture pour mieux masquer ses pillages¹, le métamodernisme de la génération de Duncan ou de Davenport, comme le préfixe tente imparfaitement de le saisir, se construit implicitement *sur la relation*, soit une relation ambulante et fluctuante (horizontale) plutôt qu'un rapport oppressant dans une généalogie (verticale). Le métamodernisme est lui-même un *constructivisme* ancré dans

¹ Pound pillant silencieusement Browning, pour la polyphonie et les *personae*, et Morris pour la matérialité du texte, comme l'ont montré les travaux de Jerome McGann. Cf. *Black Riders: The Visible Language of Modernism* (1993).

le plan d'immanence et dans le champ expérientiel de l'empirisme radical. Son activité critique tente de faire fuir la ligne de rupture du modernisme historique pour le reterritorialiser sur la relation. Sans doute ce double mouvement tente-t-il d'éloigner de leur fascination politique ces créateurs singuliers—fascisme de Marinetti à Ezra Pound, pensée fascisante d'Eliot, Hume, Yeats, Lewis—pour les entraîner sur le plan d'immanence des relations. L'enjeu, dans un ouvrage comme *The H.D. Book*, consiste à les soustraire à leur logique folle pour les faire fonctionner au sein d'une nouvelle éthique, qui passe par exemple par H.D., Virginia Woolf et William Carlos Williams.

Dans son article sur Walt Whitman, Gilles Deleuze écrit que « les Européens ont un sens inné de la totalité organique, ou de la composition, mais ils doivent acquérir le sens du fragment, et *ne peuvent le faire qu'à travers une réflexion tragique ou une expérience du désastre* » (*Critique et clinique* 75, n.s.). D'où la rhétorique de la rupture, à laquelle Duncan & Co sont étrangers. Ce qui est propre à l'Amérique, conclut Deleuze s'inspirant d'une citation de Whitman, c'est la « spontanéité du fragmentaire ». Notre travail s'inscrit dans le non-dit de ces lignes, qui sont en réalité davantage influencées par William James que par Whitman. Le contraste établi entre ces deux conceptions du fragment et de la totalité épouse les lignes de la rupture (la composition comme fragmentation) et de la relation (la composition comme conjonction). Comme le mot *company*, celui de *conjunction* était cher à Robert Creeley, dont l'hommage à Duncan fut d'ailleurs publié dans la revue éponyme. Il était également capital pour Duncan, qui écrit à Olson le 1^{er} décembre 1958, au sujet d'une collaboration pour Bob Creeley : « The idea of the conjunction with you lifts my spirits, where that conjunction has its place in Creeley's heart. And shining eye.¹ » En dernière analyse, il ne s'agit pas

¹ Robert Duncan, lettre du 1^{er} décembre 1958 à Charles Olson, Charles Olson Research Collection, Bx 151, The Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut, Storrs. Duncan explique que Creeley lui a envoyé une cassette vierge afin qu'il s'enregistre sur une face avant d'envoyer la cassette à Olson pour qu'il fasse de même sur l'autre face. La double face de la bande magnétique offre en elle-même une belle image de conjonction poétique. Aussi, Creeley était borgne (d'où *shining eye*). Depuis

d'opposer la rupture à la relation. Ce n'est pas une question de rupture *versus* relation, mais de point de vue sur la dialectique, de point de départ pour la conception du monde et donc pour la composition poétique. On retrouve dans ces lignes, en filigrane, la ligne de partage, très ténue par endroits, entre le monisme et le pluralisme. Sans doute le passage du modernisme au métamodernisme se fait-il le long de cette ligne, où le présupposé moniste d'un modernisme centripète européen se transforme de proche en proche en pluralisme sur le « sol » américain. Et la rupture, en relation. Cela ne fait pas des métamodernistes des poètes opposés à l'Europe, ou encore fermés à l'Autre. Bien au contraire. Williams dénonçait déjà ceux qui croyaient qu'il fallait aller vivre dans « l'Europe aux anciens parapets » pour toucher du doigt l'origine et changer le monde¹.

Sniffing the trees,
just another dog
among a lot of dogs. What
else is there? And to do?
The rest have run out—
after the rabbits.²

À Paterson, New Jersey, Williams transforme la quête d'une terre originaire en activité poétique sur le plan d'immanence, la forme du poème en machine à créer, et le lieu imaginaire ou fantasmé en « champ d'action » parcouru par la meute de chiens des poètes américains (*Selected Essays* 281). C'est à nouveau la question du nomadisme en

l'enfance, Duncan, lui, avait un œil « balladeur ». Un accident avait sectionné un nerf si bien qu'il voyait double et ne pouvait faire le point qu'en fermant son mauvais œil.

En outre, cette lettre entre en parfaite résonnance avec la récente thèse de doctorat de Barbara Montefalcone intitulée « The "Eye" and the "Company" ». La pratique de la collaboration dans l'œuvre de Robert Creeley, 1953-2004 ». Université Lumière-Lyon 2, 2006. L'auteur fait figurer en exergue ces mots de Creeley : « Poetry is a team sport; you can't play it all by yourself », avant d'ouvrir son introduction par cette citation de Susan Howe : « American poets are solitaries who go in company; it is useless if not impossible to go alone ». Les affinités avec Duncan et avec notre approche de la relation sont multiples.

¹ Ce fragment d'Arthur Rimbaud est aussi le titre d'un ouvrage de Pierre-Yves Petillon (1986).

² William Carlos Williams, *Paterson*, I, 3. Ceux qui ont quitté la meute sont T.S. Eliot et Ezra Pound, attirés par les « lapins » de la littérature européenne. Dénonçant les lubies d'un exil futile, le localisme williamsien s'inspire notamment d'un axiome de John Dewey selon lequel « le local est le seul universel ». V. à ce sujet l'ouvrage d'Hélène Aji, *William Carlos Williams : un plan d'action* (2004), en particulier l'introduction (« Une machine faite de mots », 7-27), dont s'inspire notre remarque, et la conclusion (« Champ(s) d'action », 99-110).

flèche et du nomadisme circulaire. Le nomade n'est pas nomade parce qu'il part en voyage. Olson, Creeley, Duncan, H.D. et les autres ne sont pas une tribu dans le désert parce qu'ils ont vécu à Majorque, en Australie, en Grèce, en Suisse ou dans le Yucatan. Il s'agit d'un mode de pensée. Les relations sont produites autant qu'elle produisent un monde en procès, en mouvement, en devenir. Ce monde tend simultanément vers une totalité et une ouverture, vers une incomplétude. James écrit dans « The One and the Many », la conférence IV de *Pragmatism* (1907) : « Philosophy has often been defined as the quest or the vision of the world's unity. We never hear this definition challenged, and it is true as far as it goes, for philosophy has indeed manifested above all things its interest in unity. But how about the VARIETY in things? » On passe imperceptiblement de l'Un-Tout des absolutistes à l'Ouvert, qui est un et multiple. Duncan saisit cette tension dans le titre de son essai « Towards an Open Universe » (*SP* 1-12), où se donne à lire la prégnance de Bergson à travers James et Whitehead, que l'on retrouve chez Deleuze puis dans l'univers de Glissant :

Nous avons avancé que la Relation est totalité ouverte, en mouvement sur elle-même. C'est dire que ce que nous soustrayons de cette idée, telle qu'elle s'est ainsi forgée, c'est le principe d'unité. Le tout n'y est pas la finalité des parties : car la multiplicité dans la totalité est totalement une diversité. Redisons-le, opaquement : l'idée seule de totalité est un obstacle à la totalité. (*Poétique de la relation* 206)

Pour James, le monde *tient* des relations. La réalité est d'abord formée d'un vaste réseau, un vaste entrecroisement ou *network* de « lignes d'influence¹ ». James raille la fascination des monistes qui s'émerveillent devant l'unicité du monde en s'exclamant

¹ « There are innumerable other paths of practical continuity among things. Lines of *influence* can be traced by which they together. Following any such line you pass from one thing to another till you may have covered a good part of the universe's extent. Gravity and heat-conduction are such all-uniting influences, so far as the physical world goes. Electric, luminous and chemical influences follow similar lines of influence. But opaque and inert bodies interrupt the continuity here, so that you have to step round them, or change your mode of progress if you wish to get farther on that day. Practically, you have then lost your universe's unity, *so far as it was constituted by those first lines of influence*. There are innumerable kinds of connexion that special things have with other special things; and the *ensemble* of any one of these connexions forms one sort of system by which things are conjoined. Thus men are conjoined in a vast network of *acquaintanceship* » (*Pragm.* 66-67).

« The World is One! », alors qu'ils se fondent sur un réalisme langagier (*uni-verse*) et s'aveuglent devant la magie d'un chiffre sacralisé au lieu de se confronter, de se *frotter* réellement à l'appréhension du monde par l'expérience et par une physique de l'esprit.

Of *course* the world is one, we say. How else could it be a world at all? Empiricists as a rule, are as stout monists of this abstract kind as rationalists are. The difference is that the empiricists are less dazzled. Unity doesn't blind them to everything else, doesn't quench their curiosity for special facts. (*Pragm.* 64)

Le réalisme langagier et l'essentialisation des mots sont précisément dénoncés ouvrage après ouvrage par H. Meschonnic dans son combat pour la poétique, pour l'exercice critique du langage dans la pensée. Ce qui tracasse James n'est pas le « monde », mais les choses qui le peuplent, et par là les relations qui le parcourent et le composent.

Are they, for example, *continuous*? [...] In other words, do the parts of our universe *hang* together [...]? Even grains of sand hang together through the space in which they are embedded [...]. Space and time are thus vehicles of continuity, by which the world's parts hang together. The practical difference to us, resultant from these forms of union, is immense. Our whole motor life is based upon them. (*Pragm.* 67)

C'est de la relation comme *machine de vie* jamesienne (et spinozienne) de la pensée, et donc comme *machine de guerre* deleuzo-guattarienne (et meschonnicienne) du poème qu'il est continuellement question dans cette étude, qui fait du fragment ou de la disjonction ni une fatalité ni une finalité, mais un point de départ¹. Le morceau ne vaut rien sans la ligne, pas plus dans le monde jamesien que dans la critique du modernisme, envisagée comme travail de mise au jour, plutôt que de mise à l'ordre et au goût du jour.

Ce projet se propose de suivre *l'aventure de la ligne*.

Il postule la nécessité d'envisager le modernisme non pas comme origine mais comme processus ou fonctionnement. Consacré à un état des lieux de la critique, le premier chapitre explore l'historicité de la notion même de modernisme en la

¹ Sur les traces de Jean Wahl, Gilles Deleuze a su mettre en relation la création littéraire anglo-américaine et le plan d'immanence de la philosophie. « Un tel plan est peut-être un empirisme radical »... (*Q* 49).

confrontant sans cesse à la notion critique de modernité. Il s'agit par ce biais de situer les enjeux de la réception du premier modernisme, du milieu du siècle jusqu'à nos jours, au gré des poétiques et des polémiques (post)modernistes¹. La *relation* au modernisme entend se situer à l'interface de la réception et de la production, qui se décline en lecture et en écriture pour les poètes du milieu du siècle comme pour leurs successeurs. Une poétique de la relation met donc en jeu cette dialectique comme l'exercice d'une *critique active*². Au premier plan d'une telle démarche figurent les concepts de tradition et de canon, dont l'analyse révèle les implications non seulement poétiques, mais aussi éthiques et politiques, chez Pound comme chez Eliot. Selon un paradoxe familier, la quête des origines s'accompagne pour les avant-gardes modernistes d'un effacement des liens avec le passé immédiat, sur lequel elles s'appuient, pour mieux souligner la nouveauté ou la « radicalité » de l'innovation. Le chapitre II de cette étude montre que la quête éliotienne des racines—y compris, dans le cas de Pound, pour mieux les arracher—mène à l'*effondement*³ du monument éliotien comme aux fêlures du poème épique poundien. C'est néanmoins dans les failles monumentales et parmi les ruines de cette épopée tragique que parviendra à proliférer l'herbe folle d'une nouvelle génération de poètes, dont Basil Bunting, Charles Olson et Robert Duncan. Du système de relation triangulaire « Pound-H.D.-Williams », postulé à l'origine comme formant le socle du modernisme et le champ de recherche de la revue *Sagetrieb*, H.D. s'avère encore largement aujourd'hui la tache aveugle. En cela, notre étude du modernisme par le milieu reprend le défi lancé en 1985 par Michael André Bernstein dans les pages du numéro spécial Duncan de cette même revue consacrée à la tradition poundienne.

¹ Cf. Jerome Rothenberg, *Poetics & Polemics, 1980-2005* (2008), éd. S. Clay, qui comprend un chapitre intitulé « Robert Duncan: A Memorial ».

² Cf. Yves di Manno, *Objets d'Amérique* (2009). Y figure un mélange personnel inspiré des « anthologies actives » de J. Rothenberg, où se mêlent essais ou critiques et traductions de poèmes, dont « Robert Duncan : 8 poèmes de *L'Ouverture du champ* » (71-86).

³ Cf. Deleuze, *Différence et répétition* (1968), 92.

Perhaps the strength of any literary movement is most apparent, not in the dutiful *exempla* of its acolytes, but in the articulations of its principal heresiarchs. Certainly in American writing today, there is no poet whose work more rightfully belongs within what this journal has called the “Pound-H.D.-Williams Tradition” than Robert Duncan. Indeed, if one takes seriously all three of the figures thus designated as fundamental, as, in a sense, constituting a certain canon, central to what we still call poetic “modernism,” it is difficult to think of any major poet except Duncan who has located his writing as so deliberate a continuation of the same enterprise. And yet there is also no poet whose work more seriously challenges the premises and boundaries of that very tradition, whose writing has been more responsive to all the impulses modernism sought either to repress entirely or to relegate to the margins of serious writing¹.

Notre travail s’inscrit tout entier dans le sillage de cette analyse. C’est précisément en tant que poète métamoderniste que Duncan suit la tangente de l’hérésie poundienne, mais en opérant un glissement crucial du projet politique initial à un projet éthique. Il reconfigure ainsi la poétique du projet poundien selon un nouveau mode, celui de la relation. Son œuvre est éminemment politique dans la mesure où elle se fonde sur une éthique, qui passe par la relation et par le don (chapitre III). Cette question forme le cœur de l’œuvre duncanienne et elle constitue le centre de vorticité de notre analyse. *The H.D. Book* est le roman du modernisme, son aventure, son utopie (chapitre VI). Né du lien entre lecture et écriture, il se forme dans la relation épistolaire avec H.D., mais aussi avec Norman Holmes Pearson, le commanditaire du projet. Il participe ainsi d’une éthique du don, mode relationnel complexe pour lequel Duncan avait une certaine prédilection. L’exploration de la relation épistolaire nous conduit à formuler une deuxième thèse, qui consiste à montrer que la correspondance, la critique, la théorie et le poème participent d’une seule et unique activité. Les limites génériques

¹ M. A. Bernstein, « Robert Duncan: Talent and the Individual Tradition », *Sagetrieb* 4.2-3 (1985), 177. « Part of this dilemma is, perhaps, purely local in nature, since the very existence of a distinctive “Pound-H.D.-Williams tradition” remains, after all, a largely untested hypothesis. *Sagetrieb*, the publication which now proposes itself as “A Journal Devoted to Poets in the ‘Pound-H.D.-Williams Tradition,’” may well be not only the originator, but also the sole proponent, of this particular configuration of authorities. Revealingly enough, however, H.D. was included on the title page only in the third issue, and this decision was not accompanied by any serious reflection upon what changes the pressure of her work might exert upon the enlarged definition of the tradition in question » (178).

traditionnelles signalent moins une différence de nature qu'une différence de régime ou d'intensité. C'est dans la correspondance, ou par la relation épistolaire, que naissent les écrits théoriques, que se façonnent les poétiques et que sont appelés les poèmes. La lettre épistolaire et la lettre alphabétique forment un nouveau nœud rythmique, qui se décline en *prise de risque*, dans l'envoi d'un poème à H.D. (chapitre IV), et en *méprise*, lors de l'amorce de sa correspondance fleuve avec Denise Levertov (chapitre VII). Si elle est principalement perçue par le prisme de la construction du *H.D. Book*, l'œuvre de H.D. donne également lieu à l'analyse de textes-clés, en particulier *Tribute to Freud*, *Trilogy* et *Hymen* (chap. III et chap. V). L'étude de ces textes vise non seulement à montrer que H.D. s'inscrit pour son compte dans un circuit économique du don et de la dette, notamment avec Pound et avec Freud, mais que toute son œuvre majeure vise à se déprendre de sa réduction à l'Imagisme. L'usage du symbolisme saphique dans la poésie de H.D. aboutit à la subversion des codes patriarcaux du modernisme, et nous invite à repenser les enjeux du figural dans la poétique imagiste poundienne (chapitre V). La relation épistolaire, fondée sur des correspondances publiées (Duncan/H.D., Duncan/Levertov) comme sur de nombreuses correspondances inédites (avec Olson, Creeley, Pearson, Allen, Zukofsky, Pound, Edwards), permet d'aborder sous un nouvel angle la politique du poème dans le milieu des revues *Origin* et *Black Mountain Review* (chapitre VII). Les deux derniers volets de cette étude sont consacrés à une lecture de passages-clés des œuvres majeures de Duncan, de *The Opening of the Field* à *Ground Work II: In the Dark*, où la part belle est faite au poème comme champ de relations (chapitre VIII) ainsi qu'aux relations sérielles et intertextuelles (chapitre IX). Enfin, la relation à l'autre et à l'autre texte se double d'une relation à « l'autre-langue » qui amorce un devenir-étranger du sujet poétique.

PREMIÈRE PARTIE

LES MÉTAMORPHOSES DU MODERNISME OU LE MODERNISME COMME FONCTIONNEMENT : ENJEUX CRITIQUES, ÉTHIQUES ET POLITIQUES

CHAPITRE PREMIER

Configurations modernistes : limites, trajectoires, remodelages

Près d'un siècle après son émergence, la définition d'une *tradition* moderniste demeure un défi pour l'histoire littéraire. Elle cristallise les enjeux du premier modernisme, dont les ondes de choc ont traversé le XX^e siècle, et pose ainsi la question du sens à première vue paradoxal d'une « tradition expérimentale ». Du berceau du modernisme anglo-américain (1910-1913) aux récentes poésies du langage, cette question a été porteuse d'une redéfinition incessante de la poésie, de la poétique et de l'écriture. Perçues depuis le seuil du XXI^e siècle, les différentes limites et trajectoires du modernisme font l'objet de polémiques qui viennent éclairer, directement ou de manière oblique, l'émergence de la *Nouvelle poésie américaine* et son inscription dans l'histoire du modernisme anglo-américain. À la fois privilégiée et pourtant encore largement méconnue, la relation qui unit le travail de Duncan à celui de H.D. servira de fil conducteur aux chapitres qui suivent. Mais ce fil ne saurait être isolé du réseau inextricable de deux générations de poètes américains. Une attention portée aux dissonances produites par le concert de la critique contemporaine révèle les tensions sous-jacentes entre différentes conceptions de l'histoire et du discours, de la poésie et de la poétique. Ces postulats critiques divers engendrent une reconfiguration perpétuelle de l'héritage moderniste, au risque de le transfigurer, voire de le défigurer.

1. (Post-)modernisme : définitions et dissonances

a) du préfixe de la postérité

Dans son étude-clé de la tradition poundienne, *ABC of Influence: Ezra Pound and the Remaking of American Poetic Tradition* (1992), Christopher Beach semble éluder la question d'une définition de la tradition moderniste en employant de manière synonyme, et à première vue contradictoire, « the postwar Pound tradition » et « a post-Poundian practice » (5). La poésie d'après-guerre paraît simultanément « poundienne » et « post-poundienne ». Par commodité, C. Beach se réfère également à une poétique « post-moderne » pour décrire son objet, à savoir le travail de la génération des nouveaux poètes américains, héritiers de Pound et de Williams, dans les années cinquante et soixante : « The year Duncan identified as the beginning of a new poetic sensibility, 1950, was marked by the publication of Olson's "Projective Verse", the "postmodern" manifesto largely responsible for defining the context of postwar Poundian poetics » (19). Mais si le critique emploie ici le terme *postmodern*, c'est pour se référer spécifiquement à Charles Olson, qui fut le premier poète américain à employer et à revendiquer le terme, moins pour désigner un nouveau mode d'écriture poétique que pour s'inscrire résolument dans la reconfiguration épistémologique du monde contemporain : « Olson's postmodernism can best be seen not so much as a reaction against Pound's Modernist project but as an extension of the most extreme forms of Modernist practice » (89). À juste titre, l'auteur réfute la conception antithétique du modernisme et du post-modernisme telle qu'elle peut apparaître dans d'autres champs culturels¹ : « It is clear that to polarize Modernism and postmodernism in any absolute sense is to oversimplify what is a highly complicated pattern of

¹ Dans *Modernité modernité*, Henri Meschonnic rappelle que *post-moderne* provient du vocabulaire des architectes, qui voulaient manifester par là une rupture avec la « révolution continue », revendiquer le droit à un « éclectisme radical », incluant des « allusions au passé », des « réminiscences », une forme de « syncrétisme » : « Les architectes du post-moderne voulaient rompre avec l'académisme du moderne, avec la géométrisation fonctionnaliste » (220).

influence, cross-fertilization, self-definition, and differentiation » (28). Loin de viser à apporter sa contribution aux « polémiques post-modernes » nourries naguère par la critique sociale, culturelle, philosophique, artistique et littéraire¹, C. Beach adopte un regard dépassionné et confère à la notion une souplesse descriptive : « The various manifestations of post-Poundian poetry, from Olson in the early 1950s to Bernstein in the 1980s, all in some measure fall under the rubric of postmodernism » (27). À ses yeux, le lien entre la poésie « post-poundienne » et la poésie « post-moderne » ou « post-moderniste » serait triple :

In the most fundamental sense, all these writers are by definition postmodernist in coming after Modernists like Pound and Williams and in one way or another following, reacting to, or departing from these Modernist predecessors. In addition, they are part of a broader movement of experimental postmodernism in all the arts that took place in the 1950s and early 1960s. In a still more specific context, they are postmodern in the sense suggested by critics such as David Antin and Charles Altieri, both of whom describe a postmodernism corresponding to the “field poetics” of Charles Olson and the Black Mountain school.² (27)

L’essai pionnier de David Antin auquel C. Beach fait allusion, « Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry³ » (1972), s’attache notamment à montrer comment le travail des modernistes a été à la fois détourné et étouffé par l’« anti-modernisme » des *New Critics* (C. Brooks, R. Penn Warren, I. A. Richards) et des poètes-universitaires, qui formèrent jusqu’aux années soixante une chape de plomb sur la création poétique. D. Antin les surnomme ironiquement « the Metaphysical Modernist tradition » (120), avant de souligner comment le travail d’Olson et de ses contemporains (Creeley, Duncan, Corman) autour des revues *Origin* et *Black Mountain Review* permit une reconfiguration du modernisme—d’aucuns

¹ Cf. Hal Foster, « Polémiques post-modernes » (1985), cité par Meschonnic, *Modernité*, 228.

² Cf. Altieri, « From Symbolist Thought to Immanence : The Ground of Postmodern American Poetics » (*boundary 2*, 1973), repris dans son étude pionnière consacrée à Olson, Duncan et Creeley, et justement intitulée *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry During the Sixties* (1979).

³ Essai paru dans le premier numéro de la revue *boundary 2: a journal of postmodern literature* (98-133).

diraient sa Renaissance—, passant de sa version officielle et institutionnelle (« *Later* » Eliot, Auden, Ransom, Tate, menant à Lowell, Jarrell, Schwartz, Snodgrass), à « l'autre » version, anti-canonique et, selon les termes de Rimbaud, absolument moderne (Pound, « *Early* » Eliot, Williams, H.D., Stein, menant à Zukofsky, Oppen, Rexroth, Ginsberg, Olson, Duncan, Creeley). Dans un essai inédit écrit en 1956, Duncan évoque sans ambages la réception des œuvres de Pound, Williams et H.D. dans le climat « réactionnaire » de l'époque qui baigne encore la scène poétique des années cinquante : « In the 30s a critical reaction took many paths »...

But in large the influence of Auden [...], of Rilke and Lorca (toward passionate fantasy), of the English (Empson) and the Southern Regionalists (Eberhart, Ransom, Tate, Laura Riding) toward metaphysical conceit meant even an hostility toward metrical invention and complexity, and an open disregard for objectification. In the present usage [1956], the poetics of *The Cantos* has few adherents. Certainly the dominant aesthetic is that of the critical reaction: Shapiro, Wilbur, Horan, Bishop, Roethke, Bogan, Garrigue, Lowell (who does however have strength in his measure) all exhibit disinterest and even ignorance of form and invention. Hence recourse to convenient traditions.¹

Il est frappant de noter que, pour des raisons diamétralement opposées, le corpus de plusieurs des « maîtres » du modernisme—tels Eliot, Yeats ou Pound—est revendiqué à la fois par la « marge » et par le « centre ». Dans son étude pionnière sur les anthologies et l'histoire du canon, *From Outlaw to Classic* (1995), Alan Golding décrit ce clivage en opposant le « canon » établi des Nouveaux critiques au « canon alternatif » constitué par l'émergence du groupe de Black Mountain. A. Golding montre comment la culture souterraine des poètes du collège expérimental de Caroline du Nord se forme non seulement à travers ses publications individuelles et collectives, mais aussi par l'entremise de sa propre (*re*)lecture du modernisme qui remet Pound et Williams, alors écartés et méprisés par le canon, puis Stein et H.D., encore largement ignorées et incomprises, sur le devant de la scène.

¹ Duncan, « The Influence of Ezra Pound's *Cantos* », essai inachevé et inédit, écrit en 1956 à Black Mountain College, Nb 19 Bx 26, Duncan Archive, SUNYB.

En dépit de son ambiguïté et de son opacité notoires¹, le préfixe du *post*-modernisme semble étrangement à même de saisir le rapport ambigu qui unit Duncan et Olson au modernisme historique, même si le premier y était farouchement opposé, et si le second le brandissait à la fois comme bannière d'une nouvelle épistémologie—sans doute une manière de chercher à s'émanciper des « maîtres » (Pound et Williams) qu'il appelait les « granpas² »—et comme épouvantail à *New Critic*... Ainsi, Duncan écrit dans « The Self in Postmodern Poetry » :

“Modern,” for me, is present in my work as a nostalgia for a world long gone, and “postmodern” is a term used, I understand, to discuss even my work, but it is not a term of my own proposition. I would not want, in any case, to contend with what postmodern means or does not mean as a possible definition of a period in the history of ideas. (*Fictive Certainties* 219)

Préférant souligner les racines emersoniennes des notions de procès, d'expérience et de projection, qui sont inhérentes à son travail sur la « forme ouverte », Duncan lance son célèbre : « In this am I “modern”? Am I “postmodern”? » (227). Ce rapport conflictuel à la question posée configure en filigrane la complexité du lien de cette génération aux principaux modernistes, ainsi qu'elle apparaît sous la plume de David Antin dans « Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry » (1972). Citant un poème de Charles Olson, Antin s'interroge sur la nature de cette nouvelle poésie et sur ses liens avec le modernisme pundo-williamsien.

[This] raises the difficult if somewhat academic question of whether this is a return to “modernism.” In principle it is built on Pound [...]. But even assuming that Olson and the other Black Mountain poets are thoroughly individual, which they are, it is still possible to see them as renovating and deepening the “modernist” tradition of Pound and Williams. There is certainly a transformation of Pound's idea of culture. Where Pound set out on a course to recover the cultural heritage of poetry, what he had in mind seemed at

¹ H. Meschonnic le considère comme un terme « symptôme » et n'a cessé d'en souligner l'inanité. Cf. *Modernité modernité*, 221.

² Lettre de Charles Olson à Donald Allen, citée par Allen dans la postface (1998) accompagnant la réédition de *The New American Poetry* (1999), « Afterword », 448.

times to mean a collection of “touchstones.” [...] Olson shifts the whole emphasis into an attempt to recover the cultural heritage of *humanity*, “The Human Universe.” Similarly Robert Duncan, the other main theorist of the group, sets out to recover his version of the human universe [...]. It is a deepening and widening of Pound’s cultural career, though to the extent that Pound was involved in a cultural career he was not any more of a “modernist” than Matthew Arnold[,] [u]nlike the Frenchmen who were his contemporaries... (125)

Sous sa forme euphémistique de « retour au modernisme », le sens de la préposition *post-* dans le travail examiné par D. Antin évoque la combinaison d’une réorientation de la trajectoire (*transformation, individual*) et d’une continuation du projet originel instigué par Ezra Pound (*renovating and deepening, widening*). Pour Antin, le *post-* est privé de nuance véritablement antagoniste, puisqu’il maintient ouverte la possibilité de la différence et du changement dans la continuité et suggère une *transformation* plutôt qu’une rupture. En revanche, le clivage se situe à ses yeux entre ce modernisme-ci et le canon « anti-moderniste » construit par les Nouveaux critiques, qui se réclament étrangement de la même épithète. Tant et si bien que malgré les efforts de critiques comme Altieri, Antin ou Beach, la correction de ce déséquilibre et la mise au point d’une définition précise des conditions d’émergence du modernisme étaient encore parmi les premiers objectifs de Pierre Joris et de Jerome Rothenberg dans l’introduction du premier volume de *Poems for the Millennium: The University of California Book of Modern and Postmodern Poetry* en 1995 :

With regard to twentieth-century poetry, a new look has long been overdue. In the American instance, views of “modern poetry” established at midcentury have largely continued to the present and, as they entered the standard anthologies and literary histories, have tended to play down the more revolutionary aspects of modernism in favor of the recognition of a handful of “major” figures, many of whom are celebrated precisely for their antiexperimental and antirevolutionary positions or for their adherence to a relatively conventional view of poetic traditions and formal possibilities. (I, 11)

Dans le cadre de la poésie américaine du XX^e siècle, « *postmodern* » ne fait vraiment sens, c'est-à-dire n'a de référent relativement consensuel, que comme marqueur temporel¹. Alors largement synonyme de *postwar*, il désigne le plus souvent implicitement la sphère cosmopolite et polymorphe des « New Americans », c'est-à-dire la poésie « expérimentale » de tradition poundienne, et/ou influencée par l'avant-gardisme européen, principalement celui de Dada et des surréalistes, comme dans le cas de O'Hara, Ashbery, ou encore du jeune Duncan, traducteur de Breton et auteur d'improvisations sérielles comme *Medieval Scenes* (1947), volume composé en présence de Robin Blaser et Jack Spicer à Berkeley. Même si l'on s'en tient au contexte spécifique de la seule poésie américaine, ce terme jouit d'autant de sens que de sujets, fussent-ils poètes, critiques, anthologistes, lecteurs². Toutefois, alors que son contenu est à peine modifié et légèrement augmenté, *The New American Poetry* devient *The Postmoderns: The New American Poetry Revised* en 1982. Par ailleurs, Paul Hoover justifie l'emploi du nouveau mot en vogue pour son anthologie *Postmodern American Poetry: A Norton Anthology* (1994), par le croisement des paradigmes esthétique et historique : « As used here, "postmodern" means the historical period following World War II. » Hoover ajoute en effet cette glose indispensable :

It also suggests an experimental approach to composition, as well as a worldview that sets itself apart from mainstream culture and the narcissism, sentimentality, and self-expressiveness of its life in writing. Postmodernist poetry is the avant-garde poetry of our time. [...] This anthology shows that avant-garde poetry endures in its resistance to mainstream ideology; it is the avant-garde that renews poetry as a whole through new, but

¹ Cf. les travaux sur la formation des canons et sur les « guerres d'anthologie » d'Alan Golding (1995 et 1998) et de Jed Rasula, *The American Poetry Wax Museum: Reality Effects, 1940-1990* (1996). V. également à ce sujet M. Perloff, « Whose New American Poetry? Anthologizing in the Nineties », *Diacritics* 26.3 (1996), H. Aji (dir.), « Poètes américains : architectes du langage », *RFEA* 103 (février 2005) et Axel Nesme, « Canonical Agon in Post-World War II American Poetry Anthologies », *RFEA* 110 (décembre 2006).

² Cf. les ouvrages de J. Rothenberg, « inventeur » d'anthologies anti-canoniques, qu'il façonne comme de vastes « assemblages », « compositions » ou « collages » s'inscrivant dans une pratique poétique, comme le montre *Pre-Faces & Other Writings*, 1981. V. également la colossale et non moins fascinante anthologie internationale et trans-historique des « fous littéraires » de S. McCaffery et J. Rasula, *Imagining Language* (1998).

initially shocking, artistic strategies. [...] Despite their differences, experimentalists in the postwar period have valued writing-as-process over writing-as-product. [...] Postmodernism decenters authority and embraces pluralism. (xv-xvii)¹

L'absence de définition véritablement limpide et cohérente est frappante. Il s'agirait alors plutôt d'une convention. D'ailleurs, la fortune critique de ce terme est déjà à cette période sur le déclin, car, comme l'écrit M. Perloff dans « Postmodernism/Fin de siècle: The Prospects for Openness in a Decade of Closure », nombre d'ouvrages évitent désormais « the P-word² », à l'instar du prudent et visionnaire *From Modern to Contemporary* de James Breslin (1984).

b) de la modernité du modernisme

Si elle demeure esthétiquement et historiquement très discutable, l'appellation *postmodern* fut donc retenue par Joris et Rothenberg. L'importance historique de leur anthologie de poésie mondiale nous invite à nous interroger sur les raisons de ce choix. Certes, il s'agit apparemment avant tout d'un emploi par défaut. Il est le plus souvent éludé à la faveur de « twentieth-century poetry », ou encore « modernism », « avant-garde », « experimental writings », etc., et toujours placé entre guillemets : « an act of decentering of a kind that we find emerging in modernism and inching toward fulfillment in the present (“postmodern”) aftermath » (I, 13). Mais sa référentialité englobante conserve son efficace, tant pour désigner le corpus « moderne et post-moderne », qu'ils révisent et enrichissent considérablement, que pour son intelligibilité auprès du lectorat visé, qui dépasse de loin les frontières états-uniennes. En définitive, la prudence des éditeurs est à la hauteur de leur ambition :

¹ A. Golding écrit à ce propos (1995) : « The point is simple: “postmodern” as a period term includes hundreds of poets whom the criterion of the “experimental approach to composition” excludes from consideration, from Wilbur, Lowell, Bishop, and early Rich through *The Morrow Anthology of Younger American Poets* to the New Formalists » (30).

² *Criticism* 35. 2 (mars 1993), 164.

The form of the work we have assembled is that of a synthesizing and global anthology of twentieth-century modernism with an emphasis on those international and national movements that have tried to change the direction of poetry and art as a necessary condition for changing the ways in which we think and act as human beings. (I, 2)

La diade *modern/postmodern* permet d'éviter l'emploi systématique et abusif d'« avant-garde », qui, strictement employé, rétrécit considérablement le champ d'investigation, comme le précisent les deux poètes polyglottes :

It should be clear that for all of our avant-garde emphasis, we have tried not to be restricted by a superficial avant-gardism but to allow the inclusion of all works that we feel significantly test the limits of poetry, both from a structural and an experiential point of view. (I, 13)

Pour Rothenberg et Joris, *postwar* et *postmodern* sont, à tort ou à raison, inextricablement liés. Ces derniers décrivent ainsi le bouillonnement de créativité d'abord contenu sous le joug des *New Critics* durant l'immédiat après-guerre : « a counterpoetics was quickly starting to develop—a push, foremost, to find new beginnings (or to retrieve old ones) appropriate to the time » (II, 4). Cet essor, cette explosion d'activité poétique dans les années cinquante marque pour la poésie américaine rien de moins qu'un nouveau départ, une résurgence amorcée au cœur des ténèbres. « *A work resuming “in the dark”* », écrivent les auteurs, citant au passage le sous-titre du dernier recueil de Robert Duncan, *Ground Work* (1987).

The nature of that start was not so much *postmodern*—as it would come to be called—as it was post-bomb and post-holocaust. [...] It was this rebellion and rejection, this “great refusal” at its extreme, that marked all that was best in what was then beginning to take shape. [...] Alongside the revival of the full range of modern (modernist) moves, more notable expansions and divergences were taking place—from critiques as correctives of an art mislabeled “modern” to more far-reaching departures from Renaissance-derived modernities and the reclaiming of (old) powers in the name of what Charles Olson early called “*postmodern man*.” Rightly or wrongly named, the term and the issues raised thereby (but never resolved or capable as such of resolution) came to define the time and poetics in question. (II, 4-5)

Certes, on peut juger avec H. Meschonnic que si « le jeu de la modernité n'était pas clair », « [c]elui du post-moderne est doublement obscur » (*Modernité* 219), ou encore avec J.-M. Rabaté que notre modernité littéraire est déjà « assez affligée dans ses hoquets de “post-post” pétaradants » (*Pénultième* 9). Déplorant que « le thème du postmoderne se prête merveilleusement à l'activation de la bêtise¹ », Jean-François Lyotard analyse néanmoins patiemment l'essence paradoxale du concept, inscrite jusque dans son étymologie même, reliant le « post » du futur à un « modo » qui désigne l'antériorité d'« hier »². Or, ce paradoxe n'est-il pas véritablement constitutif du modernisme anglo-américain, et notamment de la tradition poétique instaurée par Ezra Pound et continuée pendant de longues années avec puis après lui ? Dans *La Pénultième est morte*, J.-M. Rabaté prend soin de distinguer modernité et modernisme, en s'attachant à déceler la modernité du modernisme anglo-américain : « la modernité du modernisme historique tiendrait avant tout au sérieux avec lequel ses principaux acteurs ont considéré l'archaïque ou la tradition » (199). Mais ce trait n'est-il pas constitutif de la définition de la modernité elle-même, celle de Baudelaire, dont Walter Benjamin a su saisir la portée ? « La modernité est un accent essentiel de sa poésie, écrit Benjamin. C'est elle qui, avec le spleen, fait voler en éclats l'idéal (« Spleen et Idéal »). Mais la modernité précisément cite toujours la préhistoire.³ » Walter Benjamin ajoute dans l'« Exposé » de 1939 pour le *Livre des Passages* :

“Spleen et Idéal”—dans le titre de ce premier cycle des *Fleurs du mal* le mot étranger le plus vieux de la langue française a été accouplé au plus récent. Pour Baudelaire il n'y a pas contradiction entre les deux concepts. Il reconnaît dans le spleen la dernière en date des transfigurations de l'idéal—l'idéal lui semble être la première en date des expressions du spleen. Dans ce titre où le suprêmement nouveau est présenté au lecteur comme un “suprêmement ancien”, Baudelaire a donné la forme la plus vigoureuse à son concept de moderne. Sa théorie de l'art a tout entière pour axe la “beauté moderne” et le critère de la

¹ Lyotard, « Du bon usage du postmoderne » (1987), cité par Meschonnic, 219.

² Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (1988), cité par Rabaté, *Pénultième*, 12.

³ Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, « Exposé de 1935 », 43.

modernité lui semble être ceci, qu'elle est marquée au coin de la fatalité d'être un jour l'antiquité et qu'elle le révèle à celui qui est le témoin de sa naissance. C'est là la quintessence de l'imprévu qui vaut pour Baudelaire comme une qualité inaliénable du beau. Le visage de la modernité elle-même nous foudroie d'un regard immémorial. Tel le regard de la Méduse pour les Grecs. (56)

Comme pour refléter la tension inscrite dans la racine étymologique du mot, la définition du modernisme paraît de prime abord pleinement antinomique. J.-M. Rabaté en souligne les contours dans cette synthèse :

Lewis au milieu des Bretons proches de la nature, Pound faisant un tour de Provence à pied pour retrouver les traces des troubadours et du polythéisme antique, Joyce s'enquérant des rites phalliques et funéraires irlandais de son exil italien, Eliot retrouvant au bord du lac Léman les éléments d'une cosmographie païenne, chrétienne et bouddhiste à la fois [...], tous traitent le primitif avec une attention [...] dont les avant-gardes européennes n'ont jamais fait preuve. Leur "modernité" reste donc prise dans les dialectiques de l'avant-garde, avec son cortège de tentations culturalistes, pédagogiques et exhibitionnistes, faute d'avoir trouvé le moyen de penser l'archaïque. (*Pénultième* 200)

La modernité du modernisme résiderait dans son traitement de l'histoire et de la tradition, dans sa relation à un passé ancien. Elle prendrait forme dans son exhumation d'un passé archaïque, primitif, ou encore, mythique¹. Le modernisme anglo-saxon se serait ainsi érigé sur le paradoxe reliant *telos* et *archè*, écartelé entre son ultime désir de renouveau et sa quête infinie d'un « avant » mythique, soit entre *post* et *modo*, anticipation et retour, futurisme et primitivisme². Cette quête du principe premier ou

¹ Il s'agit également de l'un des critères de la « modernité » intempestive du premier romantisme allemand, le romantisme d'Iéna (1798-1800), qui se préoccupait à l'origine de « la poésie de l'Antiquité », et visait à opérer la « reprise critique » des œuvres « dyonisiaques » de la « Grèce tragique » pour créer (ou « refaire, en moderne ») « la grande œuvre classique dont manque l'époque » et ainsi « surpasser et compléter l'Antiquité dans ce qu'elle a d'inachevé ou d'inaccompli, dans ce qu'elle n'a pas réussi à effectuer de l'idéal classique qu'elle entrevoyait. Ce qui revient à opérer la "synthèse" de l'Antique et du Moderne, ou [...] à relever—*aufheben*—l'opposition de l'Antique et du Moderne. » Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978), 19-20. La différence avec l'avant-garde qui sert de modèle à notre discussion réside dans le fait que « l'Athenaeum ne s'érige pas en rupture : il ne prétend pas à la table rase ni à l'instauration du nouveau. Il se distingue, bien au contraire, comme une volonté de "reprise" critique de ce qui est » (19).

² « Le primitivisme est une invention de la modernité, en même temps que lui-même invente la modernité ». « Les artistes, Apollinaire, ont été les premiers à voir le primitif comme un art. Cette transformation du regard est une fonction de la modernité », « et le primitif, une création du primitivisme » (*Modernité* 275-276).

archaïque a mené nombre d'écrivains au matin grec de la poésie et de la pensée. Ainsi, après un commentaire soulignant la manière dont H.D. façonne son esthétique à partir d'un travail de lecture et de traduction de Sapho et d'Euripide, Duncan écrit dans *The H.D. Book* : « They were—Pound or H.D. or Joyce—most modern in their appropriation of the past » (II.1). On ne sera pas surpris de s'apercevoir que ce goût du paradoxe est également constitutif d'un certain post-modernisme poétique, notamment sur la scène performative néo-romantique de San Francisco, où Duncan, Spicer, Blaser, Rexroth, Snyder, McClure et Helen Adam ou encore Allen Ginsberg ont en commun une affinité pour des modes d'écriture et des sources textuelles « pré-modernes », comme le souligne Michael Davidson dans son étude pionnière, *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century* (1989). M. Davidson ne manque pas d'y insister dans son analyse : « The postmodernism of the San Francisco Renaissance, ironically, is its primitivism » (32). Plus largement, Rothenberg et Joris considèrent que cette tendance sous-tend les principaux écrits expérimentaux de l'ensemble du siècle dernier : « What has characterized the century's poetry has been an exploration of new forms of language, consciousness, and social/biological relationships, both by deliberate experimentation in the present and by reinterpretation of the "entire" human past » (I, 2). Ils fondent leur choix de poèmes modernes *et* post-modernes sur l'intensité de ce mouvement bidirectionnel. La polarisation du futur et du passé, ou la quête simultanée du primordial et du neuf, formerait même le moteur de la création poétique au XX^e siècle :

Thus, if an awareness of the "new," say, seems central to these projects, it is often balanced, sometimes overbalanced, by an obsession with old and the ancient. This represents a problematic and an issue, as do polarities of high and low (in language, in diction), of symbolism and realism, lyric exuberance and "objective" precision, hermetic condensations and epic expansions, minimalists and maximalists, verses and prose, sacred and secular, maleness and femaleness. While the predilections of the work is to push things to their limits, even those limits (and that predilection) may be called into

question—as in the Dada poet’s turning on the Dada work: “The true Dadas are against Dada.” Or put another way: at the core of every true “modernism” is the germ of a *postmodernism*. (I, 3)

Cette tension temporelle est justement celle qui permet à la Nouvelle poésie américaine, dite de l’après-guerre, d’être à la fois de tradition poundienne *et* post-poundienne, moderne *et* post-moderne. Un poète comme Duncan s’avère l’héritier *et* le contemporain de Pound, qu’il découvre au fil des publications en revue chez les libraires alternatifs de San Francisco plutôt que dans ses cours à l’université de Berkeley (1936-1938), et auquel il rend visite à St. Elizabeth en août 1947¹. Son « post- », dès lors, plutôt qu’une rupture ou un dépassement, est avant tout une reconnaissance de dette, à l’égard de Pound et du modernisme anglo-américain dans son ensemble. Non pas aliénation ou soumission, ni même sentiment de pure successivité, de retard ou d’« après coup », son « post » exprime d’abord l’*acceptation* de l’héritage moderniste, où se mêlent revendication et *responsabilité* assumée. Duncan se fait moins le détracteur que le lecteur actif et le transformateur du champ de la tradition poundienne. Le poète se place ainsi dans la continuité métamorphique postulée par Rothenberg et Joris : « A characteristic of modern art (and poetry) so defined (but this carries into the “postmodern” as well) has been the questioning of art itself as a discrete and bounded category » (I, 8).

Si le modernisme, en tant que mouvement historique situé, peut être dépassé, la modernité est, elle, indépassable, infinie. Pour Baudelaire comme pour Benjamin, la modernité demeure la faculté du présent, de transformation du présent. Prise dans l’urgence paradoxale de ses rétropections et de ses projections, l’écriture de Duncan s’éploie justement, comme nous le verrons, dans la tension perpétuelle d’un « futur antérieur ». H. Meschonnic ébauche en ces termes sa définition de la modernité :

¹ Duncan écrit dans « The Lasting Contribution of Ezra Pound », *A Selected Prose*, 90 : « I was eighteen in 1937 when I first opened *A Draft of XXX Cantos* ». Nous reviendrons sur leur rencontre à Washington.

la modernité est une aventure de l'historicité, le post-moderne refuse d'être pensé en termes historiques. Le paradoxe est l'inversion des effets. La modernité telle que je l'entends—dégagée des mythes de la rupture et du nouveau et de sa confusion avec les avant-gardes—est une trans-historicité, un indicateur de subjectivité. Sa force est de ne pas être liée à un référent fixe. D'être un *mot vide*, plein seulement de sujet. Le post-moderne a un référent, le moderne. Et plus il se veut anhistorique, plus il est enchaîné. (*Modernité* 227)

Posés en ces termes, le moderne et le post-moderne constituent l'antithèse de la modernité, qui dégage son authenticité de sa permanence dans l'éphémère, se manifeste comme capture de l'éternel au sein du transitoire. La modernité baudelairienne inspire à Walter Benjamin le « sens du présent » ou *Jetztzeit* dans ses thèses de 1940 sur la philosophie de l'histoire : « L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais celui qui est rempli du temps de maintenant.¹ » Dans son essai « The Present Is Prologue » (1952), Charles Olson tente de cerner cette tension en des termes singulièrement analogues : « My shift is that I take it the present is prologue, not the past » (*CPr* 205). Pour Olson, deux formes de passé, l'un personnel (« your own »), l'autre mythologique, co-existent dans le présent : « I have spent most of my life seeking out and putting down the “Laws” of these two pasts, [...] simply because *I have found them in the present*, my own and yours, and believe that they are the sign of a delightful new civilization of man ahead. » Olson saisit le rapport du créateur à l'histoire dans sa célèbre définition du travail poétique comme celui de l'« archéologue du matin ».

I find it awkward to call myself a poet or a writer. [...] This is the morning, after the dispersion, and the work of the morning is methodology: how to use oneself, and on what. That is my profession. *I am an archeologist of morning*. And the writing and acts which I find bear on the present job are (I) from Homer back, not forward; and (II) from

¹ Cité et traduit par Meschonnic, *Modernité*, 16. Cf. Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1942), *Œuvres*, III, thèse XIV, où *Jetztzeit* est traduit par « le temps saturé d'«à-présent» » (439). Et la thèse XVI : « L'historien matérialiste ne saurait renoncer au concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps. Car un tel concept définit justement le présent dans lequel, pour sa part, il écrit l'histoire. L'historicisme compose l'image “éternelle” du passé, le matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé » (440-41).

Melville on, particularly himself, Dostoevsky, Rimbaud, and Lawrence. *These were the modern men who projected what we are and what we are in, who broke the spell. They put men forward into the post-modern, the post-humanist, the post-historic, the going live present, the “Beautiful Thing.”*¹

Si Olson prône la fusion du passé individuel et du passé mythologique dans le présent, il suggère par ailleurs que le passage à l'ère post-moderne, post-humaniste et post-historique s'est accompli depuis longtemps, dans le génie de la modernité elle-même. Dans la mesure où des pionniers ont rendu caduques ces notions, Olson situe le débat bien au-delà de son propre présent et cherche à le court-circuiter par le télescopage de la civilisation préhomérique et des archéologues de la modernité.

c) émergences, résurgences

Si, dans *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric* (1990), M. Perloff se donnait pour objectif de « réviser² » l'histoire officielle de la poésie « post-moderniste », l'auteur bat en brèche dans *21st-Century Modernism* la lecture linéaire de l'avant-gardisme d'après-guerre qu'elle donnait alors : « a tradition that extends from Olson, Duncan, Creeley, and the Objectivists to the San Francisco movement of the sixties, the Ethnopoetics and performance works of the seventies, and the ‘Language’ movement of the eighties » (34). La trajectoire esquissée dans *Poetic License* correspond au nexus consensuel du (post)modernisme américain : *Pound/Williams* —

¹ Charles Olson, « The Present Is Prologue » (CP 205-07), n.s. « Beautiful Thing » est une citation de W.C. Williams, *Paterson*, III (101).

² L'expression originale, « a revisionist history of twentieth-century poetics » (2), qui peut sembler maladroite à des oreilles européennes, est pourtant employée par les spécialistes de la question du canon. Le mot « révision » s'accompagne de connotations positives, puisqu'il émane d'une critique transformationnelle du Canon du *New Criticism*, dont l'objectivité n'est plus à mettre en cause. Adrienne Rich en fit par exemple un usage politique et poétique novateur dans « When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision » (1971). Dans *From Outlaw to Classic*, A. Golding définit le « révisionnisme » littéraire comme « une réaction à un canon établi », soit l'une des étapes du développement du canon littéraire (29). Parmi les « anthologies révisionnistes contemporaines », c'est-à-dire destinées à faire connaître des types de poésie « non canoniques », habituellement exclus ou marginalisés, Golding distingue celles qui visent à corriger le canon pour des raisons *esthétiques*, de celles qui visent à promouvoir des poètes exclus du canon pour des raisons *identitaires* (30). Malgré une réserve sur la faible représentativité féminine de l'anthologie, Golding considère *The New American Poetry* comme la référence esthétique et historique incontournable de notre dernier demi-siècle (1998, 180).

Objectivism — Black Mountain — New American — Language. Or, voici la lecture de cette même période esquissée dans l'introduction de *21st-Century Modernism* :

Allen's anthology introduced the literary public to some of the most exciting poets coming of age in the late fifties : Frank O'Hara and John Ashbery, Robert Creeley and Robert Duncan, Allen Ginsberg, Amiri Baraka (then LeRoy Jones) and Jack Spicer. Compared to the "closed verse" poets featured in the rival anthology, Donald Hall's *New Poets of England and America* (1957), the "New Americans" were indeed a breath of fresh air. But from the hindsight of the twenty-first century, their fabled "opening of the field" was less revolution than restoration: a carrying-on, in somewhat diluted form, of the avant-garde project that had been at the very heart of early modernism. (2)

D'emblée, un symptôme de la rhétorique poundienne affleure à la surface de ce passage, notamment à travers le motif de la dilution, indissociable de la taxinomie iconoclaste de *How to Read*, que Pound reprit dans une version édulcorée—sans les exemples—dans *ABC of Reading*¹. Les six catégories d'écrivain alors identifiées et classées par Ezra Pound sont restées célèbres : « inventors » (« Men who found a new process, or whose extant work gives us the first known example of a process »), « the masters » (« Men who combined a number of such processes, and who used them as well as or better than the inventors »), « the diluters » (« Men who came after the first two kinds of writer, and couldn't do the job quite as well »), « good writers without qualities », « writers of belles-lettres », « the starters of crazes » (*ABC of Reading* 39). Outre la reproduction de l'échelle poundienne des valeurs, mais sans la distance à laquelle invite pourtant le style de l'agent provocateur, le choix du dualisme révolution-restauration semble schématique. En effet, ce couple notionnel aux connotations politiques fortes est plaqué sur l'histoire des avant-gardes comme s'il représentait les deux seuls modes d'inscription dans l'histoire. Ensuite, ce binarisme incite l'auteur à affubler de la seconde étiquette (« restoration ») les poètes de Black Mountain College, école

¹ L'essai d'Ezra Pound fit l'objet d'une publication sérielle sous le titre original « How to Read, or Why » dans *New York Herald Tribune Books* (1929), avant d'être ensuite publié à Londres (*How to Read*, 1931), puis repris par T. S. Eliot dans son édition des *Literary Essays of Ezra Pound* (1954), 15-40. [LE].

alternative des arts et lettres au mode de fonctionnement communautaire et anarchisant que l'on ne saurait soupçonner de constituer un haut-lieu de l'*establishment* conservateur, fût-ce politique ou artistique¹. Dans le chapitre intitulé « Avant-Garde Eliot », où la paronomase semble renforcer le lien naturel entre *avant guerre (sic)* et *avant-garde*, *The Waste Land* (1922) est réduit au statut peu enviable de « postwar reincarnation » (39), tandis que la « percée révolutionnaire » s'avère l'apanage improbable de *Prufrock and Other Observations* (1917), dont *The Waste Land* est présenté comme une forme de reprise approfondie². Par le biais d'une traque incessante des œuvres capables d'incarner en propre la révolution moderniste (*revolutionary breakthrough or rupture*), M. Perloff s'assigne pour tâche d'en saisir le lieu originaire, cédant ainsi à une forme de mythification de l'avant-garde et de mystique de l'incarnation. En survalorisant l'instant béat qui vit naître le modernisme, la critique idéalise le moment de la « rupture », réduisant de proche en proche le « modernisme » anglo-américain aux *premières* œuvres d'une poignée d'écrivains, tels Stein, Duchamp, Williams ou—nouveau—Eliot, eux-mêmes jugés coupables de « dilution » ou de « restauration » dès l'accomplissement fulgurant de leur originelle percée. Or, dans « Ezra Pound and William Carlos Williams's Romantic Dilemmas: From Obliteration to Remanence » (2005), Hélène Aji s'est justement attachée à déconstruire le leurre de la rupture initiale entre romantisme et modernisme, illusion largement alimentée par les poètes modernistes eux-mêmes, et d'ailleurs longtemps perpétuée par une partie de la critique américaine par le truchement d'une rhétorique du discontinu associée à l'éloge sans condition du disjonctif. Dans son essai intitulé « Pound/Stevens: Whose Era? », M. Perloff fonde en effet sa définition du modernisme sur une triple rupture constitutive. Le

¹ Dans le passage cité, M. Perloff fait allusion au plus célèbre recueil de Duncan, *The Opening of the Field* (1960) et à la composition par champ (« COMPOSITION BY FIELD ») associée à la poétique projective olsonienne. Cf. « Projective Verse » (CP 240).

² Perloff, *21st* : « I am merely suggesting that between Eliot's radical poetry of the *avant guerre* and its postwar reincarnation, a decisive change had taken place. *The Waste Land*, in this scheme of things, emerges as the brilliant culmination of the poetic revolution that began with "Prufrock" in 1911 rather than as itself a revolutionary breakthrough or rupture » (39).

modernisme y est opposé, suivant sans doute Habermas, 1) à la *modernité*, au sens d'*Enlightenment* ou de rationalisme des Lumières¹, puis 2) au romantisme, qui se trouve paradoxalement du côté de l'humanisme rationaliste du XVIII^e siècle (21-22), et enfin, 3) à l'art conventionnel ou établi qui en découle (« Modernism, in this context, means rupture—not, of course, with the distant past which must be reassimilated, but with all that has become established and conventional in the art of one's own time », 14).

A l'inverse, dans son ouvrage pionnier au titre trompeur, qui renvoie à l'air du temps, *Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe* (1992), Peter Quartermain s'écarte sensiblement du schématisme promu par Perloff et souligne sa réticence face à une définition stricte de l'objectivisme en poésie, qu'il ne conçoit pas comme une « tradition » (3) en vertu de la profonde diversité que recouvre le terme contestable de « tradition objectiviste ». En revanche il s'agit pour lui d'une conception problématisée du langage essentiellement fondée sur l'incertitude, qui déborde largement le noyau initial de *An "Objectivists" Anthology*. En supplément des *usual suspects*, Quartermain accorde un rôle primordial à Gertrude Stein, Robert Duncan, Robert Creeley et Guy Davenport, auxquels il consacre des chapitres dans son étude, avant d'ajouter avec une pointe d'humour :

and if we adopt Michael Palmer's description of their work as characterised by "resistance, social awareness, and exploratory integrity" then the Objectivists would include [...] Robin Blaser, Robert Duncan, Charles Olson, Jack Spicer, and a host of others, including Palmer himself. (2)

De même, s'il fonde son approche de cette veine poétique (objectiviste/projectiviste) sur la matérialité textuelle et sociale (politique, éthique, sexuelle) de l'écriture moderniste (25), Michael Davidson identifie, dans *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material Word* (1997), ce qu'il nomme « an Objectivist continuum running through

¹ Les ravages causés par cette assimilation de la modernité de l'art et de la littérature (dont la définition est née avec Baudelaire) à « la-modernité-des-Lumières » et à la rationalité (« le rôle qu'on lui fait jouer aujourd'hui, ahistoriquement ») ont été dénoncés par Henri Meschonnic, qui perçoit l'origine de ce discours dont se repaît le post-moderne chez Habermas, v. Meschonnic, *Pour sortir...*, 16 et *passim*.

modernism » (23), mode qu'il relie notamment à la composition par champ (« field poetics », 24) chez Olson et Duncan :

The phrase refers both to a literary movement launched in the early 1930s and to a general tendency toward objectification in much modernist and postmodern poetry. In my usage, Objectivism does not imply the cult of impersonality as formulated by Eliot [...] but, rather, the idea of the poem as an entity, produced within other forms of materiality and performative in its approach to language. (23)

Si, au vu des nombreux ouvrages démystifiant la fracture originaire du modernisme, M. Perloff se voit finalement contrainte de nuancer sa position dans l'introduction de *21st-Century Modernism*, son aveu laconique et brusquement relativiste frappe néanmoins par son manque soudain d'ambition « révisionniste ».

I do not want to imply that modernism, as here presented, is somehow normative, that it is superior to earlier—as to what will be later—poetic movements. Obviously—and study after study has argued the case—there is large-scale continuity between modernism and the Romantic tradition; many of the features I shall be discussing, for that matter, could just as easily be found in the poetry of George Herbert as in that of Eliot or Pound. But what interests me is the unfulfilled promise of the modernist (as of the classical) poetic impulse in so much of what passes for poetry today [...]. (5)

Mais il s'agit d'une concession nécessaire qui ne s'avère nullement désintéressée. Pour faire accepter la prise de position polémique et anhistorique de son « manifeste » critique, Perloff en appelle en effet dans ces lignes à une certaine idée de la « modernité » poétique et, en dernier lieu, à la solidarité anti-*Official Verse Culture*¹. Il semble crucial, cependant, de mettre véritablement en question les conditions d'émergence de la révolution moderniste, à savoir le mode et le mythe de la rupture originaire :

¹ « Official Verse Culture » semble dériver de Mallarmé qui (se) joue de la poésie « officielle » dans « Crise de vers », par exemple. Elle est fréquemment employée par C. Bernstein (*A Poetics* 46) pour désigner l'*establishment* (politique, institutionnel, éditorial...), les poètes *mainstream*, néo-critiques et néo-formalistes, les critiques régionalistes et néo-agrariens du New Criticism, pourfendeurs du « canon » conservateur de la poésie américaine. Il s'agit pour Ron Silliman de la « School of Quietude » (ennemi juré du groupe « *langpo* »), tradition qui regorge de ce que D. Antin a naguère baptisé les « updated version[s] of *A Shropshire Lad* » (1972, 102), ou encore de ce que J. Rothenberg, au sujet du nexus « Tate-Ransom », décrit comme des imitations de la « poésie éliotienne de style Tudor » (1981, 23).

One would however be tempted to expand Perloff's outlook and question the idea of a wholly new era to begin in the 1910s, especially as one tries to read through the layers of the Modernist intertext to its poetic claims of didacticism, commitment and intellectual leadership. Conceiving of innovation only in terms of rupture tends naively to endorse the poets' claims and their sometimes willful concealments [...]. (Aji 2005, 50)

Au-delà de l'assimilation du modernisme aux expérimentations formelles les plus radicales de l'avant-garde, une relecture de *21st-Century Modernism* montre en effet que l'objectif essentiel de l'ouvrage est de fonder en raison les expériences d'une autre avant-garde, cette fois-ci contemporaine. Le survol de l'histoire poétique du XX^e siècle qui en résulte est miné par ce parti pris, qui a pour corollaire la réfutation de l'existence du post-modernisme en vue d'une *reductio ad absurdum* de l'importance du travail d'Olson, Creeley, Duncan *et al.*, autour d'*Origin*, de Black Mountain College ou encore de San Francisco. Dans la préface du second volume de leur anthologie phare (« From World War II to the (almost) present », 15), Joris et Rothenberg réitèrent pourtant avec force l'importance capitale de cette période « moderniste » qui connut un essor sans précédent sur le sol *américain*, alors que régnaient toujours en maîtres les prescripteurs de mètres et de rimes, « “picking up again the meters” (D. Schwartz) as a moral, even a political buttress against their own midcentury despair » (II, 3).

In the United States, where experimental modernism had yet to make its ineluctable breakthroughs, the first postwar decade was marked by an ascendant literary “modernism”—hostile to experiment and reduced in consequence to a vapid, often stuffy middle-ground approximation. It was in that sense the Age of Eliot and the *new* critics, as they were then called—not as an extension of Eliot's collage-work in *The Waste Land*, say, but as a dominant and retrograde poetics in which the *old* ways of the English “great tradition” were trotted out and given privilege. (II, 3)

Pour Rothenberg et Joris, à l'opposé de la baisse de régime poétique postulée par M. Perloff, le modernisme d'après-guerre est le théâtre de l'avènement puissant de la poésie américaine, une période d'abondance et de plénitude (« *The work in all its fullness...* ») : « The *postwar* when it came, then, came from all directions. In that

coming it faced both a modernism stuck dead in its tracks and a resurgence of much of what that modernism *at its fullest* had set out to challenge » (II, 4). Derechef, les auteurs célèbrent le rôle insigne joué par les « New American poets » dans cette (re)naissance moderniste après la guerre, l'aube, selon eux, du « siècle américain » :

That the early “postwar” corresponded with the great American moment (the “American century”) is quite clear. Its impact on our poetry as such appeared most convincingly in *The New American Poetry*, edited by Donald Allen in 1960: a summary of experimental work over the previous decade and a half and the most public challenge till then to the entrenched middle-ground poetry and poetics of the 1950s. (II, 13)

Diamétralement opposée, la thèse de M. Perloff repose sur une révision fondamentale de l'histoire de la poésie américaine. Brutalement interrompu par la première guerre mondiale, le modernisme historique aurait *enfin* été restauré par la nouvelle avant-garde du *Language movement*. Postulée à l'origine comme seul critère du modernisme, la révolution esthétique est donc finalement écartée au profit de la résurgence de pratiques anciennes. En effet, l'instauration de la nouvelle avant-garde semble exiger la restauration du régime artistique de ses ancêtres. Autrement dit, l'« insurrection » des *Language poets* nécessiterait le concours de leurs grands-parents¹.

¹ Hugh Kenner déclare « prophétiquement » dans *The Pound Era* (1971) : « we can hardly distinguish what Pound instigated from what he simply saw before it was obvious [...]. He is very likely, in ways controversy still hides, the contemporary of our grandchildren » (557-58). Marjorie Perloff opère un retour à cette prophétie dans un essai intitulé, en hommage à Kenner, « The Contemporary of Our Grandchildren: Pound's Influence », in Bornstein (éd.), *Ezra Pound Among the Poets* (1985), 198-230. Kenner adapte une phrase de Pound lui-même, qui écrit dans la célèbre préface de *The Spirit of Romance* (1910) : « All ages are contemporaneous. [...] The future stirs already in the minds of the few. This is especially true of literature, where the real time is independent of the apparent, and where many dead men are our grandchildren's contemporaries, while many of our contemporaries have been already gathered into Abraham's bosom, or some more fitting receptacle » (6).

2. (Bern)Stein : le modernisme à l'aune du XXI^e siècle

L'histoire du modernisme anglo-saxon a longtemps été dominée par une interprétation phallogcentrique et doctrinaire, à l'image des « patriarches¹ » réactionnaires que furent Pound, Eliot, Hulme, Yeats et Lewis. Comme le souligne J.-M. Rabaté, le « formalisme des expérimentateurs sera vite dénoncé comme réactionnaire, et comme pour donner raison aux détracteurs, les principaux poètes modernistes s'orientent vers l'extrême droite : Yeats, Eliot, Pound et Lewis auront avec des inflexions notables et une virulence variable, choisi leur camp.² » Grâce au foisonnement d'études critiques et historiques dénonçant les critères de ce canon moderniste initialement monolithique, la correction du gauchissement phallogcentrique est désormais largement acquise. Si, en revanche, M. Perloff opère un réajustement de l'origine de la révolution esthétique moderniste de Pound à Gertrude Stein, celui-ci est loin d'avoir été dicté par la volonté de rendre justice au pluralisme intrinsèque au mouvement³, travail éthique et poétique qui fut précisément amorcé par Robert Duncan autour de l'œuvre de Gertrude Stein et de Hilda Doolittle dans le climat peu propice des années cinquante.

Aroused to battle by the claims of *genius* wherever they are made—for *genius* is itself of the old titanic order—male guardians of the literary Olympus have been the more aroused when the titaness appears, with the sense that “it is unseemly that a woman/appear disordered, dishevelled, // it is unseemly that a woman/appear at all” [H.D., *Trilogy*, CP 591]—for the dominance of man's rules must be maintained over woman's realm. Woman, identified with the whole Atlantean sequence of disorder, irrationality, change—Dame Mutabilitie herself—may be permitted to operate in her place, if it is clear that hers is the inferior claim. Gertrude Stein, Dorothy Richardson, Dame Edith Sitwell, H.D.,

¹ Gertrude Stein, par ailleurs fervente traductrice du régime de Vichy, vilipende la « Poésie patriarcale » (1927) des « Hommes de 1914 » (W. Lewis, *Blasting and Bombardiering*). Cf. Peter Nicholls, *Modernisms: A Literary Guide* (1995), 210.

² Rabaté, « La Tradition du Neuf : Introduction au modernisme anglo-saxon », *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne* (juin 1987), 94.

³ Ce que fait admirablement Peter Nicholls dans *Modernisms* (1995), v. en particulier le chapitre qui offre le pendant de « Modernity and “The Men of 1914” », intitulé « At a Tangent : Other Modernisms », consacré notamment à Stein, H. D., Laura Riding, Mina Loy et Marianne Moore (193-222).

Mary Butts, coactive in the avant-garde of the nineteen-twenties with Joyce, Pound, Eliot, Lawrence and Williams, form in the conventional estimate a second rank, and where their work has exceeded that allotment their presumption has been bitterly attacked and derided. Marianne Moore who established early and definitely the propriety of her claims has escaped the worst censure. Laura Riding who argued the superiority of her reasons in Poetry over the false and distorted reasons of other poets was ridden out of town. With Dame Edith Sitwell her presumption of noble class as well as of sibylline genius and gender added to the fury of status-conscious verse-writing and reviewing professors of English Literature. Even Virginia Woolf, wrapped round as she was by the genteel literary guarantee of the Bloomsbury group and writing as a sensitive and sensible adherent of their high civilization, smarted under the goads that would keep woman in her place.¹

C'est durant cette période (1950-55) que Duncan compose *Names of People, A Book of Resemblances, Play Time Pseudo Stein*, et *Writing Writing: Stein Imitations*, ses livres d'imitations steiniennes repris dans *Derivations: Selected Poems 1950–1956* (1969), ainsi que la majeure partie des chapitres du *H.D. Book* (1960-1961), sans doute le dernier grand ouvrage de cette période à demeurer difficilement accessible encore aujourd'hui². *The H.D. Book* est l'antithèse du geste (s)électif éliotien, qui aboutit à une canonisation et à une mythologisation de l'histoire, conçue comme chaîne de sommets.

Il semble que M. Perloff fonde sa lecture du modernisme comme collection d'effets de rupture sur un seul critère venant valider la démonstration, soit le primat tout-puissant du signifiant. Postulé comme seul garant du modernisme, ce principe de

¹ Duncan, *The H.D. Book*, II.9 (mars 1961), publié en 1979 (*Chicago Review*), n.s. Comme le rappelle Ron Silliman, Gertrude Stein était encore absente des anthologies dans les années soixante-dix, comme de celle de Hayden Carruth, *The Voice That Is Great Within Us* (1970) : « This was not atypical in 1970, a moment when perhaps only Robert Duncan & Jerome Rothenberg were seriously arguing for her inclusion in any consideration of American poetry. Patricia Meyerowitz' *Gertrude Stein: Writings and Lectures 1909-1945*, the volume through which many poets of my generation first became aware of *Tender Buttons*, was originally published by Peter Owen in 1967, but not reissued in the Penguin edition that finally gave it broad U.S. distribution until 1971. » *Silliman's Blog* [en ligne], « Tuesday, July 31, 2007 ». [http://ronsilliman.blogspot.com/2007_07_31_archive.html]

² Les fragments du grand projet « The H.D. Book » ont paru de manière sérielle dans une myriade de petites revues, mais n'ont jamais été rassemblés et publiés sous forme de livre pour une multitude de raisons, notamment d'ordre éditorial et juridique après la mort de Duncan en 1988. Une édition critique présentée et annotée, en préparation de longue date, faciliterait sa lecture et sa diffusion. Une version « pirate », imparfaite et incomplète, est néanmoins disponible en ligne en format pdf. Par commodité, nous nous référons au *H.D. Book* avec un titre en italiques, par anticipation de la publication des œuvres complètes prévue chez University of California Press. Cf. *infra*.

discrimination réduit ce dernier au régime poétique « littéraliste¹ » associé à une petite poignée d'œuvres élues. Spécialiste de l'histoire de la poésie américaine de Walt Whitman à David Antin, Stephen Fredman a souligné ce que dissimule l'appellation spéculaire de « modernisme » dans l'ouvrage de Perloff :

There may be a simple explanation, though, for why Perloff has chosen to represent “the ‘new’ poetics” in this rather structuralist way: her pronounced emphasis in this book is upon the signifier at the expense of the signified. During the course of the century and during the course of individual poetic careers, though, there are only a few “pure” moments in which poets have focused attention almost exclusively upon the signifier while relinquishing control over the signified. These are the moments that Perloff celebrates as paradigmatic.²

M. Perloff suit en guise de fil conducteur généalogique le signifiant steinien—« the two Steins (as I myself have argued in *Wittgenstein's Ladder*) »—, en omettant toutefois de citer Charles Bernstein, pourtant, des trois « Stein », le seul véritable inspirateur de la (ré)vision de l'histoire défendue dans l'ouvrage. La généalogie inversée du modernisme qui en procède relève plutôt d'une conception de l'histoire littéraire où l'arbitraire du signe serait seul maître à bord. La poésie américaine de valeur, ainsi résumée, y est dénaturée et réduite à la portion congrue. C'est pourquoi S. Fredman s'interroge sur la validité des critères employés pour établir le parallèle entre les deux avant-gardes de l'extrême, assimilées aux deux « vagues » du modernisme :

Isn't the desire to find such a set of methods itself a holdover from the failed modernist attempt to imitate science and seek universal methods and theories? This problem leads to a third one, which is also concerned with the occlusion of historical specificity, and that is the distortion of literary history that occurs when Perloff makes it seem as if the methods and values she prizes were discovered in the early twentieth century, lost thereafter, and only re-discovered in the seventies. (342)

¹ Dans *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage* (1981), M. Perloff désigne par le terme de « new literalism » une lignée « expérimentale » modelée sur l'indétermination du sens (« the indeterminacy model », 44) et opposée au paradigme romantique-symboliste de Stevens-Eliot.

² Stephen Fredman, « 21st-Century Modernism : The “New” Poetics (review essay) », *symploke* 7.1 (2005), 342. Désormais « 21st-Century Modernism ».

En guise de lecture trans-historique du modernisme, Perloff nous donne à lire un manifeste pour la poétique de l'avant-garde du langage. La valeur suprême accordée aux mots « rupture », « radicalisme » et « nouveau » semble aller de soi. En réduisant l'importance du travail accompli par la génération d'Olson et de Duncan, Spicer ou Creeley, cette version de l'histoire du modernisme souligne que le sacrifice d'une génération est le lourd tribut à payer pour le sacre de la suivante. Cela explique aussi le décalage subreptice du point originel du modernisme de la tradition poundienne au paradigme steinien. Dans *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, loin de viser à explorer la complexité de la « tradition poundienne », M. Perloff dissimule à peine le mouvement téléologique d'une lecture déjà fortement bernsteinienne de Pound lui-même. Le poète y est déjà présenté comme faire-valoir, en prélude à l'apothéose de la nouvelle avant-garde. En outre, la critique semble davantage s'intéresser à apporter la réplique à l'ennemi dans le cadre des *poetry wars* qu'à expliquer la poésie d'Ezra Pound ou les enjeux d'une tradition poundienne¹. Cet écueil est cependant évité par Christopher Beach. Dans *ABC of Influence*, celui-ci analyse en profondeur les enjeux et les modalités de cette tradition, où figurent au premier plan les poètes associés aux revues *Origin* et *Black Mountain Review*, particulièrement Olson (chap. 4 et 5) et Duncan (chap. 6 et 7), mais aussi Creeley et Levertov ou encore Gary Snyder et Allen Ginsberg. Beach résume à grands traits :

The poets writing in this postwar tradition—most importantly, Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creeley, Allen Ginsberg, Denise Levertov, and Gary Snyder—recurred to Pound in forming their sense of poetic inheritance and in establishing their own poetic theories. The tradition can be roughly defined as including those whose lives and work were directly related to Black Mountain College and the journals *Black Mountain Review* and *Origin*, to Duncan and the San Francisco countercultural movements, and to later descendants of these. (1)

¹ Perloff, « Pound/Stevens: Whose Era? », *New Literary History* 13.3 (1982), 485-514 (repr. in *The Dance of the Intellect*). Derrière Pound/Stevens se cachent aussi Kenner/Bloom. Voir également Burton Hatlen, « Carroll Terrell and the Great American Poetry Wars », *Explorations* (1986), 3-15.

Il est intéressant de noter que Beach achève également son étude, et ainsi sa « lignée », par un chapitre sur Charles Bernstein, mais au terme d'un cheminement fort différent. Il montre bien que la trajectoire la plus étroitement littéraliste-objectiviste (Stein-Zukofsky) s'inscrit dans un ensemble de ramifications de la tradition poundienne. Elle ne saurait en aucun cas en constituer le centre ou le pur noyau, encore moins l'unique expression. Il est crucial de garder à l'esprit que cette interprétation de Stein ou de Zukofsky est elle-même une *construction* de la part d'une certaine avant-garde du langage, qui trouve dans ces œuvres ce qu'elle y cherche. La réception des œuvres (de Stein comme de Zukofsky) est conditionnée par ce filtre, ce qui n'a naturellement pas toujours été le cas, comme le souligne cet extrait d'un entretien de Duncan avec Michael Bernstein et Burton Hatlen pour *Sagetrieb* (1985) :

BERNSTEIN : It is a shame that when one thinks of Zukofsky now one so often thinks of that particular set of responses.

DUNCAN : And they were usurping it so the beauty of Zukofsky is lost completely in that transaction. That isn't what they look for. (127)

Reproduisant ainsi le schéma autopromotionnel de certains *Language poets*, Perloff rappelle que le « lien » entre Pound et Bernstein est Louis Zukofsky (« with our Z poet, Louis Zukofsky, occupying a central link between the first wave and the second », 5). Or, cette parenthèse, qui semble aller de soi, appelle quelques réserves. D'abord, le travail de Zukofsky montre que le poète opère une bifurcation—une trajectoire différente et essentiellement contemporaine (Zukofsky compose "*A*" entre 1928 et 1974, Pound écrit les *Cantos* entre 1917 et 1969)—plutôt qu'une continuation de Pound comme de Stein. Le modèle généalogique pour lequel opte M. Perloff s'appuie sur l'illusion d'une fine lignée « moderniste » continue. Certes, l'effet de succession s'accroît si l'on s'attache uniquement à la publication initiale de leurs « doctrines » respectives—l'imagisme et le vorticisme entre 1910 et 1915, l'anthologie et la poétique objectivistes en 1931-1932—ou encore aux « mouvements » qui leur sont associés, au

mieux éphémères, au pire fictifs, en tout cas souvent décriés par les poètes eux-mêmes. Si l'importance de ces moments fondateurs est considérable, les œuvres des poètes ne sauraient y être réduites. Peter Nicholls a souligné cet écueil au sujet du traitement de Pound, trop souvent réduit par l'histoire littéraire à son rôle crucial au sein des avant-gardes du premier modernisme :

Literary history likes its chronology cleancut, as a progression from one tendency to another [...]. But things tend to be more complicated than that, and if we are going to speak of Pound as a high modernist we must also remember that some of his most important volumes appeared as late as the fifties and sixties (*Section: Rock-Drill*, 1955; *Thrones*, 1959; *Drafts & Fragments*, 1969). For many of the key poets of this period, then, Pound's work was still very much a live issue.¹

La seconde déformation introduite par le récit de M. Perloff consiste à réduire le fossé—bien réel, celui-là—séparant d'une génération entière Zukofsky et les *Language poets*. Si Olson se montrait peu enclin à promouvoir les écrits de Zukofsky à Black Mountain College, ce dernier doit en revanche sa « redécouverte² » à Duncan, qui le fit publier en 1955 par Creeley, alors éditeur de la *Black Mountain Review*, bien qu'installé sur l'île de Majorque. « I had brought into the “Black Mountain” nexus a polar force to the force of Olson », écrit Duncan dans un essai sur Zukofsky (*SP* 138). Dans cet hommage intitulé « As Testimony : Reading Zukofsky These Forty Years » (*Paideuma*, 1978), Duncan mentionne avoir commencé à lire Zukofsky dès 1937 à Berkeley : « I may be the only one of my generation who carried his work at heart from the very first reading into my enduring sense of what Poetry must be—I know of no other. Robert Creeley was to be the first convert I made to Zukofsky (unless it be Jonathan Williams the previous year in San Francisco) » (*SP* 139). Ce que confirme Robert Creeley dans son hommage à Duncan : « I loved his “Wisdom,” it was like having a very humanly

¹ Nicholls, « Beyond *The Cantos* : Ezra Pound and recent American poetry », in Ira B. Nadel (éd.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound* (1999), 140.

² Beach, *ABC of Influence* : « After the “rediscovery” of Zukofsky in the 1950s and 1960s by Black Mountain poets Creeley, Oppenheimer, Dorn, Jonathan Williams, and Fielding Dawson, he began to attract a larger following » (77).

blessed and absolute source of information always at hand that could somehow field the most various range of concerns. It was he, for example, who first gave me active sense of Jack Kerouac's writing in Mallorca, gave me active introduction to Zukofsky and H.D. [...].¹ » Dans *ABC of Influence*, Christopher Beach met en relief le lien indispensable établi par les poètes de Black Mountain :

Despite the continuing advocacy of poets such as Duncan and Creeley, the work of Zukofsky and the Objectivists was not recognized by the academy for more than a decade after the publication of Olson's "Projective Verse". [...] It was not until the early experiments of the Language poets that Zukofsky became a seminal influence rivaling the importance of Pound and Williams. Nevertheless, it was Black Mountain that provided the environment in which Zukofsky was first read and actively discussed and in which his influence contributed, along with that of Pound and Williams, to the postmodern poetic revolution of the early 1950s. (83)

De même, Jerome McGann souligne naturellement l'impact de Zukofsky sur le projectivisme : « [Zukofsky's] interest in the visual field of the page was finally auditional : the formatting of a text as a means for scoring the musical resources of poetry, including voice. [...] The (free verse) line from Zukofsky to the projectivist work of the 1950s is quite direct.² » Ainsi, le fil conducteur reliant les « avant-gardes » du début du XX^e et du XXI^e siècle, incarné par le poète « élu », s'avère un leurre et une construction critique visant à exacerber « l'incommensurable grandeur³ » du groupe des *Language poets*, placé en regard de leurs prestigieux et monumentaux « prédécesseurs » (Eliot, Duchamp, Stein, Zukofsky...). Dans son introduction au *Concise Companion to Twentieth-Century American Poetry* (2005), Stephen Fredman cherche plutôt à désacraliser les grandes figures du modernisme (Frost, Stein, Pound, Eliot, H.D.,

¹ Cf. Robert Creeley, « Wisdom as Such: In Respect of Robert Duncan », *Conjunctions* 12 (printemps 1988), 278.

² Jerome McGann, « from "Composition as Explanation (of Modern and Postmodern Poetries) », in *A Book of the Book*, 234.

³ Fredman (éd.), *A Concise Companion to Twentieth-Century American Poetry* (2005), Introduction, 4.

Williams, Stevens et Moore). Il résume sa lecture du siècle en soulignant l'importance majeure du contexte historique et politique :

there is much to be gained by taking a synoptic view rather than one that divides the century and its poetry into modern and postmodern periods. [...] The critics who have made the modernists and the period around World War I central to the literary history of the twentieth century have also overlooked to a surprising extent the crucial fulcrum that World War II has been for American culture. Rather than seeing the war as merely a dividing line between modernism and postmodernism, we need to recognize the extent to which this devastating war changed American life. (3-4)

Comme en témoignent les essais de Nicholls, Beach et Fredman, les travaux de Golding sur *Origin* ou encore les propos des poètes eux-mêmes, la modélisation généalogique, esthétique et contingente du discours historique de M. Perloff incite la critique à utiliser un miroir déformant de la tradition poundienne¹.

La vaste constellation de poètes liés à cet héritage, mais aussi au *défi* commun que représente la « tradition poundienne », se compose d'écrivains aux poétiques et aux modes d'existence idiosyncrasiques, parfois même fortement antagonistes (Duncan et Olson sont radicalement différents, de même pour Zukofsky et Oppen, ou encore Pound et Williams). Elle n'est en aucun cas réductible à une ligne d'avant-garde esthétiquement radicale—valeur érigée en véritable fin en soi ou *telos*, plutôt qu'*ethos*—, idéologiquement et spirituellement dogmatique, et formellement puriste, parfois même formatée. Au-delà d'une lecture sciemment polémique et partisane, il s'agit d'une révision profondément anamorphique et « anhistorique », qui sacrifie en outre au mythe de la rupture.

¹ V. également Susan Vanderborg, *Paratextual Communities: American Avant-Garde Poetry since 1950* (2001), notamment, sur Duncan et Olson, les sections « Avant-Garde and the Postwar Polis » (15), « Paratextual Poetry » (18) de l'Introduction et le chap. 2 : « Parentheses and Presentation Prose: Community in Charles Olson's Paratexts » (23).

3. Le mythe de la rupture

La vision poétique, éthique et politique esquissée par Joris et Rothenberg dans l'introduction de leur travail sur un *siècle* de création (« twentieth-century modernism ») requiert naturellement la formulation succincte d'une poétique, ouverte et ouvertement exposée, complexe et plurielle, et non moins exigeante et cohérente : « the idea of poetry as an instrument of change—a change that would take place foremost in the poem itself, as a question of language and structure as well as of a related, all-connecting vision. Such a change—deep-seated, not cosmetic—was felt to be a virtual reinvention of poetry, even (for some of its practitioners) of language » (I, 2). Parmi les multiples formes que revêt à leurs yeux l'innovation ou l'expérimentation poétique, les auteurs proposent pêle-mêle : « an exploration of new forms of language », « poetry-art intersections », « experiment with dream work and altered consciousness », « performance », « textsound », « visual and typographical forms », « ethnopoetics and related reassessments of the past », « connection to related political and social movements », et enfin une qualité souvent associée à plusieurs des traits déjà soulignés : « a sense of excitement and play (“to work in the excitedness of pure being [...] to get back that intensity into the language”—G. Stein) that must be brought across to show the work of the century in all its color and as the poetry “that might be fantastic life” (R. Duncan) » (I, 3). Les auteurs exposent plus amplement encore leur vision pluraliste de la création poétique :

While the basis for most of these new poetics has been a drive toward social—even spiritual—transformation, the experimental moves on their structural/compositional side have involved a range of procedures that bring out the opaque materiality of language as a medium, against a “romantic” view of language as purely a transparent window toward an ideal reality beyond itself. These have included developments (from Mallarmé and Marinetti on) in visual, typographic, and concrete poetry; in primarily English-language experiments (from Pound and Williams to Charles Olson and beyond) with what Olson called “projective verse” and Duncan composition-by-field; in systematic chance

operations (Duchamp and Arp the early prompters, Mac Low and Cage the leading latter-day practitioners); in variations, foremost, of montage and collage throughout the century. (I, 9)

Complétant cette description d'expérimentations plutôt esthétiques par des initiatives émanant d'impulsions plus politiques (« ideological/ideational experiments »), les auteurs rassemblent en une dernière phrase l'idée-force qui sous-tend la profonde diversité des travaux artistiques des avant-gardes : « Taking many different forms and challenging many longstanding prejudices and language barriers, these thrusts mark a key point at which language experiments and politics meet » (I, 9). Le paradigme de la rupture cristallise donc deux visions critiques opposées au sein même du champ de la poésie dite expérimentale, innovante, ou encore *anti-establishment*. La différence entre la lecture de Perloff et celle de Beach, Fredman ou Joris et Rothenberg concerne les valeurs associées au continu et au discontinu. Les promoteurs les plus fervents de l'avant-garde « logocentrique » (Bernstein-Perloff) érigent en effet le discontinu, sous toutes ses formes et en dépit des illusions qu'il produit, au rang de valeur suprême. Les lectures croisées qui précèdent et qui suivent s'attachent à dévoiler la tension sous-jacente entre Histoire et histoire, historicité et mythe.

Se réclamant d'un discours de vérité visant à faire tomber les masques et à dissiper les illusions, M. Perloff emploie à deux reprises l'adjectif « fabled¹ » à l'endroit des poètes dont elle s'évertue à révéler la faible valeur. Le langage de la rupture sert la rhétorique par laquelle est artificiellement produite l'occultation du rôle joué par nombre des poètes de l'anthologie d'Allen dans l'histoire de la création poétique. Mais l'argument de la discontinuité ne résiste pas à l'analyse, comme le montre S. Fredman.

Perloff's insistence that the real fate of first-stage modernism was one of "deferral" not only slights the actual experimental achievements of the mid-century poets, it also

¹ Perloff, *21st* : « The "New Americans" [...], their fabled "opening of the field" was less revolution than restoration » (2), « the fabled postmodern "breakthroughs" of Robert Lowell's *Life Studies* or Charles Olson's *Maximus* » (164).

distorts literary history in regard to the emergence of Language poetry—which had no need to re-discover what she calls the “radical and utopian aspirations” of the early modernists, for those aspirations were already guiding the work of many of the New Americans. (« 21st-Century Modernism » 342)

Le mode de lecture anamorphique adopté par l’auteur entraîne le rétrécissement du champ de la poésie « moderniste » du XX^e siècle. Ce mode ne tient pas seulement de l’absorption exclusive du modèle (bern)steinien, désormais seul référent pour le poème, mais plus largement d’une vision puriste du langage. En revanche, le modernisme de Jerome Rothenberg et de Pierre Joris repose sur une autre approche du poème et de l’avant-garde :

Since nothing around us is (ideally) taken for granted and the conclusion or intention of the work (again ideally) arises or emerges from the work itself, the work by definition is experimental, its outcome unknown, its process crucial. Such experiments/redefinitions/reconstructions may work with and on structures, ideologies (contexts and contents), materials and technologies, or (in any instance) combinations of all of the above. (I, 8-9)

En outre, dans un ouvrage qui a fait date intitulé *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History* (1996), Bob Perelman—lui-même *poet-scholar* et *Language poet*—met au jour les ambiguïtés du mouvement et retrace les enjeux de son émergence dans l’histoire littéraire. Par-delà l’inanité de l’étiquette (« group label »), le critique constate que les postulats théoriques et politiques des *Language poets* ont d’abord eu pour conséquence de masquer la tradition littéraire dont ils étaient issus. B. Perelman prend soin, dans son étude, d’en retracer les grandes lignes :

Language writers have used structuralist and poststructuralist theory at times to furnish ad hoc support for negative assertions about the problematic status of description, self, and narrative in writing and positive ones about wider possibilities for meaning if more ambitious sets of reading practices are recognized ; but these positions have come out of writing practices closely informed by the modernists, especially Stein, and the Objectivists, especially Zukofsky, and by Black Mountain, Beat, and New York School poetry. (15)

En dernière analyse, il se dégage de cette lecture comparée que seules les *stratégies* mises en œuvre à l'origine par les deux avant-gardes aux extrémités du siècle sont véritablement comparables. Malgré le siècle qui symboliquement les sépare, les deux « vagues » artificiellement superposées par M. Perloff ont en effet nourri l'image et la rhétorique d'un avant-gardisme radical, qui passe par le rejet ou l'occultation non pas de « la » tradition, mais de la *génération* immédiatement précédente (et donc en partie contemporaine). Soucieuse de la véracité historique de la généalogie sur laquelle fonder une approche de la poésie et des poétiques expérimentales, l'analyse de Stephen Fredman est à cet égard éclairante : « As far as I can tell, Perloff has arrived at the latter distortion by accepting a version of literary history promulgated by the Language poets themselves—one based not upon reality but upon their generational struggle with the preceding New American poets » (341). À la question de la filiation s'ajoute un mouvement vers l'individuation esthétique et politique qui préside à l'émanation des *group labels*.

In the seventies, when the Language poets began publishing, their teachers had been New Americans such as Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creeley, Larry Eigner, Frank O'Hara, John Ashbery, Philip Whalen, and Jack Spicer. [...] Perloff participates in the Oedipal polemics that informed much of the criticism of their teachers by the Language poets during the seventies and eighties. (*ibid.*)

Il s'avère qu'au lieu du « génie » supposément radical, le conflit générationnel et la pression identitaire sous-tendent la volonté de distanciation et de réduction du rôle joué par les « New American poets ». Il s'agit d'une distorsion historique visant à servir l'*ego* et la mise en scène de l'avant-garde¹. C. Beach ne manque pas de le rappeler :

Like their predecessors in the Pound tradition, the Language poets are marked by an acute awareness of the poetic practices and concerns that form a context for experimental American writing and from which their own work is largely derived. In tracing the

¹ Cf. Norman Finkelstein, *Lyrical Interference: Essays on Poetics* (2003), « Two Problems in Recent American Poetry », 58-74, et « The Academy, the Avant-Garde, and the Poet-Critic: Historical Observations, Hermeneutical Speculations », 75-85.

American lineage that I see as most central to Language writing, I identify the following progression(s) of poetic writing: Whitman and Dickinson to Pound, Williams, and H. D. to Zukofsky and Oppen to Olson, Duncan, and Creeley to Clark Coolidge and Michael Palmer to Language poetry. (238)

Cette constellation semble en effet plus proche d'une synthèse fidèle à l'histoire de la poésie américaine du siècle dernier. Mais il ne s'agit pas d'oublier qu'au sein des polémiques, les *Language poets* tentent d'abord d'apporter la réplique à la tradition confessionnaliste. Et plus encore qu'à la poésie (post-)confessionnelle, elle-même issue du large spectre du lyrisme romantique et du sublime américains, ils s'opposent violemment aux apôtres et aux égéries du *New Criticism* et du *New Formalism*, menant un combat sans merci contre l'*establishment* politique et littéraire, dont les Creative Writing Programs, les *Poet Laureates* ou encore les chroniques du *New Yorker* et du *New York Times* sont à leurs yeux les symboles incontestés. Comme l'écrit Marie-Christine Lemardeley, « les *Language poets* avec lesquels Lyn Hejinian poursuit son travail sur et dans la langue réaffirment chacun à leur manière le désir d'abolir tout métalangage et de dynamiter les hiérarchisations naturalisées par la doxa : les oppositions entre poésie et théorie, prose et poésie, masculin et féminin, singulier et pluriel sont réinvesties d'un point de vue critique et sans ménagement pour les canonisations institutionnelles.¹ » À ce titre, les *Language poets* s'inscrivent dans la droite ligne de la « résistance » des poètes de Black Mountain et de San Francisco avant eux, notamment celle de la guerre menée par Duncan contre « l'éthique protestante » et les conservatismes esthétique, religieux, moral, sexuel, particulièrement visibles chez les poètes et/ou critiques dits « Southern Agrarians », qui sévissaient dans *Sewanee Review*, *The Southern Review*, *Hudson Review*, *Kenyon Review*². Cette lutte pour la

¹ M.-C. Lemardeley, « Lyn Hejinian : l'écriture à la limite », *Etudes Anglaises* 61.2 (2008), 192.

² Cf. Duncan, « The Homosexual in Society ». *Politics* 1.7 (August 1944): 209-211. Repr. in Faas, *YRD*, 319-322 et *SP*, 38-50. Il s'agit d'un document à la fois pionnier pour le mouvement de libération des homosexuels et visionnaire dans son anticipation des dangers du repli communautariste et dans sa critique du culte de la différence. V. les travaux de M. Davidson, en part. *Ghostlier Demarcations*, chap. VI et

poétique figure au premier plan d'essais comme « Ideas of the Meaning of Form » (1967) et, naturellement, *The H.D. Book*, où Duncan vilipende la Nouvelle Critique : « The New Criticism, from the generation of Ransom or Yvor Winters to the generation of Jarrell or James Dickey, the critical small-town reaction [...] » ; « a religious orthodoxy and a literary orthodoxy in a guise of criticism » (II.9)¹. Véritable profession de foi, le passage suivant est caractéristique de l'écriture du *H.D. Book* :

This is an age of criticism, so the critics tell us. An age that has sought to denature and exhaust its time of crisis in bringing philosophy, the arts, human psyche, historical spirit and the inspiration of the divine world into the terms acceptable to academic aspirations. To undertake this study I must go against the grain of values and rationalities established in my lifetime by a new official literary world. Finding their livelihood in American universities, a new class of schoolteachers has arisen, setting up critical standards and grading responses to fit the anxieties and self-satisfactions of their professional roles and writing verses to exemplify these ideals. [...] An age of criticism does not mean Pound's Cavalcanti essay, Cocteau's *Call to Order*, Dame Edith Sitwell's notebooks or H.D.'s *The Guest*, Charles Olson's "Projective Verse" or Louis Zukofsky's *Bottom: On Shakespeare*, for these are concerned with the inner nature and process of poetry itself. The university versifiers mistrust or despise equally the ardor of the scholar where it appears [...]. (*The H.D. Book* II.7)

Tandis qu'elle puisait à l'origine son énergie unificatrice dans la « résistance » au pouvoir établi, l'avant-garde du *Langage movement* est devenue éminemment institutionnalisée, à l'instar des « New Critics » en leur temps. C'est l'un des paradoxes du mouvement que décrit Bob Perelman, professeur à University of Pennsylvania. Comme le montre l'analyse, une approche nuancée du large spectre des poètes

SFR, chap. IV et V. Par ailleurs, v. également Charles Olson, « The Resistance » (1953), in *Collected Prose [CPr]*, 174. Et Alan Golding (1995), chap. 5, « "Provisionally complicit resistance": Language Writing and the Institution(s) of Poetry. »

¹ V. à ce sujet M. Davidson, *SFR*, 18 : « The New Critics may have represented a literary conservatism, but it was as much their social and cultural philosophy—particularly in its southern agrarian manifestation—that a poet like Rexroth found so offensive. » Et chap. IV sur Duncan, « Tradition and Heretical Talent », où Davidson souligne l'opposition aux « nouveaux prescripteurs » plus encore qu'à Eliot lui-même : « the prescriptive application of certain aspects of Eliot's criticism to delimit "a" tradition, presumably one circumscribed by Western, Judeo-Christian cultural values. Certainly the ethical imperative behind an aesthetics of "impersonality" was anathema to the kind of testamentary and elegiac poetry appearing in the Bay Area during that period. The spirit of romance [...] is an obvious contrast to New Critical versions of Eliot's tradition » (126).

innovants s'impose. L'occultation quasi-systématique de figures aussi diverses que Duncan, Spicer, Blaser, Olson et Creeley, ou encore les poètes Beat (Ginsberg, Snyder, McClure, Rexroth, etc.) dans la vision propagée par M. Perloff déforme radicalement le paysage de la poésie américaine du XXe siècle. De surcroît, l'antagonisme entre *New American* et *Language poets* s'avère artificiel. Si ses entretiens ou encore sa brève correspondance avec C. Bernstein révèlent une forte résistance de Duncan face aux excès de la « *langpo* » ou « *poetheory* » vers la fin de sa vie¹, à l'inverse, l'un des principaux architectes du *Language movement*, Ron Silliman, se réclame de l'héritage du groupe de Black Mountain et de la Renaissance de San Francisco. Le travail de Duncan, en particulier les essais composant *The H.D. Book*, mais aussi les séries « The Structure of Rime » et « Passages », figure au coeur de ses préoccupations liées à la poétique et à l'histoire littéraire². Dans son étude de la tradition poundienne, Beach se risque à proposer des liens directs entre les deux générations.

Clearly, the practices and beliefs of Bernstein and other Language writers differ significantly from those of Olson, Duncan, Creeley, and other poets of the 1950s and 1960s. The most significant change in emphasis [...] is in a greater receptivity to the ideas generated by literary, social, and political theory. Nevertheless, the Language poets have continued to look to predecessors within the Pound tradition for models of poetic composition. In many cases, direct lines of descent can be traced: from Zukofsky to Bernstein; from Olson to Barrett Watten; from Creeley to Larry Eigner, Clark Coolidge,

¹ Dans son long entretien avec M.A. Bernstein et Burton Hatlen dans le numéro spécial Duncan de *Sagetrieb* (hiver 1985), celui-ci décrit le mouvement *Language* comme une forme d'art « minimaliste » fondée sur une poétique « réductionniste », un groupe philosophiquement et poétiquement peu « responsable » usant de « négativisme illogique » par mime inversé du positivisme logique (127). Charles Bernstein s'insurgea dans une lettre du 5 janvier 1986 que son jugement global manquait du « discernement » « exemplaire » qui le caractérisait d'ordinaire. C. Bernstein évoque précisément la capacité de Duncan à pointer des différences au sein de groupes artificiellement construits, comme Black Mountain et *Origin*, avant d'insister sur l'« hétérogénéité » profonde du « contexte » de chacun et sur la plurivocité du groupe masquée par l'étiquette « Language writing », avant d'ajouter : « While I don't particularly like the catchphrase "language writing," as it is used it refers more to tendencies within current poetry—and more generally 20th century poetry—than to the poetry or "doctrines" of any one (or two) persons » (Charles Bernstein papers, UCSD, mss 519, bx 17, f 10). S'offusquant d'abord d'une approche non discriminante de la nébuleuse *Language*, Bernstein préfère donc y assimiler l'histoire du modernisme, selon une pratique analogue au façonnement de la *paideuma* poundienne. Cf. *infra*.

² Cf. Silliman, « Robert Duncan's Plotless Prose: *The H.D. Book* as a Method of Thinking », conférence inédite du 23 février 2005, série « Theorizing », Kelly Writers House, University of Pennsylvania. Disponible sur le site d'archives audio de l'université de Pennsylvanie, « PENNsound » : <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Silliman.html>. Cf. *infra*.

and Robert Grenier; from Duncan to Michael Palmer; from Jack Spicer to Ron Silliman. Such lineages do not necessarily entail direct stylistic and formal influences, but they do indicate important continuities in the articulation of poetic projects and stances. (240)

S'il ne s'agit en aucun cas d'affinités exclusives, se dessinent néanmoins quelques lignes de force révélatrices, comme Zukofsky-Bernstein et Duncan-Palmer. Et Palmer est d'autant plus duncanien qu'il s'inscrit dans l'héritage de Duncan *et* de Zukofsky, faisant jouer une forme de dialectique qui lui permet de ne « ressembler » ni à l'un ni à l'autre et de s'affirmer avec la force et la singularité propres aux électrons libres¹. En outre, à l'instar de Michael Palmer et de Ron Silliman, des poètes aussi différents que Susan Howe, Myung-Mi Kim, ou encore Michael Davidson, pour ne citer qu'eux parmi la génération assimilée à la large mouvance *Language*, considèrent Duncan comme un prédécesseur fascinant et incontournable, un grand praticien de l'art du langage.

Pour convaincante qu'elle puisse paraître de prime abord, la démonstration de M. Perloff s'avère menée au prix d'une inversion du sens de l'Histoire. Dans son ouvrage, la critique occulte les dangers de psittacisme et de solipsisme qui guettent pourtant le travail de certains *Language poets*, à travers la reprise et la radicalisation des expérimentations de poètes modernistes sur la matérialité du langage. Selon M. Perloff, le modernisme du tandem Stein-Duchamp ne formerait pas, en dernière analyse, le phénomène originel dont l'avant-garde actuelle répèterait les acquis. Il formerait à l'inverse le signe avant-coureur de l'avènement du mouvement *Language*. Ni reprise diluée, ni répétition ou restauration, les expérimentations des *Language poets* en constitueraient en définitive l'accomplissement différé. Ce qu'implique d'ailleurs Charles Bernstein dans sa lettre du 5 janvier 1986 à Duncan. Comme l'a observé

¹ Soulignant la dimension « visionnaire » de *Pythagorean Silence* (1982) de Susan Howe, Jerome McGann conclut comme suit : « This fact about her work must be emphasized because Howe is often taken for a "Language Poet." And while it is true that her work, and perhaps even more her life, has moved in the orbit of Language Writing, she is—like Michael Palmer—more an absolutist of the word than most of the writers we associate with the movement. This being said, however, we also register Howe's almost mystical involvement with the materialities of writing. » Cf. « from "Composition as Explanation (of Modern and Postmodern Poetries) », in *A Book of the Book*, 245.

Jennifer Ashton, l'exemple de l'analyse perlovienne de Duchamp est frappant : « Thus even when Marcel Duchamp, one of the major figures in *21st-Century Modernism*, is described as writing “proto-language poems” [90], the idea is not that modernism is language poetry before its time, but that language poetry is modernism whose time has come.¹ » Le problème, dans ce récit plus que chez les poètes eux-mêmes, réside dans l'annexion rétroactive du modernisme par les promoteurs de l'avant-garde du « 21^e siècle ». Il semble ainsi que ce modèle critique se fonde sur une conception viciée du temps. La temporalité qui baigne le poème proto-linguistique duchampien ou encore la lecture littéraliste de Pound fait montre d'une foi en la valeur rétrospective du jugement. Aussi le regard promu par *21st-Century Modernism* semble-t-il céder à l'illusion de la valeur « rétrograde » de la vérité qui faisait sourire Henri Bergson : « À toute affirmation vraie nous attribuons ainsi un effet rétroactif ; ou plutôt nous lui imprimons un mouvement rétrograde. Comme si un jugement avait pu préexister aux termes qui le composent !² ». Une telle lecture de l'histoire s'avère victime de la perception d'un mirage du présent dans le passé. « Les conséquences de cette illusion sont innombrables », explique Bergson : « Par le seul fait de s'accomplir, la réalité projette derrière elle son ombre dans le passé indéfiniment lointain ; elle paraît ainsi avoir préexisté, sous forme de possible, à sa propre réalisation. De là une erreur qui vicie notre conception du passé ; de là notre prétention d'anticiper en toute occasion l'avenir. » Pour illustrer cette conception gauchie de la temporalité, Bergson prend un exemple antérieur mais étrangement analogue au principe qui consiste à révéler le mirage de l'avant-garde du mouvement *Langage* dans le modernisme historique. Le philosophe évoque la reconstruction anachronique d'un « aspect romantique du classicisme », dont il observe qu'il ne s'est dégagé que par l'effet rétroactif du romantisme une fois apparu.

¹ Jennifer Ashton, « Modernism's “New” Literalism », *Modernism/modernity* 10.2 (2003), 382.

² Bergson, *La Pensée et le mouvant* (1941), Introduction (« Mouvement rétrograde du vrai »), 20-22.

S'il n'y avait pas eu un Rousseau, un Chateaubriand, un Vigny, un Victor Hugo, non seulement on n'aurait jamais aperçu, mais encore il *n'y aurait réellement pas eu* de romantisme chez les classiques d'autrefois, car ce romantisme des classiques ne se réalise que par le découpage, dans leur œuvre, d'un certain aspect, et la découpeure, avec sa forme particulière, n'existait pas plus dans la littérature classique avant l'apparition du romantisme que n'existe, dans le nuage qui passe, le dessin amusant qu'un artiste y apercevra en organisant la masse amorphe au gré de sa fantaisie. Le romantisme a opéré rétroactivement sur le classicisme, comme le dessin de l'artiste sur ce nuage. Rétroactivement il a créé sa propre préfiguration dans le passé, et une explication de lui-même par ses antécédents. (22)

Le modernisme serait ce nuage que l'on modèle à sa guise pour expliquer le déterminisme « rétrograde » d'une nouvelle avant-garde. L'illusion consiste à inscrire le mirage du présent dans les œuvres du passé pour mieux en justifier l'avènement inéluctable, salulaire, voire messianique.

La lecture croisée de ces textes critiques révèle notamment que ce que les deux avant-gardes aux extrémités du siècle ont en partage, au moins à leurs débuts, réside dans leur besoin d'une rhétorique du discontinu. Au risque de sombrer à notre tour dans un certain schématisme, notre parcours de la critique du modernisme et de ses avatars a laissé émerger deux visions distinctes, deux points de vue différents, sur l'avant-garde, le modernisme, le canon, l'histoire et la poésie. L'une est fondée sur la rupture, l'autre sur la relation. Cet écart peut sembler infime, dans la mesure où il s'agit d'une différence d'angle dans la perception d'un même Tout et de ses parties, d'une même Totalité et de ses fragments. Mais en réalité, cet impensé de la critique a des conséquences, une véritable réaction en chaîne, qui affecte la conception du poème, son fonctionnement dans sa relation à l'éthique, au politique et à la théorie du langage. La confrontation de ces analyses montre que l'urgence de la question de la tradition est inextricablement liée, pour l'avant-garde à la coupée du siècle, au culte de la rupture et à la culture du neuf. Il s'agit à présent d'évaluer la pertinence de ces notions pour appréhender les rapports du modernisme à l'histoire et à la tradition.

CHAPITRE II

Les inventions de la tradition

Le dernier voyage du flâneur : la mort. Son but : le Nouveau. « Au fond de l'inconnu pour trouver le Nouveau ! » [*sic*] Le Nouveau est une qualité indépendante de la valeur d'usage de la marchandise. Il est à l'origine de cette apparence illusoire qui est indissociable des images que produit l'inconscient collectif. Il est la quintessence de cette fausse conscience dont la mode est l'infatigable agente.

—Walter Benjamin, *Le Livre des passages*, « Exposé de 1935 ».

(how to brew another cup
in that Marianne Moore—
E.P.—Williams—H.D.—Stein—
Zukofsky—Stevens—Perse—
surrealist—dada—stained
pot)¹

L'œuvre des poètes de l'après-guerre nous ramène inlassablement et inéluctablement au cœur des ambiguïtés du modernisme historique. Le projet poétique de Duncan, comme celui de Bunting, d'Olson et de tant d'autres, s'est développé sous *l'empire* poundien, au sens d'une ère historique comme d'un régime poétique, d'une zone d'influence et d'une région de l'esprit². On ne peut cerner le rapport de Duncan au modernisme, ni même *définir* le modernisme, sans évoquer la question cruciale de la tradition. Or, pour la génération des *Black Mountain poets*, ce rapport ne peut plus se penser sans tenir compte du travail accompli par les maîtres du modernisme historique, en premier lieu Ezra Pound et T. S. Eliot. Ou plutôt Pound *v.* Eliot. C'est à la lumière de ce contexte que s'éclaire la lecture du modernisme consignée dans *The H.D. Book*, et par là, que s'explique le tropisme du poète vers H.D., sa ligne de fuite.

¹ Robert Duncan, « For a Muse Meant », *Letters* (1958).

² Cf. Hugh Kenner, *The Pound Era* (1971).

1. Ezra Pound ou les habits neufs de l'empereur

Le danger, pour le moderne, n'est pas la tradition. C'est le nouveau.

—Henri Meschonnic, *Modernité modernité*.

L'expression « tradition poundienne¹ », qui semble aller de soi, est souvent employée comme simple équivalent de « tradition moderniste », alors que ses acceptions sont nombreuses et ses implications, complexes. Incontournable parmi les redéfinitions modernistes de la tradition, l'essor de cette tradition dans l'histoire de la poésie américaine concerne Duncan et ses contemporains au premier chef. Elle dépasse le travail colossal de Pound lui-même, pour désigner une constellation de poètes contemporains de Pound, quoique plus jeunes pour la plupart, dont les œuvres s'inscrivent dans l'orbe de ses travaux théoriques et poétiques. Même s'il est loin d'être isolé, son rôle inaugural dans l'aventure du modernisme lui a conféré un statut hors pair au sein de l'histoire de la poésie et de la critique modernistes.

a) la tradition du neuf²

Prise dans son empan le plus large, la « tradition » poundienne décrit le produit de l'appréhension de l'histoire des civilisations par le poète lui-même. Le mot tradition est alors largement synonyme de canon personnel, non seulement littéraire et artistique, mais aussi, dans le cas de Pound, anthropologique, culturel et pédagogique. Pound nomme cette construction d'abord *paideuma*, et plus tard *Sagetrieb* dans le contexte idiosyncrasique du matériau des *Cantos*. Dans « Date Line », qu'il écrit à Rapallo en 1912, Pound confesse avec une âpre ironie : « It is impossible to deal with the whole

¹ Parmi les premiers ouvrages et articles consacrés à cette « tradition », voir Altieri, *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry During the Sixties* (1979), M.A. Bernstein, « Bringing It All Back Home : Derivations and Quotations in Robert Duncan and the Pound Tradition », *Sagetrieb* 1.2 (1982) et « Robert Duncan : Talent and the Individual Tradition », *Sagetrieb* 4.2-3 (1985), L. Géfin, *Ideogram: History of a Poetic Method* (1982), M. Davidson, « Cave of Resemblance, Cave of Rimes : Tradition and Repetition in Robert Duncan », *Ironwood* 11.2 (1983), M. Perloff, *The Dance of the Intellect* (1985), C. Beach, *ABC of Influence* (1992).

² Cf. Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (1959), et Jean-Michel Rabaté, « La Tradition du Neuf : Introduction au modernisme anglo-saxon », *Cahiers du Musée d'Art Moderne* (juin 1987), 94-108.

question of education, “culture,” *paideuma*, in one volume of literary criticism.¹ » Publié à Chicago un an plus tard dans la célèbre revue *Poetry*, son essai intitulé « The Tradition » nous donne à appréhender les contours diffus de *la* tradition. L’auteur opère un glissement sémantique du référent absolu contenu dans le titre (« *the* »), qui suggère la promesse d’une définition universelle ou encore une référence implicite, vers l’éclosion du sens de ce qu’il sous-entend par cette obscure désignation :

The tradition is a beauty which we preserve and not a set of fetters to bind us. This tradition did not begin in A.D. 1870, nor in 1776, nor in 1632, nor in 1564. It did not begin even with Chaucer. The two great lyric traditions which most concern us are that of the Melic poets and that of Provence.²

Après la tradition faussement objective postulée dans le titre, Pound réduit le champ de *sa* tradition par l’emploi d’un déictique cataphorique (« *This* tradition »), puis de limites historiques, génériques et géographiques, pour finalement aboutir aux poésies de la Grèce antique et de la Provence médiévale. Le poète passe donc d’un absolu universel à ce qu’il souhaite établir comme *la* tradition poétique primordiale, celle dans laquelle il a la volonté d’inscrire son travail. Ce procédé est révélateur du rapport de Pound à l’Histoire et à la tradition, qui se caractérise par l’appropriation et l’exploitation des données et des matériaux hérités. Il s’agit en outre d’une conception de l’historiographie où sont mêlés « passé monumental » et « fiction mythique », selon l’opposition nietzschéenne bien connue³. Pour Nietzsche, l’histoire « monumentale » introduit une part de mythe et de libre fiction dans l’historiographie, rendant par conséquent indispensable le rôle de l’histoire « critique ». Le philosophe a bien conscience que l’historiographie ne peut jamais véritablement récuser l’amphibologie inhérente à son

¹ Pound, « Date Line » (c. 1912), *Make It New* (1935), 5.

² Pound, « The Tradition » (*Poetry*, décembre 1913), *LE* 91.

³ Friedrich Nietzsche, *Seconde Considération inactuelle*, *Œuvres I* (2000), 513. Si elle sauve l’histoire de l’historicisme, l’histoire monumentale, qui commande aux yeux de Nietzsche les deux autres modes historiographiques (« antiquaire » et « critique »), les entraîne aussi dans sa dérive. « Il y a même des époques qui ne sont pas capables de distinguer entre un passé monumental et une fiction mythique : ce sont en effet exactement les mêmes impulsions que l’on peut puiser dans l’un ou l’autre de ces mondes. »

propre nom (raconter des histoires et faire l'histoire), mais il porte un regard soupçonneux sur toute tentative de réduire l'écriture de l'histoire à sa dimension purement narrative. Pour l'élaboration de sa tradition, Pound privilégie la combinaison de deux modes, l'histoire monumentale et l'histoire critique. La première pèche par l'illusion émanant d'un choix d'événements qui engendre la mythologisation du discours historique et « trompe par les analogies » et les « séduisantes assimilations » de son récit, puisque celles-ci font abstraction des causes pour faire émerger de leur gangue médiocre les hauts-faits de l'histoire. En revanche l'histoire critique est celle qui convoque le passé pour l'assigner au tribunal d'un jugement implacable, jusqu'à son anéantissement. Sa plus grande illusion est qu'elle se croit armée d'une lucidité supra historique, qui forme aux yeux de Nietzsche la pathologie du « sens historique », notion chère à Eliot, qu'il considère comme la « *maladie historique* » de ses contemporains. H. Meschonnic en a tiré un enseignement fécond : « ce qu'apprend l'histoire de la littérature, c'est que le passé est imprévisible.¹ » Si les modèles nietzschéens de l'historiographie monumentale et critique sous-tendent le rapport de Pound à l'histoire, le poète le matérialise en façonnant sa propre tradition par l'entremise d'une théorie de la « culture », ou *paideuma*, au sens poundien dérivé de la *Kulturmorphologie* de Frobenius². Pound en esquisse une définition dans *Guide to Kulchur*, soulignant que le recours au grec (*paideuma*) vise à raviver une notion fossilisée, la « culture », mot qu'il transfigure par le biais d'une transcription semi phonétique (*kulchur*) : « To escape a word or a set of words loaded up with dead association Frobenius uses the term Paideuma for the tangle or complex of the inrooted ideas of any period » (57). Pound

¹ Meschonnic, « Problèmes de la poésie française contemporaine », conférence du 29 mars 2002, École normale supérieure, Paris. Publiée dans *Parages* et disponible en ligne. <http://www.fichier-pdf.fr/2009/04/22/rckc97u/>

² Dans « The Nature of Culture », Frobenius définit son concept anthropologique, dans le contexte de la « perception culturelle » de l'ensemble d'un continent : « “Paideuma”, that is to say the spiritual essence of culture in general. » Pour lui, « Paideuma » est une notion « plus large » et « plus profonde » que ce qu'évoque le concept de « culture ». Cf. Eike Haberland (éd.), *Leo Frobenius on African History, Art, and Culture: An Anthology* (2007), 21 et 41.

affine quelques années plus tard son analyse du concept de Frobenius : « His “Paideuma” means the mental formation, the inherited habits of thought, the conditionings, aptitudes of a given race or time » (*Prose* 148). Le poète l’adapte ensuite à son objectif, situé à cent lieues d’une étude anthropologique désintéressée. À travers une pratique de la critique littéraire et artistique, mais aussi historique, économique et politique, la composition de cette nouvelle *paideuma* poundienne se fonde sur l’appropriation d’une tradition sur mesure, revue et corrigée, déformée et « censurée¹ », dont l’ultime visée réside dans l’élaboration de matériaux poétiques pour le grand idéogramme projectif des *Cantos*². En résumé, il s’agit du façonnement d’une tradition, par ce processus métamorphique, devenue poundienne.

La méthode poundienne est donc une poétique de la tradition, fondée sur l'impératif, au sens propre comme au figuré, de faire du neuf : le fameux *Make It New* (1934). Titre accrocheur que d'aucuns auront pris pour argent comptant : un slogan de l'avant-garde exhortant les poètes à l'innovation radicale, à l'instar de son auteur iconoclaste. L'apparente simplicité de cet axiome disparaît, cependant, si l'on quitte le titre du recueil d'essais, qui datent tous en réalité de la période 1910-1920 et ne sont donc pas tout à fait neufs, pour s'aventurer dans l'univers des *Cantos* :

T'ching prayed on the mountain and
 Wrote MAKE IT NEW
on his bath tub
 Day by day make it new
cut the underbrush,
pile the logs
keep it growing. (Pound, Canto 53/265³)

¹ Hélène Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poétique américaine* (2001), 52. Désormais *Pound/Williams*.

² Cf. Rabaté, *Language, Sexuality and Ideology in Ezra Pound's Cantos* (1986), 76 : « it is necessary to start reassembling the parts of the huge ideogram which can be named "Ezra Pound" ». [*Pound's Cantos*].

³ Pound, *The Cantos of Ezra Pound* (1996) [1917-1969]. Désormais *C*, suivi du numéro de *canto* et/ou du numéro de page.

Ce fragment apparaît dans le Canto LIII, situé au début de la décade des « Cantos dynastiques » (1940). Le cycle s'ouvre sur les « Grands Empereurs » mythiques de la Chine de l'époque légendaire, récits prisés par Confucius qui y perçoit le modèle d'un gouvernement idéal. Il parvient dans ce Canto à l'Empereur Tching T'ong, auquel l'inscription « make it new » est attribuée par Confucius. Dans un texte contemporain où la radicalisation idéologique saute aux yeux (*Jefferson and/or Mussolini*), Pound cite la doctrine confucianiste du *Ta Hio* qui forme la source de l'axiome :

One should respect intelligence, "the luminous principle of reason," the faculties of others, one should look to a constant renovation.

"Make it new, make it new as the young grass shoot." ¹

Le contexte des Cantos dynastiques place le sens de ce fragment dans l'orbe de la célébration rituelle de la régénérescence organique et du renouvellement vital, autrement dit de la *ré-novation*. Mais ce sacre du printemps revêt également pour Pound d'autres significations. C'est dans le contexte du début des années trente qu'il utilise et commente le sens de « make it new », où le confucianisme initial est indéniablement souillé par l'idéologie fasciste, qui le fascine et l'obsède. En effet, les deux idéogrammes que Pound translittéralise par *hsin* et *jih* (C 265), et qu'il inscrit également en première page de *Make It New*, désignent la destruction ou l'épuration et la régénérescence végétale, et le soleil ou le jour et la renaissance, la *ré-novation* (« to put away old habits, the daily increase of plants, improve the state of, restore »).

The first ideogram (on the right) shows the fascist axe for the clearing away of rubbish (left half) the tree, organic vegetable renewal. The second ideograph is the sun sign, day, "renovate, day by day renew." (*Jefferson and/or Mussolini* 20)

Il s'avère que la célèbre injonction poundienne ne dit pas ce qu'elle pense. En guise d'une exhortation à innover, Pound nous donne à lire l'éloge de la rénovation. Au sens

¹ Pound, *Jefferson and/or Mussolini* (1935), 28 : « King Tching T'ang on Government. Part of the inscription on the king's bath-tub cited by Kung in the Ta Hio II. I. » Le *Ta Hio*, ou *Grande Science*, fait partie des livres canoniques de la doctrine de Confucius (Kung Fu Tseu, V^e-VI^e s. av. J.-C.).

propre, il s'agit davantage d'une *restauration* que d'une révolution, pour reprendre l'opposition polaire déjà évoquée (cf. Chapitre Premier).

b) poétique de la rénovation / rénovation de la poétique

L'historicisme du XIXe siècle se renverse lui-même dans l'idée de l'éternel retour, idée qui ramène toute tradition, y compris la plus récente, à celle de quelque chose qui s'est déjà déroulé dans la nuit immémoriale des temps antérieurs. La tradition prend ainsi le caractère d'une fantasmagorie dans laquelle la préhistoire est jouée dans un accoutrement ultramoderne.

—W. Benjamin, *Le Livre des Passages* (« L'ennui, éternel retour » [D 8a, 1])

Par l'entremise de la traduction et de la critique, Pound façonne en pédagogue une tradition dont les catalogues arbitraires et les listes « totalitaires¹ » des manuels de culture savante sont le produit. Contrairement à ce qu'il affirme, sa tradition n'opère pas une « une réévaluation objective de l'histoire de la littérature » (Aji, *Pound/Williams* 46). En substituant à la présentation, à l'interprétation et à l'innovation un travail de sélection, d'appropriation, de censure et de rénovation, Pound vise moins à former un corpus de textes ou une tradition permettant au lecteur de « lire le monde contemporain » que de « lire le texte poundien » (*Pound/Williams* 55). « Il est donc paradoxal, explique Hélène Aji, de voir que la définition que Pound donne de l'artiste dans *ABC of Reading* est celle d'un homme qui innove, invente une nouvelle technique en réponse aux exigences de la tradition poétique de son époque » (57). Il apparaît clairement que Pound n'est nullement l'apôtre du nouveau auquel on l'assimile, ni même l'« inventeur » ou le « maître » juché au sommet céleste de sa hiérarchie fantasmatique des littérateurs, pinacle auquel il se projette par définition. Aussi Peter Nicholls met-il en avant la complexité que dissimule une lecture trop rapide du « slogan » : « his catchphrase [...] points not simply to an idea of cultural renovation but to a far more complex process whereby two different times are grafted together, each somehow “supplementing” the other » (178-79). Seuls les lecteurs dupes de la posture avant-gardiste s'empresment de l'« avant-gardiser », de le « post-moderniser »,

¹ Cf. Pound, *Guide to Kulchur*, 44 : « Totalitarian ».

et ainsi de le « ringardiser », selon les néologismes grinçants de H. Meschonnic. En effet, Hélène Aji a également souligné les enjeux de la mise en scène d'une rupture anti-romantique opérée par Pound comme par Williams¹. C'est dans un essai de la période londonienne, publié en « fragments » dès le 7 décembre 1911 dans *The New Age*, que Pound révèle l'ambiguïté du paradigme du nouveau : « When I bring into play what my late pastors and masters would term, in classic sweetness, my “unmitigated gall,” and by virtue of it venture to speak of a “New Method in Scholarship,” I do not imagine that I am speaking of a method by me discovered » (« I gather the Limbs of Osiris », *Prose* 21). Les fragments lumineux et numineux de l'Histoire sont méticuleusement rassemblés pour composer le *corpus* poundien, dans un enchevêtrement inextricable du *telos* et de l'*archè*, de l'élan créateur et de l'archéologie, des forces vives et archaïques. La méthode elle-même est loin d'être nouvelle : elle s'inscrit dans une tradition du neuf.

[A] method not of common practice, a method not yet clearly or consciously formulated, a method which has been intermittently used by all good scholars since the beginning of scholarship, the method of Luminous Detail, a method most vigorously hostile to the prevailing mode of today — that is, the method of multitudinous detail, and to the method of yesterday, the method of sentiment and generalisation. (*Prose* 21)

Comme le souligne non sans malice la citation en exergue de « Cavalcanti », l'un des plus importants essais de *Make It New*, révisé en 1931, les canons de la Beauté constituent une arme redoutable de séduction :

Safe may'st thou go my canzon whither thee pleaseth

¹ « Pound and Williams's rejection, in their Modernist poetics, of Whitman and, with him of Browning or Keats, may appear as an overt rejection of Romanticism, American and otherwise, but it is a mere gesture towards modernity which irredeemably fails to provide a clean break from the stakes of self-definition and the poem as the locus where the self's relation to the world can be expressed. Far from signalling the dawn of a new era, their strategies indeed “make it new,” but in a restrictive sense of the term: the new “it” is renovated—not innovated. By reformulating the dictates of Romanticism, both poets indeed create apparently new theories, but these theories are nothing but “pacts,” compromises with Romanticism, limbs of the same tree, to take up one of Pound's metaphors for his links to Whitman. In both poets' poetics, Romanticism is remanent, an imprint still legible under the new print, a luminous writing ironically shining through. » (2005, 51)

Thou art so fair attired.¹

Pour Pound, le but est de façonner un can(z)on bien fagoté (« so fair attired »), quitte à le phagocyter. C'est en effet grâce à ses talents de « meilleur tailleur » (*il miglior fabbro*), que Pound parvient à concevoir les plus beaux atours pour son *ars poetica* composé de *canti*, poèmes qui sont inséparables des matériaux poétiques issus de son histoire culturelle et de son canon sur mesure.

c) le génie du forgeron

Explorant l'art du « copier-coller » dans les Cantos sur John Adams (LXII-LXXI), Jean-Michel Rabaté rapproche la méthode poundienne de celle de Bouvard et Pécuchet, les célèbres bricoleurs flaubertiens, citant au passage cette lettre de Joyce : « I am quite content to go down to posterity as a scissors and paste man for that seems to me a harsh but not unjust description » (*Letters* 297). Par contraste, le critique souligne la volonté de Pound d'accéder au statut démiurgique d'un artiste infaillible et divin, à la fois transcendant et immanent à sa création :

Pound wished to burrow to the heart of a vortex of energies, through which to promote the constant renewal of the idioms, values and visions of the gods he advocates in his critical writings. Hence the "Make It New" motto applies to politics and to literature, to cultural economy and to economic thought. (*Pound's Cantos* 107)

La rénovation comme mode de composition est une pratique ancienne, et la démystification du génie de l'esprit créateur doit être étendue non seulement aux autres modernistes, T. S. Eliot en particulier, mais aussi à leurs prédécesseurs. Comme l'explique B. Tadié, sous couvert de ramener la poésie à l'essentiel, le modernisme

¹ Guido Cavalcanti (1255-1300), « Donna mi priegha » (*Canzone*) : « Tu puoj sichuramente gir chanzone/dove ti piace ch i t o si ornata ». Pound place cette citation en exergue de son essai sur le poète florentin et ami de Dante. Il traduit « Donna mi prega » (« A Lady asks me ») dans l'essai « Cavalcanti » (1910/1931) : « Safe may'st thou go my canzon wither thee pleaseth/Thou art so fair attired that every man and each/Shall praise thy speech/So he have sense or glow eith reason's fire,/To stand with other/hast thou no desire » (*Make It New* 345), mais Pound transforme sa traduction pour l'écriture du Canto XXXVI (C 36/179) : « Go, song, surely thou mayest/Whither it please thee/For so art thou ornate that thy reasons/Shall be praised from thy understanders/With others hast thou no will to make company. »

cherche alors à « dénaturiser les conventions poétiques du XIX^e siècle, pratique des coupes [...] dans le corpus des poètes, et construit à partir des éléments sélectionnés. Il est certes ironique que le traitement auquel les auteurs modernistes soumettent les poètes du XIX^e siècle, ceux-ci l'aient également appliqué à leurs prédécesseurs. [...] Le principe de composition par sélection et distorsion n'est donc pas chose nouvelle en soi : ce qui est nouveau c'est qu'il soit revendiqué par les auteurs comme la substance même de la poésie » (58). Loin de la posture histrionique de Pound et de Lewis visant naguère, dans *BLAST* (1914) et *BLAST II* (1915), à faire exploser tradition, canon et goût victoriens résiduels, Eliot dissimule avec peine sa volonté d'ériger la combinaison d'appropriation déformante et de rénovation des traditions à des fins personnelles en *norme* traditionnelle. Dans les deux cas, la tradition que se forge le poète s'avère une pure fabrication :

[For Pound] correspondences are not to be made on the level of chronological development but as lines between luminous points, drawn in space and transcending time. However, to this there also corresponds a mode of integrating the work of one's predecessors and of erasing the linear unfolding of tradition and the inherently historical nature of any canon. Such a mode appears in Pound's evolution towards a suppression of the references to Browning from the first cantos, only keeping unmarked and unsigned traces of his influence. (Aji 2005, 51-52)

Cela se traduit également chez Eliot par la nécessité de justifier ses propres petits arrangements avec l'histoire et avec les textes par l'idée selon laquelle tout « génie » cache en réalité un « pillard » : « Dante had the benefit of years of practice in forms employed and altered by numbers of contemporaries and predecessors ; he did not waste the years of youth in metric invention and when he came to the *Commedia* he knew how to pillage right and left » (« The Possibility of a Poetic Drama », in Tadié 46). Cette conception de l'écrivain voleur de mots et détourné de formes vient naturellement justifier les pratiques des poètes modernistes. Elle ne peut qu'évoquer la métaphore du poète artisan par laquelle Dante rend hommage au poète provençal

Arnaut Daniel, qui incarnait à ses yeux celui qui « du parler maternel fut meilleur forgeron¹ ». Ce fragment extrait de *La Divine Comédie* est en effet devenu « détail lumineux » et devise poundienne, notamment dans *The Spirit of Romance*², et c'est tout naturellement qu'Eliot l'emploie pour rendre hommage à son éditeur sans merci dans l'épigraphe du *Waste Land*, œuvre phare dont Pound fut en effet l'artisan de l'ombre.

2. Tradition éliotienne et coexistence virtuelle

La critique distingue généralement dans l'œuvre et la pensée d'Eliot une évolution cruciale. Eliot passerait ainsi de sa définition marquante de la composition du canon littéraire dans « Tradition and the Individual Talent » (1919), essai dont nous souhaitons montrer qu'il doit son souffle visionnaire à Henri Bergson, à une certaine orthodoxie idéologique et spirituelle associée à une indéniable « réaction » politique, qui laissent affleurer la part d'ombre de sa pensée³. Il s'agit d'abord de nuancer cette perspective, pour montrer ensuite que seule une analyse du modèle éliotien envisagé dans sa dialectique avec la tradition poundienne peut nous permettre de *situer* le projet poétique, critique et éthique de Duncan, notamment à travers *The H.D. Book* et ses rapports avec le *New Criticism*. Duncan écrit dans le chapitre VI de son ouvrage essentiellement consacré au modernisme :

These poems where many persons from many times and many places begin to appear—as in *The Cantos*, *The Waste Land*, *Finnegans Wake*, the War Trilogy, and *Paterson*—are poems of a world-mind in process. The seemingly triumphant reality of War and State

¹ Dante, *La Divine Comédie*, Purgatoire, XXVI, 117, fait prononcer ces paroles à Guido Guinizelli, traduite ici par « celui qui [...] sut mieux forger le maternel langage », *Œuvres complètes* (1996), 851.

² Pound consacre un chapitre de *The Spirit of Romance* (1910) aux *canzoni* du maître de la poésie médiévale Arnaut Daniel (XII^e siècle), intitulé « Il Miglior Fabbro », 22-38.

³ On connaît l'importance cruciale de Bergson pour les modernistes de Londres et pour Hulme en particulier, qui le traduit et promeut sa pensée dans les revues des cercles littéraires londoniens. La période 1909-12 révèle un vif intérêt pour ses écrits en Angleterre, alors que le modernisme est en plein essor. Elle est marquée par la publication de traductions clés (*Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], *Matière et mémoire* [1896], *Introduction à la métaphysique* [1903]), par un foisonnement d'articles consacrés à son œuvre (deux cents articles entre 1909 et 1911) et par des conférences. Cf. Mary Ann Gillies, « Bergsonism, "Time out of mind" », in David Bradshaw (éd.), *A Concise Companion to Modernism* (2003), 97.

disorient the poet who is partisan to a free and world-wide possibility, so that his creative task becomes the more imperative. [...] It is not insignificant that these “poems containing history” are all products of a movement in literature that was identified in the beginning as free verse. *The Egoist*, where Pound, Eliot, Joyce, Williams, Marianne Moore, H.D., Lawrence, and Aldington first appeared together, had formerly been *The New Freewoman*; free verse went along in its publication with articles on free love and free thought. And the “new” we find also as a demand. In his quarrel with Eliot, Williams could oppose the “new” to the “past”—as if all of the past were what Eliot meant by his “tradition.” But the definition of the “new” was given by Ezra Pound from Confucius in *Make It New*, and in *The Spirit of Romance* and the essay “Cavalcanti” he turns to the late Medieval reawakening of poetic genius not with the antiquarian’s concerns but in search of enduring terms for the renewal of poetry in his own time. (*The H.D. Book* I.6)

Ezra Pound ouvre magistralement la voie de la tradition moderniste dès 1910 dans *The Spirit of Romance*, où il écrit au seuil de la « Praefatio Ad Lectorem Electum » : « It is dawn at Jerusalem while midnight hovers above the Pillars of Hercules. All ages are contemporaneous. It is B.C., let us say, in Morocco. The Middle Ages are in Russia. The future stirs already in the minds of the few » (vi). Le paradigme de la contemporanéité des époques annonce un nouveau rapport à l’historiographie chez Pound comme chez Eliot¹. À bien des égards leurs écrits sur la tradition forment une réflexion sur la nature de la temporalité historique, où succession ordonnée et linéarité continue sont battues en brèche. Ils se rapprochent en cela de la réflexion de Nietzsche sur l’histoire et la temporalité amorcée dans *Naissance de la tragédie*, puis radicalisée dans la *Seconde Considération* sur l’intempestif. Mais c’est bel et bien Eliot qui transforme le plus profondément et durablement le rapport de l’écrivain au passé, et qui, d’un même geste, entraîne une révolution copernicienne dans la perspective de la critique sur la « tradition ». L’essai d’Eliot a suscité pléthore de commentaires, ce qui rend savoureuse la tonalité adamique de la phrase d’ouverture : « In English writing we seldom speak of

¹ Au seuil d’un essai à charge très sévère, dans la « Prefatio Aut Cimicium Tumulus » de son *Active Anthology* (1933), Pound souligne ce qui le rapproche d’Eliot : « Mr Eliot and I are in agreement, or “belong to the same school of critics,” in so far as we both believe that existing works form a complete order which is changed by the introduction of the “really new” work » (*Prose* 389).

tradition» (« Tradition and the Individual Talent », *ESP* 37). L'enjeu ici est surtout de mettre en lumière les tensions sous-jacentes entre les pôles de la stabilité et de l'instabilité, de la fixité et du flux. La théorie éliotienne de la tradition s'avère minée par une forte contradiction entre son tropisme vers une conception subversive de la tradition, marquée par les concepts de l'élan vital et du flux de conscience bergsoniens, et le pôle systémique fondé sur l'« ordre idéal » et la hiérarchie des « monuments » du passé¹. Le temps bergsonien semble ainsi être continuellement mis à l'épreuve du « sens historique » éliotien, fondé une conception de l'« histoire monumentale » telle que déplorée par Nietzsche, et plus consciemment formulé par Eliot dans les termes hégéliens de Bradley. S'esquisse l'amorce d'une fracture idéologique et éthique, cristallisée par l'écart grandissant entre le poète visionnaire et le moralisateur réactionnaire, sujet brisé qui tente inlassablement d'occuper le même lieu, *dove sta memora*², lieu de mémoire qu'il nomme « tradition ».

a) du système éliotien à la durée bergsonienne

La théorie d'Eliot est marquée par l'hégélianisme idéaliste de Bradley³, une vision profondément organique du monde où le sens de toute chose n'est pas obtenu de manière autonome, mais dépend de sa position et de ses rapports avec les autres entités qui composent le tout. Autrement dit, elle s'inscrit dans un système. Eliot fonde sur ce système l'interdépendance entre les auteurs, et plus loin, entre les œuvres elles-mêmes :

¹ J.-M. Rabaté fait une brève référence à l'influence du flux bergsonien dans « Tradition and T. S. Eliot », in D. Moody (éd.), *The Cambridge Companion to T. S. Eliot* (1994), 213 : « The Bergsonian “stream of consciousness” might be the cornerstone of Eliot’s theory of tradition, especially when rephrased in the more technical language of Bradley: “The present of ideal construction, the present of meaning and not simply of psychical or physical process is really a span which includes my present ideas of past and future”. » Sans évoquer l'essai sur la « Tradition », Marie-Dominique Garnier évoque également l'importance du temps bergsonien dans l'œuvre poétique d'Eliot, « Eliotropes : temps, tropismes, tournants de siècle », *Études Anglaises* 54.1 (2001), 16-25.

² Devenu emblème poundien, repris ensuite comme titre de rubrique dans la revue *Sagetrieb*, « dove sta memora » (« Where memory liveth », *C* 36/177) est un fragment poétique extrait de « Donna mi prega » (Cavalcanti).

³ Eliot a écrit sa thèse de doctorat (1911-1916) sur Francis Bradley, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley* (1964).

« No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists » (*ESP* 38). La mise en relief par la critique du caractère subversif de cette théorie engendre souvent l'occultation des présupposés sur lesquels elle se fonde. Or, il apparaît que ces présupposés orientent l'interaction et l'interdépendance entre les éléments du côté du maintien de l'ordre, plutôt que vers son bouleversement. Eliot écrit à ce sujet : « The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them » (*ESP* 38). À trop vouloir s'attacher à la modification du canon, on néglige que l'auteur postule l'existence d'un ordre idéal. Autrement dit, on oublie qu'il tient pour acquis le « donné » d'une hiérarchie immémoriale et cohérente préexistant à l'arrivée de toute œuvre dans l'histoire ou la tradition : « The existing order is complete before the new work arrives ». Il s'agit d'une vision de l'ordre à la fois organique et systémique. Comme le souligne Richard Shusterman, la cohérence de cet ordre repose sur l'expérience d'une appréhension commune de la réalité, un « consensus coopératif » : « Eliot's Bradleyan thesis argues that the existence of our common world relies on our sharing a stable consensus about what we mean and think, a stability which tradition both provides and depends on » (*in* Moody 33). Dans sa thèse sur Bradley, Eliot souligne le pragmatisme qui sous-tend sa conception d'une « communauté de sens » entre les individus : « [any object] depends upon our recognition of [its] community of meaning, [...] and this community of meaning is ultimately practical.¹ » Mais la théorie de la tradition repose pour Eliot sur le *principe* d'un ordre idéal, toujours déjà présent quand l'écrivain se met à la tâche, et surtout associé à la prémisse d'un consensus de l'expérience du réel. La

¹ Eliot, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, cité par Shusterman, qui conclut : « Thus, in Eliot's thesis, the enduring consensus of tradition is essential not merely for literature but for all thought and indeed reality » (33).

pérennité de l'ordre idéal découle d'une foi en l'universalité et en l'intemporalité de la perception, et donc, en dernière analyse, du modèle et du goût éliotiens.

Fort de ce fondement constitué par l'ordre idéal systémique, Eliot cherche à penser phénoménologiquement la « présence » du passé, en s'inspirant des thèses de Bergson qu'il a eu l'opportunité d'écouter au Collège de France lors de son séjour à Paris (1910-1911) : « [Tradition] involves, in the first place, the historical sense, [which] involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence » (*ESP* 38). La perception de la présence du passé est l'apanage privilégié de la conscience de l'écrivain qui doit devenir le « catalyseur » d'une mise en rapport entre l'extérieur (l'espace) et la durée (le temps). Pour Bergson, la durée existe dans le flux de conscience interne et forme la *seule* expérience possible du temps. Dans la philosophie bergsonienne s'articule le passage d'une conception du temps comme multiplicité de flux, dans *Les Données immédiates*, à la coexistence et à la simultanéité des flux comme « durée réelle » et donc à un seul Temps, universel et impersonnel, dans *Durée et simultanéité* (1922). « Lorsque nous pensons ce présent comme devant être, explique Bergson, il n'est pas encore ; et quand nous le pensons comme existant, il est déjà passé. [...] *Nous ne percevons, pratiquement, que le passé*, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongant l'avenir.¹ » La durée, telle qu'elle est dépeinte dans *Les Données immédiates* et dans les premières pages de *L'Évolution créatrice*, est avant tout « passage », « changement », mais si l'état change plus qu'on ne le croit, le passage, à l'inverse, *dure* éternellement. En somme, la transition est continue. « La durée est le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant. Du moment que le passé s'accroît sans cesse, indéfiniment aussi il se conserve. [...] Tout

¹ Bergson, *Matière et mémoire* (1939), 166-67. Dans son ouvrage sur Bergson, Gilles Deleuze résume ainsi l'unité de temps dans la *durée* : « il n'y a qu'un seul temps (monisme), bien qu'il y ait une infinité de flux actuels (pluralisme généralisé), qui participent nécessairement au même tout virtuel (pluralisme restreint). [...] Bref : non seulement les multiplicités virtuelles impliquent un seul temps, mais la durée comme multiplicité virtuelle est ce seul et même Temps. » *Le Bergsonisme* (1966), 80-83. Voir aussi à ce sujet, Deleuze, *Différence et répétition* (1968), 110-15.

entier, sans doute, il nous suit à tout instant » (*Évolution* 4). Ces lignes évoquent la conception poundienne de la culture formulée dans les termes économiques de C. H. Douglas. L'idée du progrès continu du passé « qui gonfle en avançant » et « s'accroît sans cesse » est en effet proche de l'accroissement incrémentiel (« increment of association »), notion que le poète emprunte à l'auteur de *Social Credit*. Cet accroissement incrémentiel désigne l'agrégat des inventions humaines et technologiques héritées du passé, que Pound nomme également « l'héritage culturel »¹. Cette définition du capital culturel comme accumulation perpétuelle a également partie liée avec la « complexité » systémique grandissante dont parle Eliot dans son essai (*ESP* 40). Ce processus de complication inéluctable repose sur la densification du maillage entre les points stellaires que forment les poètes disparus ou les œuvres d'art. Dans « Tradition and T. S. Eliot », J.-M. Rabaté souligne la visée téléologique de la construction du canon poundien, où la constitution par accroissement continu entraîne une sélection et une simplification de l'histoire à des fins personnelles et pédagogiques². Pour Bergson comme pour Eliot, en revanche, l'enjeu de la tradition est aussi celui de la conservation du passé dans la mémoire. La tradition se joue ainsi, en dernière analyse, dans le corps.

b) mémoire et corpus

Curieusement, Eliot ne se réfère jamais à la mémoire dans son essai. Or, le degré de similarité entre « Tradition and the Individual Talent » et les textes de Bergson traitant particulièrement de la mémoire est pour le moins troublant. À tel point qu'il semble que si le mot de mémoire est occulté, il suffit de le substituer à « tradition » pour que l'essai s'illumine. C'est elle, en tout cas, qui est tapie sous la « conscience » du poète, ou

¹ Pound, « The Individual in his Milieu » (*The Criterion*, octobre 1935), *Prose* 275. Voir à ce sujet Richard Sieburth, « In Pound We Trust: The Economy of Poetry/The Poetry of Economics », *Critical Inquiry* 14.1 (automne 1987), 167.

² « Eliot's "historical sense", on the other hand, implies a process of constant addition and complication. If this model rules out any improvement but replaces it with "complication", it is because there is always a consciousness behind the cultural synthesis to be achieved. The progression towards more knowledge is not teleologically orientated, but simply corresponds to the fact that the dead authors *are* what we know » (in Moody 214).

encore derrière cette expression par laquelle Eliot désigne la présence de l'histoire à l'esprit ou la conscience de l'historicité : le « sens historique ». Celui-là même qui gangrène le corps social et engendre selon Nietzsche une vision gauchie de l'histoire : « the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order » (*ESP* 38). Pour Eliot, cette « présence » de l'histoire dans l'esprit créateur doit permettre à l'écrivain sérieux d'incorporer la tradition « dans ses os ». Bergson rappelle dans sa conférence de Birmingham (1911) que pour lui toute conscience signifie d'abord « mémoire », soit la « conservation et accumulation du passé dans le présent.¹ » Dans *Matière et mémoire*, le philosophe montre que la conscience, qui est toujours déjà mémoire, tient de la « solidité de l'accord » entre la « mémoire du corps » et la « véritable mémoire du passé » (168). Eliot suit Bergson qui postule que l'amoncellement du passé dans le corps-mémoire se poursuit sans trêve. La corporéité de la tradition est, en définitive, sa mémoire. De là découle la responsabilité de ceux dans lesquels elle s'incarne.

Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature, will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities. (*ESP* 39)

De même que Bergson affirme l'existence d'une mémoire vitale incarnée, de même, Eliot conçoit une tradition incorporée, où la présence continue du *corpus*, dans la durée, est confiée à la conscience-mémoire du poète, qui lui donne corps par l'écriture. À l'instar de l'existence « actuelle », qui se double continuellement d'une existence inactuelle ou « virtuelle », comme la perception se double du souvenir, la mémoire permet ainsi pour Bergson l'aménagement d'une « coexistence virtuelle » du passé et du

¹ Bergson, « La conscience et la vie », *L'Énergie spirituelle. Essais et conférences* ([1919] 1967), 5.

présent (*Le Bergsonisme* 45). Si bien que le concept de durée se fonde en réalité sur la différence de nature entre présent et passé, ou actuel et virtuel. Bergson écrit dans *L'Énergie spirituelle* que chaque moment de la vie, perçu et remémoré simultanément, se loge dans cette scission ou « limite fuyante » entre passé immédiat et avenir immédiat (138). La durée est la coexistence virtuelle de tous les niveaux de conscience, indissociable, selon Deleuze, de la répétition virtuelle ou métaphysique : « Tout notre passé se joue, se reprend à la fois, se répète *en même temps*, sur tous les niveaux qu'il dessine » (*Le Bergsonisme* 59).

Cette notion renvoie à deux « paradoxes » qui forment pour Deleuze les principes fondamentaux du bergsonisme, et qui constituent le socle même de la théorie éliotienne de la tradition. Comme le remarque M. Cohen-Halimi, si Nietzsche, en passant de *La Naissance de la tragédie* à la *Seconde inactuelle*, a ouvert la possibilité de penser une « succession non temporelle », c'est seulement avec Bergson qu'on peut avancer vers l'idée, seule authentiquement neuve, d'une « temporalité non successive »¹. En posant que le passé et le présent ne désignent pas deux moments successifs, mais deux éléments qui coexistent, Eliot aboutit en effet à l'instar de Bergson au « paradoxe de la contemporanéité » (*Le Bergsonisme* 57). Chez Pound, cela se traduit par une vision intemporelle de l'histoire, que cristallise son retentissant « toutes les époques sont contemporaines », adage hérité des monologues polyphoniques de Browning. Avec Eliot, c'est la conscience aiguë de sa propre historicité, mêlée au sentiment d'intemporel, qui engendre la découverte chez l'écrivain de sa propre contemporanéité ou présence à soi.

This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity. (*ESP* 38)

¹ Michèle Cohen-Halimi, « Le possible par prétérition ou de l'impossibilité d'être naïf », *Cahiers philosophiques* 90 (mars 2002), 91.

Cette prémisse fondamentale de la théorie éliotienne de la tradition correspond à un autre principe bergsonien, que Deleuze nomme « le paradoxe de la répétition psychique », fondé sur la notion de coexistence et de simultanéité du multiple (« what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it »), sur la conception d'un passé mobilisé à chaque instant et engagé dans sa totalité (« the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered », *ESP* 38). Autrement dit, ce que met en jeu chaque état ou œuvre nouvelle, ce qui coexiste avec chaque présent, c'est toujours *tout* le passé, intégralement. Pour Eliot, en dernière analyse, la tradition est la conscience de la poésie envisagée comme un « tout organique » formé par toute la poésie écrite de tout temps (« a living whole of all the poetry that has ever been written », *ESP* 40). La relation entre la durée bergsonienne et la théorie de l'impersonnalité forme la clef de voûte de l'essai d'Eliot et, au-delà, une pierre de touche de la modernité. Le cheminement de la pensée bergsonienne nous conduit précisément vers ce point nodal, où se mêlent dans sa philosophie la personnalité et l'irréversibilité de l'Histoire. Les enjeux du personnel et de l'impersonnel, du temps et de la durée, de l'orthodoxie et de l'hérésie face à la Tradition sont au cœur du travail de Duncan. Ils fondent son expérience poétique et sa relecture de l'histoire dans *The H.D. Book*.

3. Orthodoxie et hérésie

a) de l'impersonnel à l'égoïsme

De la survivance du passé, entier et simultané à chaque instant, résulte l'impossibilité pour une conscience de traverser deux fois le même état. « Notre personnalité, écrit Bergson, qui se bâtit à chaque instant avec de l'expérience accumulée, change sans cesse. En changeant, elle empêche un état, fût-il identique à lui-même en surface, de se répéter jamais en profondeur. C'est pourquoi notre durée est irréversible » (*EC* 6). Pour

Eliot, en revanche, le déplacement, quoique infime, des monuments, la *révision* incrémentielle de l'ordre idéal établi, nécessite « l'introduction de la nouvelle œuvre d'art », soit l'intervention céleste de la *nouveauté* (« supervision of novelty », *ESP* 40). Ce primat accordé à l'émergence du nouveau constitue néanmoins une pierre d'achoppement entre les deux théories, car ce qu'Eliot nomme l'impersonnel correspond précisément chez Bergson à la constitution dans la conscience de la « personnalité » : « Ainsi notre personnalité pousse, grandit, mûrit sans cesse. Chacun de ses moments est du nouveau qui s'ajoute à ce qui était auparavant. Allons plus loin : ce n'est pas seulement du nouveau, mais de l'imprévisible » (*Évolution* 6). À la croisée de l'irréversible et de l'imprévisible, la création—le poème—se joue dans le flux de conscience, dont chaque état est fugitif et chaque passage infini, mais surtout « un moment original d'une non moins originale histoire ». Pour Bergson, la répétition n'est possible que virtuellement ou métaphysiquement. Le nouveau est inhérent à l'irréversibilité du temps, celui du flux de conscience et de l'évolution créatrice. La conscience élit domicile dans le *locus memoriae*, qui est indissociable à ses yeux du lieu de la personnalité. Selon la théorie éliotienne, c'est dans l'inconscient, dès lors, que se logerait la tradition, dont le poète ne serait nullement le maître, mais bien plutôt le produit. J.-M. Rabaté résume en ces termes le raisonnement de l'impersonnalité « exigée » par Eliot : « le poète n'a pas à “exprimer” sa personne ; sa “personne” est déjà le produit d'un entrecroisement de codes, elle est déjà “écrite” ; en revanche, il peut tenter par un travail immense, qui implique une responsabilité nouvelle du sujet dans le domaine éthique, et plus tard, politique, de prendre conscience de ce qui s'est inscrit en lui, à son insu » (*Pénultième* 198). Eliot substitue à la présence du passé, située au point de croisement de l'irréversible et de l'imprévisible, l'effacement autoritaire, au sens d'une évaporation du moi *auctorial*, qui procède à son tour d'une décision ou d'une exhortation *autoritaire*. L'évanouissement de la personnalité prôné

par Eliot au nom de l'objectivité, gage fantasmé d'une sincérité et d'une scientificité de l'expression poétique, est affecté par le poète stratège, pour qui cet effacement constitue en réalité une posture de détachement :

The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality. There remains to define this process of depersonalization and its relation to the sense of tradition. It is in this depersonalization that art may be said to approach the condition of science. (*ESP* 40)

Si Eliot exalte l'épuisement de la personnalité, sa disparition se fait au profit du « personnage » et des *personae* de l'artiste ventriloque. Elle est aussi accomplie au nom de l'ordre établi et du culte des poètes de son canon¹. Si l'impersonnel est en effet l'un des accomplissements du rite de l'Idée mallarméenne, celui d'Eliot ne revêt aucune des modalités ou des visées du projet poétique de Mallarmé, qui proclame la disparition élocutoire du poète. Le sens ultime de l'impersonnalité réside dans l'espoir que met Eliot dans *l'effet* de la vaporisation du moi, un moi invisible mais centralisé et tyrannique, puisqu'il se trouve transmué en vérité universelle². Par l'entremise de cette doctrine, l'intensité de l'expérience vécue serait élevée simultanément au firmament d'une vérité absolue, la vie ainsi analysée (au sens chimique de la réaction catalytique) serait même transcendée en « vérité générale » et en « symbole » universel (Olney 3). C'est sur ces critères qu'Eliot mise la valeur poétique. Là où il porte aux nues la nouveauté et confie sa fascination pour la vie de « l'artiste en tant qu'artiste » (Olney 5), tout en brossant le portrait de l'artiste en poète « dépersonnalisé », Eliot s'inscrit en porte-à-faux avec la théorie qu'il avait suivie jusqu'ici. L'impersonnalité appelée de ses

¹ Les contradictions d'Eliot entre impersonnalité et culte de la personnalité, et du personnage de l'écrivain (Yeats notamment), ainsi que la valorisation du lien entre la vie et l'œuvre chez Eliot sont éclairés par James Olney, « Where is the real T. S. Eliot? or The Life of the Poet », in Moody, 1-13.

² Charles Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu*, in *Œuvres* I (1975), 676 : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là. » Comme l'a montré Jean José Marchand, il n'y a aucune théorie dans le célèbre axiome baudelairien, puisqu'il « ne prend parti ni sur le moi, ni sur la personnalité ». Cf. *Sur « Mon Cœur mis à nu » de Baudelaire* (1970), 11.

vœux par le poète résulte de sa foi en une tradition qui cristallise le produit d'un consensus universel établi, mais désormais condamné à disparaître.

Comme l'a fort justement souligné Michael André Bernstein, la rhétorique éliotienne de la culture universelle masque en réalité un projet individuel : « A series of individual, and in significant ways unconsciously motivated, pragmatic choices are thus hypostatized in the idealistic rhetoric of cultural universality.¹ » En raison de sa foi en un canon unique et étriqué tenu par quelques censeurs, ce modèle théorique devint rapidement caduque. Avec l'avènement de l'hétérogénéité et du pluralisme apportés par le haut modernisme et ses avatars, en particulier dans sa redécouverte et sa lecture critique par Duncan, Olson et Creeley, ce cadre s'apprêtait à voler en éclats après guerre. Même si le *New Criticism* devait plus tard s'en réclamer et connaître le succès institutionnel que l'on sait, la puissance de cette école de critique universitaire ne parvint pas à contenir la prolifération d'œuvres poétiques et fictionnelles ambitieuses qui allait bientôt marquer le déclin du règne de *la* tradition idéale, égocentrique et phallocratique². Plutôt que la place de catalyseur qu'il s'arroge, Eliot s'investit en réalité de la mission de berger de l'Être de la tradition et du canon. Si, pour paraphraser Olson, l'interférence n'est pas lyrique, elle est en revanche *égoïste*³. Le parallèle avec Olson est frappant. Contre toute attente, c'est en effet dans « Projective Verse » (1950), en des termes curieusement similaires à ceux d'Eliot, que Charles Olson tente de rebaptiser l'objectivisme, associé à Pound et à Williams via l'anthologie de Zukofsky, par le terme d'*objectism*, notion qu'il définit par opposition au sujet et à la subjectivité :

Objectism is the getting rid of the lyrical interference of the ego, of the "subject" and his soul, that peculiar presumption by which western man has interposed himself between

¹ M. A. Bernstein, « Robert Duncan: Talent and the Individual Tradition », *Sagetrieb* 4.2-3 (1985), 182.

² Soulignons qu'il y a un écart entre la théorie d'Eliot et son utilisation par les principaux Nouveaux critiques qui en exacerbent les aspects les plus conservateurs, tant sur le plan esthétique qu'idéologique.

³ « Tradition and the Individual Talent » fut publié en 1919 dans *The Egoist*, journal édité par Dora Marsden, dont il devint le directeur adjoint en 1917.

what he is as a creature of nature [...] and those other creations of nature which we may [...] call objects. (*Collected Prose* 247)

Pour gommer la différence entre sujet et objet, et ainsi célébrer le règne du *projet*, Olson supprime jusqu'à la conscience même. Il écrit dans « As the Dead Prey upon Us » : « they are the dead in ourselves,/awake, my sleeping ones, I cry out to you,/disentangle the nets of being! » (*Collected Poems* 388). Comme la théorie projectiviste, qui échoue dans sa tentative de dépasser les confins de la « personnalité », la théorie de la tradition offre plutôt un *système* au culte de l'*ego* éliotien. À l'instar de Pound, le narcissisme d'Eliot l'invite à façonner lui-même la tradition dans laquelle il serait un jour, assurément, canonisé¹. Ce que ne manque pas de rappeler Stephen Fredman dans *The Grounding of American Poetry* : « we have enshrined Eliot's essay as a successful accommodation to tradition rather than recognizing it as a plea for such inclusion » (9). Ainsi, en guise de tradition, Eliot façonne son propre « tombeau » poétique. Il se prépare à faire son entrée au panthéon des écrivains conçu par ses soins. Dans *James Joyce and the Politics of Egoism*, Jean-Michel Rabaté met l'accent sur l'immortalité conférée par la théorie éliotienne de l'*ego* : « Both Eliot and Marsden believe that since the ego includes the universe, death is not a fact to be feared, but a return of the individual mind to the continuous tradition that precedes it and will survive it » (31)². Pour paraphraser la rhétorique de la dernière phrase de l'essai sur la Tradition, à force de vivre la présence du passé pour anticiper l'avenir, Eliot, en somme, est déjà

¹ H. Aji écrit au sujet de la tradition poundienne : « la tradition métamorphosée de Pound est un portrait de l'artiste, produit par excellence d'un acte démiurgique, un monde à son image » (*Pound/Williams* 66).

² A propos de l'influence de Dora Marsden sur la conception éliotienne de la tradition, v. du même auteur, « Tradition moderniste ou taxonomie des petites revues : *The New Age*, *The Egoist*, *transition* », in B. Tadié (dir.), *Revue modernistes anglo-américaines : lieux d'échanges, lieux d'exil* (2006), 43-49. Il nous semble que la communauté de pensée esquissée dans l'article découle également d'une influence bergsonienne commune, comme en témoignent par exemple ces lignes de Marsden écrites dans *The Egoist*, citées dans l'article : « Ainsi, le *passé* est une espèce particulière du *présent*, et sa caractéristique est que son expérience n'est possible que grâce au génie sûr et alerte des symboles, qui ressuscitent les "ombres" des mouvements sensoriels dont les traces sont déjà enregistrées dans la chair » (48).

mort. Mais qu'importe, la critique et la création poétiques sont déjà marquées par sa conception de la tradition comme monument et comme consensus sans cesse remodelé.

Reste à examiner le postulat le plus paradoxal et sans doute le plus crucial d'Eliot, qui vise à montrer que le présent influence le passé autant qu'il est conditionné par lui. Le raisonnement originel d'Eliot est le suivant : si l'on considère, à l'instar de Pound d'après Browning, que « toutes les époques sont contemporaines » et que la littérature d'un pays forme un tout organique, un système ou un ordre simultané, il s'ensuit logiquement que le passé est transformé par l'émergence de l'œuvre nouvelle :

Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. (*ESP* 39)

On voit donc que le rapport au passé n'est plus présenté comme une influence de ce dernier sur le présent, mais implique une action rétroactive du présent sur le passé. La position profondément subversive d'Eliot consiste donc à inverser le sens du courant, à canaliser le reflux de l'influence. Par l'entremise de ce renversement de perspective, il dégage l'écrivain du joug prétendument angoissant de l'influence du passé (selon la théorie bloomienne) et le dote d'une capacité de remodelage rétrospectif, c'est-à-dire de révision de l'ordre établi. Découle de ce principe une « relecture » constante du passé par le présent : « What has undergone a considerable modification, of course, is the concept of "influence," which has to be radically rethought if it is to be of any use, or else replaced with new terms such as "serial rereadings" » (Rabaté *in* Moody 210). Si l'on peut voir dans *Ulysses* ou dans *The Cantos*, et même dans les théories post-structuralistes de la production du texte, des avatars de la puissance conceptuelle contenue en germe dans l'essai d'Eliot, il n'en demeure pas moins que l'essai dans son ensemble crée seulement l'illusion d'un passé instable qui serait à réinventer à chaque instant. Chez Eliot lui-même, le canon, le consensus et la conception de l'histoire sont bel et bien déjà figés. C'est ce qu'avance Michael Bernstein :

As long as European literature was understood as consisting of an extremely restricted set of texts surviving from the Graeco-Latin authors, plus a handful of inaugural works in the different national vernaculars, it was still possible to speak of a single, commonly agreed-upon tradition. (181)

Pour M. A. Bernstein, l'ordre idéal éliotien relève ainsi d'une « fable purement idéaliste » maquillée en jugement objectif de la valeur artistique et en vision synthétique de l'histoire : « But like many fables, this one arose as the projection of a specific situation into an immutably fixed narrative. » L'illusion de *la* tradition est déjà en place, mais elle peut être dénoncée comme telle. Dès 1961, dans un chapitre-clé de son *H.D. Book*, Duncan écrit : « The group in London were culture-heroes. » Pour lui, le travail de Pound et d'Eliot durant l'âge d'or du premier modernisme met à mal la littérature et la culture anglaises, « forcing new roots in the revival of ancient matter » (II.1).

b) l'effondrement de la tradition

Le point faible de la théorie éliotienne réside dans les fondations mêmes de l'édifice façonné pour son apothéose. L'ordre idéal censément impersonnel et universel de la tradition poétique éliotienne ne se dresse précisément pas sur le sol et la solidité d'une tradition authentique, mais plutôt sur son absence, autrement dit sur l'abîme de la tradition américaine. En tant qu'Américain, Eliot ne croule pas sous le poids de la tradition, il est à l'inverse écrasé sous le poids incommensurable de sa terrible absence. « L'angoisse de l'influence » bloomienne se mue chez lui en terreur du défaut de légitimité et d'autorité, qualités en principe garanties par la tradition. Ainsi, par l'entremise de la configuration des fondements canoniques de la tradition, Eliot tente de combler la béance laissée par le manque de racines culturelles ancestrales, en peuplant de simulacres européens ce qu'il considère comme la terre gaste de ses origines. En cherchant à s'approprier les fondements de la tradition européenne, Eliot écrit l'histoire apocryphe d'une tradition rêvée et qui toujours lui fera défaut. Le poète s'échine à

éprouver le fondement gréco-latin de la culture européenne, mais ne rencontre que « l'effondement » d'une tradition qu'il veut faire sienne, une tradition où le simulacre dit moins l'imitation que l'absence de modèle et le règne de l'éternel retour du même.

[A]ffirmé dans toute sa puissance, l'éternel retour ne permet aucune instauration d'une fondation-fondement : au contraire il détruit, engloutit tout fondement comme instance qui mettrait la différence entre l'originale et le dérivé, la chose et les simulacres. Il nous fait assister à l'effondement universel. Par « effondement », il faut entendre cette liberté du fond non médiatisée, cette découverte d'un fond derrière tout autre fond, ce rapport du sans-fond avec le non-fondé, cette réflexion immédiate de l'informel et de la forme supérieure qui constitue l'éternel retour.¹

Le canon éliotien ne permet pas l'instauration d'une « fondation-fondement » (*Grund* ou *ground*), pourtant si fortement désirée. À l'inverse, il engloutit tout fondement dans sa constitution même, et engendre l'effondrement du château de cartes pourtant bâti *manu militari*. Couché dans un style mimant savoureusement l'éthique protestante du travail, un autre précepte éliotien pose que la tradition n'est pas une donnée, comme le fruit d'une « donation » ontologique, mais doit être acquise à grands frais : « Tradition [...] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour » (*ESP* 38). S'il en est privé par son exil, et en dépit de sa quête effrénée, Eliot feint néanmoins d'être en mesure de façonner « la » tradition. En l'occurrence, il déforme jusqu'à sa définition même, car le propre de la tradition est bien d'être une donnée ou un *héritage culturel*, au demeurant largement inconscient et involontaire. Elle se situe aux antipodes d'une acquisition méritocratique et mercantile telle que dépeinte dans l'essai. Dans la mesure où il est dépourvu de tradition autochtone assumée comme telle, Eliot cherche

¹ Deleuze, *Différence et répétition* (1968), 92, désormais *Différence*. Gilles Deleuze « fonde » sa philosophie de la différence sur une critique du platonisme, qu'il tente, suivant Nietzsche, de « renverser », en s'attaquant notamment au concept d'Idée, lié au « monde de la représentation » et de « l'image » (350) et structuré par le modèle et la copie. Cette pensée de l'origine (avec ses dérivés) et du fondement (*logos*) est celle développée alors par Heidegger (*Grund*). Deleuze tente de briser cette image de la pensée, qui repose sur une *raison suffisante*, méconnaît la répétition et méprise la copie : « Le monde du fondement est miné par ce qu'il tente d'exclure, par le simulacre qui l'aspire et qui l'émiette » (352). Deleuze y substitue une pensée du simulacre et de la répétition comme origine ou modèle, c'est-à-dire comme « effondement ». Cf. 91-95, 258-62, 338, 349-89.

bien plutôt à trouver dans la tradition européenne qu'il s'approprie la double *fonction* propre à toute tradition : sa fonction fondative (*grounding*), d'où découle son pouvoir d'autorisation (*authorizing*), qui fonde la légitimité de l'auteur et garantit ainsi son *autorité*. Stephen Fredman écrit dans *The Grounding of American Poetry* :

Eliot seems to have recognized that, without the grounding function of tradition intact, a writer is left with merely the isolate objects of tradition ; in "Tradition and the Individual Talent" he creates an image of tradition as an ideal coherence of the individual works within it. By appropriating this ideal coherence, the American poet would gain a substitute for the background sense of tradition as tacit authorization from which he feels exiled—as though by drafting a map one could guarantee a place for oneself. (12)

La conception spatialisée du temps s'oppose à la durée bergsonienne. Or, c'est à une telle spatialisation du temps que se livre le poète en quête de cohérence idéale, guidé par la Forme imaginée de la littérature (« this idea of order, of the form of European, of English literature »), ainsi ramenée à la surface plane et plastique de l'œuvre d'art. Pour Stephen Fredman, la défiguration de l'histoire s'opère par la confusion entre la verticalité du temps, incarnée par les couches temporelles de l'histoire de la civilisation européenne, et l'horizontalité de l'espace—le fait primordial américain proclamé par Charles Olson¹—, ce qui donne lieu à une vision historique esthétisée.

Eliot's claim that "the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past" represents, not the hermeneutic recognition that our understanding of the past is conditioned by our present perspective, but rather the desire of an exiled American to create his own collage, to call to order himself the ground upon which his new production may securely rest. (12)

Pour Fredman, Eliot façonne en effet sa tradition comme une œuvre d'art. Cette dernière posséderait ainsi les traits d'un collage cubiste, caractérisé par la représentation simultanée d'une multiplicité de points de vue. Aiguillonné par la volonté de pouvoir et

¹ Dans la phrase inaugurale de *Call Me Ishmael*, Olson écrit : « I take SPACE to be the central fact to man born in America, from Folsom cave to now. I spell it large because it comes large here. Large, and without mercy » (*Collected Prose* 17).

de maîtrise, Eliot tente ainsi de produire l'irreprésentable. Il en découle une tradition gauchie, une œuvre d'art sans objet, une figure sans fond.

c) Eliot ou la tradition sacralisée

Le poète est confronté à un paradoxe familier de l'histoire culturelle américaine, car sa théorie de la tradition poétique consiste à s'appropriier, voire à inventer, une tradition à laquelle il est étranger. Dans une lettre contemporaine de l'écriture de « Tradition and the Individual Talent », alors qu'il vit en Américain dans la cité de Londres, Eliot écrit dans une lettre à Mary Hutchinson : « But remember that I am a *metic*—a foreigner.¹ » Sa théorie universelle de la tradition tient lieu non seulement de civilisation antique mais aussi de tradition nationale—« the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country » (*ESP* 38)—, donc dans l'esprit d'Eliot, sa terre d'adoption, l'Angleterre ! Puisque la tradition personnelle d'Eliot vise à se substituer à une tradition véritablement nationale, elle remplit comme elle la fonction de religion, au sens liturgique et étymologique de *religere*, rassembler : « nationalism became a substitute for social cohesion through a national church, a royal family or other cohesive traditions, or collective group self-presentations, a new secular religion.² » Cette phrase empruntée à Eric Hobsbawm apparaît dans le contexte plus large de son ouvrage intitulé *The Invention of Tradition* (1983), mais elle sied parfaitement à T. S. Eliot, qui annonce en 1928 sa conversion dans la préface du petit volume écrit en hommage à un archevêque anglican de l'époque élisabéthaine, se déclarant désormais « classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion » (*For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order* ix). Entre l'époque de

¹ Cité par Rabaté in Moody, 212.

² E. Hobsbawm, « Mass-Producing Traditions : Europe, 1870-1914 » (303), cité par Jed Rasula, *The American Poetry Wax Museum* (1996), qui ajoute : « Americans are not merely citizens of a nation and custodians of an invented tradition, but avatars of Americanism [...]. Where other nations acknowledge certain behavior as unpatriotic, Americans see an almost metaphysical disavowal, something “un-American”, a violation of allegedly universal values » (15). Désormais *Wax Museum*.

The Egoist et celle de *The Criterion*, la revue qu'il dirige de 1922 à 1939, s'opère moins un bouleversement des valeurs qu'un affermissement de l'idéologie éliotienne réactionnaire, qui transparaît de plus en plus explicitement dans sa critique littéraire et sociale. À la suite de M. Levenson, Benoît Tadié souligne que la phase du modernisme historique s'achève symboliquement avec la fondation de la revue d'Eliot, *The Criterion*¹, en contrepoint presque ironique de l'apothéose représentée par la publication de *The Waste Land*, de *Ulysses* et aussi de *Spring and All* cette même année 1922.

Si l'avant-garde littéraire londonienne avait fabriqué la première école moderniste durant la première décennie, c'est avec le concept critique de « tradition » qu'Eliot et Pound font passer le modernisme dans sa deuxième phase, qui est celle de la construction du canon proprement dit. Le passage de la première phase à la seconde advient symboliquement par un glissement de sens du mot « canon » de son acception guerrière durant la période de *BLAST* (1914-1915) à son acception sacrée, liée à une activité critique voisine de l'élection et de la canonisation de poètes devenus saints patrons. Cette transition s'opère plus largement par le passage du rôle de la résistance par les marges à la construction d'un système dogmatique. Certes, en publiant « Tradition and the Individual Talent » dans *The Egoist*, Eliot s'inscrit dans un dialogue avec les intellectuels associés au milieu de cette revue moderniste par excellence. Dans une certaine mesure, l'essai porte la marque de ce lieu de publication marginal qui oriente ses propos *de facto* vers une critique de l'hégémonie normative et du conservatisme de la littérature établie. Mais avec cet essai d'Eliot, l'année 1919 incarne aussi les paradoxes liés au tournant vers un conservatisme idéologique pleinement

¹ Tadié, *L'expérience moderniste*, 303 : « le modernisme a pris fin le jour où il n'a plus été minoritaire, où, cessant de s'appuyer sur des structures marginales, certains des auteurs auxquels il est identifié se sont insérés dans un milieu plus à même de leur assurer une position dominante. Ce jour est peut-être celui où T.S. Eliot fonde *The Criterion*, à la fin de 1922, réunissant autour de lui des critiques [...] qui feront beaucoup pour l'adaptation de la nouvelle littérature aux structures culturelles reconnues. Ce serait là, toujours dans le cadre d'une logique des situations, le début d'un retournement—quand, soutenue par un réseau d'institutions et d'hommes actifs, une exception tend à devenir à son tour la norme. »

assumé, souvent même revendiqué¹. Si l'un des traits du premier modernisme consistait à « assumer systématiquement, par rapport aux diverses normes mentionnées, la place et le discours de l'hérésie² », Eliot s'inscrit progressivement en porte-à-faux par rapport à cette posture progressiste jadis adoptée, et se fait de plus en plus ouvertement, dans les éditoriaux de *Criterion*, le chantre d'une orthodoxie conquérante. Si l'orthodoxie est une valeur relative, les combats idéologiques d'Eliot revêtent la forme inambiguë de l'apologie d'un christianisme toujours plus pur, de l'antisémitisme et du classicisme, d'une part, et de la critique virulente du romantisme, du socialisme et du polythéisme, de l'autre. La petite revue n'apparaît plus alors que comme le moyen de déployer un discours hégémonique et pernicieux, comme l'organe d'une stratégie de prise du pouvoir pour garantir un salut idéologique, et enfin, comme l'instrument de l'assainissement du corpus doctrinaire et social.

The population should be homogeneous. [...] What is still more important is unity of religious background; and reasons of race and culture combine to make any large number of free-thinking Jews undesirable. There must be a proper balance between urban and rural, industrial and agricultural development. And a spirit of excessive tolerance is to be deprecated.³

Il semblerait qu'Eliot pousse ainsi à son paroxysme l'instrumentalisation du medium, et que cette exploitation retourne la petite revue moderniste contre ses principes originels, pour finalement incarner la voix de son maître et asseoir durablement l'autorité d'une force réactionnaire influente. S'il s'affiche dans *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*, le conservatisme sectaire d'Eliot est latent depuis de longues années, durant lesquelles le poète affine patiemment le dépassement du couple polaire romantisme-classicisme par son équivalent ecclésiastique, qu'il trouve chez Hulme dès

¹ Cf. Tadié, « Les revues modernistes et la violence de l'histoire » (2006), 19 : « l'apparition, vers 1919, de cet objet paradoxal : un modernisme à la fois babélien et anti-avant-gardiste, toujours radical sur le plan formel mais désormais conservateur sur le plan idéologique. » V. également le relevé des paradoxes qui sous-tendent l'essai d'Eliot, Rabaté, « Tradition moderniste ou taxonomie des petites revues » (45).

² Tadié, *L'expérience moderniste anglo-américaine*, 134.

³ Eliot, *After Strange Gods: A Primer in Modern Heresy* (1934), 20. Désormais ASG.

janvier 1916 : celui de l'hérésie et de l'orthodoxie¹. L'influence de la pensée délétère de Maurras transparaît sous ces lignes qu'Eliot écrit au sujet de Hulme dans le second numéro de *The Criterion* (1924) :

[Hulme] appears as the forerunner of a new attitude of mind, which should be the twentieth century mind, if the twentieth century is to have a mind of its own. Hulme is classical, reactionary, and revolutionary; he is the antipodes of the eclectic, tolerant, and democratic mind of the end of the last century. (231)

Pour Timothy Materer, l'adoption du « rôle de moralisateur », à partir des années vingt, affecte irrémédiablement son travail de poète-critique². Dans *After Strange Gods*, Eliot revient sur la pertinence du couple notionnel hérésie-orthodoxie, qu'il substitue aux étiquettes romantique et classique, alors jugées moins en phase avec son idéologie :

The concepts of *romantic* and *classic* are both more limited in scope and less definite in meaning. Accordingly they do not carry with them the implication of absolute value which those who have defended one against the other would give them: it is only in particular contexts that they can be contrasted in this way, and there are always values more important than any that either of these terms can adequately represent. (32)

Tout en soulignant leur différence, Eliot explique lui-même dans ce recueil de conférences qu'il remplace désormais « Tradition » par « Orthodoxy » (*ASG* 22-29)³. Pour Eliot, la tradition est une religion, le *critère* de son canon est l'orthodoxie, qui est incarnée, dans son acception morale et religieuse, par Dante. On assiste en réalité au télescopage du discours artistique et du discours doctrinaire. Le triple processus d'idéalisation, de canonisation et de moralisation est en marche. La conformité à la

¹ Cf. Ronald Schuchard, « Revised Christian Idiom of Eliot's Moral Criticism », *ELH* 24.2 (été 1975), 278 : « Too many of Eliot's critics still see his notorious employment of the terms "heresy" and "orthodoxy" in *After Strange Gods* (1934) as the unwarrantable transformation of dogmatic religious beliefs into criteria for literary judgment following his "lapse into religion" in 1927. But in fact Eliot had been experimenting with the terms for eighteen years in an attempt to find a more precise critical terminology to displace the vagueness and imprecision of "romantic" and "classical", terms which inadequately expressed the absolute moral assumptions underlying his critical attitude. »

² Materer, « Eliot's critical program » : « In works like *After Strange Gods*, "Religion and Literature" (1935), and "What is a Classic?" (1944), [his religious beliefs] narrow his judgment and sympathy. The terms "Tradition and the Individual," or "Classic and Romantic," are drastically narrowed when they are transformed, in *After Strange Gods*, into "Orthodoxy and Heresy" » (in Moody 57).

³ Cf. J. Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (1993).

forme (tradition) se mue en fidélité au dogme (orthodoxie). Eliot subordonne explicitement la poésie au dogme religieux, c'est pourquoi on ne peut se contenter, à son sujet, de parler de *doxa*¹. S'écartant sensiblement de son sens originel d'opinion juste, l'ortho-doxie éliotienne vise à incarner la « bonne tradition » (« the right tradition », *ASG* 35), notion qui introduit le critère moral dans la sphère *critique*². « A new classical age will be reached when the dogma, or *ideology*, of the critics is so modified by contact with creative writing, and when the creative writers are so permeated by the *new dogma*, that a state of equilibrium is reached.³ » Eliot conçoit la tradition comme une hiérarchie absolue des valeurs spirituelles et artistiques, selon une conception théologique héritée du Moyen Âge qui s'accompagne d'une eschatologie. S'il redoute l'apocalypse, le critique brûle d'émettre lui-même le jugement dernier⁴.

d) l'hérésie poundienne : « To have gathered from the air a live tradition »

Si l'opposition entre orthodoxie et hétérodoxie cristallise l'idéologie consignée dans *After Strange Gods*, celle-ci met également au jour une profonde ligne de faille qui sépare T.S. Eliot et Ezra Pound. C'est précisément dans *After Strange Gods* qu'Eliot critique avec virulence le polythéisme poundien et l'accuse de succomber à « l'hérésie moderne ». La réplique de Pound est cinglante et sans appel, même si elle est publiée en 1942 et en italien, dans la langue fascisante de « A Visiting Card ».

Eliot, in [*After Strange Gods*], has not come through uncontaminated by the Jewish poison. [...] To want to settle ethical relationships, i. e. to settle the ethical problem

¹ J.-M. Rabaté met très justement en garde contre l'emploi abusif du mot « dogme » tel qu'appliqué à l'ensemble du modernisme (*Pénultième* 190). Mais Eliot va plus loin : par le truchement de son programme politique, religieux et poétique, il vise expressément à élaborer un « nouveau dogme ».

² Critère et critique ont une étymologie commune : *krinein*, estimer, juger. La revue d'Eliot se nomme *The Criterion*. Pound joue aussi sur cette racine, mais il imprime sa marque sur l'étymologie. Si l'art du critique est l'art du jugement (des œuvres de l'esprit), Pound privilégie la sélection, le choix subjectif et préférentiel : « KRINO, to pick out for oneself, choose, prefer » (*Prose* 390).

³ Eliot, *Criterion* 2 (avril 1924), 232 (nous soulignons *new dogma*).

⁴ Eliot, « Donne in Our Time » (1931) : « We must assume, if we are to talk about poetry at all, that there is some absolute poetic hierarchy; we keep, at the back of our minds the reminder of some end of the world, some final Judgment Day, on which the poets will be assembled in their ranks and orders. » Cité par Schuchard, 293.

without confusing it with the metaphysical, is quite a different matter. In these essays Eliot falls into too many *non sequiturs*. Until he succeeds in detaching the Jewish from the European elements of this peculiar variety of Christianity he will never find the right formula. (*Prose* 320)

Il est par curieux que Pound réfute l'idéologie du *Primer of Modern Heresy* d'Eliot en l'accusant d'être « contaminée » par une pensée judaïque, alors que les essais d'Eliot recueillis dans l'ouvrage comptent parmi ses plus ouvertement antisémites. Par-delà le spectacle pathétique de leur suspicion réciproque d'antisémitisme, les deux poètes s'accusent aussi mutuellement de protestantisme :

Church against Empire, Protestantism against the unity of the Mother Church, always destroying the true religion, destroying its mnemonic and commemorative symbols. [...] It is amusing, after so many years, to find that my disagreement with Eliot is a religious disagreement, each of us accusing the other of Protestantism. (*Prose* 320-21)

Mais le différend est plus ancien. En réalité, il ponctue les échanges critiques entre les deux poètes, qui se transforment parfois en joute verbale par l'intermédiaire des colonnes des revues. C'est le cas, par exemple, dans l'essai de Pound sur « Dr Williams' Position », où il réserve quelques formules acerbes aux pourfendeurs d'un (anglo)catholicisme fervent et étriqué, tels Joyce ou encore Eliot, qui publiera néanmoins l'essai dans son florilège des *Literary Essays* d'Ezra Pound :

We are still so generally obsessed by monism and monotheistical backwash, and ideas of orthodoxy that we (and the benighted Britons) can hardly observe a dissociation of ideas without thinking a censure is somehow therein implied. [...] Mr Joyce will argue for hours as if one's attack on Christianity were an attack on the Roman church in favour of Luther or Calvin or some other half-baked ignoramus and the "protestant" conventicle. Mr Eliot will reply, even in print, to Mr Babbitt *as if some form of Christianity or monotheism were anything more than an hypothesis agreeable to certain types of very lazy mind too weak to bear an uncertainty or to remain in "uncertainty"*.¹

¹ Pound, « Dr Williams' Position » (*The Dial*, novembre 1928), *LE* 393 (n.s.).

Selon Pound, la fénéantise monothéiste (« very lazy mind ») constitue un bouclier contre la hantise du doute. Elle émanerait, de surcroît, d'une incapacité très coleridgienne à supporter l'incertitude. Cette force d'esprit, analogue à la *negative capability* keatsienne¹, est naturellement incarnée, aux yeux de Pound, par le polythéisme grec et les mystères d'Eleusis. Dans « Credo » (1930), célèbre profession de foi rédigée sous l'impulsion d'Eliot, l'esprit iconoclaste de Pound se révèle dans toute sa splendeur :

Mr. Eliot who is at times an excellent poet and who has arrived at the supreme Eminence among English critics largely through disguising himself as a corpse once asked in the course of an amiable article what "I believed." [...] Given the material means I would replace the statue of Venus on the cliffs of Terracina. I would erect a temple to Artemis in Park Lane. I believe that a light from Eleusis persisted throughout the middle ages and set beauty in the song of Provence and Italy. (*Prose* 53)

Le mysticisme éleusinien d'Ezra Pound va à l'encontre du fixisme rigide et des certitudes dogmatiques du christianisme éliotien². Ce conflit fondamental se traduit par une opposition entre deux conceptions du monde, symbolisées par le pôle monumental éliotien (dogme, axiome, monument) et le pôle mythique poundien (hérésie, fiction, éther). Duncan écrit dans *The H.D. Book* : « Pound has his direct heritage from Yeats, carrying over the neo-Platonism, the Greek and Renaissance mystery cults, Plotinus and Gemistos Plethon—and even (*Section: Rock-Drill*, "Canto 91") the Rosicrucian John Heydon » (II.1). Dans « Religio or, the Child's Guide to Knowledge » (1918), Pound use de la dialectique socratique pour nous livrer un exposé de son mysticisme néo-platonique teinté de panthéisme : « What is a god ?/A god is an eternal state of mind. »

¹ John Keats, lettre à George et Thomas Keats, 21 décembre 1817, *Selected Letters*, 41 : « I mean *Negative Capability*, that is when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason—Coleridge, for instance, would let go by a fine isolated verisimilitude caught from the Penetralium of mystery, from being incapable of remaining content with half knowledge. » Duncan cite ce passage dans « Ideas of the Meaning of Form » (*FC* 100).

² Voir à ce sujet les travaux de Leon Surette, en part. *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T.S. Eliot, W.B. Yeats, and the Occult* (1994), et H. Aji, « "I have tried to write Paradise". Esthétique mystique et vision apocalyptique chez Ezra Pound », *Études Anglaises* 54.1 (2001), 26-40.

What is the greatest hearsay ?
 The greatest hearsay is the tradition of the gods.
 Of what use is this tradition ?
 It tells us to be ready to look.
 In what manner do gods appear ?
 Formed and formlessly.
 To what to they appear when formed ?
 To the sense of vision.
 And when formless ?
 To the sense of knowledge. (Prose 47-48)

Alors qu'Eliot désespère de l'avènement d'une nouvelle ère classique (*a New Age*), qu'il tente de faire advenir par le triomphe d'un nouveau dogme, Pound clame sa défiance vis-à-vis du dogme ecclésiastique : « Dogma is bluff based upon ignorance » (Prose 49). C'est précisément dans cet article publié dans *The New Age* (« Axiomata ») que Pound vilipende le rôle de l'Église et l'hégémonie du culte monothéiste, tous deux incarnés par Eliot : « The greatest tyrannies have risen from the dogma that the *theos* is one. » Pound fustige le modèle éliotien du saint empire romain, où le christianisme est religion d'État via l'Église catholique, opposé à l'*Anschaung* polythéiste propre au paganisme de l'antiquité gréco-latine. Il n'a de cesse de dénoncer la position d'Eliot, qui s'obstine à juger que toute opposition au christianisme est assimilable à l'athéisme, alors qu'il s'agit seulement selon Pound—qui ne se départ pas de sa verve ni de son humour—de l'attribution aux dieux d'une région différente de l'espace céleste : « the gods are not in that particular district of the aether » (Prose 396).

Ce différend théologique a des répercussions cruciales sur leurs positions idéologiques et leurs conceptions respectives de la tradition. Dans l'« Introduction assez ennuyeuse » (« A Rather Dull Introduction ») de son essai aux accents prophétiques intitulé « I gather the Limbs of Osiris » (1911), Pound avertit son lecteur de la nécessaire et laborieuse exposition des préceptes de sa nouvelle méthode d'analyse critique, qui ressuscite de son propre aveu une méthode archaïque tombée en désuétude, celle du « Détail Lumineux ». Et le poète de pourvuivre par ces mots d'une importance

cruciale pour sa relation à H.D. et ensuite à Robert Duncan : « let me write a few pages of commonplace, of things which we all know and upon which we for the most part agree, and if you endure to the end of them you will know upon what section of our common knowledge I am to build the airy fabric of my heresies » (*Prose* 21). Alors que selon la représentation du monde éliotien, l'axiome a une fonction téléologique dans la constitution du nouveau dogme, Pound s'en sert comme d'un repoussoir pour la gaze éthérée de ses hérésies : « the best of knowledge is “in the air” » (*Prose* 23). Les cieux poundiens sont chargés d'électricité et de vie, ces invisibles hôtes célestes et *media* de la connaissance. L'esprit (*Geist*, *ghost*), immatériel et désincarné, porte le sceau de la tradition poundienne, tradition vive, radicalement opposée au dogme éliotien : « the new paideuma will at least be a live paideuma not a dead one » (*Prose* 393). La scission entre les deux représentations de la tradition est irrémédiable : « Tradition *inheres* in the images of the gods and gets lost in dogmatic definitions. History is recorded in monuments, and *that* is why they get destroyed » (« A Visiting Card », *Prose* 322). Le monument inerte éliotien est devenu lieu de sépulcre, et sa tradition, mortifère. Citant Eliot, Pound écrit avec une pointe d'acidité : « “Existing monuments form an ideal order among themselves.” It would be healthier to use a zoological term rather than the word monument. It is much easier to think of the *Odyssey* or *Le Testament* or Catullus' *Epithalamium* as something living than as a series of cenotaphs » (*Prose* 390). Au modèle historiographique éliotien, qui opère selon les catégories nietzschéennes le mélange délétère du « monumental » et de l'« antiquaire », Pound oppose un monde organique et la part de « fiction mythique » de l'histoire.

But to have done instead of not doing
 this is not vanity
To have, with decency, knocked
That a Blunt should open
 To have gathered from the air a live tradition
or from a fine old eye the unconquered flame

This is not vanity.

Here error is all in the not done,

All in the diffidence that faltered . . . (« Pisan Cantos », C 81/542)

Plutôt que le conservateur de monuments historiques ou le fossoyeur arpentant les cénotaphes de sa nécropole, Pound se fait l'ardent défenseur d'une *paideuma* organique, d'une tradition vibrante de vie (« a live tradition »), pleine des promesses énoncées prophétiquement dans « I gather the Limbs of Osiris », mais déjà tragiquement résonnante des proférations fascistes diffusées sur les ondes de radio Rome. Après la compromission du poète durant l'ère mussolinienne, l'incertitude polythéiste, qui sous-tend la conception poundienne du numineux, se double du lyrisme strident des « grands Cantos de la Contrition », selon l'expression employée par Duncan au sujet des Cantos pisans (« The Lasting Contribution of Ezra Pound », SP 90).

Si, le dogme éliotien s'avère toujours plus sûr et plus péremptoire, la pensée poundienne se nourrit, à l'inverse, de l'incertitude, du mystère et du doute. Après 1945, le lecteur des *Cantos* doit faire face avec une détermination renouvelée aux excès obscurantistes, aux erreurs politiques et aux échecs de Pound, exacerbés par sa détention à Pise puis à Washington. Pour les rares lecteurs, et parmi eux une nouvelle génération de poètes, qui parvient tant bien que mal à passer outre l'ignominie de son anti-sémitisme et de ses convictions fascistes inébranlables, le texte obscur et fragmenté des *Cantos* offre néanmoins la condition de possibilité d'une écriture nouvelle. Porteuse de toutes les hésitations, de contradictions profondes et des doutes les plus féconds, cette *negative capability* poundienne constitue pour Duncan et quelques autres la voie même de toutes les inspirations poétiques. En dépit de la fermeture idéologique dont les *Cantos* sont l'instrument, l'ouverture du champ poétique mise en œuvre par Ezra Pound dans son poème épique « englobant l'histoire » crée à maints égards la condition même de l'écriture d'après-guerre.

e) une poétique à venir : résistance et ouverture

There is no mystery about the Cantos, they are the tale of the tribe—
give Rudyard credit for his use of the phrase.

—Ezra Pound, *Guide to Kulchur*.

Souligner la fracture entre l'idéologie réactionnaire et la poétique révolutionnaire chez les modernistes de Londres (Eliot, Lewis, Lawrence...) et chez Ezra Pound en particulier peut sembler aujourd'hui un lieu commun. S'agissant de Pound, l'affaire est connue. Après l'une de ses visites à l'hôpital psychiatrique de St. Elizabeths durant la détention de Pound à Washington, D.C., Olson manifeste un certain désarroi mêlé d'exaspération : « In Pound I am confronted by the tragic Double of our day. He is the demonstration of our duality. In language and form he is as forward, as much the revolutionist as Lenin. But in social, economic and political action he is as retrogressive as the Czar.¹ » Dans *The H.D. Book*, Duncan déplore à maintes reprises le double jeu de Dr Jekyll et Mr Hyde : « Ezra Pound has the daemon of a poet and has described the genius of a poem not as a descending spirit or inspiration but as a welling-up of a spring or emotion. [...] But Pound is a man of divided mind ». Il déclare au sujet des *Cantos* :

The texture of the poem must allow for the contention of the mind. Abrupt interjections appear, *dramatizing the conflict between two drives*: one, akin to that of William James or William Carlos Williams or H.D.—“to extend the field of understanding”; the other, after Dryden, akin to Eliot, to appeal to « what all reasonable men have long since concluded ». The problem throughout is one of translation between the individual experience which is repressed in the official culture or banished to the realm of madness and the body of what is taken as authoritative. (*The H.D. Book* II.5, n.s.)

Si elle semble séparer poème et politique, cette fissure fend bien plutôt en leur sein l'idiome et l'idéologie des *Cantos*, la pensée et la raison poundiennes, anéantissant ainsi toute possibilité d'une ultime énergie de cohésion de ces « lambeaux maudits » (Poe), toute collation paradisiaque des *disjecta membra* de l'épopée poundienne.

¹ Charles Olson, « Canto 3, Jan. 24 1946 », in C. Seelye (éd.), *Charles Olson and Ezra Pound. An Encounter at St. Elizabeths* (1975), 53. Cité par Rabaté, *Pound's Cantos* 27.

The division is constitutive of his language and his politics [...]; in this creative fissiparity, his writings tend to disrupt the monologist features of our dominant metaphysical discourse while attempting to regain the lost paradise of an utterance that would be able to tell the full truth. In this movement, Pound presents a mirror to our division, a duplication of our duplication, a division of our division, symptomatically living through the tragedy of writing as duplication and division and founding his poetics on it. (Rabaté, *Pound's Cantos*, 27-28)

Pound écrit dans les *Cantos* pisans : « As a lone ant from a broken ant-ill,/from the wreckage of Europe, ego scriptor » (C 76/478). Dans *Guide to Kulchur*, le poète compare au tourment beethovenien et aux quatuors dissonants de Bartok, plutôt qu'à l'art de la fugue d'un J.-S. Bach, son art poétique dans les *Cantos*, car il contient selon ses termes « the defects inherent in a record of struggle » (135). Citant cette expression dont il savoure la teneur héraclitéenne, Duncan commente dans *The H.D. Book* : « His conscious aesthetic contradicts the work of his creative aesthetic which must then come more and more as an unconscious directive—to the consciousness a matter of defect and struggle » (II.5). Né de tiraillements conflictuels et de pulsions contradictoires, cet abîme est, en effet, un lieu *en* commun pour les poètes américains de l'après-guerre. L'œuvre poundienne tient lieu de communauté : elle est leur « en-commun », selon le terme de J.-L. Nancy dans *La Communauté désœuvrée* (220). Témoins de la profonde crise du poète anéanti, Olson, Duncan, Creeley ou encore Bunting et Zukofsky ont en partage un sentiment de vertige (tantôt exaltant, tantôt terrifiant), face au travail accompli par Pound, mais aussi face à celui qui les attend. Plus que tous, Duncan est également animé d'un sentiment ambivalent de *responsabilité* face aux ruines tragiques du projet poundien. Pound écrit : « The enormous tragedy of the dream in the peasant's bent/shoulders » (C 74/445). Ruines, abîme, tragédie ? Basil Bunting souligne à l'inverse la monumentalité éternelle de l'œuvre. À ses yeux, l'espoir que s'estompe son auguste présence semble aussi absurde que d'attendre que « les Alpes ne s'écroulent¹ ».

¹ Cité par Nicholls, « Beyond *The Cantos* : Ezra Pound and recent American poetry », 139.

De même, Robert Creeley exprime en des termes aux accents poundiens l'inéluctabilité du travail de Pound pour les poètes de sa génération : « the fact of Ezra Pound and his work is inescapable, no matter what the particular reaction may be.¹ » Ressenti dans sa prééminence et dans sa matérialité brute, Pound a acquis l'irréfragable tangibilité d'un « fait » (physique, matériel, mais aussi historique), à l'instar des lumineuses pépites factuelles (« piths and gists », « facts », « luminous details »...) qu'il a traquées inlassablement toute sa vie : « [Facts] govern knowledge as the switchboard governs an electric circuit » (« I gather the Limbs of Osiris », *Prose* 23). Pound est perçu comme un événement pour le poème et pour la pensée, que même ses détracteurs ne peuvent ignorer. Dans les termes presque ironiques de John Crowe Ransom, cité en quatrième de couverture de l'édition *New Directions* : « Pound's *Cantos* is a modern classic that everybody *has* to know » (nous soulignons). Cependant, les faits (antisémitisme, soutien du fascisme italien) et les événements auxquels les poètes émergents sont confrontés (incarcération, scandale du prix Bollingen²) s'avèrent également d'une réalité brutale³. Dans un essai inachevé datant de la période de son séminaire à Black Mountain College, Duncan écrit : « Pound's practice is responsible and can be brought up before the law. It has the commitment of sworn testimony: thus it was.⁴ » Que le fait de la poétique poundienne soit indissociable des méfaits idéologiques de son allégeance au fascisme mussolinien n'est plus à démontrer⁵. Il est néanmoins légitime de s'interroger sur les raisons pour lesquelles les principaux poètes expérimentaux de l'après-guerre, pour la plupart anarchistes, communistes ou anarcho-communistes, contestataires et libertaires,

¹ Robert Creeley, « Notes on Ezra Pound » (*Agenda*, 1965), *The Collected Essays of Robert Creeley* (1989), 25. Creeley poursuit dans le style pragmatique poundien : « [Pound] brought us to the context of how to write ; how the line goes, how the word is, in its context, what has been done, in the practice of verse, and what now seems possible to do » (26).

² Voir à ce sujet Rasula, *Wax Museum*, « The Pound Affair », 98 *sqq.*

³ Visible, Pound l'a rarement été autant qu'à son retour d'exil, sous les verrous. Olson le sollicite à de nombreuses reprises (1946-1948) jusqu'à leur différend en 1949. Duncan traverse les Etats-Unis en auto-stop pour lui rendre visite en août 1947.

⁴ Duncan, « The Influence of Ezra Pound's *Cantos* », 1956, Nb 19 Bx 26, Duncan Archive, SUNYB.

⁵ Cf. Rabaté (1986), Casillo, *The Genealogy of Demons: Anti-Semitism, Fascism, and the Myths of Ezra Pound* (1988), Beach (1992), Aji (2001).

pacifistes et socialement progressistes en ont été les plus ardents défenseurs¹. En outre, ce constat a pour corollaire que la nouvelle poésie américaine, aussi politiquement iconoclaste et esthétiquement radicale qu'elle fût, s'avère l'émanation directe d'une poétique nourrie de l'idéologie fasciste et antisémite. Pourquoi, à l'instar de Snyder, Zukofsky ou encore Ginsberg, Duncan revendique-t-il l'héritage poundien, alors que ses convictions anarchistes l'opposent radicalement à son idéologie délétère, qui fait de ses référents historiques, économiques et politiques le fondement d'une poétique totalitaire et l'instrument de promotion d'un ordre cultu(r)el hiérarchique et autoritaire² ?

Il s'agit ici de l'une des questions essentielles—sinon *la* question cruciale—à laquelle Duncan tente de répondre dans sa vaste exploration du modernisme, *The H.D. Book*. Dans la mesure où ce projet, qui forme la pierre angulaire de la prose critique duncanienne, fait l'objet d'une analyse approfondie au chapitre VI de la présente étude, une simple esquisse des enjeux soulevés par cette question devrait offrir ici l'opportunité d'une mise en contexte et d'une mise en perspective. Ce qu'omettent Beach et Nicholls, qui ont soulevé cette question³, c'est que la position anarchiste et profondément anti-totalitaire de Duncan a pour corollaire un anti-capitalisme radical, et qu'il partage *de facto* avec Pound un rejet catégorique des normes capitalistes, au premier rang desquelles figure le modèle politique et socio-économique de la

¹ L'instigateur de la libération de Pound en 1958 fut cependant Archibald MacLeish, qui parvint à mobiliser des personnalités puissantes comme Frost, Hemingway et Eliot autour de la cause poundienne. Cf. Rasula, *Wax Museum*, 110.

² L'anarchisme recouvre une large palette de sensibilités, de sa forme la plus radicalement individualiste (chez Max Stirner, par exemple) à l'anarcho-communisme ou au communisme anarchiste. Duncan se définit dans un carnet de travail comme un « anarchiste libéral » (au sens américain du terme) et un « libertaire » (cf. *infra*). Sa présence aux « Wednesday night Anarchist Meetings » de Kenneth Rexroth à San Francisco (1946) invite M. Davidson à se référer aux « anarcho-pacifistes comme Duncan et Rexroth » (*SFR* 5), mais Duncan développe plus généralement une pensée politique proche de l'« anarchisme communiste » de Peter Kropotkin, comme l'a montré Stephen Collis, « Another Duncan Étude: Empire and Anarchy », *W 10* (2005), 35-47. V. également D. Formento, « Robert Duncan, Anarchist Prince », *Sulfur* 38 (printemps 1996), 71-85 ; sur Rexroth et son Cercle libertaire, sur Duncan et son « anti-University » à Throckmorton Manor, Telegraph Avenue, Berkeley, cf. E. Faas, *Young Robert Duncan: Portrait of the Poet as Homosexual in Society* (1983) [*YRD*], 191-93, 210-13.

³ Christopher Beach se pose cette question vis-à-vis des poètes qu'il rattache à la tradition poundienne, mais ses réponses demeurent lapidaires. Cf. *ABC of Influence*, 5 : « How were the formal and political aspects of Pound's work combined in the operation of his influence on poets so clearly opposed to his political agenda ? ». L'analyse de Nicholls dans « Beyond *The Cantos* », en revanche, est éclairante.

démocratie américaine. Dans *The H.D. Book* (II.1), Duncan cite *Guide to Kulchur* (1938) : « If I am introducing anybody to Kulchur, let ‘em take the two phases, the nineteen teens, Gaudier, Wyndham L. and I as we were in *Blast*, and the next phase, the 1920s » (*Kulchur* 95). Pound résume ainsi les deux phases accomplies, et projette la suivante : « The sorting out, the *rappel à l'ordre*, and thirdly the new synthesis, the totalitarian. » À plusieurs reprises, Duncan décrit l’effet sur la poétique poundienne de son inexorable radicalisation idéologique. Il critique âprement l’autorité du « pédagogue » et du « commissaire de la culture » :

But Pound in the twenties and thirties came more and more to depreciate the imagination. [...] Where in the essays of the London period Pound is exploring ideas of imagination and poetry, in the essays of Rapallo he speaks not as a visionary but as pedagogue, a culture commissar, an economic realist, a political authority, and, in each of these roles, he feels that imagination and vision is unsound. (*The H.D. Book* II.4)

Certes, Duncan a conscience des dangers de totalitarisme qui guettent tout refus du système démocratique : « Where the individual protest is vehement and then, as with Pound and Lawrence, out raging against the “democratic” norms that oppose and confine the development of man’s inner nature, there is the seed of the totalitarian reaction. » Mais ce qu’il rejette avec véhémence, c’est le principe même de l’État, qui entrave les libertés et le pouvoir de décision individuelle : « Where a democracy is composed of a people in which the individual conscience and nature is not liberated, so that a common standard or consensus of the majority rules and not the union of each in free volition, the state is already totalitarian » (*The H.D. Book* II.5). Si, contrairement à Pound, Duncan admire avec une certaine distance la philosophie marxiste, il est animé en revanche d’une semblable aversion pour l’appareil politique communiste : « In the darkness of the communist doctrine, the individual volition is denied, and the Communist Party is substituted for the commune; in the darkness of capitalist-democratic doctrine, the communal goods are denied, and the mass-man is substituted

for the individual » (*The H.D. Book* I.4). L'enjeu primordial pour Duncan est de se dégager de tout mouvement ou parti politique. Il s'agit d'une position radicale qui sous-tend ses échanges épistolaires parfois véhéments avec Denise Levertov, et qui révèle une ligne de faille entre sa conception du monde et celle de Pound ou d'Olson. Dès 1949, peu après sa rencontre avec Olson comme avec Pound (1947), Duncan écrit dans une lettre à l'intention d'Olson qu'il n'a jamais envoyée : « It may be the authority of the Cantos that compels some but it's the imagination of the Cantos that persuades me / and so I am at best a heretic Poundite.¹ » Dans une note inédite d'octobre 1973 intitulée « Writing out of place, Running out of time », Duncan exprime clairement sa différence, à savoir son rejet de la volonté de pouvoir qui caractérise les chefs de file :

I am not, as Pound and Olson were, a poet defining an Age or speaking for a radical reorganization in learning [...]. They are fundamentalists, where I am free thinking ; righteous in intention, where my seriousness would be without commitment ; [~~dictators~~] bosses of a new poetry, where I am a liberal follower of whatever promising leads I find towards a polyvalent, pluralistic/multiphasic society I imagine in Poetry, as I am a liberal anarchist in Politics—a Libertarian, that is. (SUNYB, Bx 29, Nb 48)

Seule demeure, pour le poète, l'opposition entre l'exercice d'une « volition individuelle », ou l'expression libre de la volonté du sujet, et l'assujettissement de ce dernier à toute forme de *coercition* sociale. Cette coercition—dont Duncan écrira à Levertov qu'il s'agit à ses yeux du « seul véritable fléau »—s'accompagne de surcroît sur le sol américain d'une morale puritaine et conformiste qu'il juge rétrograde et insoutenable². Dans ses écrits de l'automne 1961 destinés au *H.D. Book*, Duncan formule explicitement cette logique risquée, qui consiste à renvoyer dos-à-dos totalitarisme et démocratie capitaliste :

¹ Duncan, lettre à Charles Olson (non expédiée), 1949, Duncan Archive, SUNYB.

² Duncan à Levertov, octobre 1971, in R.J. Bertholf et A. Gelpi (éd.), *The Letters of Robert Duncan and Denise Levertov* (2004), 660. Duncan joue sur les deux termes connexes qui cristallisent ce qu'il répudie du capitalisme (*property*) et des conventions sociales établies (*propriety* ou *proprieties*), autrement dit ce qu'il est « approprié » de faire en société. Cf. *The H.D. Book*.

In the late thirties, when I was just coming into young manhood, men still thought and talked about some total social good. Even while “Socialism,” “Communism,” and “Democracy” were written large on banners of contending nations in war, and total turned totalitarian, we had known—as younger men now have not known—a time when it seemed there could have been the choice for a peaceful economy. We had seen the good cast down and a convenient evil taken up and followed. Now in the “Communist” countries and “Democratic” countries alike a new era of military rule begins. (II.11)

Dans la troisième partie inédite de son travail sur H.D., l’ultime entrée datée du 27 décembre 1961 décrit l’ineptie de la Guerre froide naissante et dénonce le mensonge des doctrines politiques qui parodent des valeurs (liberté, communisme) et les bafouent au nom de l’hégémonie d’un pays. Duncan y perçoit un avatar du leurre de la guerre de Troie, qui fut menée au nom d’une *illusion*, d’une cause « frauduleuse¹ », telle que la dépeint H.D. dans son dernier grand poème, *Helen in Egypt* (1961) : « *The Greeks and the Trojans alike fought for an illusion* » (1).

It is most fitting then that H.D. revives the alternate tradition, we fight for freedom and the Soviets for communism (these too: freedom and communism being the two vital expectancies of the human spirit in our time), but both in that delusion of the name only. Communism no more truthfully the cause of the Soviets than freedom the cause of the American forces. (*The H.D. Book*, III.iii, « Art to Enchant »)

Duncan expose à nouveau ce point de vue dans son essai de 1965 sur Ezra Pound :

My concern with the nature of the Law was inspired and continues to be inspired by the poet of *The Cantos* who brought Kung [Confucius] into our studies, tho I derive from the concept that all order proceeds from and depends upon its root in a man’s inner order, the politics of a lawful anarchism, Vanzetti’s voluntarism², opposed to the politics of

¹ Duncan, *The H.D. Book* (III.i) : « In the tradition of Hesiod, Stesichorus—Herodotus and Euripides—the cause of the war was fraudulent. » Dans *Helen in Egypt*, H.D. s’écarte de la tradition homérique de la légende de Troie pour adopter la version de Stesichorus (*Pallinode*) et d’Euripide (*Hélène, Les Troyennes*), dont s’inspire également Goethe dans son *Faust*, version selon laquelle Hélène ne fut jamais enlevée par Paris, mais fut transportée en Égypte et remplacée par un sosie dans l’enceinte assiégée.

La troisième partie inachevée du *H.D. Book* est inédite, le manuscrit figure dans un carnet de la Duncan Archive, SUNYB, Bx 27, Nb 30. Elle n’est pas divisée en chapitres (1, 2, 3...), mais comporte trois grandes sections (i, ii, iii). La première, dont provient cette citation, porte le titre « Exchanges ».

² Duncan évoque l’anarchisme volontariste (« volunteerism », « voluntary state ») de Vanzetti dont il cite la correspondance dans *The H.D. Book* (I.4). Cf. Faas, *YRD*, 192 : « The decision to found the Anarchist discussion group was taken after a Sacco-Vanzetti memorial service organized by the Wobblies. [...] Vanzetti himself had objected to the term Anarchism and instead preferred to speak of “Volunteerism”. In

coercion, be it the « democracy » of majority rule or the « fascism » of Mussolini's dictatorship. What is important here is that I agree with the Pound of *ABC of Economics* that concern for the equities is the key. (SP 90)

Dans *The H.D. Book*, Duncan cite en effet un passage de *ABC of Economics* (1933) où Pound vilipende le capitalisme et l'usure, en particulier les effets coercitifs de l'exploitation du travail humain : « “Capital” for the duration of this treatise implies a sort of claim on others, a sort of right to make others work » (14). Mais à la remarque préliminaire de Pound, « I shall have no peace until I get the subject off my chest » (*ABC of Economics* 13), Duncan ajoute :

He was never to have that peace. The subject itself was to lead him from the claritas of this little book, with its interweavings of ideal and practical views, on to the disturbed and then contentious pamphlets against those great windmills of the capitalist order—the usury of investment capital and the economy of war. (I.4)

À l'instar de ses contemporains, cependant, si Duncan fait des *Cantos* un terrain d'expérimentation et un laboratoire poétique personnel, c'est notamment à cause de son différend politique avec Pound, et plus largement de son anti-fascisme. Il s'inscrit ainsi dans une stratégie fondée sur une dialectique d'appropriation et de résistance. D'une certaine manière, l'impact inouï des *Cantos* sur des écrivains très divers s'est produit en dépit de l'idéal poétique et politique qui les a engendrés, malgré l'idéologie de son *ego scriptor* démiurgique. Tandis que Pound aspirait pour son Grand Œuvre à la densité opaque d'un monolithe, à l'achèvement hermétique d'un projet non seulement totalisant mais totalitaire, ses plus fervents lecteurs l'ont—comme par défi—adopté comme terre d'asile ou Terre-Neuve. Nous rejoignons Peter Nicholls lorsqu'il écrit dans « Beyond *The Cantos* » : « My own sense of the impact of *The Cantos* on subsequent writing is rather that the poem has acted very much as a kind of force-field or matrix, presenting a textual world which other poets have inhabited in their own different ways » (139). Pour

a similar way, the “group” [of Rexroth, Duncan etc.], unofficially labelled “Anarchist”, finally decided to rename itself “The Libertarian Circle”. »

Duncan, en 1965, *The Cantos* est une épopée en train de s'écrire, le travail d'une vie— pour l'auteur comme pour le lecteur—, un matériau poétique inépuisable qu'il a vu naître et qu'il a lu et régulièrement enseigné durant toute sa vie. Par-dessus tout, la lecture des *Cantos* signifie pour lui « l'aventure d'une *poétique à venir* » : « I was eighteen in 1937 when I first [...] set out with Ezra Pound as a master upon the adventure of a poetics to come that is not done with » (SP 90). Le poète poursuit en ces termes cet essai intitulé « The Lasting Contribution of Ezra Pound » :

Today, as passages of *Cantos* 110-116 have appeared and the poet speaks “of men seeking good / doing evil¹”, of his errors and wrecks that lie about him and of the sense he has that he cannot make it cohere, as Pound comes into these great *Cantos* of Contrition, counterparts of the earlier *Cantos* of Outrage, he remains for me a primary—the master of his craft, yes; but also, in the art at large the creator of a mode, projecting beyond his work new considerations of the meaning of form. (SP 90)

Se dégagent de ce commentaire les deux raisons principales pour lesquelles Pound demeure primordial aux yeux de Duncan. Il est d'abord le créateur d'un mode, la méthode idéogrammique exposée dans *ABC of Reading* (26), soit une nouvelle syntaxe, micro- et macrocosmique, largement fondée sur une pratique du collage de matériaux verbaux et visuels hétéroclites, en provenance de multiples cultures, époques, langues et savoirs. En ayant recours à cette étourdissante diversité de matériaux poétiques, dont la visée totalisante ne fait aucun doute, Pound *ouvre* néanmoins l'espace poétique à un mode d'historicité et à une plasticité linguistique complexes, créant ainsi des possibilités poétiques exponentielles pour ceux qui sauront les exploiter. Pour Michael Bernstein, dans *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic* (1980), le brouillage générique engendré par la juxtaposition de prose « documentaire » et de fragments « lyriques » *sans privilégier l'un ou l'autre medium*, dans le Canto VIII notamment, n'est rien de moins que révolutionnaire : « [It] represents one of the

¹ Cf. Pound, *Drafts & Fragments of Cantos CX-CXVII* ; la citation provient du Canto CXV : « And of man seeking good,/doing evil » (C 814) .

decisive turning-points in modern poetics, opening for verse the capacity to include domains of experience long since considered alien territory » (40). Il brosse le portrait d'un poète en retrait, inscrit dans les marges et les interstices textuels, et souligne avec force l'ouverture de l'œuvre au rôle du lecteur.

Pound's authorial « voice », I think, is often implicitly and theoretically definable as that unspoken « marginal presence » which silently articulates (makes sense out of) the gaps in the printed text, a voice we only really discover in the process of « speaking it » ourselves. [...] It is almost as though the texture of *The Cantos* were designed to illustrate Karl Popper's idea of an « epistemology without a knowing subject », of information objectively existing and *available for communal use* without necessarily being fully realized in any single individual's competence. (*Tale of the Tribe* 170-72, n.s.)

Si la position de M. A. Bernstein semble excessive, il est indéniable que l'architecture du projet, jusque dans sa poétique même, contient en germe des possibilités techniques utilisables à des fins foncièrement anti-totalitaires et, dans une large mesure, anti-poundiennes. Peter Nicholls le souligne à juste titre : « It is that gap between intention and achievement which has allowed contemporary writers to continue to read the poem as a source of new possibilities » (156). En résumé, comme en témoignent les commentaires de Duncan et de Creeley publiés dans *Agenda* (1965), si les poètes de Black Mountain sont des lecteurs indéfectibles des *Cantos*, c'est précisément parce que le travail de Pound a rendu possible l'élaboration de modes d'écriture fondés sur le collage et la série, et capables de contrecarrer la fermeture idéologique qui grève inexorablement la pensée poundienne de manière flagrante à partir des années trente¹. À l'inverse, J.-M. Rabaté souligne le rôle salutaire d'« antidote » joué par les critiques parfois acerbes des contemporains de Pound : « the rejection of what appeared unacceptable in Pound's ideology by his friends and emulators such as Williams, Olson or Duncan provokes a fresh readjustment » (*Pound's Cantos* 5). Pour Duncan, Pound sauvegarde l'imagination et la vie de l'esprit. Il ménage au sein du modernisme

¹ Cf. Nicholls, « Préface », in Aji, *Pound/Williams*, en particulier 12-14.

international une place pour le souffle immémorial de l'*esprit roman* : « It is the marvellous of *The Pisan Cantos* that reassures me. Even after a lifetime of struggle for publication and importance, because of his love for poetry, for song and for romance, Pound dwells in the innermost enchantment of the mind. He has been initiated into a world transformd and inhabited by spirits » (*SP* 14). Dans une lettre à Louis Zukofsky, Duncan rend un hommage émouvant et sincère à celui qui a « conquis son langage » :

My appreciation of Pound has never been a political expediency. I am concerned with the whole picture of what the man has to say not with whether he has to say what I have to say. Once I grant an ear, the authenticity of the voice, then it is to hear not to agree or disagree. I have my own ideogram to use Pound's good word. [...] Over years my interest in Pound and what I have learned in that interest have deepened into that love which a young writer has for those admired precursors who have, in a sense, conquered his language.¹

Malgré ces commentaires marqués par la munificence de la maturité, les premiers contacts de Duncan avec Pound à travers leur correspondance amorcée en 1946 ne furent pas sans évoquer les sujets brûlants. Duncan résume ainsi à son biographe E. Faas le contenu de l'une de ses premières lettres de 1947 aujourd'hui disparue :

[H]ere you are a totalitarian, and I'm an anarchist; and here you are with my parents' anti-Semitism which I threw out the window with miles of other junk; and still you happen to be an absolute master for me in poetry, so poetry must be something completely different from something we assume it actually is? (*YRD* 237).

Malgré la critique sévère des choix idéologiques du poète, Duncan a très tôt nourri une forme d'admiration mêlée de compassion à son égard. Il écrit d'abord « *Homage and Lament for Ezra Pound in captivity May 12, 1944* » : « He screams abominations, curses, seeing a gull/fly up upon the wind, seeing an early eagerness/falter and drift to be toucht by usury » (*The Years as Catches*, 1966). Duncan décrit ainsi le poème dans une lettre à Ezra Pound datée du 23 mai 1947 :

¹ Duncan, lettre à Louis Zukofsky (n.d.), Louis Zukofsky papers, bx 23 f 1, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin.

I am sending you [...] a copy of an earlier poem—an Homage to Pound, written in 1944 when we were so concerned over what would indeed happen to you and the picture of a Europe in which men were—not only in Germany—but now in France being shot for their being thinking and outspoken. What my generation weighs somewhat is the cost of what one outspeaks: one does not want to be shot for what one is only tentatively outspeaking. Yet if all such boldness of concept & speech were to be lost there would be no measuring rod, and no new directions [if only *New Directions* were all that its name implies]. (Duncan Archive, SUNYB)

Puis, dans la frénésie de la Berkeley Renaissance, il co-écrit « A Canto for Ezra Pound » avec Jack Spicer et la communauté de Hearst Street¹. L'envoi du *Canto* collectif à St. Elizabeths en décembre 1946 amorce une correspondance laconique entre Duncan et Pound, ce dernier étant souvent alors relayé et « traduit » par Dorothy Pound.

“Private names in public places” scrawled
on the cans of half a continent.
And Pound, avid for public virtue,
twenty years of poetry shot thru with Econ 1A,
twenty years in advance of the academies,
Thank God, it didn't work.

With public virtue builded no man a house of good stone,
nor was poem written to correct polity
poem of good stone. Still, beauty
shows thru.
Food for a third generation of poets.
1946.
Ten years after Auden's invasion.
70 odd Cantos remain curiously right,
curiously wrong. The cost of too much concern
for the Public Good. R.D.

La réponse de Pound leur parvient par la « voix » de Dorothy Pound (« Ezra Pound's wife writing for E.P. ») le 26 décembre : « He handed me yr. 'Canto' last Sunday, &

¹ « A Canto for Ezra Pound », écrit par Robert Duncan, Jack Spicer, Jo Frankel, Fred Frankel et Hugh O'Neill au 2029 Hearst Street, Berkeley, envoyé à Pound en décembre 1946, Duncan Archive, SUNYB. Duncan confiera bien plus tard à G. Butterick : « The piece is a nuisance committed in a friendly overture to divert towards a clownish stupor the old man we thought of as waiting on mail call » (4 octobre 1973).

today has scribbled several notes for you all. » Et plus loin : « He and I both have had much enjoyment from yr. canto. You're good, R.D. » La lettre suivante, adressée personnellement par Ezra Pound à Duncan (« You have done it »), est moins tendre à l'égard des collaborateurs du *Canto* :

S.Liz
DC
21 Julbio [1947]
Duncan Robt
How do yr/ Tiddledewinkers
Xpect to write if they
nevr face a reality?
ask 'em
ask the ark-ives
or archives?
& let me know.
You have done it
EP

Au-delà de l'organisation de la visite de Duncan à Washington en août 1947, la correspondance porte essentiellement sur un projet de publication proposé par Pound, non seulement concernant le *Canto*, qui est demeuré inédit, mais aussi plusieurs extraits de lettres de Duncan qui ont paru grâce à Pound dans *Four Pages* en 1948¹.

Un autre aspect du travail de Pound explique son succès paradoxal. L'aporie finale qui empêche l'achèvement et la « cohérence » rêvée du projet inspirent à son créateur un funeste aveu d'échec. « Tho' my errors and wrecks lie about me./And I am not a demigod,/I cannot make it cohere » (C 116/816). Cet effondrement merveilleux, dans les *Cantos pisans* puis dans les *Drafts & Fragments*, a influé sur la réception de l'œuvre et sur ce qu'elle laissait transparaître. En effet, les jeunes poètes sont fondamentalement inspirés par l'excès, par la fragmentarité aiguë, l'inachèvement au terme d'une dé-

¹ Cf. notre point sur « *Origin, Black Mountain Review* et la politique de la lettre ».

composition, et par l'indécision herméneutique qui préside à tant de passages des *Cantos*. En bref, ils sont captivés par tout ce qui résiste à la précision scientifique et au contrôle despotique du poète. Plutôt que la puissance intellectuelle d'une pensée architecturée et finie, souvent terrifiante et obstinée, comme en témoignent les dernières lignes de l'ultime Canto achevé,

i.e. it coheres all right
even if my notes do not cohere.
Many errors,
a little rightness,
to excuse his hell
and my paradiso.
[...]
To confess wrong without losing rightness:
Charity I have had sometimes,
I cannot make it flow thru.
A little light, like a rushlight
to lead back to splendour. (C 116/817)

...Duncan célèbre ce qui échappe à cette pensée, ou ce qu'elle ne parvient pas à réprimer. Sans doute le jeune poète reprend-t-il le projet là où Pound avoue ne plus parvenir à *relier* et à *faire circuler* les flux : « I cannot make it flow thru. » La fin des *Cantos*, qui n'en est pas une, n'est dicible que d'une manière éminemment paradoxale. Ainsi, si l'obstination domine, malgré le repentir final, c'est que celui-ci se conjugue sur le mode du bilan (l'usage du *perfect* est révélateur), et que l'inachèvement s'exprime étrangement par la prise en compte de l'accompli.

I have tried to write Paradise
Do not move
Let the wind speak
that is paradise.
Let the Gods forgive what I
have made
Let those I love try to forgive
what I have made. (« Notes for CXVII et seq » 822)

Dans ces lignes, où la répétition évoque subtilement les jeux sémantiques que recèle la pliure du vers williamsien (« what I/have made », « what I have made »), se dit l'accomplissement poétique par excellence (« made »), la *facture* des *Cantos*, plus encore que la faute irrémédiablement commise. S'il est solennel, le grand pardon est demandé sur le motif de la « justesse » de l'intention (« I have tried to ») : quoi de plus louable que le projet d'écrire le paradis ? Or, la question de l'intention n'est pas sans rappeler l'essai de Pound sur Cavalcanti, écrit un demi-siècle auparavant, où l'auteur martèle la nécessité impérative de recouvrer le « sens précis » des mots, « tels qu'ils étaient compris à cette époque particulière », tandis qu'il s'évertuait à déterminer avec certitude le sens de *intenzion* dans « Donna mi prega » : « For example does “*intenzion*” mean intention (a matter of will)? Does it mean intuition, intuitive perception, or does the line hold the same meaning as that in Yeats's Countess Cathleen, *intenzion* being intention, and *ragione* meaning not reason, but “being right”? » (LE 162). Se dégage de ces lignes la même configuration que celle citée plus haut (« many errors, a little rightness »), où l'intention semble toujours, en dernière analyse, donner raison. S'impatissant de l'absence de consensus, Pound s'emmêle à son tour dans les fils d'un débat théologico-philosophique qui aboutit à une impasse philologique impliquant Occam et Averroès, pour finalement décréter :

There is no safety: until several specialists have been on this topic for a decade each, no one has any right to present opinions as if they were proved. [...] Unless a term is left meaning one particular thing, and unless all attempt to unify different things, however small the difference, is clearly abandoned, all metaphysical thought degenerates into a soup. A soft terminology is merely an endless series of indefinite middles. (LE 183-84)

Or, ce qu'il condamne si péremptoirement chez les autres s'avère derechef une source de l'intérêt que suscite son œuvre polymorphe. L'absence de valeur absolue des mots est pour Pound, ou plutôt malgré lui, un gage de salut poétique. Selon les termes de Duncan, ce n'est pas à « l'artiste conscient », qui vise à s'immiscer au-delà du

« contenu manifeste du poème » pour maîtriser jusqu'à son contenu inconscient, que les *Cantos* doivent leur « sauvetage », mais bien plutôt à ce qui se dérobe à son emprise : « The poetic genius “rescues” the content » (*The H.D. Book II.5*).

Dans *A Poetics* (1992), Charles Bernstein fait montre d'un intérêt similaire lorsqu'il établit une liste non exhaustive des débordements salutaires de la *virtù* poundienne : indécision, fragmentation, abstraction, obscurité, verbiages, équivoques, ambiguïté, allégories... (124). L'échec de la totalisation et de la transcendance donne lieu à la célébration d'une ultime *ouverture* de la pensée et de la psychée poundiennes, après les décennies dominées par le dogme et la toute-puissance du pédagogue. Il s'agit d'une brèche dans la citadelle de la Raison, siège du moi autoritaire et inauthentique, producteur d'« *idées fixes* », à défaut de « *mots justes* ». Selon Duncan, cette blessure engendre le dévoilement involontaire de la vérité psychique de Pound, habituellement recouverte et maintenue sous scellés.

As at Pisa, uprooted from his study and his *idées fixes*, “a lone ant from a broken ant-hill,” Ezra Pound was to come, in another part of the war, in the Summer and Fall of 1945, to a turning point, exposed, at the heart of the matter. Mussolini had been torn to pieces, like Cola di Rienzi his Renaissance counterpart. [...] And, for the first time in *The Cantos*, in these “Pisan Cantos,” some attitude of authority, some self is surrendered, so that a pose seems to have fallen apart, exposing the genuine, confused, passionate mind. (*The H.D. Book II.1*)

Duncan y perçoit une dynamique salutaire mise en jeu par l'émergence d'une *multiplicité*, indispensable aux formes de pensée comme aux formes de vie, qui se manifeste par exemple dans le progrès blakien par la dialectique des contraires (« Without contraries, there is no progression »), ou encore dans la manifestation d'une « multitude » whitmanienne, un espace politique et spirituel assez vaste pour accueillir des pulsions antinomiques. Ceci incite le poète à proposer une autre formulation risquée et inattendue du fonctionnement des *Cantos*. Duncan assimile les perturbations polyphoniques produisant l'économie textuelle disjonctive de l'œuvre poundienne à la

cacophonie inhérente à toute organisation démocratique. Le parallèle vise d'abord à souligner les limites du modèle démocratique, qui mine, selon cette lecture, toute cohésion véritable. Il en découle que *The Cantos* correspondrait ainsi à l'építome d'une démocratie à l'œuvre.

The form of *The Cantos*, like the ideal form of a democratic government, must allow for the authority of the individual—here the authority of the individual response or impulse—within a community of differing responses. Of all contemporary poetries it has the greatest inner tolerance for even conflicting tones, certainties, doubts—the texture of a widely, even wildly, multiphasic personality. (*The H.D. Book II.5*)

Dans cet ultime renversement, on perçoit à nouveau l'inflexion subie, presque même permise, par le travail de Pound. Il s'avère que l'épopée visant à inclure l'histoire toute entière, et ainsi à la *clôturer*, est pétrie d'irréconciliables contradictions, produites par une pensée troublée et schizophrène. En vertu des conflits internes qui le minent (« The texture of the poem must allow for the contention of the mind ») et qui sont d'ailleurs visibles dans sa forme atomisée et *imparfaite*—au sens d'inachevée comme de *défectueuse* (« the defects inherent in a record of struggles »)—, le Grand Œuvre poundien accède ainsi, par la veine de l'échec et de l'effondrement de son *ego scriptor*, à une mécanique productrice. Selon Duncan, en vertu de cette dynamique du conflit, Pound touche à la source primaire du poétique. « Combat [*Polemos*] est père de tous les êtres et roi de tous les êtres¹ » (f. 53), écrit Héraclite dans un fragment que Duncan fait sien. Née de l'exercice d'un véritable *polemos*, la poétique duncanienne est résolument marquée du sceau héraclitéen. Duncan cite le fragment 53 (« War is both King of all and Father of all ») au début de son essai « Man's Fulfillment in Order and Strife » (*FC* 111), où le mot « Strife », du grec *eris*, querelle, discorde, évoque la langue d'Héraclite : « One must know that war is common and that right is strife and that all things are happening by strife and necessity » (f. 80). R. Munier traduit : « Il faut savoir

¹ *Les fragments d'Héraclite*, trad. et commentaire R. Munier (2004 [1991]).

que le combat est lien, la justice discorde et que tout arrive par discorde et nécessité ». De même que le conflit est lien, l'ordre, l'harmonie du monde est accord de tensions inverses. Autrement dit, le discordant s'accorde avec lui-même. Il s'agit d'une jonction de forces contraires symbolisée par l'arc et la lyre, les attributs apolliniens par excellence. Aussi le titre *Bending the Bow* (1968) émane-t-il d'un fragment d'Héraclite (f. 51), lui-même fondé sur la référence mythologique à Hermès et à Apollon, comme le suggère Duncan dans la préface-clé de ce recueil de 1968 :

Hermes, god of poets and thieves, lock-picker then, invented the bow and the lyre to confound Apollo, god of poetry. "They do not apprehend how being at variance it agrees with itself," Heraklitus observes: "there is a connexion working in both directions." (iv)

Le poète fait précéder sa citation du fragment 51 d'une brève paraphrase qui contient les exemples de l'arc tendu et de la lyre, illustrations choisies par Héraclite pour son fragment palintrope¹ : « Ils ne saisissent pas comment le différent se convient ; harmonie de tensions inverses, comme celles de l'arc et de la lyre » (f. 51). Aux yeux de l'Éphésien, la lyre, tout comme l'arc, symbolise parfaitement l'essence plurielle et conflictuelle du réel, du *kosmos*, de l'harmonie. Dans les deux cas, il s'agit d'un instrument à corde, qui fonctionne par une mise sous tension, puis une vibration sonore ou musicale, produite grâce à la conjonction de mouvements opposés. En outre, les Grecs ressentent la quasi-identité qui unit l'arc et la lyre, exprimée par la notion synthétique d'« arc musical » et incarnée dans le panthéon hellénique par la figure apollinienne de l'archer musicien. Dans la mesure où Apollon savait manier la lyre et l'arc, ce double exercice occupant ses mains tour à tour, le dieu des poètes, également connu pour ses traits mortels et ses châtiments foudroyants, scelle l'union des contraires, l'instrument de vie et l'instrument de mort, l'art musical ou poétique et l'art de la guerre—*Bending the Bow*.

¹ De *palintropos*, « qui tourne en sens contraire », d'où 1) qui revient sur ses pas, qui revient ; 2) qui change de côté ; 3) qui se détourne.

DEUXIÈME PARTIE

DE DUNCAN À H.D. : L'ÉTHIQUE DU DON

CHAPITRE III

L'impossible don

There is no present in this world without consequences
—Robert Duncan¹

The H.D. Book est à maints égards le *Livre* de Duncan, au sens d'un livre utopique et irréalisé². Il s'agit donc plutôt d'un non-lieu et d'un non-livre, presque même d'un anti-livre. *The H.D. Book* sape le format de l'objet-livre, où le discours se recroqueville « en ce petit parallélépipède qui l'enferme », selon la formule de Foucault dans *L'archéologie du savoir* (34). *The H.D. Book* est ainsi plus proche d'un vaste nœud dans le langage. En voulant « rendre » hommage à H.D., le poète se heurte d'abord à la figure impossible du don. Mais il s'agit d'une espèce de don singulièrement dévoyée, puisqu'à son origine était une commande. « Norman Pearson handed me the idea in form of a commission for a book to be handed to H.D. on her birthday³ », explique Duncan, accentuant le passage de l'idée à l'objet tangible (*handed me the idea*), alors imaginé dans toute sa matérialité palpable de livre, transmis de la main à la main. Or, cette tentative de transmission unilatérale ou de *passage* à sens unique se heurte à la circularité inhérente au don. « There is no present in this world without

¹ Duncan, Charles Olson Memorial Lecture (I), première des quatre conférences de Duncan organisées par Robert Creeley, The Gray Chair, State University of New York, Buffalo, 20 mars 1979. Tapuscrit de l'enregistrement, Duncan Archive, SUNYB.

² Nous pensons au *Livre* de Mallarmé. Dans *L'écriture et la différence* (1967), Jacques Derrida évoque son statut de livre irréalisé : « *Irréalisé* : cela ne veut pas dire que Mallarmé n'ait pas *réussi* à *réaliser* un Livre qui fût un avec soi—Mallarmé simplement ne l'a pas voulu. Il a irréalisé l'unité du Livre en faisant trembler les catégories dans lesquelles on croyait le penser en toute sécurité » (42).

³ Ekbert Faas, « An Interview with Robert Duncan », *Boundary 2* (hiver 1980), 14.

conséquences » : cette formule prononcée bien plus tard par le poète souligne ainsi l'impossibilité constitutive de tout don authentique ou absolu, c'est-à-dire sans retour, sans contre-don ni contraction de dette entre le donateur et le destinaire¹. Cette tentative de donation pure est perturbée davantage encore par l'émergence d'un tiers trouble-fête, le commanditaire de l'ouvrage, Norman Holmes Pearson. Ce professeur de littérature de Yale University, éditeur et ami intime de Hilda, sait ce qu'il commande, à savoir « un petit livre » sur H.D. pour le soixante-quinzième anniversaire de l'auteur de *Helen in Egypt*, le 10 septembre 1961, mais n'a aucune idée de ce qui l'attend.

a) H.D. : du tribut à la lettre

« [I]t wasn't to be published. It was simply to be given to her », renchérit Duncan, qui souligne à nouveau l'importance du geste donateur comme tel (*given*). Norman Pearson l'avait invité pour une lecture le 20 avril 1960 :

It was my first reading at Yale. He [Norman Holmes Pearson] was driving me to dinner and he said to me: "Susan and I have decided to give you 1,000 dollars to do a little book on H.D." And I said: « If I do a book, it certainly wouldn't be a little book. »
(« Interview » 14)

L'initiative de Norman Pearson, sans doute à son insu, inscrit Duncan dans un circuit d'échanges complexe. Le don, *via* le livre et l'écriture, joue en effet un rôle crucial dans l'œuvre et la vie de H.D. Il revêt une prééminence particulière dans l'économie de son écriture à partir de la Seconde Guerre, qu'elle subit de plein fouet durant le *Blitz* de Londres. À cette période, H.D. commence trois grands projets, tous intimement liés à l'économie du don et inséparables du traumatisme de la guerre. Parallèlement à sa *Trilogy* (1942-44), qu'elle désigne dans une lettre par « the *War Trilogy* », dont le second volet s'intitule justement *Tribute to the Angels*, H.D. compose *The Gift*, ses

¹ Sur l'économie du don, voir l'analyse de J. Derrida, à partir de M. Mauss et L. Hyde, in *Donner le temps. I. La fausse monnaie* (1991). « Si la figure du cercle est essentielle à l'économique, le don doit rester *anéconomique*. [...] C'est en ce sens peut-être que le don est l'impossible. Non pas impossible mais l'impossible. La figure même de l'impossible. » (19) Désormais *Donner le temps*.

mémoires autobiographiques (1941-1943), et *Tribute to Freud*, le récit de ses sessions avec le psychanalyste dans la Vienne de 1933 et 1934, dont les premiers extraits sont publiés en revue sous le titre « The Writing on the Wall » (1945-1946). Liés au don (*Gift*) et à l'hommage posthume (*Tribute*), ces écrits se trouvent indissolublement mêlés aux affres de la guerre et à la douleur de la perte¹.

Si H.D. sollicite la cure analytique de Freud, c'est avant tout dans l'espoir de renouer avec l'écriture alors devenue impossible en raison d'une série de traumatismes qui l'avait plongée dans une phase de paralysie créatrice. Aussi espère-t-elle découvrir, avec l'aide du Professeur, la « clé » de l'interprétation de ses troubles psychiques, notamment de ce moment de fulguration visionnaire dont elle fut saisie en Grèce à la suite du triple traumatisme infligé par la Première Guerre. Après la perte tragique d'un premier enfant (1915), H.D. contracte une double pneumonie, durant laquelle arrive la nouvelle accablante de la mort de son frère dans les tranchées (1919). Anéantie, ayant elle-même frôlé la mort en donnant miraculeusement naissance cette même année à sa fille Perdita, H.D. renaît de ses cendres grâce aux soins prodigués par l'amour de sa vie, une riche héritière, mécène des arts et critique de cinéma. Connue sous le pseudonyme de Bryher, celle-ci lui redonne espoir en lui promettant le voyage en Grèce tant désiré (« a new world, a new life, to the land, spiritually of my predilection, geographically of my dreams »), véritable pèlerinage que l'écrivain et helléniste accomplie conçoit alors comme seul salut possible (« the sacred way to Delphi », *Tribute* 50). C'est lors de son séjour sur l'île ionienne de Corfou en avril 1920 que l'auteur raconte avoir eu une vision, une « série d'images projetées sur le mur de [s]a chambre d'hôtel », qu'elle prit d'abord pour un jeu d'ombres, avant d'y percevoir une source de lumière d'une rare

¹ H.D., lettre à Duncan, 14 juillet 1959 : « Have you the poems, the *War Trilogy*, *The Walls Do Not Fall* [1944], *Tribute to the Angels* [1945] & *The Flowering of the Rod* [1946]? », in R.J. Bertholf (éd.), *A Great Admiration: H.D./Robert Duncan Correspondence (1950-1961)* (1992), 8. Désormais HD/RD (ou la date suivie de la page). Duncan a toujours désigné ainsi *Trilogy* depuis lors, et l'appellation War Trilogy s'est depuis répandue.

intensité. H.D. nomme alors cette apparition « Writing on the Wall », d'après le Livre de Daniel (*Tribute* 40). « The Professor translated the pictures on the wall, or the picture-writing on the wall [...] as a desire for union with my mother. I was physically in Greece, in Hellas (Helen). I had come home to the glory that was Greece. Perhaps my trip to Greece, that spring, might have been interpreted as a flight from reality » (44)¹. « Writing on the Wall » est aussi le nom qu'elle choisit à l'origine pour le titre du récit de sa relation avec Freud, car ce dernier y accorde une importance cardinale dans son analyse :

This spring of 1920 held for me many unresolved terrors, perils, heartaches, dangers, physical as well as spiritual or intellectual. If I had been a little maladjusted or even mildly deranged, it would have been no small wonder. But of a series of strange experiences, the Professor picked out only one as being dangerous, or hinting of danger or a dangerous tendency or symptom. I do not yet quite see why he picked on the writing-on-the-wall as the danger-signal, and omitted what to my mind were tendencies or events that were equally important or equally « dangerous ». (41)

Néanmoins, dans le second chapitre de l'ouvrage (« Advent »), dont elle précise qu'il fonctionne en réalité comme un prélude composé de notes « directement prélevées dans les vieux carnets de 1933 » (115), H.D. souligne son incapacité à véritablement communiquer avec Freud (« a wordless challenge », 99), dans le contexte angoissant de la montée du nazisme en Allemagne : « I have been leafing over papers in the café, there are fresh atrocity stories. I cannot talk about the thing that actually concerns me, I cannot talk to Sigmund Freud in Vienna, 1933, about Jewish atrocities in Berlin » (134). Il apparaît ainsi que si H.D. se sent proche de l'aphasie durant la cure analytique, la raison de l'écriture de son hommage post-mortem, *Tribute to Freud*, réside bien dans une nouvelle analyse, cette fois-ci sur le mode de l'auto-analyse. H.D. opère un retour à

¹ La mère de Hilda Doolittle se prénommaient Helen. H.D. fait allusion à l'épisode biblique dans *Tribute to Freud* : « There had been other writing-on-walls in Biblical, in classical literature » (50). Sur l'intertexte biblique et le parallèle Freud-Daniel, voir Joanna Spiro, « Weighed in the Balance : H.D.'s Resistance to Freud in "Writing on the Wall" », *American Imago* 58.2 (2001), 597-621.

Freud et à la scène de l'écriture. Comme le suggère Susan Stanford Friedman dans *Analyzing Freud: Letters of H.D., Bryher and Their Circle* (2002), on peut même voir esquissée dans ces pages une volonté d'« analyser » Freud lui-même. « I did not argue with the Professor » (*Tribute* 18), écrit H.D., « I was a student ». Mais elle fait précéder cette dernière phrase d'une prise de distance critique aux accents vindicatifs : « But the Professor was not always right.¹ » Dans ce contexte, le « don » prend davantage la valeur d'un règlement de compte avec le maître, dont la théorie de la sexualité et la misogynie latente lui paraissent très problématiques (*Tribute* 149).

b) vers la fin du tourment : « A Day Book »

Amorcée par l'hommage à Freud, la série d'écrits (auto)biographiques de l'auteur se poursuit par deux autres « tributs » aux maîtres, et amants, de jadis : la transposition fictionnelle de ses liens avec D.H. Lawrence dans *Bid me to Live* (1960), qu'elle achève en 1949, et le récit de sa relation avec Ezra Pound, intitulé *End to Torment: A Memoir of Ezra Pound* (1979). Écrit en 1958 à l'approche de la « fin du tourment » de Pound lui-même, où le titre renvoie à l'espoir de sa libération après douze années de détention en asile psychiatrique, *End to Torment* est envoyé au poète dans une version manuscrite peu après sa remise en liberté cette même année. Sous sa forme d'hommage privé, ce don relance une correspondance interrompue en 1933 par H.D. à cause de l'antisémitisme de l'auteur des *Cantos*. Mais *End to Torment: A Memoir of Ezra Pound* s'inscrit à son tour dans un circuit du don et du contre-don, puisqu'il fait écho à deux ouvrages de Pound : son hommage au jeune sculpteur qui fut l'inspirateur du vorticisme

¹ Cf. *Tribute to Freud*, 44-51, où figure ce résumé sceptique de l'analyse freudienne de la vision : « We can read my writing [...] in two ways or in more than two ways. We can read or translate it as a suppressed desire for forbidden "signs and wonders," breaking bounds, a suppressed desire to be a Prophetess, to be important anyway, megalomania they call it—a hidden desire to "found a new religion" which the Professor ferreted out in the later Moses picture. Or this writing-on-the-wall is merely an extension of the artist's mind, a picture or an illustrated poem, taken out of the actual dream or daydream content and projected from within (though apparently from outside), really a high-powered idea, simply over-stressed, over thought, you might say, an echo of an idea, a reflection of a reflection, a "freak" thought that had got out of hand, gone too far, a "dangerous symptom" » (51).

(*Gaudier-Brzeska: A Memoir*, 1916), d'abord, et surtout son tout premier recueil de poèmes, que Pound avait offert à l'étudiante de Bryn Mawr peu après leur rencontre à Philadelphie en 1901, intitulé *Hilda's Book*¹. Jerome McGann souligne l'intérêt de Pound à l'époque pour la révolution préraphaélite de la matérialité textuelle : « That awareness materialized in the unique (handmade) volume titled *Hilda's Book*, his first book of poetry. Though a gift to H.D., the book is an act of homage to Pre-Raphaelitism and the ideal of the troubadour poet it passed on to him.² » H.D. écrira pour sa part dans *End to Torment* : « He brought me the [...] Thomas Mosher reprint of the Iseult and Tristram story. He called me Is-hilda and wrote a sonnet a day: he bound them in a parchment folder. » Mais les fils continuent de s'entremêler. Alors que Duncan est désormais lancé depuis plusieurs mois dans les notes, les ébauches et les réécritures successives, parfois même frénétiques³, de ce qu'il appelle « the H.D. study » dans sa correspondance, H.D. mentionne pour la première fois dans une lettre du 28 septembre 1960, à la suite de leur rencontre à New York en mai⁴, son travail en cours sur Pound, confidentiel et toujours inachevé, autrement dit son « E.P. Book » :

By the way, did you see Ezra in Washington? I would like to know your impression, as I myself finally satisfied myself, as to an E.P. sort of memoir—not to be printed—but I will try later to have fresh copies typed & possibly circulate a little. [...]

This with tardy thanks & all best wishes for the “Study” H.D.

¹ *Hilda's Book* participe d'autant plus du *periplum* des dons et contre-dons que Norman Pearson l'a publié à la fin de son édition de *End to Torment: A Memoir of Ezra Pound* (1979). Ce petit recueil de jeunesse est désormais également accessible grâce au volume de Richard Sieburth publié par The Library of America (*Poems & Translations*, 2003), qui comprend quelques textes rares ou inédits de Pound, dont « the handmade first collection *Hilda's Book* (a gift to the poet H.D.) » (« Introduction »).

² McGann, « from “Composition as Explanation (of Modern and Postmodern Poetries)” », in *A Book of the Book*, 228.

³ Dans une lettre inédite adressée à Norman Pearson le 26 septembre 1960, Duncan écrit, presque haletant : « We're in the thick of it now. The thing has begun to work. Friday I had word thru from eleven until two in the morning ». Norman Holmes Pearson papers, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Désormais Beinecke, Yale.

⁴ Parmi les grandes figures du premier modernisme qu'il admirait, Duncan parvint à rencontrer Laura Riding (Floride, 1943), Ezra Pound (Washington, 14-15 mai 1947), puis H.D. en mai 1960 à New York, où celle-ci était présente pour la remise d'un prix (Gold Medal of The American Academy and Institute of Arts and Letters) ; d'abord le 13 mai au Stanhope Hotel (5^e ave), puis le 20 mai, avec D. Levertov, au Metropolitan Museum of Art. Il entama ses recherches pour le livre à Yale puis à Berkeley immédiatement après cette rencontre.

Duncan est confronté aux affres du commencement erratique d'un projet d'envergure où Pound et H.D. figurent au premier plan, tandis que l'ex-Imagiste se contente de retoucher une esquisse biographique (« an E.P. sort of memoir—not to be printed »). Néanmoins, leur *correspondance* sur cette question du don intime s'avère stimulante pour l'un comme pour l'autre durant cette période (1960-1961). Alors que H.D. demande à Duncan ses impressions sur Pound à « St. Liz. » pour son étude biographique, Duncan lui répond non seulement par une longue missive sur ses visites et ses rapports avec *il miglior fabbro*¹, mais bombarde en retour l'élève de Freud, ainsi que Pearson, d'une série de versions de ce qui deviendra *in fine* son premier chapitre. Dans ce premier texte, Duncan commente des proses et des poèmes de Woolf, Sitwell, Joyce, Lawrence, Pound et H.D. durant la période imagiste. Il relate sa découverte de la littérature moderniste grâce à une enseignante hors du commun à Bakersfield, puis ses affinités et ses amitiés littéraires à Berkeley (1936-1938). Après la lecture de la septième et dernière version produite durant cette période d'intense activité, H.D. écrit à nouveau au jeune poète le 18 octobre, déclarant d'emblée : « You have “assembled” the Ezras. » Ce qui n'est pas le moindre des compliments de la part d'une helléniste chevronnée, traductrice d'Euripide et profonde adoratrice d'Isis². Éblouie par la richesse de ce premier fragment d'une étude pourtant encore bien mystérieuse³, H.D. avait écrit

¹ Lettre à H.D., 1^{er} oct. 1960 (36) : « Yes, I visited Pound in 194[7] and had two days in Washington, staying in Dorothy Pound's little apartment and going in the afternoon to St. Liz's. » « I had corresponded with him the year previous », poursuit Duncan avant d'évoquer son attachement personnel, puis la question politique : « —but also my politics which was, in the tradition of Emerson and Thoreau, and then near too to the spirit I read in Vanzetti's letters, anarchist where Pound was so committed to the cause of Fascism. »

² H.D. fait de nombreuses références à Isis, à la fois au mythe égyptien, cher à Pound, et à la déesse grecque de la fertilité, dans sa poésie et dans sa fiction comme dans ses écrits personnels. Cf. *The H.D. Book* (I.4).

³ Dans une lettre inédite à Norman Pearson du 12 sept. 1960, Duncan propose une ébauche d'organisation thématique : « The whole design of the book is there, I think [...]. It will be a tapestry or collage book; unfolding the story of my adventure and vocation in the art; and at the same time, interwoven, imagining what another generation will yet have to work at », avant de noter pêle-mêle parmi ses innombrables sujets les mythes grecs et égyptiens (Hermès, Thoth, Isis, Artémis, Aphrodite, Hélène, Zeus et Dionysos), ou encore « History », « The 1920s », « The Literary Scene », « CREATION, PROCESS and STASIS », « Places and Times », « The Fifties », « Companions and Teachers (Freud/Pound/Lawrence) », et « THE ART & ITS WORK » (Beinecke, Yale).

dans sa lettre précédente : « I have not yet thanked you for the “Study.” It is fascinating » (28 septembre 1960, 35). H.D. se montre toutefois plus réticente à l'idée d'être analysée, et d'être forcée de se replonger dans son passé. Elle redoute le douloureux travail de mémoire et de relecture de ses anciens écrits à travers l'étude détaillée de ses poèmes et de sa vie :

I especially like your portraits of the two girls in “Study” but I shiver at the thought of you reading the old poems & prose. To use Yeats’s phrase, I am “dreaming back” but the intermediate writing now seems an obstruction. Of course, it was a way of life, of living. Don’t take it too seriously—I dare not. I must go on, even finding the latest prose (the E.P. notes) & some new poems, over-revealing (if I mean that).¹

Malgré ses réserves (« my reticence and inhibitions », écrit-elle ensuite), H.D. propose à Duncan, dans ce même courrier, de lui donner à lire son « Pound Book », le manuscrit de *End to Torment* qu'elle considère encore à ce moment-là comme du domaine de l'intime, à conserver scrupuleusement à l'abri de la sphère publique : « I don't know if you would care to see a rather *informal* set of notes I did, as he [E.P.] was about to emerge from St. Liz. Anyway Norman [Pearson] has extra copy & I will write & ask him—the “notes” are, of course, “personnal and confidential” but it helped me to do them & E. [P.] seemed pleased » (HD/RD 41). Mais Norman Pearson tarde à envoyer le livre au poète. Arrivé à la fin du premier jet d'un ensemble de chapitre et l'inspiration venant alors à manquer, Duncan décrit sa situation délicate à Louis et Celia Zukofsky dès le 20 décembre 1960 : « Dear Zuks/When I was at Yale, Norman Pearson gave me a personal “gift” towards my doing a book I had already volunteered on H.D.’s work. I’ve had the first half of the money—and am now in that interim, when the concept has the wrong weight and every conflict of what criticism is ties my responses.² » Le 7 mars

¹ Duncan la rassure dans sa réponse du 28 octobre 1960 : « Yes, I can imagine how long ago and besides the-wench-is-dead those poems from before “the war” must seem. But I want to picture a time or an act of drama » (43). *Before the War* sera le titre du premier volet de son diptyque final, *Ground Work: Before the War* (1984).

² Louis Zukofsky papers, U Texas, Austin.

1961, alors que le premier jet des six chapitres initiaux est sur le papier depuis quelque temps déjà et que le reste du projet est dans l'impasse, Duncan reçoit enfin le manuscrit de *End to Torment* à Stinson Beach, Californie. La lecture du livre a un effet considérable sur le poète, alors aux prises avec la genèse de la seconde partie du *H.D. Book*. Sa réaction est immédiate. Il écrit dès le lendemain un long courrier qui s'ouvre, et s'achève aussi, sur une note d'urgence : « —The Pound revelations arrived yesterday from Norman » (49). La fulgurance de la *réponse*, au double sens de réplique et de réaction, n'a pas échappé à H.D., qui réagit aussitôt : « Your letter is illuminating—did you know you forgot to finish it? » (14 mars 1961, 53). Dans sa lettre, écrite sous l'influence de cette lecture effrénée du « Pound Book », Duncan extrait quelques bribes de son expérience heuristique. Surtout, il *rassemble* déjà les traits distinctifs des divers écrits personnels publiés ou transmis par H.D. d'une manière qui reflète singulièrement la poétique même du *H.D. Book* :

Your writing has more and more—[...] the wonder of a form that has dissolved the character armatures of "style" and takes on nature, an inner nature. But it's just that the inner nature is not taken on, but takes over, emerges. [...] And I find a pattern to which my mind returns, *The Writing on the Wall*, the Lawrence "letter," and the Pound revelations. Writing, bidding, end: wall, live and torment.

Plus loin, Duncan donne un sens nouveau au rapport du poète au Livre. Inspiré par l'exploration onomastique de (Ez)Ra/Ray dans *End to Torment*, il évoque l'origine biblique du nom, citant le *Livre d'Ezra* dans l'Ancien Testament : « he was a scribe » (Ezra 7:10-11)¹. À bien des égards, toutes ces dimensions se conjuguent et s'affrontent dans *The H.D. Book*, qui est aussi indéniablement un « Pound Book ». Grâce aux échanges stimulants de lettres et de manuscrits durant cette période, la machine à écrire de Duncan fonctionne désormais à plein régime. Il décrit à Pearson dès le 13 mars l'influence du « Pound Book » sur la deuxième partie de son projet, qu'il amorce sur le

¹ H.D. souligne la « contradiction primordiale » inscrite dans Ezra : « his mother called him Ray, his father always named him *Son*—Ray Sun, & Sun-Ray as it was & should have been » (*HD/RD* 53).

champ : « The Pound revelations arrived (as the text begins) on March 7. I had just completed an article for *The Nation* [...]. So that following *End to Torment*, I began “A Little Day Book” as the center piece of my H.D. study, turning from the essay form to the notes form [...]—with, not only the H.D. as a hidden model, but Cocteau’s *Journal d’un Inconnu* and the vigils of Hoffman’s Golden Pot in mind. » Duncan conclut en annonçant son programme : « The “little book” starts March 9th and will go thru Easter—having its center thruout in the War Trilogy » (Pearson papers, Yale).

c) « an LSD Book »

L’impact de ces échanges porte essentiellement sur le mode de composition et d’organisation de cette nouvelle grande section du « little book » commandé par Norman Pearson. De même que les entrées des carnets de 1933 forment la matière première de « Advent », la seconde section du livre sur Freud, de même, *End to Torment* se présente comme un journal intime, dont la première entrée porte la date « March 7, 1958 ». De plus, la coïncidence avec le jour de l’arrivée messianique du manuscrit, que Duncan reçoit le 7 mars 1961, n’a fait que redoubler la vivacité de ce démarrage en trombe. La première entrée originelle dans le carnet de Duncan date du 9 mars¹. Comme l’annonce le poète dans sa lettre à Norman Pearson, la deuxième partie rompt avec la structure des six premiers chapitres, fondés sur le modèle de l’essai critique, qui ne lui convient guère, comme il l’écrit à Zukofsky. Duncan envisage cette nouvelle partie comme le centre névralgique de l’ouvrage, dorénavant composé sur le mode calendaire (« Day Book »), dont les entrées s’échelonnent en effet entre le 10 mars et le 25 mai 1961. Elles forment les 11 chapitres de la deuxième partie². Au fur et

¹ Elle fut ensuite barrée, puis remplacée par le 10 mars. Cf. Notebook #3, « March 10, 1961 / The Little Day Book » (46), Duncan Archive, SUNYB. Notebook #1 contient également une entrée « March 10, 1961 », il s’agit de la suite, insérée entre les entrées des 20 et 21 mars : c’est le début du processus de « désintégration » temporelle, où les dates historiques prennent parfois une valeur fictive.

² Soit, à ce stade, 300 pages environ, auxquelles s’ajoute la centaine de pages de la première partie. Après les nombreuses réécritures et les ajouts réguliers entre 1961 et 1965, les chapitres publiés et les notes

à mesure des révisions, le double mode organisationnel chapitre/journal (« the day by day is kept as another sequence in counterpoint ») se combine à un découpage par sections (I, II...), et, enfin, à une « ponctuation » plus fluide signalée par des astérisques insérés entre certains paragraphes. L'émergence de ce mode structural complexe, qui combine certains traits des journaux intimes, comme ceux de Baudelaire, et des poèmes longs comme *Paterson* et *Maximus Poems*, a un impact décisif sur la souplesse et l'ampleur inouïes conférée à l'entreprise. Grâce à l'impulsion du « Pound book », par ailleurs si différent, le livre sur H.D. (« Part II ») devient, au moins dans sa genèse conceptuelle et dans ses premières versions, « The Day Book¹ ».

L'ouverture du champ est désormais maximale. Des détails infimes de la matérialité quotidienne au gigantisme macrocosmique d'un univers infiniment *pluraliste*, temps, objet et sujet, mais aussi pensée, livre et poème acquièrent une possibilité accrue de *multiplicité*². *The H.D. Book* repose sur une organisation complexe, et forme une multiplicité dans le travail poétique de Duncan. Pour les limites prescriptives de tous ordres, le coup est fatal. Ce que comprit bien plus tard le commanditaire du projet, avec une pointe d'humour néanmoins, comme le confie Duncan dans une note accompagnant la publication d'un nouveau chapitre de son *Livre* dans la revue *Ironwood* (1983) :

The first draft of the Book was done in 1961, considerable over-lays were written in [1963 & 1964], with dream material entering into the Book as late as 1964. It had been

inédites de la troisième partie représentent environ 600 pages. Le projet en cours d'édition annotée devrait compter plus de 700 pages.

¹ C'est précisément sous ce titre que les lecteurs de *Origin*, la revue phare de Cid Corman, ont pu découvrir une sélection du travail en cours de Duncan. À partir d'une sélection d'extraits de la deuxième partie (intitulée initialement « A Day Book »), Duncan compose un tapuscrit de 174 pages, entraînant réécritures et réagencements, qu'il intitule « A Little Day Book » (déc. 1962). Il le remet à Cid Corman et l'invite alors à opérer lui-même une sélection pour sa revue, à la manière d'un collage textuel en collaboration. Cf. « From the Day Book », *Origin* 10.2 (juillet 1963), 1-47.

² Substitué à l'Idée platonicienne, conçue comme essence, et au binarisme de l'Un et du Multiple (« l'un est multiple, et le multiple un »), le concept de *multiplicité*, et de l'Idée *comme* multiplicité, forme le cœur de la philosophie de Deleuze de la différence (« l'un est une multiplicité »). Cf. *Différence*, 236 : « Les Idées sont des multiplicités, chaque Idée est une multiplicité, une variété. Dans cet emploi riemanien du mot "multiplicité" (repris par Husserl, repris aussi par Bergson), il faut attacher la plus grande importance à la forme substantive : la multiplicité ne doit pas désigner une combinaison de multiple et d'un, mais au contraire une organisation propre au multiple en tant que tel, qui n'a nullement besoin de l'unité pour former un système. »

commissioned by Norman Holmes Pearson as a Book for H.D.'s Birthday, but at the time of the commission I had warned him that I saw H.D. as the matrix of my finding my work in Poetry itself. "*I askt him for an H.D. book,*" Norman Holmes Pearson said sometime in the 1960s, "*and he's writing an LSD book.*"¹

d) don, livre, tradition

Le don en tant que tel n'eut jamais lieu. Ou, pour le dire avec Mallarmé, « RIEN... N'AURA EU LIEU... QUE LE LIEU... EXCEPTÉ... PEUT-ÊTRE...UNE CONSTELLATION » (I, 384-385). Le *Livre sur H.D.* est un non-lieu, soit le lieu du livre utopique. Il en reste les innombrables hallucinations que seule la virtualité du don pouvait engendrer. « Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule », écrit Mallarmé, le Livre « retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité » (« Crise de vers », II, 205). Même si le don comme tel, figure de l'impossible, n'a—quoiqu'il arrive—jamais lieu, *il fallait* impérativement que ce don-ci n'eût pas lieu, ou encore qu'il bénéficiât d'un non-lieu. Peu après l'apogée de la période d'échange des lettres et manuscrits confidentiels, en mars-avril 1961, H.D. fut terrassée par la maladie. À peine consciente tandis que Norman Pearson lui fait la lecture des nouveaux chapitres du livre de Duncan, aphasique durant les dernières semaines, H.D. s'éteint le 28 septembre à Zurich. La réponse du 14 mars 1961 est ainsi la dernière lettre envoyée par H.D. à Duncan dont nous ayons connaissance². Si les échanges se sont bel et bien multipliés, le don actuel, selon l'opposition bergsonienne au virtuel, aurait eu quant à lui des conséquences désastreuses³. Paralysant soudain l'élan des recherches poétiques de Duncan, il aurait

¹ Duncan, « The H.D. Book : Outline & Chronology », *Ironwood* 11.2 (1983), 65 (n.s.).

² Robert Bertholf précise dans la préface de la correspondance que plusieurs lettres ont disparu, dont les toutes premières ainsi que l'ultime lettre de H.D. : « Duncan claimed (and Robin Blaser confirms) that there was a final letter from H.D., but that document is not among Duncan's papers » (*HD/RD* ix).

³ Bergson est le penseur qui, par la notion de virtuel, a le plus loin poussé la critique du « possible », que Deleuze situe dans « l'ordre de l'Idée », le pôle de l'identité et de la ressemblance du monde platonicien (*Différence* 274). S'il change de polarité, Deleuze ne déplace pas simplement le problème. En substituant à l'opposition classique entre le réel et le possible, ou le réel et le virtuel, une distinction entre l'actuel et le virtuel, il montre à quel point le virtuel « possède une pleine réalité, en tant que virtuel » (269).

également figé le livre-en-devenir en objet-livre, lui conférant la matérialité dégradée de l'effigie obséquieuse et du simulacre. En outre, dans la mesure où il avait dûment été payé par Pearson (le seul donateur *stricto sensu*), *The H.D. Book* serait devenu, à la livraison, instantanément marchandise. La rétribution entraînant le tribut, le don aurait été muni de toutes les qualités intrinsèques du « petit livre » désiré. Grâce à l'instigation initiale, cependant, nous souhaitons montrer que Duncan s'est donné les moyens de penser le Livre, le Don et la Tradition à nouveaux frais. Le plus puissant hallucinogène, comme l'observe jovialement Norman Pearson, s'avère bien le *projet* du livre lui-même (« an LSD book »), en vertu des multiples projections, des visions hallucinées et parfois anamorphiques qu'il a eu le don de faire éclore sur l'horizon imaginaire et indépassable du livre à venir.

As to the manuscript you have been writing [...] I welcome it already as a success. You have done all the things I wanted and hoped you would do, which was to fashion and formulate something from your own loins and heart. It could not be other than that on your terms and mine if indeed it was to be "some account of how H.D.'s work is a source and a goal for the literary consciousness of my generation." You show precisely this in its dynamics. You are a poet...¹

Il résulte de l'imagination de l'impensable, écrire un « petit livre » sur H.D., la vaste mise en chantier d'une pratique théorique et poétique, dont la conséquence primordiale réside dans la transformation du champ de l'écriture duncanienne, c'est-à-dire de la tradition elle-même. Qu'est-ce que la tradition, en effet, sinon ce cadeau empoisonné dont sont faits les héritages ? Excédant largement ce que H.D., Pearson et Duncan lui-même avaient un temps imaginé, *The H.D. Book* s'écarte radicalement du simple objet à offrir (*gift*), de l'étude critique canonisante, ou encore de l'exploration historique du modernisme. Il tient davantage du *Travail sur les passages* de Walter Benjamin (*Das Passagen-Werk*), exemple analogue de fonctionnement incontrôlable propre aux livres-

¹ Norman Holmes Pearson, lettre à Duncan, 31 août 1962, Beinecke, Yale.

rhizomes. Ce mode de fonctionnement iconoclaste engendre inéluctablement la remise en question des théories de l'influence et du modèle généalogique habituellement appliqués à l'œuvre duncanienne. Enfin, une telle reconfiguration ne saurait se faire en dehors du *H.D. Book*, qui en est à la fois l'instrument et le produit.

De cette esquisse de l'économie du don émerge le rôle insigne joué par les échanges scriptuaires à valeur d'hommage ou de donation. Mais cela ne rend pas la *circulation* du don moins problématique pour autant¹. Avec H.D. comme avec Pound, il s'agit toujours déjà d'un contre-don, d'un geste réalisé dans le but d'effacer un don originel jadis pris en ligne de compte. Qu'ils soient disparus (Gaudier, Lawrence, Freud) ou encore en vie (Pound), les récipiendaires servent surtout de catalyseur au travail de l'écriture, rendent possible tel assouvissement d'un besoin aigu d'annulation de dette. Car ce que tente ce le donateur, dans sa munificence, c'est d'abord de mettre un terme, par la mise en mots, au travail de deuil et de mémoire (Pound/Gaudier, H.D./Freud). Ou encore de mettre fin aux souffrances d'autrefois, souvent incomprises et indicibles, comme dans le cas de H.D. avec Pound, dont elle relate la tyrannie psychologique qui la fit souffrir à Philadelphie comme à Londres : « his pounding, pounding, (*Pounding*) » (*End to Torment* 8). Source d'énergie prodigieuse, Pound représente pour H.D. également une menace de violence destructrice.

Pour qu'il y ait don véritable, il faut que le don parvienne à *se* donner, c'est-à-dire à s'offrir de lui-même, sans « l'un » et « l'autre », sans même qu'il y ait perception ou conscience du don, car sa reconnaissance comme tel est déjà une reconnaissance de dette (*Donner le temps* 24). Seules ces conditions, impliquant l'inconscience ou la méconnaissance, permettent la rupture du cercle et l'interruption de la folle circulation économique du don. Puisque l'économie comme loi du foyer (*oikonomia*²) appelle

¹ Voir sur ce point Derrida, *Donner le temps*, 57 : « Comment des dons peuvent-ils circuler ? ».

² De *oikos* (foyer, maison) et *nomos* (loi), d'où, au sens figuré, organisation d'un système, mode de partage, de répartition ou de distribution des éléments d'un ensemble.

nécessairement le retour du don, selon un effet de boomerang par lequel le butin revient toujours à l'envoyeur, seul un désengagement total et sans compromis des deux partis intéressés, expéditeur et destinataire, garantit la possibilité du don. Celui-ci porte ainsi en lui sa propre impossibilité, non seulement pratique, mais aussi ontologique, car comme le souligne Derrida : « S'il se faisait reconnaître comme tel au grand jour, un don destiné à la reconnaissance s'annulerait aussitôt.¹ » Ainsi, le don du *Memoir* à Pound, l'intéressé, en 1958, participe pleinement de l'économie du don et du contre-don. Il fonctionne en surface comme don intime, et souterrainement comme contre-don. De plus, avec la publication posthume du livre par Norman Pearson, H.D. prend « publiquement » position pour soutenir un poète-détenu, et surtout déchu, vilipendé, honni et injurié par maints critiques lors du scandale du prix Bollingen en 1948, et tombé aux oubliettes pour beaucoup depuis lors. Après avoir condamné son antisémitisme, elle sait qu'elle fait partie de ceux qui peuvent participer à sa réhabilitation : « We who have profited by his inspiration must take our stand—here, now » (43). Avec ce manuscrit, en 1958, Pound reçoit ainsi une forme curieuse de double don, dont il est lui-même l'objet et le sujet, et qui prend la double valeur d'un élixir de vie, après l'enfer de la détention, mais aussi d'un puissant contre-poison. Par-delà cette ambivalence, le don du livre constitue ce geste désespéré visant à mettre un terme au tourment étourdissant de la circulation de la dette amorcée malgré elle. H.D. tente de faire cesser le vertige de cette ligne fuyante de crédit, dont elle a su jouir, mais qu'elle a si longtemps laissée en souffrance : « This moment must wait 50 years for the right word », écrit-elle dans la première entrée du livre (*End to Torment* 3). Dans la mesure où le don induit ou traduit toujours des intérêts de part et d'autre, il lie

¹ Derrida, *Donner la mort*, 50. Dans l'ontologie heideggerienne, seul l'être est capable de *se donner* ; don intangible, s'il en est, car l'être se tient en réserve en même temps qu'il se dispense, il se donne à penser par son retrait même. Notons, toutefois, que dans la seconde philosophie de Heidegger, un statut hors-pair est accordé au langage, au poème, à la parole et au mot, qui n'« est » pas, mais est *ce qui donne*, et précisément ce qui donne l'être. Cf. *Acheminement vers la parole* (1976), et *infra*.

symboliquement les deux partis, mais en ligotant fermement le (ou la) destinataire, qui se trouve pris(e) au piège dans une situation inextricable (*double-bind*). Comme l'écrit Whitman, le seul bénéficiaire est toujours le stratège magnanime : « The gift is to the giver, and comes back most to him—it cannot fail.¹ » Ainsi, le tourment engendré par la perception du don originel—non seulement *Hilda's Book*, mais, sans doute plus crucialement encore, le don symbolique du Nom, « H.D. Imagiste »—procède bien en premier lieu d'une forme diabolique d'extorsion². Plus précisément, il s'agit d'une extorsion de fonds, puisque H.D. réplique en effet par un envoi de manuscrit. Il paraît clair que le double don poundien fonctionnait déjà comme *pharmakon*, le cadeau empoisonné par excellence³.

e) ~~H.D.~~ : data littera, ou la lettre donnée

Le don du poème (*Hilda's Book*) et l'acte ostentatoire de dénomination (« H.D. Imagiste ») permettent à leur auteur d'inoculer la dose de remède-poison dans le *corpus* de la jeune femme, ainsi dé-possédée⁴. Le contre-don de H.D. forme ainsi une tentative de mise sous rature et d'oblitération de la ligne de compte embarrassante, tentative que l'on pourrait transcrire comme suit :

~~[1912. H.D. Imagiste]~~ 1958. End to Torment.

Si le don est impossible, l'effacement de la dette s'avère non moins frappé d'une impossibilité constitutive. Dans *The Walls Do Not Fall* (1944), le premier volet de

¹ Cité par Derrida, *Donner le temps*, 40.

² L'anglais *torment* est un emprunt du français qui dérive du latin *torquere* (tordre, filer, tourner de travers ; torturer, tourmenter), apparenté au grec *trepein*, tourner. Extorquer (tourmenter, tordre) partage ainsi la même origine que tourment, à savoir la notion de *torsion*, qui mêle dès l'origine l'idée de rotation et celle de gauchissement, l'idée de torture et d'enroulement.

³ L'étymologie de *pharmakon* recouvre les sens suivants : « charme, philtre, drogue, remède, poison. » Cf. Derrida, « La pharmacie de Platon », *La Dissémination*, 164.

⁴ Benveniste retrace l'origine étymologique du « don » à la racine indo-européenne *dō*, marquée par l'incertitude d'un « saisir » neutre, qui signifierait recevoir ou donner, selon la syntaxe. L'ambivalence d'un donner *et* d'un prendre serait donc inhérente au sens du don, comparable au double sens de prêter *et* emprunter, cf. « Don et échange dans le vocabulaire indo-européen », *Problèmes de linguistique générale*, 316. Édouard Glissant transforme ainsi le « comprendre » en « donner-avec » (PR 236).

Trilogy, H.D. écrit sur cette irréalisable oblitération des traces du passé : « how can you scratch out/indelible ink of the palimpsest/of past misadventure ? » (CP 512). Dans sa défense d'Isis assaillie par les traits acérés des dieux aux visages de Janus (« gods always face two-ways », 511), H.D. implique que seule une pointe trempée dans du sublimé corrosif parviendrait à gommer la tâche d'encre souillant le livre de la mémoire (« your stylus is dipped in corrosive sublimate », 512). Le choix de ce sel chimique n'est pas anodin. Il s'agit avant tout d'un poison, le bichlorure de mercure¹. Pour H.D. l'effacement de la dette passe néanmoins par une désécriture, un geste scriptural à rebours, où un puissant acide se substitue à la noirceur de l'encre originelle. La page maculée semble à même de retrouver sa virginité grâce à l'administration symbolique d'un poison au donateur.

Contrairement au don authentique, imperceptible, la dette laisse une marque. Là où le don n'apparaît que dans son retrait, la dette, elle, attend toujours qu'il soit trop tard. La dette n'existe que dans l'après-coup, comme trace. Mais à l'instar du don, la dette n'a pas lieu. Il est toujours déjà donné, elle est toujours déjà inscrite. On ne perçoit le don qu'à travers le donné (*datum*), l'inscription indélébile sur le livre de comptes. Le bénéficiaire, victime du don, ne peut ni rembourser ni annuler la dette, quant à elle d'une présence bien réelle, et, dans sa matérialité scripturale, presque tyrannique. Pour Hilda Doolittle, la question du don prend un nouveau tour, car dans son nom même sont figurés, ligaturés ensemble, le don, la dette, la lettre, la date, la marque, la donnée et l'oblitération du nom. Pour l'icône imagiste, le nom correspond à la dette et à la lettre donnée. *Data littera*². H.D.-*Imagiste*-1912 forme une trinité indéfectible, où le don du nom est simultanément une amputation, la marque d'une estampille et d'une ablation.

¹ Certains alchimistes médiévaux employaient le sublimé corrosif, alors substitué au sulfure d'arsenic, dans la préparation de la *prima materia*, c'est-à-dire de la pierre philosophale aussi appelée Pierre au rouge. Pour ces alchimistes, il s'agissait également de la préparation de l'*aurum potabile*, c'est-à-dire l'elixir de vie d'un Paracelse, dont l'absorption aux vertus prétendument cathartiques et salvatrices entraînait l'empoisonnement pur et simple.

² L'étymologie du mot « date » renvoie au latin médiéval et à l'emploi spécifique de « *data (littera)* » (« (lettre) donnée »), soit les premiers mots de la formule indiquant la date où un acte avait été rédigé.

Le don poundien s'opère ainsi par *défiguration*. Le don (du nom), la date (de naissance), la marque (dette) et le nom (les « lettres données ») sont à jamais inscrits dans son identité—par là, dérobée. Il s'agit bien d'un paradoxe ultime : la perte d'identité comme acte de naissance poétique, le don du nom par l'oblitération des mots, la lettre donnée comme lettre volée... En guise de don, reste la griffe du vol, deux lettres (*litterae*), marquées au fer rouge. Deux majuscules, aussi énigmatiques à l'origine, qu'ineffaçables par la suite. Avec H.D. plus que quiconque, la lettre est une donnée indélébile.

Lorsque Pound s'associe à T.E. Hulme et F.S. Flynt à son arrivée à Londres en 1909, il manque encore à l'Imagisme son manifeste, et surtout, son nom, son identité. Rejoint par H.D. et son futur époux Richard Aldington en 1912, Pound publie le « Credo » imagiste, puis son texte de cadrage, « A Few Don'ts by an Imagiste » (*Poetry*, mars 1913). Comme il le souligne dans « A Retrospect » (1918, *LE* 3), Pound emploie d'abord publiquement l'appellation nouvelle dans une note aux poèmes de Hulme (« printed at the end of my "Ripostes" in the autumn of 1912 »). Mais Duncan souligne très justement dans *The H.D. Book* (II.1) que c'est bien avec « H.D. Imagiste » qu'il baptise Hilda et crée un mouvement d'un même geste sacramentel. La scène de ce sacre et de cette consécration a acquis un statut légendaire. C'est précisément dans *End to Torment* que H.D. donne sa version de cette scène primordiale qui eut lieu au British Museum lors d'un thé avec Ezra Pound, où celui-ci compulsa brièvement quelques poèmes de H.D. (*Sea Garden*) afin de les « corriger » et d'en sélectionner un petit florilège pour *Poetry* :

“But Dryad,” (in the Museum tea room), “this is poetry.” He slashed with a pencil. “Cut this out, shorten this line. Hermes of the Ways is a good title. I'll send this to Harriet Monroe for *Poetry*. Have you a copy ? Yes ? Then we can send this, or I'll type it when I get back. Will this do ?” and he scrawled “H.D. Imagiste” at the bottom of the page. (*End to Torment* 18)

Dans *Penelope's Web: Gender, Modernity, H.D.'s Fiction* (1990), Susan Stanford Friedman évoque également la version de Norman Pearson, à qui H.D. aurait conté la scène en privé :

[E.P.] took the pages, set them on the table—then with his pencil (and [H.D.] illustrated with her hands the dash of his pencil)—slash, slash, slash. “That line, you know was Ezra’s. He made it; it wasn’t there as such, until he showed it to me within it.” “Then he said, ‘I’ll send them to Poetry’; and that’s the way it was.” I said, “I’ve got to have a name” (to me: “You know, Doolittle was too comic for a name, and I wanted to get away from it all anyhow”). I just had my initials on the page for no reason, but he said “H.D.’s all right,” then added “Imagiste” after it. (36)¹

Et S. Stanford Friedman de commenter plus loin : « Emptied by identity, her initials disembodied the timeless poet from the living woman. [...] Initials as a *nom de plume* symbolized in the name itself the anonymity and privacy of the impersonal poet. Further, initials obscured the poet’s sex. [...] the initials H.D. suggested the transcendence of gender itself, an ultimate impersonalism that creates an authorial identity beyond masculine and feminine, male and female » (47). Pound désigne ensuite H.D. publiquement dans une lettre accompagnant une sélection de poèmes, envoyée à Harriet Monroe pour *Poetry* en 1912 (*Selected Letters* 11), fixant ainsi sa nouvelle identité². Malgré la courte durée du « mouvement » imagiste (1912-1916), H.D. a conservé son nom de plume à vie. Comme le note Duncan, si elle est trop souvent restée assimilée et réduite à ce mouvement aussi éphémère qu’influent, c’est précisément parce qu’elle l’avait incarné : « May Sinclair said that H.D. was *the* Imagist, an epitome » (*The H.D. Book* II.6). Dans ses lettres, comme dans tous ses écrits, H.D.

¹ N. Holmes Pearson, notes manuscrites d’un entretien avec H.D. de la fin des années quarante, cité par Friedman, qui précise dans une note que Aldington donne une version légèrement différente dans laquelle il souligne que H.D. et lui-même trouvèrent d’abord l’appellation grotesque mais cédèrent devant l’insistance de Pound (n. 8). Dans « Names: Noms de Plume, Noms de Guerre, Noms de Paix » (35), figure un épigraphe tiré de *HER* : « Names are in people, people are in names. »

² Les Imagistes furent également rejoints brièvement par D.H. Lawrence et John Gould Fletcher (1913-1914). Cf. Ezra Pound (éd.), *Des Imagistes* (London/New York, 1914), ouvrage suivi d’une période de survivance (que Pound nomme ironiquement *Amygism*) dans les anthologies d’Amy Lowell (éd.), *Some Imagist Poets* (Boston/London, 1915, 1916 et 1917).

conserve la marque d'un retrait, révèle la trace d'un effacement. Cela explique sans doute aussi sa volonté de conserver le manuscrit de *End to Torment* dans l'économie souterraine de l'échange épistolaire, à l'abri des regards indiscrets de la *polis*, dans l'intimité du secret (*Ge-heim-nis*, *home*, le foyer)—lieu cryptique de la correspondance, où Duncan est bientôt convié, si peu de temps avant sa mort, non pas sa disparition totale, mais sans doute la fin de son tourment.

L'économie imagiste de Pound prescrit la concision, l'excision et la biffure, et s'accompagne d'une économie de mots (« demanding direct treatment [of the thing], economy of words, and the sequence of the musical phrase », *LE* 4), régie par des interdits, la célèbre litanie des *Don'ts*. Dans cette économie poundienne du *propre* et de la *propriété*, « H.D. Imagiste » devait y rester longtemps consignée et confinée. Dans *The H.D. Book* Duncan évoque à plusieurs reprises la difficulté pour H.D. de se défaire de son « image » :

In my first years at the University of California, in 1937 and 1938, when there was no knowledge at all—if there is any now—of H.D.'s post-Imagist work, *Palimpsest*, *Red Roses for Bronze*, or *Ion*, in the reading lists of modern lit., when William Carlos Williams was unknown, and Ezra Pound with his *Cantos* relegated to the dubious territory of the “experimental” along with Stein and *Finnegans Wake*, Eliot and *The Waste Land* were established, along with Archibald MacLeish and W. H. Auden. (II.1)

Accolée aux initiales, l'étiquette « Imagiste » ne remplace nullement l'identité volée, puisque l'appellation est destinée à servir la percée d'un mouvement conduit par Pound lui-même. Toute l'œuvre poétique tardive de H.D., sa poésie « épique » à partir des années quarante, se déplace le long de cette limite infiniment ténue entre le secret et l'indicible, le hiéroglyphe et le palimpseste, la réponse et le silence. C'est de cette économie que participe la « co-respondance » souterraine avec Duncan, située aux antipodes de la volonté d'appropriation et d'expropriation, des rapports de force du cercle de l'endettement, ou encore du domaine clos de la propriété privée.

f) l'éthique de la co-respondance

Dans ses premières lettres à « Mrs Aldington », Robert Duncan précise que ses envois de livres, de lettres, de poèmes et de tapuscrits n'attendent rien en retour : « Do not hold yourself to respond, it is least what I want. Your attention in not responding when there is no time is what gives me permission to *correspond* » (20 juillet 1959, 9). Ainsi, dans la langue même de son poème d'anthologie « Often I am Permitted to Return to a Meadow » (*The Opening of the Field* 7), sur le point d'être publié par Grove Press/New Directions, Duncan esquisse une certaine éthique de l'écriture et de la relation. Les deux notions centrales de « permission » et de « retour » ou de « réponse » circulent du poème à la lettre, soulignant à quel point les espaces de la correspondance et de la création forment un seul et unique lieu pour le poète, celui de l'écriture comme activité communale et relationnelle. D'emblée, donc, le poète propose les termes éthiques d'une relation soustraite à tout donnant, donnant. Dans la lettre précédente, H.D. s'était en effet sentie obligée de s'excuser de n'avoir pu répondre à une lettre reçue de Majorque, où Duncan—comme Creeley qu'il rencontre là-bas pour la première fois, et comme Robert Graves qui y vit avec Laura Riding—passe l'année 1955-56 : « I never answered your letter from Spain—was it? I was deeply involved with some prose, reminiscences of War II in London, that had to be done. I didn't want to talk about it » (14 juillet 1959, 8). Même après leurs nombreux échanges, tandis que la santé de H.D. est sur le déclin et l'empêche de répondre à l'allure souhaitée (juin 1961), Duncan exprime une nouvelle fois l'absence totale d'attente de sa « part » ou d'appel de réciprocité. L'anglais dispose de l'expression juste, précisément empruntée au lexique du don et de la dette : *nothing was taken for granted*. Le poète réaffirme au contraire sa volonté de la délier de toute forme d'obligation, au sens économique et moral (*bind* et *bond*) : « Do not make the effort to answer—for we will hear how you are, and know you think of us fondly. It will make it easier to write, if I am sure you will not feel

obliged to *correspond* » (28 juin 1961, 60). À l'économie du don et du contre-don se substitue ce que nous aimerions appeler une *éthique* de la correspondance, fondée sur le respect et la responsabilité, au sens originel que rappelle le poète dans un autre poème paru dans *The Opening of the Field* (1960) : « Responsibility is to keep/the ability to respond » (12). Comme la plupart de ceux qui composent le célèbre volume, ce poème intitulé « The Law I Love Is Major Mover » fut écrit à Black Mountain au printemps 1956¹, quelques mois à peine après la lettre de Majorque évoquée par H.D. en 1959, qui inspire à Duncan « Do not hold yourself to respond ». Jacques Derrida propose une définition de la responsabilité étrangement analogue à celle de Duncan : « Pour être responsable, il faut pouvoir répondre de ce que veut dire être responsable » (*Donner la mort* 45). La responsabilité de la « *co-responsance* », au sens défini par le poète, désigne d'abord une capacité d'accueil, l'hospitalité accordée à la lettre de l'autre. Ce sens de la responsabilité envers autrui met à mal la théorie du don, fondée sur la loi aliénante du Logos qui aboutit par-dessus tout à une folie éthique, à savoir la corruption des liens de la correspondance par la Loi économique des recettes et des dépenses, du calcul rationnel et de la comptabilité métrique. Il s'agit bien d'un système logique branché sur le circuit obsédant des règlements de compte. Duncan essaie de faire voler en éclats ce « livre de raison », appellation qui désignait jadis « le journal dans lequel on consignait pour Mémoires les comptes (*rationes*) et les expériences » (*L'Écriture et la différence* 21). Par l'éthique de la correspondance, le poète tente de briser les Tables de la loi, où figurent ces comptes d'apothicaire, qui constituent pour H.D. tant de petites coupures². La réticence de H.D. à rouvrir les plaies du passé et à se mettre en mémoire

¹ Duncan et le peintre Jess passent une année complète à Bañalbufar, sur l'île espagnole de Majorque, de mars 1955 à mars 1956. Ils décident de rentrer d'Europe à la suite de l'invitation de Charles Olson, qui propose à Duncan de venir enseigner pour un semestre (avril-août 1956) à Black Mountain College, Caroline du Nord. Cf. Notebook 19, bx 27, SUNYB.

² Le compte, comme le calcul, est du côté de la coupure et de l'amputation. Le verbe compter est issu du latin *computare* (calculer) qui a pris, dans les langues romanes, le sens de raconter, en passant par celui d'énumérer (cf. *to compute*). C'est un composé de *putare* (nettoyer; élaguer), d'où « apurer un compte » puis « compter », d'un côté, et, de l'autre « calculer, évaluer », d'où « penser ».

des souvenirs forclos jusqu'alors inspire à Duncan une scène intitulée « Dream, April 5, 1963 ». L'auteur l'insère dans le *H.D. Book*, II.2, section dont l'entrée principale indique la date « March 11, Saturday 1961 ». Avec une note d'humour, Duncan transcrit le contenu du rêve, qui rejoue sous forme d'interview la scène de leur première rencontre au Stanhope Hotel. Mêlant une bribe de leur correspondance (« I shiver at the thought of you reading the old poems & prose ») et une autre de *End to Torment* (« *pounding, pounding, (Pounding)* ») à cette conversation fictive, Duncan dépeint H.D. se rebiffant sèchement contre la méthode d'investigation du biographe maladroit et novice enquêtant sur ses liaisons amoureuses :

“Fletcher talked in his review of your poetry about Plotinus, Proclus, Boehme,” I went on, trying to recall the conspiracy between H.D., and the old H.D. with her love for theosophy, and my own goings-on, going-too-far: “Didn’t you talk way back then in London about the great image, the eidolon?”

[...] There were times in our interview when I’d been painfully aware of how mistaken I was, how little she liked my digging, digging, digging at Raymonde Ransome [*une persona de H.D. dans son récit Palimpsest (1926)*]. Wasn’t she tired, barely tolerant of my book. “Why don’t you write a book about your own affairs?,” she had asked me at one point; there could have been a barbed impatience in that. But we did talk about writing then and I did not take up the barb if it was there. “I’ve had a book on my mind,” I said, looking off into the distant possibility myself but just missing it, “But it’s lost.” Had her question been almost an angry reproof, a rebuff? She meant, that’s what I saw when she asked, a book of my own sexual engagements, a series of those I had fallen in love with.

Dans cette parodie de scène onirique (*dream data*), Duncan brouille les frontières entre divers niveaux de réalité et de fiction, mêlant des allusions à la correspondance aux récits autobiographiques et fictionnels de H.D., ou encore au produit de l'imagination du poète, qui évoque obliquement une crainte exprimée à l'époque par H.D. Cette mise en scène autoréférentielle est immédiatement suivie par une section de mars 1961 sur la question du don, où le poète se plonge dans la réflexivité du *H.D. Book* comme don du livre : « All given things have a command over the artist; thoughts come to the poet,

images are presented not invented; and where there is poetry we see chance as a donation, the universe as a donor. » Duncan invoque la dimension ontologique de la donation, en élargissant le spectre du don à l'événement de l'être, conçu non pas comme donation, mais comme *ce qui* donne, et qui fait de l'homme, parmi tous les étants, un étant donné. Par ailleurs, la remarque sur la composition du *H.D. Book* et son inscription au cœur même de l'économie de la donation, donne lieu à une exploration bilingue de l'ambivalence du mot *command* (angl. maîtrise, fr. demande), où le terme évoque à la fois une commande de livre et un ordre donné, puis de *given* comme donnée (angl. *data*) : « In French, *la donnée* is the *idée fondamentale d'un ouvrage d'esprit*. The poem itself is a gift in exchange. » Duncan mobilise toute la polysémie à l'œuvre dans la notion : au don de la nature se mêlent la *donnée* empirique et spirituelle, évoquant au passage le vocabulaire bergsonien des *Données immédiates*, dont le champ lexical recoupe en partie celui de la littérature mystique (évolution créatrice, énergie spirituelle, élan vital etc.) ; le don comme faculté, au sens où le poète, comme récipiendaire du don du poème, est doué d'une faculté créatrice (poétique) ; enfin, le don du poème comme *réponse* du poète au don de l'écriture (« gift in exchange »). Ce dernier sens est d'une importance capitale pour comprendre l'éthique de la correspondance, fondée sur le sentiment d'une responsabilité dont le poète serait investi par l'écriture. Duncan esquisse en creux une critique du don économique, qui passe par la mise en évidence de la *redondance* inhérente au circuit du don. Ainsi, ce qui se dit dans sa lettre à Louis Zukofsky (« Norman Pearson gave me a personal "gift" towards my doing a book ») comme dans l'interview citée (« it wasn't to be published. It was simply to be given to her ») et dans l'expression « gift in exchange », c'est d'abord la pure *redondance* intrinsèque au don. Mais c'est également la redondance présente dans tout don ostentatoire, qui réalise la volonté du mécène d'en forcer la circulation mortifère. En second lieu, Duncan conçoit sa relation épistolaire avec H.D., plus encore qu'avec

Denise Levertov, selon le mode de la *réponse*. Être responsable consiste à être le répondant de l'autre, son correspondant. La responsabilité désigne une disposition à répondre à l'autre, à répondre de soi et de l'autre. S'il s'établit un lien, c'est celui de l'appropriation réciproque, envisagée comme le contraire de l'expropriation et de la cooptation poundienne. Il s'agit d'un mode d'être relationnel, où l'ouverture permet l'échange et la co-appartenance dans l'économie souterraine d'un même *donner*. Ce serait alors l'événement de la relation. Duncan ajoute dans le même passage : « To pay back, to get even, here is transmuted in the return of truth », soulignant ainsi la métamorphose de la violence économique du règlement de compte associée au calcul d'apothicaire (*pay back, get even*) en possibilité d'ouverture et de dévoilement. Ni viol, ni entaille, l'ouverture à l'autre comme décloison ne vise pas à fonder quelque vérité en raison, mais à rendre possible l'accord (*Stimmung*), au double sens musical d'une mise au diapason (*tuning*) et d'un déploiement harmonique, ainsi qu'au sens éthique d'une disposition à s'accorder avec l'autre. L'accord éthique de la co-responsance est ainsi tendu vers la co-proprieté, qu'il faut entendre comme un devenir-soi, ou même un simple devenir, au sens de mouvement d'individuation et de différenciation, qui passe par la relation à autrui, et n'est même possible *que* dans ce lien avec lui.

CHAPITRE IV

Du *Coup de dés* à la prise de risque

The convergent stimuli of painterly abstraction, Cubist multiperspectivism, mystical and theosophical theories of linguistic germination, and a new respect for the gestural resources in all the arts inspired a widespread liberation of the poetic word before, during, and after the First World War, although the impulse might be traced back to Mallarmé's insistence on "get[ting] from the sentence to the *letter* through the word."

—S. McCaffery et J. Rasula, *Imagining Language*.

L'exercice de la responsabilité se joue dans un espace de liberté et de décision, un espace critique, qui est aussi le lieu d'une prise de risque. Poème ou lettre, la page où se déploie l'écriture serait ce lieu où tout est toujours mis en jeu. Car l'adresse à l'autre par l'écriture, sans chercher à le maîtriser ou à *se* l'approprier, est le signe d'une capacité à se placer dans l'expérience de décisions absolues, prises sans continuité avec un savoir ou des normes données. Elle consiste, du même coup, à faire un geste au-delà de la connaissance et de la certitude, geste pris dans l'épreuve même de l'indécidable. Pour Duncan, la mise en œuvre de la responsabilité—la décision, l'acte, la *praxis*—passe par la correspondance et par le poème, qui forment le plus souvent un seul et même terrain de jeu. Parmi les nombreux envois de livres, de tapuscrits ou d'épreuves, mais aussi de poèmes manuscrits parfois insérés dans le corps même de la lettre, l'échange poétique le plus crucial avec H.D. fut sans doute amorcé par un poème que Duncan joignit à sa lettre datée du 10 août 1960, sans doute armé de la conviction qu'un poème court toujours le risque de ne pas être compris, mais qu'il ne serait rien sans ce risque. Duncan sait qu'écrire un poème, en somme, c'est émettre un coup de dés.

a) le poème au risque de la lettre (Duncan, Williams, Mallarmé)

RISK

that there might, may, be
a last chance.
The last chance I had had not
this die's immediacy
—an old rite I had forgotten
was a rite, cast, had feared
and put aside

le hazard.

(*Roots and Branches* 56)

Avec ce poème qu'il envoie à H.D., le poète pratique l'écriture comme survol de l'Abîme mallarméen. L'adresse à l'autre émerge comme une double prise de risque : l'envoi destiné à H.D. et le coup de dés sur la blancheur inquiète de l'espace poétique. Authentique saut au-dessus du vide (« It throws me into the void », *R&B* 56), la lettre-poème de Duncan

voltige autour du gouffre

*sans le joncher
ni fuir¹*

Le poème « Risk », dont nous citons l'ouverture, est hanté par le poème « coup d'État » de Mallarmé, dont le vers final définit simultanément la création comme prise de risque et comme tentative d'abolition du hasard : « Toute pensée émet un Coup de Dés » (I, 387). Si l'on a souvent évoqué la Révolution et divers actes subversifs au sujet de Mallarmé, c'est qu'il fut lui-même taxé d'anarchisme littéraire, et qu'il fila la métaphore à l'envi dans ses écrits, au gré des « grands faits divers » de l'époque. Ainsi de l'explosion de la Chambre des députés en 1893, qui lui inspira cette formule : « Je ne connais pas d'autre bombe, qu'un livre » (II, 60). L'analogie révolutionnaire la plus pertinente apparaît dans *La Musique et les Lettres*, conférence prononcée à Cambridge en 1894, lorsqu'il considère le poète « en tant qu'explosif » (II, 71) et compare l'avènement du « vers libre »—libéré du « MAITRE »/mètre et des « anciens calculs » (I,

¹ Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, I, 376-77. Désormais numéro de page seul.

373)—à un attentat anéantissant du même coup l'État bourgeois et le dogme poétique sous la Troisième République. « J'apporte en effet des nouvelles. Les plus surprenantes. Même cas ne se vit encore./— On a touché au vers./Les gouvernements changent ; toujours la prosodie reste intacte : soit que, dans les révolutions, elle passe inaperçue ou que l'attentat ne s'impose pas avec l'opinion que ce dogme dernier puisse varier » (II, 64). Dans ces lignes, Mallarmé dépeint l'« exquise crise, fondamentale » (II, 204) de la représentation poétique et politique. Il anticipe de trois années à peine son propre *Coup de dés* (« cette conflagration », I, 372) dans un ciel poétique encore largement placé sous l'empire hugolien et sous le joug métrique, malgré les tentatives subversives des symbolistes et les attentats vers-libristes¹. Composé d'éclats de vers fichés dans l'espace du poème comme autant de petits coins visant à le faire éclater (II, 67), le poème de Mallarmé est conçu comme une multiplicité de fragments de réel entamant l'infini potentiel du langage poétique. Chaque émission de singularités (parole, vers, pensée ou dé) a le pouvoir de créer du réel. Autrement dit, chaque acte vise, « mot par mot », à vaincre le Hasard². Par l'entremise de sa « plume solitaire éperdue » voltigeant sur la page blanche (I, 378), Mallarmé tente ainsi d'iriser la « surface vacante et supérieure » du Néant. Chaque jet—« jet de grandeur, de pensée ou d'émoi, considérable »—cristallise une possibilité, qui s'ajoute au réel (« Le Livre, instrument spirituel », II, 227). Mais ce petit îlot de réel, tel « cette goutte de néant qui manque à la mer », n'en demeure pas moins dérisoire, et le poète pas moins impuissant face à l'océan infini des probabilités, pas moins incapable de préjuger de l'imprévisible. « QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES /ÉTERNELLES /DU FOND D'UN NAUFRAGE » (I, 369)...

Impossible, l'éradication du risque par la seule prise de risque (angl. *hazard*), la

¹ Au sujet de la « crise » multiple (poétique, idéale, politique, sociale...) que reflète et exacerbe le travail de Mallarmé, particulièrement à partir de la fin des années 1880, voir B. Marchal, « Introduction », *OC I*, et J. Rancière, « L'intrus : politique de Mallarmé », in *Politique de la littérature* (2007), 93-112.

² « Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du, titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, *le hasard vaincu mot par mot*, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au delà et authentifier le silence » (« Le Mystère dans les lettres », II, 234, n.s.).

suppression du « dé » par un simple coup de « dés » (*az-zahr*). Irréalisable, l'auto-annulation du hasard, cette tautologie habilement cachée dans la phrase titre¹.

Duncan dissémine le paradigme initial du *Coup de dés* à travers sa propre constellation poétique en rythme triadique. Aux cascades de mots projetés à l'endroit où

*Choit
la plume
rythmique suspens du sinistre*

—le « *prince amer de l'écueil* » disposant ainsi de nombreux vers en escalier, comme pour mimer la descente d'Igitur au sépulcre, ou encore pour différer quelque peu le naufrage symbolique du « DÉ » et du « MAITRE » au fond du néant² —, Duncan ajoute la régularité visuelle de la triade williamsienne. Il s'agit d'une véritable *rythmique figurale*, que le poète travaille minutieusement dans ses derniers recueils. Cultivant le goût du paradoxe, Williams la désigne par le terme faussement prosodique de « pied variable ». La « nouvelle mesure » williamsienne fait une apparition remarquée dans un passage du Livre II de *Paterson* (1948), également lors d'une descente en escalier... Le fragment inaugural fut publié sous le titre « The Descent » dans *The Desert Music* (1954), recueil presque entièrement modelé sur ce rythme en triade, qui présente figuralement la fluence et la forme du mouvement (*rhuthmos*) :

The descent beckons
as the ascent beckoned.
Memory is a kind
of accomplishment,
a sort of renewal
even
an initiation, since the spaces it opens are new places

¹ Le mot « hasard » viendrait de l'arabe *az-zahr* (le dé à jouer), dérivé du turc ou du persan *zar* (le dé), d'où « jeu de hasard », qui désigne à l'origine littéralement le « jeu de dés ». Dès lors, la phrase titre du poème s'avère purement circulaire, en forme de chiasme et de tautologie : « un coup de dés n'abolira jamais les dés », autrement dit « l'un n'abolira jamais le multiple », même si celui-ci contient celle-là.

L'étymologie du mot « risque » est complexe et incertaine : risque serait lié à « écueil » (de *resecum*, « ce qui coupe »), d'où danger pour les navires ; ou alors, du grec byzantin *rhizikon*, « hasard ». Une dernière piste relie risque à *rixa* (rixer, querelle), où « combat » et « résistance » mènent à la notion de danger. Cf. *Dictionnaire historique de la langue française* (1998).

² Cf. la descente de l'escalier et la cérémonie mystique du « Coup de dés » dans *Igitur*, I, 474-89.

inhabited by hordes
heretofore unrealized¹

Ainsi, dans le seul fragment d'ouverture de « Risk », Duncan convoque en un même lieu Williams et Mallarmé, déployant une gamme d'opérations poétiques profondément ancrée dans le champ intertextuel du langage². Mais avant d'en venir à ces stratégies signifiantes et à l'intertexte mallarméen proprement dit, arrêtons-nous un instant sur cet espace figural qui baigne la constellation du *Coup de dés* comme les triades de Williams en venant « se glisser sous le signifiant graphique et le faire *flotter* », puisque c'est précisément cette « palpation patiente du sens plastique³ » qu'il requiert du lecteur.

Soulignons d'emblée que la conjonction de ces deux gestes poétiques n'est pas fortuite. D'abord, tous deux procèdent originellement d'un acte mimétique, et, de surcroît, étrangement analogue : chez Williams, la descente de la montagne de Paterson, le personnage éponyme, et chez Mallarmé, la descente macabre d'Igitur pour son « Coup de dés/(Au tombeau) » (II, 476), rite qui préfigure le jet poétique accompli dans *Un coup de dés*. Mais il s'agit d'un acte mimétique particulier, qui a pour effet de déplacer la *mimésis* elle-même, pour la faire entrer dans l'espace complexe du *figural*, « le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture⁴ ». Mallarmé revendique la part mimétique de son entreprise, comme il l'écrit dans une lettre à André Gide alors que la publication risquée de ce poème iconoclaste dans *Cosmopolis* est imminente : « La

¹ William Carlos Williams, « The Descent », *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962), 73. V. l'original dans *Paterson* (1992, 78), où la fin du long vers survient entre « new » et « places », ce dernier mot amorçant la triade suivante. Sur la question du rythme et de la ligne dans l'œuvre de Williams, voir notre article, « Les figures du rythme dans les poèmes en ligne triadique de W.C. Williams » (2005).

² Peter O'Leary mentionne la ressemblance avec Williams dans *Gnostic Contagion: Robert Duncan and the Poetry of Illness* (2002), 63. Alors qu'il intitule « Risk : Toward the Present » le dernier chapitre de son ouvrage en partie consacré à Duncan, *Precipitations: Contemporary American Poetry as Occult Practice* (2002), Devin Johnston évoque lapidairement le *Coup de dés* au sujet de « Risk ».

³ Lyotard, *Discours, figure* (1971), 402 et 216.

⁴ Mallarmé, préface de l'édition préoriginale du *Coup de dés* (*Cosmopolis*, 1897), I, 391. Nous rejoignons Lyotard, qui distingue le figural du figuratif (représentation, *mimésis*), et l'oppose à l'emploi « signalétique » et « discursif » du langage, fondé sur la transparence illusoire de la communication et sur la seule signification, 212 et 218. Dans *La Dissémination*, Derrida formule une critique analogue de l'antique *mimésis*, opposant à l'art mimétique ou reproductif (imitation, re-présentation du produit, auto-duplication à l'infini), l'art *productif* (dissémination, productivité, *physis*).

constellation y affectera, d'après des lois exactes et autant qu'il est permis à un texte imprimé, fatalement, une allure de constellation. » Et plus loin : « le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a de sens que s'il les imite, et figuré sur le papier, repris par les Lettres à l'estampe originelle, en doit rendre, malgré tout quelque chose » (14 mai 1897, I, 816). Ainsi du naufrage, « de la mémorable crise/ou se fût/l'événement accompli en vue de tout résultat nul/humain », plongeon abyssal *figuré* sur la troisième double page. Cette estampe est offerte à la « vision simultanée de la Page », nouvelle « unité » qui supplante pour Mallarmé « le Vers ou ligne parfaite » (I, 391). Seulement la poétique de l'espace se complique. Bien plus que la vaine représentation de la chose même, le mime mallarméen ou williamsien saisit dans sa fugacité l'effet de l'idée, la présence palpable du mouvement plutôt que l'objet figé, autrement dit la « sensation » de la chose, captée par l'énergie plastique d'une jonction de la ligne et de la lettre, du lisible et du visible dans le poème¹. La logique figurative se dissout aussitôt pour se donner à voir comme pur artifice. Le figural mallarméen irrealise ainsi la figurativité par le mime, qui défait sa prétention réaliste, l'expose comme fiction, en ne montrant rien d'autre que lui-même. Dans l'espace figural du poème, la mimétique est assaillie, débordée de toutes parts, par un excès de sens, par le sensible. Elle l'est aussi par la contingence indéfectible de la lettre étendue au livre : « Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction » (« Le Livre, instrument spirituel », II, 226). La chute inexorable et sautillante du dé saisie dans le sismographe de la plume du poète s'avère « par avance retombée d'un mal à dresser le vol/et couvrant les jaillissements/coupant au ras les bonds » (I, 371). Dès lors, le rôle primordial du mime, son effet essentiel, est bien celui de révélateur de

¹ Cf. Mallarmé, lettre à Maclair, 8 oct. 1897, I, 818 : « je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l'esprit, un peu de l'attitude de cet objet quant au tout. »

l'espace figural comme combinaison d'un espace logique (mots), sensible (disposition) et imaginaire (fiction)¹. Le lieu où rien n'est censé avoir eu lieu est le lieu où tout, paradoxalement, se produit : « ...ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure » (I, 713). Cet espace figural est celui du déploiement d'une aire événementielle, où le sensé se double du sensible, et l'idéal, du sensuel, l'objet de signification, de l'objet de signifiance, la transparence discursive, de l'épaisseur graphique et du volume plastique². Le rythme figural, comme forme du mouvement indissociable de la ligne triadique williamsienne et de l'espacement mallarméen, est propice à l'émergence de « la figure d'une pensée », comme l'écrit Valéry, une pensée capable « *d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé !* » (I, 624). La « jouissance poétique³ » qui en découle est liée au pouvoir de *sidération* de l'écriture constellée sur la page. Placé sous l'empire funeste des astres (*siderari*), l'acte d'écrire mallarméen passe par l'éblouissement comme par le foudroiement, le resplendissement des astres tout comme les affres du désastre, la pure jouissance et l'horreur de la création⁴. Mallarmé est conscient que la figure ne vaut que pour la différence qu'elle met au jour, par-delà le mime et la métaphore. Rien ne se sera produit que la constellation au lieu de la « fiction d'un éblouissant rail continu » (II, 214). La constellation verbale réalise en somme un coup de dés cosmique, un acte « en foudre » contre la « petite raison virile » (I, 379), car elle célèbre l'union chimérique du littéral et du sidéral, marquant l'entrée de la figure dans la logique, et celle du désir dans le langage⁵. Surgit alors un paradoxe familier chez Mallarmé : assaillir la raison (Logos),

¹ Mallarmé écrit à H. Cazalis en 1864 : « *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* » (I, 663).

² Cf. Lyotard, *Discours, figure*, 63-72.

³ Mallarmé, lettre à Villiers de l'Isle-Adam, 24 septembre 1867, I, 724 : « Malheureusement, âme organisée simplement pour la jouissance poétique, je n'ai pu [...], comme vous disposer d'un Esprit—et vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation [...]. »

⁴ Mallarmé écrit à François Coppée le 20 avril 1868, I, 727 : « Et maintenant, arrivé à la vision horrible d'une Œuvre pure, j'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières. »

⁵ Désir, du latin *desiderare* (regretter l'absence de), dérivé de *sidus*, l'étoile, mot qui dans la langue des augures évoquait l'absence d'un astre dans le ciel.

cette implacable logique discursive « niant le plaisir que nous voulons prendre », par l'entremise de l'écriture poétique, revient aussi à *sauver la logique* de la folie calculatrice circulaire, captive de la « formule absolue » et tautologique, car seul l'acte poétique sans cesse renouvelé « retient l'infini » (« La Musique et les Lettres », II, 67). Dans ce célèbre essai, Mallarmé martèle qu'une once de déraison est nécessaire pour éviter de sombrer dans la folie logique¹ : « le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate. » Aussi le « démontage impie de la fiction » visant à « étaler la pièce principale ou rien » nécessite-t-il l'oblique et le discontinu de l'inconséquence. Comme il l'a écrit à maintes reprises, Mallarmé n'atteint à l'abstrait, à l'Idée, au plaisir sublime de la notion que par la sensation, jusqu'au vertige et à l'agonie², c'est-à-dire par le royaume du sensible, et plus précisément par l'expérience de la vision, l'appréhension intellectuelle se doublant ainsi des « choses du désir, et sollicitant l'œil comme elles » (Lyotard 70). Le désir pénètre au plus loin dans le langage par la spéculation, au double sens de l'expérience sensible du visible et d'un pari risqué sur l'imaginaire et sur la fiction. Il y entre ainsi par la figure, où il s'exhibe par le sensible. Le sens et les sens s'unissent dans la signifiance, que Roland Barthes définit comme « le sens *en ce qu'il est produit sensuellement* » (*Le Plaisir du texte* 97).

Si Duncan rassemble en un même lieu le texte étoilé de Mallarmé et la rythmique sensuelle de Williams pour donner « Risk » à voir et à lire, c'est que ces deux modes de composition typographique font entrer la figure sensible dans le langage. En outre, on décèle une connivence troublante entre les deux textes. Il a même été avancé l'hypothèse que l'arrangement des syntagmes en triades descendantes chez Williams procéderait d'une influence du *Coup de dés*. Si le terme de « variable foot » vient sans

¹ Dans *La révolution du langage poétique* (1974), Julia Kristeva fournit une analyse éclairante de cet affolement paradoxal de la raison, « La dépense d'une conclusion logique : "Igitur" ». Igitur, qui signifie « donc », sans doute en écho à l'*ergo* du *Cogito* cartésien personnifié la « conclusion logique » (197-202).

² Mallarmé, lettre à Th. Aubanel, 23 août 1866 : « je veux *jouir* par moi chaque nouvelle notion et non l'apprendre » (I, 707).

doute de Poe, qui désigne ainsi dans *The Rationale of Verse* un écart dans une métrique régulière, en revanche les spéculations pullulent sur l'origine de la triade descendante¹. Mike Weaver y perçoit l'empreinte de la disposition des vers dans la publication originelle du poème poundien « In a Station of the Metro » (*Poetry*, avril 1913) :

The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough.²

L'arrangement typographique ternaire suggère une parenté, mais ce poème minimaliste procède d'un travail sur l'énergie plastique du haïku, sur l'image poétique et le rapport du poème à l'objet. Il travaille une statique, là où la ligne triadique met en jeu une rythmique, faisant entrer la ligne serpentine dans le poème et transformant ainsi l'expérience herméneutique de la lecture. Il s'agit en outre d'une occurrence unique, puisque la publication du poème en recueil dans *Lustra* (1916) a aboli la spatialisation en groupements syntagmatiques. Williams lui-même commenta avec une pointe d'ironie la tendance des critiques à percevoir l'influence poundienne sous toutes ses inventions, notamment celle de sa forme nouvelle : « Laughlin, once, somewhere, spoke of Pound's triple measure in the first extensive use of it in English in contradiction to the good old/iambic. Thus I am again, more than I suspect let me say, indebted to Pound for the idea of a modern meter.³ » Lorsque Mallarmé consacre une pleine page à « tel mot, en gros caractères, [qui] à lui seul, domine toute une page de blanc », l'espace restant correspond alors à la contrainte spatiale suivie par Williams dans tous ses poèmes en pied variable et par Duncan dans « Risk », celui de la page simple. Ainsi, dans la double page où figure « N'ABOLIRA » en grandes capitales, des groupes verbaux semblables aux agrégats triadiques de « The Descent » apparaissent.

ayant

¹ Stephen Cushman, *William Carlos Williams and the Meanings of Measure* (1985), 84.

² Weaver, *William Carlos Williams: The American Background* (1971), 86.

³ Williams, lettre inédite, 23 janv. 1947, W.C. Williams papers, Beinecke Library, Yale, citée par J. Saunier-Ollier, *William Carlos Williams : l'homme et l'œuvre poétique* (1979), 565.

² Dans *La Parole singulière*, Laurent Jenny définit le vers comme « une structure de discours où est assurée la possibilité de l'enjambement, c'est-à-dire d'une disjonction entre limites syntaxiques et limites formelles. Une telle définition dessine bien les contours de la forme vers en même temps que ses lignes de fuite » (116).

dérèglement perpétuel de la concordance entre découpage métrique ou sensible et syntaxique, parfois souligné par le jeu de la ponctuation, est un véritable agent de production du sens. Il s'agit même d'une petite machine à poéticité, puisqu'elle crée sans cesse des frictions avec la *figure-ligne*, ce curseur sensible qui guide la course de l'œil dans l'expérience de la lecture.

Malgré la différence entre ces deux poétiques, Williams visant l'invention d'une nouvelle mesure pour mieux ordonner les mots en liberté, là où Mallarmé procède « en hypothèse » avec comme pivot la Syntaxe de la (double) Page¹, toutes deux se fondent sur l'interaction de la liberté et de la contrainte formelle, sur le rapport de la particule (mot, syllabe, lettre) au syntagme (ligne, vers). Elles s'inscrivent dans un agencement qui fissure la linéarité de la concaténation normative, et touche ainsi au dernier tabou, le vers. Selon les termes de Jed Rasula et de Steve McCaffery : « After Mallarmé, poets not only wrote words but traversed a space » (*Imagining Language* 4). Dans le court texte placé à la toute fin des *Divagations*, Mallarmé précise que « les cassures du texte [...] observent de concorder, avec sens et n'inscrivent d'espace nu que jusqu'à leurs points d'illumination : une forme, peut-être, en sort, actuelle. » C'est l'aboutissement de sa recherche de « poème critique », qui consiste à « [m]obiliser autour d'une idée, les lueurs diverses de l'esprit, à distance voulue, par phrases : ou comme, vraiment, ces moules de la syntaxe même élargie, un très petit nombre les résume, chaque phrase, à se détacher en paragraphe gagne d'isoler un type rare avec plus de liberté qu'en le charroi par un courant de volubilité » (II, 277). Dans sa définition de « *free verse* » pour la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1974), Williams exprime une visée étrangement analogue, qui consiste à insuffler de la « volubilité » dans le « charroi » (mètre fixe ou forme-vers) pour faire émerger les rythmes immédiats du discours ordonnant une nouvelle prosodie (sensible) :

¹ Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres » : « Quel pivot, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité ? il faut une garantie — / La Syntaxe — » (II, 232-33).

a means of *bringing the warring elements of freedom and discipline together*. It rejects the standard of the conventionally fixed foot and suggests that measure varies with the idiom by which it is employed and the tonality of the individual poem. Thus, as in speech, the prosodic pattern is evaluated by criteria of *effectiveness* and *expressiveness* rather than mechanical syllable counts.¹

En résumé, l'ouverture de « Risk » relève d'un nœud rythmique, c'est-à-dire d'une combinaison de la ligne figurale williamsienne et du polymorphisme mallarméen. Dès les premières lignes du poème, de multiples procédés sémiotiques favorisent la prolifération du sens, révélant ainsi l'espace strié du langage qui sous-tend l'écriture « paragrammatique² » duncanienne.

1) D'abord, la *polysémie*, avec *die* par exemple (*R&B* 56), signifiant où se mêlent les sèmes de la mort et du hasard (« this die's immediacy »), suggérant le délice mortel du jeu lui-même (*az-zahr*, le dé), où le surgissement du « Nombre » sur la face du dé suscite un afflux de plaisir mortifère lié au risque de la perte ; ou avec *cast*, le « coup » de dés (« “the cast of the dice” »), mais aussi l'empreinte figée dans la matière, l'infini fixé, le moule « de la syntaxe même élargie », propre à l'arrangement typographique du vers libre ou pied variable en triades. On passe de l'avant directement de la terreur du pro-jet (*this die's immediacy*) à l'après-coup (*cast*), le destin joué, la Nécessité exprimée. Mais l'acte en tant que tel se dérobe, comme dans *Igitur* et même *Un coup de dés*, où l'hésitation préside à la mise en scène et au simulacre de la prise de risque, mais aussi comme dans « Mimique » où tout se joue dans l'entre-deux (II, 178). Contournant l'accomplissement de l'acte et marquant l'impossibilité de la captation du présent, ces deux mots tentent de dire la fulgurance de l'événement, le passage soudain du « rite »

¹ Williams, « Free Verse », 288 (nous soulignons).

² Dans *Sémiotikè. Recherches pour une sémalyse* (1968) Julia Kristeva développe sa théorie de l'intertextualité (88), à partir des *Anagrammes* de Saussure (89). Inspirée par les « séquences » de Mallarmé, la « sémiologie des paragrammes » envisage le texte poétique comme un double travail d'« écriture-lecture » (120), tendu à la fois vers « l'acte de réminiscence » (évocation d'une autre écriture) et « l'acte de sommation » (la transformation de cette écriture). Pour Kristeva, le langage poétique de la modernité est fondé sur le « modèle tabulaire » du paragramme, soit un système plurivalent constitué de grammaires lecturaux ou scripturaux, un réseau mouvant de « connexions multiples » (123). Cf. 123-136.

immémorial et figé du coup de dés à l'oubli (« an old rite I had forgotten », 56) et à la forclusion du danger (« had feared / and put aside »). Ils suggèrent en creux le passage éclair de l'imprévisible à l'irréversible. Le poème de Duncan en train de s'écrire (« a rite, cast ») est précisément ce rite processuel de la composition typographique¹.

2) S'ajoute parfois à ce procédé une dimension *interlinguale*, par exemple lorsque *chance* évoque non seulement le hasard mais aussi la chance, l'essai ou le « coup », en anglais comme en français ; ou encore une dimension *intertextuelle*, lorsque « *le hazard* » (R&B 56) suggère obliquement, au-delà du péril, *le hasard* spécifiquement mallarméen. L'écheveau référentiel s'emmêle davantage encore, car Mallarmé n'emploie pas la graphie, non attestée en français moderne, de « hazard » dans *Un coup de dés*, mais dans *Igitur*, ou encore dans la longue lettre à Verlaine où il dépeint pour la première fois explicitement son rêve du « Grand Œuvre² ». Cette graphie a plusieurs origines possibles et sans doute indissociables. En optant pour le « z », Mallarmé fait non seulement émerger l'étymologie arabe (*az-zhar*), mais adopte l'ancienne graphie française (XV^e s.). Il invoque aussi naturellement le « mot anglais », ranimant ainsi les tensions diachronique, polysémique et polyglotte qui travaillent ce mot souterrainement. Or, on sait que *hazard* est arrivé à l'anglais par le français, et non l'inverse, donc la graphie anglaise (avec un « z ») relève d'un dévoiement, et non d'une racine étymologique. Dans la somme philologique délicieusement surannée des *Mots anglais* de Mallarmé (1878) apparaît justement en gras le mot « **hazard** », choisi parmi les innombrables « singularités » issues de « l'immixtion en l'Anglais contemporain » de « Mots passés de la *Langue d'Oil* dans l'*Anglo-Saxon* » par les Normands lors de la *Conquête* (II, 943)³. Mallarmé épingle minutieusement ces traces de romanité ayant créé

¹ Le « rite » qu'évoque Duncan est sans doute lié au cérémonial d'*Igitur* (I, 474-79).

² « un livre, [...], en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité » (I, 788, n.s.).

³ S'il avait « appris l'anglais simplement pour mieux lire Poe » (lettre à Verlaine, I, 788), Mallarmé exerça toute sa vie le métier de professeur d'anglais. *Les Mots anglais* (sous-titré « Petite philologie à l'usage des classes et du monde ») sont le fruit d'un travail pédagogique et universitaire (cf. son projet de

l'ancêtre philologique du *faux ami*, qu'il nomme « *fausse analogie* » ou « *déviation du sens français* ». Ainsi du mot « *hazard* », qui « ne représente qu'un *jeu de HASARD* » (II, 1044). Ceci éclaire doublement le sens du hasard/hazard chez Mallarmé : d'abord, le « hasart » (XII^e s.) était en effet un jeu populaire en France comme en Espagne (*azar*), où il désigne avant tout un « mauvais coup » ou un « coup défavorable » au jeu de dés du même nom. Ce jeu (*hazard*) avait de nombreux adeptes en Angleterre, notamment dans les Clubs londoniens que connaissait Mallarmé pour y avoir séjourné (1863, 1871). D'où la glose proposée par Mallarmé, et non celle, plus simple et plus attendue, soulignant le sens anglais de « danger, risque, péril », en vigueur depuis le XVI^e s. C'est donc l'ensemble de ces harmoniques que Duncan fait vibrer en optant pour l'inscription, dans son poème en langue anglaise, du mystérieux syntagme en italique et en langue résolument étrangère : « *le hazard* ». Lorsqu'il apparaît dans « Risk », le « *hazard* » semble singulièrement marqué par cette polyvalence et ce paragrammatisme essentiels, puisqu'il se situe *entre* les langues, *entre* les sens, *entre* les textes. Il puise son sens dans l'écart infime entre deux grammes (S/Z), dans ce « milieu, pur, de fiction » (II, 179). S'exhibe par cette lettre la trace graphique paradoxale d'un « voisement » inaudible. Le « z » du hazard a l'effet d'un étrange graphème, forme de rature inouïe et sidérante à la fois, marquant en pure perte, par son excès de signifiante, la vibration muette de la voix, le déploiement aphasique d'un (double) *jeu* dans la langue. Écart irréductible, immémorial jeu d'enfant, tel le tric-trac héraclitéen qui résume la vie, le *hazard* se mue imperceptiblement en jeu sémantique perpétuellement différé et auquel on ne peut mettre un terme. Dans la mesure où il crée un écart et produit des différences, ce jeu de *hazard* porterait la trace d'une *différance* à l'œuvre dans les mots. Le rôle graphique de

thèse d'épistémologie linguistique, « Notes sur le langage », II, 504 *sq.*), sur les traces des pionniers de la science linguistique de son temps (M. Müller). Il compte ce travail parmi les « *besognes propres* » de sa vie d'écrivain, mais il est bel et bien marqué du sceau de l'œuvre mallarméenne, faisant partie intégrante de la réflexion du poète sur la littérature, et en deçà, sur la langue même. Cf. « L'anglais et la philologie » (II, 947*sq.*), « Mots simples et dérivations » (965 *sq.*).

cette lettre muette (s/z) où se lit la différence rappelle le statut accordé à la lettre « a » dans la « différence » derridienne, entendue comme processus, au participe présent, comme formation plutôt que forme, pensée de la trace en mouvement, production d'un différer (au sens de non-identité et de temporalisation). Mais c'est précisément dans *Igitur*, le conte philosophique inachevé qui préfigure le théâtral *Coup de dés*, qu'apparaît à nouveau, et sous une forme proliférante, le « hazard » mallarméen : « L'infini sort du hazard, que vous avez nié. Vous, mathématiciens expirâtes—moi projeté absolu. Devais finir en Infini » (« Le Minuit », I, 474). Puis à nouveau dans la scène du « Coup de dés » :

« Bref dans un acte où le hazard est en jeu, c'est toujours le hazard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde—l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister : ce qui permet à l'Infini d'être » (476).

Mallarmé consigne dans ces lignes d'*Igitur* l'entrelacs de l'Infini et du Hasard, qui « contient » doublement l'Absurde, c'est-à-dire l'englobe et le contraint selon une série paradoxale d'affirmations et d'annulations. Il met ainsi au jour les contradictions et les incertitudes qui travaillent le langage poétique même, puisqu'il s'inscrit *entre* être et non-être, présence et absence, parole et écriture, hasard et infini, acte et contingence, sens et non-sens, accomplissement et élimination (« Je n'ai créé mon Œuvre que par *élimination* »), ou encore inspiration et annihilation (« La Destruction fut ma Béatrice », I, 717). C'est sur cette série infinie d'antinomies que s'élabore *Igitur* et que sera écrit *Un coup de dés*, sur lequel « Risk » est en partie modelé. L'acte d'écrire censé abolir le hasard produit *Un coup de dés*, qui découle non seulement de l'impossibilité de ce projet même, mais démultiplie la puissance du hasard par l'ouverture du vers au champ des possibles. Ce sera la possibilité et l'enjeu, chez Olson comme chez Duncan, de la composition par champ.

3) Le pli grammatical est un autre procédé de production poétique, figuré par exemple par un blanc typographique en guise de ponctuation, qui vient troubler l'intégrité du vers (« The last chance I had had not »). En l'occurrence, le pli produit un dérèglement du processus de la lecture, par l'enchaînement troublant de l'affirmation et de la négation (*I had/had not*), à son tour désarticulé par un effet de pliure à la surface du texte, l'irruption d'un trou dans le texte, de jeu dans la syntaxe. L'écart figuré par le blanc permet l'émergence de l'irréel (*had not / this die's immediacy...*), autrement dit du mode de prédilection du *Coup de dés* : l'irréel y est au service d'une pure fiction (« QUAND BIEN MÊME », « COMME SI », « SI [...] C'ÉTAIT [...] CE SERAIT », et les imparfaits du subjonctif à valeur conditionnelle : « existât-t-il », « commençât-il »...), irréel survol qui s'abîme ensuite dans le futur antérieur de la plus célèbre des triades (rien n'aura eu lieu...). Ce procédé de complication à l'œuvre dans « Risk » est souvent indissociable d'un autre procédé de (multi)plication sémantique, par le biais du dérèglement de la syntaxe et de la disposition typographique, un effet de pliure dont rien ne peut arrêter le jeu,

4) l'indécidabilité, fruit de l'ambiguïté, autrement dit du *jeu* de (dans) la syntaxe, où le passage vers à vers se mue en polymorphisme, l'univocité en polyvocité et la valence en ambivalence. La linéarité du sens classique de la lecture cède le passage au dispositif sémiotique du *champ*, au sein duquel les mots ou syntagmes peuvent se relier entre eux de multiples façons pour former des ensembles phrastiques enchâssés, emmêlés, embrouillés, rendus possibles par l'incertitude radicale qui les travaille. Dans « Risk », bien qu'elle ordonne et « tienne ensemble » le poème à la manière du pivot syntaxique mallarméen, la configuration des vers en triades contribue néanmoins à faire proliférer l'ensemble. D'abord, la segmentation des lignes en escalier ou en agrégats irréguliers nous invite à suivre les pistes de lecture possibles ou virtuelles du poème de Duncan : « that there might, may, be//[...] *le hazard* » forme un assemblage possible de

syntagmes dispersés dans les premières lignes. Cet enchaînement syntaxique suit une trajectoire qui s'écarte de la lecture linéaire « that there might, may, be/a last chance », suivi de « —an old rite I had forgotten/was a rite, cast, had feared/and put aside//le hazard. » L'avancée du vers invoquant les possibilités contenues en puissance (*might*), menant du virtuel à l'Être intangible (« that there might, may, be ») est prise en étau entre le point d'entrée dans le poème, « RISK », et « le hazard. », qui surgit comme pour clore grammaticalement le passage, mais a en réalité pour effet d'ouvrir la ligne de fuite du sens (*risk, chance, hazard*) et de relancer la lecture.

5) La dernière ligne souterraine est ménagée par le rapport reliant les deux dispositifs, perceptible si l'on suit le lien entre l'hypotexte et l'hypertexte qui sous-tend l'écriture paragrammatique de Duncan. Suivons ce « fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte », à savoir la « phrase » mallarméenne éparpillée en « subdivisions prismatiques de l'Idée » (Préface, I, 391). Étendue sur trois pages, voici la configuration, partiellement reproduites ici, où figure « le hasard », le point d'orgue de la phrase titre que Duncan semble citer (I, 381-83) : *SI [...]*

	<i>C'ÉTAIT</i>	<i>LE NOMBRE [...]</i>
	<i>issu stellaire</i>	
<i>CE SERAIT</i>		
<i>pire</i>		
<i>non</i>		
	<i>davantage ni moins</i>	LE HASARD
	<i>indifféremment mais autant</i>	

« Risk » s'amorce et se tisse sur cet écheveau textuel aux innombrables ramifications secrètes, qui excèdent de loin le seul champ de rapports figuré ici. La conception mallarméenne du livre comme « instrument spirituel », dont les feuillets sont la figuration des plis et replis de la pensée¹, trouve un écho dans la conception duncanienne du poème comme processus de « perturbation des mots parmi les mots »

¹ Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », II, 224 : « [...] tout, au monde, existe pour aboutir à un livre. / [...] Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux ; qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de l'âme. »

ou élaboration d'un « champ plié¹ ». Dans les deux poétiques, le volume du poème, pris dans la pliure du livre, inscrit celui-ci dans l'irreprésentable. Le champ poétique qui en résulte vise à transcender la figurabilité, à résister à la totalisation. Par exemple, le syntagme « LE HASARD » est ancré dans deux enchâssements syntaxiques. Il forme le point nodal de deux fils sous-jacents : *un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, la phrase matrice répétée sous forme disséminée dans le poème ; et *si c'était le nombre, ce serait le hasard*. Transposé dans « Risk » ce double jeu subordonné à la syntaxe produit une ambivalence identique : *and put aside le hazard*, correspond au premier trajet, et *that there might, may, be le hazard* transpose le second. Le paragramme s'ingénie à reproduire jusqu'aux valeurs de l'irréel figuré dans « si c'était » par l'entremise de la modalité anglaise (*might, may, be*). L'irréel s'exprime aussi par la permutation syntaxique *had not / this die's immediacy*. L'incertitude s'insinue par les failles du texte, sous forme de balbutiement (*might, may, be*), de disjonction ou d'ellipse : *was a rite, cast, had feared*, où le parallèle entre *cast* et *had feared* suggère une agrammaticalité, alors que la syntaxe nous invite à reconstituer l'enchaînement logique (*an old rite I had forgotten, had feared and put aside*) ; ou encore avec *The last chance I had had not*, qui emploie une ellipse classique du pronom relatif, mais qui sème le trouble et crée du jeu à cause de la répétition de « had » : *the last chance I had had not this die's immediacy* (la dernière chance que j'ai eue n'avait pas l'immédiateté de ce dé). Le blanc ajouté par le poète pour dé-doubler les doubles est le signe d'une pause qui reflète le rythme du discours, le « Speech Rhythm » (1913) si cher à Williams, afin de suppléer à l'inintelligibilité « immédiate » du passage. À l'inverse, on peut lire dans l'événement du blanc qui espace et fissure cette figure du double (*had had*), l'ouverture d'un abîme de virtualité (*had not...*), ou d'un temps de vertige en prélude à la négation (*had not*). Enfin, cet « espace vacant » qui vient trouer l'intégrité du vers permet au poète de

¹ Duncan, « a disturbance of words within words / that is a field folded » (« Often I am Permitted to Return to a Meadow »), *The Opening of the Field*, 7.

déployer un *faux pli* dans la syntaxe classique, de distiller une goutte d'ombre propre à faire flotter le sens et à démultiplier les pistes de lecture.

b) « *Risk* » II—*Artifices*

Si la microstructure de l'ouverture du poème s'érige jusque dans ses moindres replis sur l'intertexte mallarméen, « *Risk* » adopte également la construction circulaire de la phrase titre : « *Risk* / for sake of the lure, that there might be / this die's immediacy, // an old rite I had shunnd » (*R&B* 59). Entre ces deux pôles, le « jet » ou le lancer de dés (*cast*) se dissémine dans le texte, d'abord par l'entremise de la *projection* imaginaire, pouvoir poétique par excellence que Duncan nomme, à l'instar de Mallarmé, la *fiction*. Chez Mallarmé, comme ensuite chez Duncan, qui intitulera son volume d'essais critiques *Fictive Certainties* (1985), la notion de *fiction* est à entendre au sens de processus d'investigation du réel. Il s'agit d'une voie d'accès paradoxale visant à opérer le « démontage impie » de toutes les fictions (métrique, sociale...), de tous les dogmes et les rationalismes, par le ressaisissement de la poéticité et de la réflexivité du langage dans l'acte créateur. Il s'agit d'une alternative à la voie introspective, celle du lyrisme personnel, comme à la voie réaliste ou naturaliste, fondée sur une foi en la *mimèsis*. L'art poétique implique alors d'« instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction » (« Le Livre, instrument spirituel », II, 226)¹. C'est ainsi que surgit le nom d'*Ayesha* ou *She* (« She-Who-Must-Be-Obeyed »), summum d'artifice verbal et de mystère, qui désigne la reine légendaire du conte fantastique de Henry Rider Haggard². Publié en 1887, *She* fut un triomphe littéraire et une source d'inspiration pour la représentation

¹ V. à ce sujet Mallarmé, « Notes sur le langage », travail marqué par la découverte du *Discours de la méthode* de Descartes en 1869, et par la prise de conscience du « langage se réfléchissant », c'est-à-dire comme instrument et « fondement scientifique » de sa propre exploration : « Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du Langage » (II, 504).

² Cf. H. Rider Haggard, *She: A History of Adventure* (London, 1887), *Ayesha : The Return of She* (1905). Roman gothique populaire, *She* connut également un franc succès télévisuel lors de son adaptation en 1965, dans laquelle le personnage éponyme était campé par Ursula Andress. L'introduction de l'édition Oxford World's Classics signale que le sobriquet *She-who-must-be-obeyed* était appliqué à Margaret Thatcher par la presse satirique britannique (xiv).

mythologique de la femme chez Freud, avant de figurer comme exemple d'*anima*, c'est-à-dire comme projection féminine dans l'imaginaire masculin, dans la théorie jungienne des archétypes :

She Who-Must-Be-Obeyd, appears
and casts her passion (person),

her That-She-Is
(no more than a cast of a man's phantasy)
terrible

—not upon the scales to be weighd,
nor is it to win all or lose—
but she lets

not luck but the way it falls
choose for her, lets
the senseless arbitrate. (R&B 56)

Figure de la femme toute-puissante, divinité impitoyable et terrifiante, *Celle-à-qui-On-Doit-Obéir* semble bien incarner le rôle de la Contingence. Pure projection de l'esprit (*cast, phantasy*), avatar du *Hazard* et personnification du règne de l'Insensé (« lets / the senseless arbitrate »), *Elle* jette son dévolu (« casts her passion ») ou ses sortilèges maléfiques sur les mortels hypnotisés qui l'entourent. Plongée dans le royaume de la fiction victorienne et de la mythologie africaine, cette référence absconse constitue par elle-même une forme de prise de risque. Dans *The H.D. Book*, Duncan établit à maintes reprises le lien entre le risque et l'exploration du mystère dans les lettres. Toute forme de pensée mystique constitue pour lui un risque, à une époque régie par le positivisme et la logique, étouffée par l'hégémonie de tous les dogmatismes et les rationalismes : « [H.D.] stood upon the threshold of an art where she was to take her place with Ezra Pound and William Carlos Williams in the adventure of the higher imagination, *in the full risk of the poem* in which divine, human, and animal orders must be revealed. » Et plus loin, en des termes analogues : « They took the full risk of seeking to fulfill their vision of the poet as seer and creator. It is the heroic concept of the poet that the

Romantics had had, Carlyle's "Hero as Poet" [...] » (II.1, n.s.). Duncan prend le contre-pied des préoccupations anti-spiritualistes d'Olson—qui était un Jungien convaincu—et de la doctrine anti-symboliste affichée par l'avant-garde objectiviste, qui nourrit à ses yeux l'illusion d'un réalisme du langage ordinaire et produit, par l'entremise du poème-objet et de sa théorisation, de nouvelles mythologies. Duncan prend résolument en charge le « glorieux mensonge¹ » de l'existence, pour explorer à nouveaux frais l'articulation entre le mystère de la création et le « mystère de l'artifice » (I, 417), notamment par le truchement des arcanes mercuriels du Grand Œuvre alchimique.

[...] The lure

Loki or Mercury contrives must be

workt by the dumb smith in whose honest

craft guile melts to form what we longd for. (R&B 57-58)

Les dieux antiques—le fourbe Loki, génie malin de la mythologie nordique, et surtout Mercure-Theuth-Hermès, figure tutélaire de la science hermétique, l'alchimie du XVII^e siècle²—supplantent l'unique Dieu, réduit à un absurde « dumb smith », un médiocre artisan qui n'est pas sans rappeler le « vieux et méchant plumage³ » du Dieu déchu du second Mallarmé. L'idéalisme exalté se trouve brutalement rabattu sur un matérialisme sceptique. Ainsi, l'objet du désir (*what we longd for*) s'avère créé de toutes pièces par la ruse des dieux (*guile*). Le chef-d'œuvre cache un miroir aux alouettes (*lure*), et le lustre

¹ Mallarmé, lettre à H. Cazalis, 28 avril 1866, au sujet d'*Hérodiade* : « [...] en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant [...]. Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière—mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, [...], chantant l'Âme [...], et proclamant devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! » (I, 696).

² V. les travaux de B. Joly, notamment « La rationalité de l'hermétisme. La figure d'Hermès dans l'alchimie à l'âge classique », *Methodos* 3 (2003). <http://methodos.revues.org/document106.html>. Dans cet article d'épistémologie retraçant l'histoire de l'alchimie, l'auteur met en relief la labilité des frontières entre sciences modernes ou positivistes et sciences dites « hermétiques », tout en rappelant la confusion perpétuée par les alchimistes eux-mêmes entre Hermès, le dieu grec, et Hermès Trismégiste, personnage « historique » auquel on attribue le *Corpus Hermeticum*, un ensemble de courts traités prétendument antédiluvien et redécouvert au Moyen Âge.

³ Mallarmé, lettre à H. Cazalis, 14 mai 1867 : « J'en suis, après une synthèse suprême, à cette lente acquisition de la force—incapable tu le vois de me distraire. Mais combien plus je l'étais, il y a plusieurs mois, d'abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu » (I, 714). Pour B. Marchal, il s'agit d'une « nouvelle version de la lutte de Jacob avec l'ange » (n.1, 1416).

n'est plus qu'un piège tendu à la tentation et à l'œil cupide du parieur crédule, celui pour qui tout ce qui brille est d'or.

We cannot divide the costly luster,
the lovely sheen, from the sound art
—quick silver, fool's gold,
the mirror flash or the turquoise glaze.
It's not Beauty it must reach, but
towards Beauty it must reach
unsatisfied.

The incorporate dissatisfaction!
And that it be rare! beyond our means!
to bring life to the risk. (R&B 58)

L'art poétique se fait « alchimie du verbe », selon la formule rimbaldienne, le poème devenant le creuset dans lequel se mêlent inextricablement les sèmes et les signes (*We cannot divide*), pour former une composition sémiotique hybride (*sheen/sound art*). Duncan fusionne poésie et alchimie par une métaphore qui invoque à son tour ce qui caractérise les travaux alchimiques à l'époque classique, à savoir « cet intérêt pour la composition des corps mixtes, la recherche des principes et éléments dont ils sont formés, la possibilité de les transformer les uns dans les autres et d'en tirer des substances nouvelles utiles à la médecine et aux divers artisanats » (Joly, *loc. cit.*). À l'instar de l'art alchimique, le poème se trouve résolument placé sous le double patronage d'Hermès et de Mercure, dieu romain dont l'étymologie nous rappelle qu'il était aussi dieu du Négoce (*costly luster/beyond our means*). Il se situe donc sous la double tutelle présidant à l'essor de la théorie de la transmutation des métaux et du métamorphisme¹. Duncan souligne à juste titre que le « vulgaire vif-argent » est l'or du philistin : « quick silver, fool's gold ». Féré d'alchimie et d'hermétisme, le poète sait

¹ « Que le dieu qui a donné son nom à celui par lequel la science est communiquée aux hommes [Hermès] se nomme aussi Mercure, voilà qui ne pouvait que retenir l'attention des alchimistes, qui désignaient de ce nom aussi bien le vulgaire vif-argent, qui coule et s'amalgame avec tous les métaux, que le principe mercuriel dont la possession rend possible la transmutation des métaux » (Joly, *loc. cit.*).

néanmoins se méfier de cet art transmutatoire, tant il est vrai que l'alchimiste use de métaphores à l'envi, employant parfois des formules trompeuses ou « hermétiques » afin de ne pas divulguer son art auprès des néophytes. Ainsi l'Or alchimique n'est autre que la dénomination hermétique de la Matière lorsque celle-ci devient blanche, également appelée « teinture » ou « sulphur » dans le processus de fabrication de la pierre philosophale, cette quête du Graal à l'horizon lointain de l'alchimie que d'autres désignaient pharmacologiquement sous le nom de panacée ou baume universel¹. Selon B. Joly, cette Pierre n'est d'ailleurs rien d'autre que la matière première des métaux (*materia prima*), séparée de toutes leurs impuretés, capable de provoquer par contagion progressive une régénération de la substance métallique imparfaite. À l'instar du travail du Souffre et du Mercure de la théorie de la transmutation, qui s'oppose dans la doctrine de l'alchimie médiévale à l'hylémorphisme aristotélécien, la fabrication du verre est une source de fascination ancestrale pour les alchimistes, c'est l'opération métamorphique par excellence.

The makers of glass
melting the glow of the fire, try us
The traders in gold and amber try us.

They brought a blue glaze
before which our souls in the old days
witherd and took flame,
Bubastis in faïence,
cat-shape out of Egypt at great cost.

Men from the North brought beads where the fire swam,
turning the mind from domestic pleasure.

¹ À la fin du XVII^e siècle, le *Dictionnaire hermétique*, insiste sur la distinction entre le sens vulgaire et le sens « hermétique » ou « philosophique » des termes. On y trouve les définitions d'opérations comme la calcination, la projection ou la putréfaction, la solution ou la sublimation, mais pour ce qui est du mercure, du plomb, du sel ou du soufre, de l'eau, de l'élixir, de la magnésie ou de la terre, le *Dictionnaire* insiste sur la signification spéciale de ces termes lorsqu'ils désignent les divers aspects que prend la matière au cours des longues opérations conduisant à la fabrication de la « pierre philosophale » qui « rend parfaits les métaux imparfaits » et « rend les parfaits plus que parfaits et capables de perfectionner les imparfaits » (Joly, *loc. cit.*).

De l'art de la verrerie à l'alchimie des mots, toutes ces opérations réalisées à partir d'une théorie de la matière ont en commun d'être des procédés métamorphiques. Par d'imperceptibles torsions et de subtils mélanges sémiques, « *melting the glow* » et « *where the fire swam* » figurent parfaitement les processus chimiques de transmutation. Élaborant une poétique de la suggestion, Duncan distille une série de déplacements métonymiques alliée à la circulation de sonorités liquides. « *Nommer* un objet, pour Mallarmé, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve » (« Entretiens », II, 700). L'opération alchimique de dissolution ou de fusion (*melting*) est étrangement inversée. De l'agent de la fusion, le feu en devient l'objet. Plus précisément, l'inversion elle-même porte sur la synecdoque du feu : « *melting* » a pour objet « *glow* ». Le feu est donc d'abord introduit par le signe de son absence. Il est signalé par la sensation visuelle de son invisible présence, suggérée par le rougoiement des flammes (*glow*), mot où s'entremêlent justement le sème de la couleur et celui de la chaleur. Le fragment cité est façonné dans une grammaire ductile, qui donne lieu à l'idée fabuleuse d'une *dissolution de la couleur*. L'association de « *melting* » et de « *the glow of the fire* » produit en effet une vision hallucinée, celle de la fusion d'une lueur rutilante et intangible, et, par contamination des sèmes, d'un magma rougeoyant qui n'a d'autre réalité que la couleur du langage¹. Ce scintillement de la *materia prima* naît des mots qui « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries » (II, 211). Ajoutons que la jonction de *melting* et de *glow* faisant éclore la métamorphose du feu en feu d'artifice poétique découle du rythme figural de la triade. Agent de ce déversement poétique démesuré, la triade prend la forme de la coulée verbale. Là où la syntaxe rassemblerait « *The makers of glass melting* », séparant ce syntagme du suivant, « *the*

¹ Peut-être ce rougoiement relève-t-il de la « “couleur” indicible du langage » que J.-M. Rabaté décrit comme l'être purement « verbal, linguistique » des « opalisations, irisations, scintillements » du monde de la mode féminine décrit par Mallarmé dans *La Dernière Mode* (Pénultième 13).

glow of the fire », la dislocation donne corps au flux rythmique du poème, qui vient déborder et troubler la surface cristalline du sens. L'image du feu devenu magma est approfondie par une autre métaphore fantasmagorique, *the fire swam*, où le dérèglement des sens et le brouillage des sensations évoquent la synesthésie rimbaldienne poussée à l'extrême dans l'esthétique surréaliste. Enfin, par-delà les rimes (*try us* ; *glaze/days*) et la prolifération d'effets allitératifs (*flame/faïence*, *brought/blue*, *brought beads*), cette mise en œuvre d'une poétique alchimique s'accompagne d'un phénomène de liquéfaction phonémique des consonnes, fondé notamment sur la dissémination du « l » : *glass*, *melting*, *glow*, *gold*, *blue*, *glaze*, *souls*, *old*, *flame*. À ce réseau de signifiants phoniques suggérant la fluidité de la transformation alchimique (en particulier dans *glass*, *glow* et *glaze*), s'opposent des groupes consonantiques durs associés à la matérialité et à la dimension mercantile : *makers*, *traders*, *try*, *brought*, *took*, ou encore *at great cost*. Ainsi se donne à lire la duplicité de la figure Hermès-Mercure, qui incarne le double jeu obscur de l'alchimiste antique au visage de Janus et aux pratiques à la fois mercurielles et mercantiles. Nul n'incarne la duplicité de « la très vaine divinité universelle sans extérieur ni pompes » mieux que les deux lettres de l'OR. L'or a en effet une double face : l'Or alchimique et chimérique, d'une valeur « inestimable », et son envers ostentatoire, l'or véritable ou vulgaire, « le numéraire, engin de terrible précision, net aux consciences, [qui] perd jusqu'à son sens.¹ » Le poème « Risk » configure l'opposition entre l'éthique du don et l'esprit de lucre, qui transforme le « risque » en « rite » sacrificiel, pratiqué sur l'autel marbré de la Cupidité : « The millionaires at marble tables/in sight of the yew trees/throw their lives upon the numbers » (*R&B* 59). Le poème naît des enjeux et des périls liés à l'instabilité de cette *ambivalence* : double nature, double face et espace d'un double jeu. Le poème

¹ Mallarmé, « Or » (« Grands Faits divers »), *Divagations*, II, 245. V. également la section intitulée « Magie » : « La pierre nulle, qui rêve l'or, dite philosophale : mais elle annonce, dans la finance, le futur crédit, précédant le capital ou le réduisant à l'humilité de la monnaie ! » (II, 250).

serait cet espace en fusion ménagé dans le langage, creusé entre l'art et l'artifice. À plus d'un titre, il résulte de cette « formation demi-positive et demi-chimérique », dont parle Marcelin Berthelot au sujet de l'histoire de l'alchimie.

[La chimie] s'est constituée sur les débris d' une formation scientifique antérieure ; formation demi-chimérique et demi-positive, fondée elle-même sur le trésor lentement amassé des découvertes pratiques de la métallurgie, de la médecine, de l'industrie et de l'économie domestique. Il s'agit de l'alchimie, qui prétendait à la fois enrichir ses adeptes en leur apprenant à fabriquer l'or et l'argent, les mettre à l'abri des maladies par la préparation de la panacée, enfin leur procurer le bonheur parfait en les identifiant avec l'âme du monde et l' esprit universel. (*Origines de l'alchimie* ([1885] 1938), 2).

Sous les mots « melting the glow » résonne la paronomase de « melting the gold ». « Risk » a pour proie, l'ombre. La lueur empourprée des tisons (« glow ») et le lustre ineffable de l'antiquité (« glaze »).

Qu'elle soit verbale, métallique ou minérale, chacune des opérations transmutatoires est également fondée sur un mystère, c'est-à-dire sur une origine obscure ou une nature inconnue. Le mystère de la composition des métaux et des minéraux entraîne les spéculations et les opérations alchimiques. Le mystère des lettres et de la motivation originelle du langage sollicite l'écriture et l'élaboration d'une *poétique*. Ainsi, les travaux du verrier (« The makers of glass ») et ceux de l'alchimiste sur les métaux, qui ne sont pas toujours des métaux au sens moderne, mais des minéraux colorés, ont en partage l'art de la teinture, qui rentre notamment dans la fabrication des gemmes artificielles. En écho à *glow*, Duncan évoque l'enchevêtrement des matières et des couleurs par le syntagme « blue glaze », où la consonance liquide produite par le phonème vélaire renforce le lien entre ces deux mots tout en suggérant la labilité des limites de mots, miroir de la ductilité des matières que touche l'alchimiste. Ce syntagme appelle aussi une analyse sémique : *glaze* désigne le vernis, paradigme d'une surface translucide, qui sépare (presque) imperceptiblement. Selon le *Oxford American Dictionary*, ses synonymes sont *varnish, enamel, lacquer, finish, coating ; luster, shine,*

gloss. S'il signifie vernis ou laque (*gloss*), le mot *glaze* fait aussi résonner le verre (*glass*), morphème dont il est dérivé (moy. angl. *glase*, de *glass*), et qu'il connote par métonymie. De même, dans ce contexte, le bleu suggère immédiatement le saphir, à la fois matière et couleur, et suggère ainsi la valeur du précieux « vase » égyptien, en faïence de Bubastis, dangereusement mis en jeu dans le poème : « I could not risk the price/of the vase—it cost too much—for beauty's sake » (*R&B* 56). Par son sens d'enduit, de glaçure incolore ou teintée appliquée aux poteries, *glaze* évoque l'embellissement de surface, l'apparence trompeuse, l'artifice et le fard. Par sa composition phonétique, ce mot évoque la solution visqueuse employée pour sceller hermétiquement les vases où sont consignées les longues opérations alchimiques, c'est-à-dire le sceau d'Hermès, ce lut hermétique que le laborantin doit briser pour accéder aux solutions secrètes ou aux précieux cristaux du maître.

Comme le suggère l'auteur de « Risk », tous ces travaux de transformation ont aussi partie liée avec ceux du médecin « empyrique¹ », ou encore ceux du charlatan et du faux-monnayeur (« The traders in gold and amber try us »). Tous, en effet, sont réalisés dans un seul et même lieu : le laboratoire ou le fourneau du Grand Œuvre². Dans l'Égypte du VI^e au VII^e siècle de notre ère, l'atelier du faux-monnayeur et de l'alchimiste étaient à peu près identiques. Dans son ouvrage sur les *Origines de l'alchimie* (1885), Berthelot rappelle que ces travaux nobles et ignobles sont aussi liés par une même *pratique*, la « chimie du feu » (75), sans laquelle aucun changement de

¹ Si Paracelse fait fi du serment d'Hippocrate et prône l'usage de médicaments chimiques (à base notamment d'antimoine, ce cousin de l'arsenic employé dans la « purification des métaux », qu'il souhaite étendre à celle du corps...), comme le rappelle B. Joly, les médecins paracelsiens ont néanmoins le souci de « se distinguer des charlatans qui répandent alors leurs recettes sur les places publiques et qui tombent sous la critique de ces médecins sans théorie que Galien dénonçait sous le nom d'*empiristes*. On affirmait d'ailleurs à l'époque que le terme "empyrique" désignait les médecins dont les remèdes étaient produits par le feu (*pur* en grec), c'est à dire qui remplaçaient les enseignements tirés des livres savants par un usage sans raison des fourneaux du laboratoire alchimique. »

² Mallarmé puise ici l'une de ses célèbres métaphores alchimiques, par laquelle il désigne son projet de « synthèse suprême », son rêve du Livre, un ensemble qui forme « l'œuvre, le Grand Œuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres » (lettre à Cazalis, 14 mai 1867, I, 715), et près de vingt ans plus tard, à Verlaine : « j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre » (16 nov. 1885, 788).

matière, ou métamorphisme, n'est possible. C'est l'association de cet ensemble de pratiques (alchimie, teinture, verrerie, orfèvrerie), auxquelles s'ajoutent également l'astrologie et la magie chez les Égyptiens, qui « forme la base des vieux traités alchimiques contemporains, retrouvés dans les papyrus et dans les manuscrits [II^e-III^e s.]. » Aussi Duncan ne se montre-t-il pas dupe de l'artifice et du leurre de l'or jaune, car il n'a que trop conscience que l'éclat de la teinture ou du vernis dissimule le double langage des alchimistes, et souvent la double nature des choses. Ainsi de l'ambre, dont le poète écrit : « The traders in gold and amber try us ». L'ambre est à la fois un mot et une matière ambivalents. Dans l'antiquité, l'ambre se dit en grec *elektron*, car l'ambre s'électrise facilement par frottement. Figurant au nombre des vieux métaux égyptiens sous le nom d'*électros* (qui signifie « le brillant »), puis de l'*electrum* latin, il s'agit en effet d'un alliage naturel d'or et d'argent. En outre, si cet alliage métallique portait ce nom, c'est qu'il avait la couleur de l'ambre jaune. L'ambre avait donc chez les Grecs et les Romains un double sens, celui du métal et celui d'ambre jaune, avant d'être assimilé au « verre » dans la langue des scolastes d'Aristophane. L'ambiguïté radicale de la matière, son usage polyvalent (parure, magie, pharmacopée) et son symbolisme religieux, ont eu un impact sur son sens fluctuant. À la malléabilité et à l'extension sémantique de notions clés comme l'ambre, l'or ou encore l'électrum, phénomène qui était chose courante chez les Anciens, s'est donc ajoutée une instabilité diachronique, obscurcissant davantage encore la langue originelle des alchimistes. Dans ses travaux, d'ailleurs contemporains de Mallarmé et notamment de la longue lettre à Paul Verlaine où il évoque le Grand Œuvre (1885), Berthelot rappelle que la magie de la « transmutation » tentée par les alchimistes égyptiens, puis par leurs héritiers au Moyen Âge, relève bien souvent de la « teinture » de la matière en profondeur¹. De même, le

¹ Berthelot, *Origines de l'alchimie*, 241 : « Les Égyptiens opposent continuellement la substance naturelle et la substance produite par l'art. L'idée principale des alchimistes grecs, dans les livres qu'ils nous ont laissés, c'est de modifier les propriétés des métaux par des traitements [...] ». »

mot égyptien *chesbet*, le saphir, s'applique dans l'antiquité à tout minéral bleu, naturel ou artificiel, tel que le lapis-lazuli, les émaux bleus, les vases de verre bleu d'Alexandrie et les parures et perles égyptiennes, qui sont alors considérées comme objets précieux en vertu de l'assimilation de la matière colorée avec les métaux. La valeur de l'objet est associée à son éclat et à sa rareté, mais aussi à la complexité du processus de fabrication, grâce à la chimie du feu et aux secrets du fourneau. En somme, elle découle de cette mystérieuse pratique de l'alchimiste, que Mallarmé évoque au sujet du poète : « Sait-on ce que c'est qu'écrire ? une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur.¹ » Aiguillonné par l'incertitude et le mystère, Duncan s'élance dans ce « jeu insensé d'écrire », explorant les multiples facettes, inextricablement liées, de la science alchimique et de la médecine hermétique. Parallèlement aux recherches des médecins paracelsiens, qui se représentaient le fonctionnement du corps selon le modèle de l'alambic et prônaient ainsi l'usage de *pharmaka* chimiques, nombre d'« hermétistes » de tradition aristotélicienne et galénique privilégiaient la pharmacopée traditionnelle, fondée sur l'élaboration de médicaments d'origine végétale. La pharmacopée—de *pharmakon* et de *poiein*—désigne l'art de la confection des « drogues », dont les effets peuvent être aussi bien bénéfiques que maléfiques.² La pharmacopée relève donc d'une véritable forme de *poiesis*—sème qui marque du sceau de la création le *pharmakon* et le poème.

¹ Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam* (1890), II, 23, qui évoque ensuite la pulsion de l'artisan et du poète de tout recréer : « Autant, par ouï-dire, que rien existe et soi, spécialement, au reflet de la divinité éparse : c'est, ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu d'un doute—la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime—quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences, pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude). »

² Cf. Derrida, « La pharmacie de Platon » : « “Empoisonnement” n'était pas le sens le moins courant de “pharmacée”. [...] Socrate compare à une drogue (*pharmakon*) les textes écrits que Phèdre a apportés avec lui. Ce *pharmakon*, cette “médecine”, ce philtre, à la fois remède et poison, s'introduit déjà dans le corps du discours avec toute son ambivalence. [...] Le *pharmakon* serait une *substance*, avec tout ce que ce mot pourra connoter, en fait de matière aux vertus occultes, de profondeur cryptée refusant son ambivalence à l'analyse, préparant déjà l'espace de l'alchimie, si nous ne devions en venir plus loin à la reconnaître comme l'anti-substance elle-même : ce qui résiste à tout philosophème, l'excédant indéfiniment comme non-identité, non-essence, non-substance, et lui fournissant par là même l'inépuisable adversité de son fonds et de son absence de fond » (*La Dissémination* 87).

Primrose, mary-gold, agapanthus,
 whose flowery language is everywhere free,
 grow readily in my garden.

But is there a rare herb?
 come to disturb the mind towards darkness?
 Solitary, priceless disclosure? (R&B 57)

Selon le processus de la *pharmacée*, le poème procède à la dissémination des sèmes dans le langage, d'une manière analogue à l'administration d'une drogue dans le corps. Il produit un effet, une métamorphose de la langue ou du corps, dont les mots *grow*, *disturb*, *disclosure* sont les symptômes. Cela se traduit dans ce passage par l'efflorescence du langage poétique, son éclosion et son libre déploiement (*disclosure*) étant perceptibles jusque dans la profusion des polysyllabes : *primrose*, *mary-gold*, *agapanthus*, *flowery*, *everywhere*, *readily*, *solitary*, *disclosure*. Le langage s'épanouit, s'étire irrésistiblement comme pour donner corps à son objet, et comme pour donner raison à l'axiome de Robert Creeley rendu célèbre par Olson : « FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT » (CPr 240). Les monosyllabes, quant à eux, sont réduits à la portion congrue. Ils sont pour l'essentiel concentrés dans un seul court syntagme interrogatif, ce qui rend le contraste d'autant plus saisissant : « But is there a rare herb? » Résonnant comme celle d'un labourentin à son maître, cette question suspendue tranche nettement par rapport à la langue florissante et savante de l'alchimiste pharmacologue. « Primrose, mary-gold, agapanthus » : chacun de ces noms de plante porte en germe l'événement d'une double dissémination. L'éparpillement des semences végétales aux propriétés thérapeutiques se double d'un épandage sémique et morphémique. L'inflorescence du mot recèle des vertus séminales (sémantique, sémiotique), inoculées dans la langue qui vibre de leur plasticité signifiante. *Prim-rose*, la primevère officinale, a des qualités pharmacologiques bien connues des alchimistes médiévaux, son rhizome est puissamment hémolytique, et facilite la résorption, entre tous, de la paralysie et du bégaiement... *Mary-gold*, le souci, puissant *pharmakon*

facilitant la circulation sanguine, prend au mot l'éclosion du sens (*disclosure*), et révèle son substrat morphologique et sémantique, qui recouvre le culte mystique, chromatique et numismatique. Enfin, l'agapanthe ou « lys du Nil », fleuron exotique, parle le grec et énonce son amour (*agapè*) des fleurs (*anthos*) et des mots. Elle clame, en somme, sa passion anthologique.

Mais ces quelques lignes recèlent bien d'autres choses encore. En nous donnant à observer conjointement l'épanouissement de la nature et du verbe, Duncan nous propulse vers le matin grec de la pensée, la *phusis* et le *logos*¹. La double efflorescence physique et linguistique configurée dans le poème est placée sous le signe d'une croissance (*grow*) et d'un apparaître (*disclosure*), autrement dit sous l'égide de la *phusis* : ce qui, de soi-même, s'épanouit (*phuein*) et se manifeste (*phainesthai*)². Duncan parvient à saisir dans le procès de l'écriture le phénomène du langage se déployant sur la page et la nature processuelle du *kosmos*, le monde en devenir. Il s'agit de l'événement continuellement arraché à l'être, d'un advenir sans cesse en train de « se produire », tel qu'il est figuré dans l'éclosion de la fleur³. Cet univers est celui d'Héraclite, car aux yeux de l'Éphésien, le monde n'est justement pas. Il apparaît, se lève, se ramasse en lui-même à chaque instant. Cet apparaître constitue son seul réel—insaisissable, évanescent, pris dans la fulgurance de l'instant. L'élément primordial de la vision d'Héraclite est le feu, si bien que le monde est lui-même feu, fulguration changeante et continue de l'apparaître. Il s'agit d'une tension héraclitéenne familière et néanmoins cruciale, que l'on peut déceler dans la triple question de Duncan : « But is

¹ Jean Beaufret, « Préface » in Heidegger, *Le Principe de raison*, 28 : « La pensée grecque de l'être ne se borne donc pas à dire la percée radieuse de la *phusis* par laquelle soudain quelque chose sort de l'ombre. Elle dit aussi, en chaque chose, le déploiement fondamental d'une assise et d'un site, d'une pose et d'un repos, et c'est en ce sens que la parole du *logos* a la portée d'une fondation. »

² Cf. Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, 26 sq. Sur la scission entre « être » et « apparence », Heidegger écrit : « La *phusis* serait ainsi ce qui entre dans la lumière en s'épanouissant, *phuein*, briller, luire, paraître, et par suite apparaître » (81). « Les racines de *phu* et *pha* désignent la même chose. *Phuein*, l'épanouissement reposant en soi, est *phainesthai*, se mettre à luire, se montrer, apparaître » (109).

³ Cf. Heidegger, *op. cit.*, 27 : « La *phusis* conçue comme épanouissement peut être partout, par exemple dans les phénomènes célestes (lever du soleil), dans la houle marine, dans la croissance des plantes, dans la sortie de l'animal et de l'homme du ventre de leur mère. »

there a rare herb?/come to disturb the mind towards darkness?/ Solitary, priceless disclosure? » Le cheminement de cette question contournée nous conduit au point de croisement de l'ancienne alchimie et de la pensée présocratique : l'occulte se révèle en son retrait. Autrement dit, le monde, dans son apparaître, se dérobe. Le mot clé est celui de *révélation*, car il laisse affleurer le double mouvement de (dé)voilement, où se manifeste la vérité (*a-letheia*). Dans la langue énigmatique d'Héraclite comme dans celle de l'hermétiste, révéler signifie voiler à nouveau un savoir devenu vulgaire, faire connaître par une révélation. Cette définition a partie liée avec une conception théosophique du monde, telle que celle adoptée par la famille de Duncan : « For my parents, the truth of things was esoteric (locked inside) or occult (masked by the apparent) » (*FC* 3). Encryptée, la vérité du monde nécessite un travail herméneutique. La révélation se produit dans l'avènement paradoxal (*disturb*) de l'obscurité (*darkness*). Le fragment 123 d'Héraclite souligne que la « nature aime à se cacher », c'est-à-dire que la *phusis* a pour essence d'être dissimulée, de se tenir dans l'ombre. L'« essence¹ » du monde se donnerait à voir dans son déploiement processuel, sa naissance ininterrompue, son devenir perpétuel, qui (se) déploie (dans) le *logos* pré-platonicien, c'est-à-dire la parole, le langage. Dans « La pharmacie de Platon », Derrida s'interroge : « Si l'écriture appartient à la *physis*, n'est-ce pas à tel moment de la *physis*, à tel mouvement nécessaire par lequel sa vérité, la production de son apparaître aime, dit Héraclite, à s'abriter en sa crypte ? » (130). Cette définition de l'écriture comme chiffre et déchiffrement, comme processus s'inscrivant dans un monde en devenir fait partie des liens puissants qui relient l'activité poétique de Duncan à celle de H.D., ainsi qu'en témoigne la vision du sens des mots consignée par H.D. dans *Trilogy* :

¹ Jean Grondin, « Pourquoi réveiller la question de l'être ? », in J.-F. Mattéi, *L'énigme de l'être chez Heidegger* (2004) : « le terme d'essence (*Wesen*) entendu au sens verbal et qui vient connoter une certaine processualité. [...] il y a, il y a toujours eu un « se déployer » temporel de l'être, une « essence » de l'être qui n'est pas une chose carrée, ni une idée, mais un jaillissement, auquel nous avons part le temps d'un séjour qui reste imparti par l'être » (65).

We have had too much consecration,
too little affirmation,

too much: but this, this, this
has been proved heretical,

too little: I know, I feel
the meaning that words hide;

they are anagrams, cryptograms,
little boxes, conditioned

to hatch butterflies . . . (The Walls Do Not Fall, frag. XXXIX, CP 540)

Lorsque Duncan envoie sa lettre du 10 août 1960 à H.D. avec un tapuscrit du poème « Risk », le poète est alors à l'œuvre sur la première partie du *H.D. Book* : « The book now for me is the work that goes back to and out from your writing, so the voice of H.D. is very close. [...] I am sending a recent poem. *They* arrive and demand their time, where *I* have only to obey » (*HD/RD* 28-29). En effet, la voix de H.D. vibre sous la surface du texte. Sa langue bruit imperceptiblement sous les mots. Avec la poétique mallarméenne, et le travail formel de Williams, l'univers visionnaire de H.D. sous-tend implicitement ce poème, comme tous les autres textes de *Roots and Branches* (1964), que l'on peut considérer à juste titre comme l'autre « H.D. Book » de Duncan. Pour l'essentiel, l'écriture duncanienne est tissée dans la trame poétique de *Trilogy*, et, au-delà, dans l'écheveau référentiel complexe d'une mythopoétique commune. Dans la lettre qui accompagne et introduit « Risk » dans l'univers de H.D., Duncan écrit : « The Gnostics had a right intuition concerning *creation*, in that they sensed it was a complex, and that, well what we know as a virus, is twisted in, or twists in as a vital part. » L'auteur évoque la théorie gnostique de la matière impure du monde terrestre, opposé au monde divin d'où l'âme individuelle, étincelle échappée de Dieu, a chuté. Pour les gnostiques, « bearers of the secret wisdom » (*The Walls Do Not Fall*, CP 517), la création humaine, tout comme la présence terrestre qui en est le corollaire, résulte de la corruption de l'Âme du monde intelligible, de nature divine. L'être humain est hybride,

un mélange impur, de nature complexe. Mais l'usage du substantif « complexe » fait aussi écho à la définition poundienne de l'image : « An "Image" is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time » (« A Few Don'ts », *LE* 4). Duncan affinera en effet la notion de substance composée dans sa poétique, où chaque fragment textuel, chaque mot, sème, signe ou poème est envisagé comme un complexe, c'est-à-dire un mélange ou un entrelacs, une entité hybride ou un point nodal dans un système. Le poète poursuit précisément sa lettre à H.D. par un tel recoupement de lignes, avec la triple évocation du héraut des dieux égyptiens, grecs et romains : « Thoth was scribe of the eternal, most fair, so fair that he makes whole again. But if he be Hermes too / and Hermes in turn be mercurial? » (*HD/RD* 28). Dans ces lignes se nouent les fils qui sous-tendent « Risk », poème-lettre qui articule le passage, la correspondance, entre l'écriture de Duncan et celle de H.D. Il mobilise le mouvement entre le poème, les lettres—aux sens épistolaire, littéraire et grammatologique (*epistola*, *littera*, *grammata*)—et les essais critiques. « Risk » met les lettres en jeu, de *Roots and Branches* au *H.D. Book*, de la correspondance à la *Trilogy* de H.D.

CHAPITRE V

Dissémination et défiguration (H.D.)

La dissémination ouvre, sans fin, cet *accroc* de l'écriture qui ne se laisse plus recoudre, le lieu où ni le sens, fût-il pluriel, ni *aucune forme de présence* n'agraphe plus la trace. La dissémination traite—sur lit—le *point* où le mouvement de la signification viendrait régulièrement *lier* le jeu de la trace en produisant ainsi l'histoire.

—J. Derrida, *La Dissémination*.

L'écriture palimpsestique de H.D., comme celle de Duncan qui s'écrit dans ses marges, est placée sous la triple tutelle de Thot-Hermès-Mercure. Loin de former une nouvelle trinité, la figure égyptienne de Thot, avec ses avatars grec et romain, correspond davantage au lieu d'un lien entre Duncan et H.D.¹. Elle forme un entrelacs complexe dont les fils se tissent et s'entrecroisent indéfiniment, à la manière d'une torsade. Ce tissage mythopoétique brouille les frontières duelles et les trinités, puisqu'en son sein s'entremêlent et se nourrissent histoire et spatialité, *muthos* et *logos*, Egypte, Grèce et Rome antique.

1) Palimpseste

Dans le quatrième chapitre du *H.D. Book* intitulé « Palimpsest » et largement consacré au rôle crucial joué par ce mode d'écriture dans l'œuvre de H.D., notamment son roman *Palimpsest* et sa *Trilogy* poétique, Duncan écrit :

¹ Dans *La Dissémination* (désormais *D*), où la figure de Thot occupe une place cruciale, Derrida vise à faire voler en éclats dualismes et trinité dialectique par une *reprise* de cet objet fuyant, l'écriture : « La dissémination *déplace* le trois de l'onto-théologie selon l'angle d'un certain reploiement. Crise du *versus* : ces marques ne se laissent plus résumer ou “décider” dans le deux de l'opposition binaire ni relever dans le trois de la dialectique spéculative (par exemple *différance*, *gramme*, *trace*, *entame*, *dé-limitation*, *pharmakon*, *supplément*, *hymen*, *marque-marche-marge*, [...]) puisque le mouvement de ces marques se transmet à toute l'écriture et ne peut donc se clore en une taxinomie finie, encore moins dans un lexique en tant que tel), elles *détruisent* l'horizon trinitaire » (« Hors livre », 35).

The first great era of Romance is born in the fictional civilization that follows the world conquest of Alexander as the Hellenic becomes the Hellenistic in an empire of orientalizing Greek and hellenizing Orient that eventually has its center in Rome. When again in the eighteenth century the Western World would conquer India, the dream of Vishnu returns to infect the West, so that in the nineteenth century even in America, with Emerson and Whitman, the synthesizing Romanticism of a new world-mind has begun. And it is to this Romantic movement that Pound, H.D., and Lawrence, in the Imagist period, belonged. Essentially anti-modernist, in the “Credo” of 1912 with its insistence upon the ultimate reality of the image in itself and upon the magic of a cadence that corresponded with that image—what Pound called an “absolute rhythm” [LE 9]—the Imagists seek a return to Hellenic purity, even to the archaic Greek, in reaction to the theosophy and hermeticism of the Symbolist movement typified by Yeats. But soon Pound with the neo-Platonism and light-gnosis of his *Cantos* and Lawrence with the sexual mysteries of his *Fantasia of the Unconscious* clearly have returned to the Hellenistic basis of the Spirit of Romance. And with a series of prose works—*The Hedgehog* (1925), *Palimpsest* (1925-26), *Narthex* (1927), and *Hedylus* (1927), H.D. makes her own full presentation of a Hellenistic syncretism. (I.4)

Placée sous emprise alexandrine et hellénique, toute l’écriture de H.D. est une mise en abyme de la notion de palimpseste. Elle en offre une définition dans la note explicative de son recueil de trois nouvelles intitulé *Palimpsest* : « a parchment from which one writing has been erased to make room for *another*.¹ » Dans le même chapitre du *H.D. Book*, Duncan commente la définition du palimpseste donnée par H.D. sur la page titre de son ouvrage : « In the writing an underwriting is immanent. » Selon la glose esquissée par Duncan, une *autre* écriture est toujours à l’œuvre en sous-main. L’écriture est inséparable d’une double forme de souscription (*underwriting*). Figure clé de l’écriture anagrammatique de Duncan, la souscription substitue à la logique une grammatologie. Il s’agit d’une écriture placée sous signature, marquée du paraphe du souscripteur, ou *auctor*, le garant. Dans *Writing on the Wall*, H.D. relate l’énigme de sa

¹ H.D., *Palimpsest* (1926), 1. Les trois contes de *Palimpsest* s’articulent selon ce mode de superposition historique et géographique : « Hipparchia. War Rome (circa 75 B.C.) », « Murex. War and post-War London (circa 1916-1926 A.D.) », « Secret Name. Excavator’s Egypt (circa 1925 A.D.) ». Duncan y perçoit une influence des *Trois contes* flaubertiens (« Un cœur simple », « La Légende de saint Julien l’Hospitalier » et « Hérodiade »), qui forment une variation sur un thème commun, le paradoxe du divin.

vision onirique d'une pierre comportant l'inscription de deux symboles, une tête de serpent (« there was a serpent [...] conventionally coiled with head erect ») et un chardon (« thistle », 64). Ezra Pound aurait associé cette inscription, en déformant légèrement la symbolique du caducée, à la figure d'Asclépios, dieu de la médecine, « the “blameless physician” », selon l'expression consacrée que H.D. associera à Freud. En effet, *Writing on the Wall* comporte la dédicace : « To Sigmund Freud/*blameless physician* ». H.D. aurait finalement retrouvé cette mystérieuse association du serpent et du chardon sur le sceau d'un anneau de l'époque gréco-romaine ou hellénique (*signet-ring*) conservé dans une vitrine au Musée du Louvre, lui inspirant l'exploration lexicographique de *signet*.

SIGNET—as from sign, a mark, token, proof; signet—the privy seal, a seal; signet-ring—a ring with a signet or private seal; sign-manual—the royal signature, usually only the initials of the sovereign's name. (I have used my initials H.D. consistently as my writing signet or sign-manual, though it is only, at this very moment, as I check up on the word “signet” [...] that I realize that [...].) Sign again—a word, gesture, symbol, or mark, intended to signify something else. Sign again—(medical) a symptom, (astronomical) one of the twelve parts of the Zodiac. Again sign—to attach a signature to, and sign-post—a direction post; all from the French, *signe*, and Latin, *signum*. [...] (*Tribute* 66)

Le paragramme duncanien est très proche du Je que H.D. place sous *signet*. « H.D. » signe ses textes de son *signum*, *signet* ou *seal*—le sceau hermétique—, cette petite coupure du signe, marque graphique ou empreinte gravée sur anneaux, bagues ou chevalières (*signet ring*). Dans ces vers de *The Walls Do Not Fall*, le *Logos* socratique, cette parole vive préconisée par la dialectique platonicienne, qui assimile le langage à une logique du vivant, se mesure à l'invention du scriptible par le dieu-médecin-pharmacien-magicien, patron des scribes et maître du jeu, Thot, qui se devait également, selon les représentations de la mythologie, d'être le dieu psychopompe.

But we fight for life,
we fight, they say, for breath,

so what good are your scribblings?
 this—we take them with us

beyond death; Mercury, Hermes, Thoth
 invented the script, letters, palette;

the indicated flute or lyre-notes
 on papyrus or parchment

are magic, indelibly stamped
 on the atmosphere somewhere, (frag. X, CP 518)

Par-delà l'allusion aux papyrus du *Livre des morts*, un ensemble de textes funéraires du III^e siècle avant notre ère composé de recettes magiques pour « sortir au jour » dans l'autre monde, ce fragment aux allures de dialogue platonicien (« what good are your scribblings? ») replace la question du langage et de l'origine de l'écriture au cœur des enjeux de *Trilogy*.

Si Hermès n'apparaît pas dans l'œuvre de Platon, le mythe de Thot, en revanche, est bel et bien narré par Socrate. C'est à la fin du *Phèdre* que figure la fable du dieu égyptien de l'écriture, que Socrate appelle Theuth : « J'ai donc ouï dire qu'il y avait près de Naucratis en Égypte un des anciens dieux de ce pays à qui les Égyptiens ont dédié l'oiseau qu'ils appellent ibis ; ce démon porte le nom de Theuth ; c'est lui qui inventa la numération et le calcul, la géométrie et l'astronomie, le trictrac et les dés et enfin l'écriture [*grammata*]¹ » (274 c). Aussi Thot rassemble-t-il à son tour sous son haut patronage une multiplicité inouïe de dons et de pouvoirs qui lui confèrent une nature éminemment complexe et polyvalente, jusqu'à l'hétérogénéité². Mais ce *symplokè* ou entrelacs obéit néanmoins à une logique et à une cohérence sous-jacente au

¹ Platon, *Le Banquet, Phèdre* (1992), trad. É. Chambry (1964), 190-91. Notons au passage que Thot-Hermès-Mercure est l'inventeur du « trictrac », jeu d'enfant cher à Héraclite et surtout du jeu de dés, tissant un lien souterrain avec le paradigme du hasard.

² Dans la somme que constitue *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, ouvrage que cite Duncan dans *The H.D. Book* consacré à l'hellénisme et aux textes énigmatiques du *Corpus Hermeticum*, André-Jean Festugière accorde du crédit à ces récits qui confèrent à Thot des pouvoirs primordiaux. Selon Derrida, « Thot est essentiellement le dieu de l'écriture, le secrétaire de Rê et des neufs dieux, hiérogrammate et hypomnétographe » (D 113).

récit de Platon, dont la visée à peine dissimulée consiste à montrer « l'inconvenance qu'il peut y avoir à écrire » (274 *b*). Au dire de Socrate, Theuth vint un beau jour trouver son père, le roi-dieu Amon-Rê, qui régnait sur la contrée de Thèbes (Héliopolis), pour lui faire montre des arts qu'il avait inventés, lui suggérant de les communiquer au reste des Égyptiens. Puis la raison d'être de l'écriture fut à son tour soumise au jugement du roi :

« L'enseignement de l'écriture, ô roi, dit Theuth, accroîtra la science et la mémoire des Égyptiens ; car j'ai trouvé le remède [*pharmakon*] de l'oubli et de l'ignorance. » Le roi répondit : « Ingénieux Theuth, tel est capable de créer les arts, tel autre de juger dans quelle mesure ils porteront tort ou profit à ceux qui doivent les mettre en usage : c'est ainsi que toi, père de l'écriture [*pater ôn grammatôn*], tu lui attribues bénévolement une efficacité contraire à celle dont elle est capable ; car elle produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire : confiants dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes, qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs... (*Phèdre* 274e-275 *b*)

La densité de l'écheveau mythopoétique qui sous-tend à la fois la figure de Thot, sa configuration platoniciennne dans le *Phèdre*, et l'écriture anagrammatique de H.D. mérite qu'on s'y attarde, notamment par le biais de l'analyse magistrale de ce passage précis de la fable de Thot dans « La pharmacie de Platon ». Car c'est bien dans ces mots prononcés par Socrate que Derrida puise, dans cet essai, sa critique du platonisme et du logocentrisme. Ce dernier montre en effet à quel point, dans l'analyse platonicienne de la divinité égyptienne, « les *biblia* et les *pharmaka* sont associés dans une intention malveillante ou soupçonneuse » (*D* 89). La culture de l'écrit y est gauchie et dévalorisée, car « une seule et même suspicion enveloppe, dans le même geste, le livre et la drogue, l'écriture et l'efficace occulte, ambiguë, livrée à l'empirisme et au hasard, opérant selon les voies du magique et non selon les lois de la nécessité » (*D* 90). L'écriture est présentée comme *pharmakon* par son inventeur au roi Thamous (Amon-Rê), qui le rejette sans hésiter comme un funeste « cadeau empoisonné ». Suspecté de

vouloir anéantir le *logos* en le privant de la *présence* de son père, Theuth, qui enfante le discours en le proférant, se voit assigner par Platon la place du mort¹. En associant par ailleurs le *logos* à un être vivant, un « un animal [qui] naît, croît », Platon suit certains rhéteurs et sophistes qui opposèrent avant lui la « parole vive » à la « rigidité cadavérique de l'écriture » (D 98). De manière étrangement similaire, également sur le mode de la remémoration, H.D. évoque dans *Tribute to the Angels* le rôle de Thot lors du jugement des morts :

remember, it was Thoth
with a feather

who weighed the souls
of the dead.

(frag. XXXIV, CP 568)

Aux enfers, lors de son passage devant le tribunal dans la « salle des deux Justices », le défunt est présenté aux juges par Anubis. Son cœur est placé sur le plateau d'une balance, et sur l'autre plateau se trouve Maât, la Justice-Vérité, ou la plume qui la symbolise. Les deux plateaux doivent s'équilibrer. Placé en face d'Osiris, Thot, le dieu à tête d'ibis, contrôle la pesée et consigne le poids du cœur-âme du mort. Derrière lui se tient la « Grande Dévorante », monstre hybride prêt à mettre en pièces le défunt si le jugement est défavorable. Dans *The H.D Book*, Duncan explore à maintes reprises les ramifications souterraines qui relient Hermès, Mercure et Toth, l'ancêtre égyptien. Il retrace la scène du jugement où figure le « messenger du dieu-Soleil », seigneur du royaume des morts comptant parmi les « êtres de Lumière » (I.5) :

Egypt was the hidden meaning of things, not only of Greek things but of Hebrew things. [...] This god, the Egyptian Thoth, was Truth, the truth of what life is that we know in death. He appeared not in the high air but was a Being of the Sun Below the Earth, a Lord of the Dead. He held the scales and weighed the soul; he judged between the fair and unfair. He had another title in *The Book of the Dead*—He-Who-Decides-In-The-Favor-

¹ « Car le dieu de l'écriture est aussi, cela va de soi, le dieu de la mort. N'oublions pas que, dans le *Phèdre*, on reprochera aussi à l'invention du *pharmakon* de substituer le signe essoufflé à la parole vivante, de prétendre se passer du père (vivant et source de vie) du *logos* » (D 113).

Of-Osiris. [...] The lords of the dead were in the Egyptian writing: the Ibis-headed Thoth, Isis with the disk crown, the lion-headed Sekmet, the winged serpented Sun, showing the animal nature in which our souls had evolved. (*The H.D. Book*, I.5)

Le *Livre des morts*, qui contient les formules magiques garantissant la renaissance du trépassé, décrit le voyage du défunt dans l'au-delà. Durant le cycle osirien, Thot fut non seulement le scribe et le comptable d'Osiris, mais son sectateur. S'il figure en bonne place dans le *Livre des morts*, c'est non seulement en vertu de son rôle lors de la pesée, mais aussi parce qu'il permet la guérison d'Horus mutilé par Seth, et fait valoir comme vraie la parole d'Osiris lors du procès contre son assassin, ce frère jaloux qui l'avait fait enfermer avant de sauvagement dépecer son cadavre et d'éparpiller ses membres à travers l'Égypte. On peut lire dans *Le Papyrus d'Ani*, papyrus du *Livre des morts* daté du III^e s. avant notre ère : « I am Thoth who proved the truth of the words of Osiris before his enemies on the day of the weighing of words in the great House of the Prince, who dwelleth in Anu.¹ » C'est à une formule de ce type, répétée comme une litanie par les juges qui lui rendent hommage tour à tour, que Duncan semble faire allusion : « Hail, Thoth, who didst make the word of Osiris to be true against his enemies ». Dieu des morts, comme Osiris, de la vie après la mort et de la résurrection, comme Isis, Thot est le scribe des Enfers, le « maître des paroles divines » auquel l'Égypte ancienne attribuait ses saintes Écritures. Thot est marqué par sa subordination, sa secondarité, son rôle de suppléant et de supplément. À l'instar de son homologue grec, Thot « détient le rôle du dieu messager, de l'intermédiaire rusé, ingénieux et subtil qui dérobe et se dérobe toujours. Le dieu (du) signifiant » (*D* 109). Thot est aussi interprète, *hermeneus*. C'est l'un des traits de sa ressemblance à Hermès Trismégiste. En tant que secrétaire des dieux, Thot est le patron des scribes, dont le rôle crucial au sein des chancelleries pharaoniques est connu. Cheville ouvrière de toute l'administration égyptienne, Thot est

¹ E. A. Wallis Budge (éd.), « The Papyrus of Ani », *The Egyptian Book of the Dead: An English Translation of the Chapters, Hymns, etc., of the Theban Recension* ([1898] 1923).

la divinité de l'écriture et le maître des livres (*biblia*). *Trilogy* fourmille de références aux attributs et aux instruments du dieu des caractères scripturaux (*grammata*), comme le révèlent par exemple ces deux distiques de *The Walls Do Not Fall*, qui soulignent la pérennité d'un art immémorial, une *technè* porteuse d'espérance, car elle résiste non seulement au passage du temps mais aussi à l'épreuve du feu, aux déflagrations des années de guerre :

Thoth, Hermes, the stylus,
the palette, the pen, the quill endure,

though our books are a floor
of smouldering ash under our feet; (frag. IX, CP 518).

The H.D. Book est également parsemé de références aux diverses facettes de la figure trilogique du dieu de l'écriture, références souvent élucidées dans le contexte des œuvres de H.D. Ainsi, Hermès y apparaît tour à tour comme « the patron of poets » (I.4), avant de figurer comme guide doublement *spirituel*, d'abord guide des âmes au monde des morts, « Hermes in the old lore guides the poet in the underworld, as Virgil guides Dante in the Inferno » (II.10), puis guide ou inspiration poétique, « psychopompos, who gives us the lead. It is a matter both of being inspired, a breath, a being given the line, and of being led on, of foot » (II.2). De même, Thot est décrit à la fois comme « patron of writers », « the weigher and measurer of truth, the lord of the scales » (II.10), « patron of scribes », « and in his Hellenistic identification with Hermes, as in *Tribute to the Angels*, he is patron of thieves and poets » (II.8). Comme H.D., Duncan s'attache avant tout aux instruments propres aux figures mythologiques, à leurs signes distinctifs et aux outils que nécessite leur science (« the stylus / the palette, the pen, the quill »). Ainsi de l'art du scribe, présenté sous l'angle d'une véritable *physique* de l'écriture dans *The Walls Do Not Fall* :

scrape a palette,
point pen or brush,

prepare papyrus or parchment,
 offer incense to Thoth,

 the original Ancient-of-days,
 Hermes-thrice-great, (frag. XXXV, CP 537)

Dans ces lignes, H.D. nous donne à voir le *geste* technique de l'inscription littérale, pictographique ou idéogrammique. Elle nous donne à entendre le *stilus* du scribe grattant la surface monolithique de la palette (*scrape*). Elle nous fait écouter le travail du scripteur griffant les parchemins. « L'opération d'écriture, souligne Serge Leclair, [...] consiste vraiment en une sorte de "grattage" qui tendrait, sans y réussir jamais, à décaper en partie ce qui se donne comme une surface, afin d'en faire réapparaître la trame, qui est l'écrit proprement dit : le corpus inconscient.¹ » Dans le fragment qui suit, l'intrication phonémique des polysyllabes nous donne à penser le fouillis hiéroglyphique du palimpseste, ce papyrus où subsiste une irréductible souscription, un gramme ou une trace graphique toujours déjà inscrite et jamais complètement effaçable : « jottings on a margin,/indecipherable palimpsest scribbled over » (533). Gribouillée sur un fond maculé, l'écriture fraîche ne peut recouvrir entièrement ni dissimuler les anciens graphèmes, restés toujours visibles quoique désormais illisibles. Le palimpseste relève donc d'une sémiographie à la limite du lisible et poussée vers les marges (« jottings on a margin »). Cet espace liminal est celui où s'inscrit le travail de H.D., et à son tour, dans ses propres marges, celles de *Sea Garden* (1916), *Palimpsest*, *Trilogy*, ou encore *Tribute to Freud*, s'écrit l'œuvre de Duncan². La fable du scribe prend naturellement une dimension allégorique et réflexive sous la plume de ces deux poètes.

¹ S. Leclair, *Démasquer le réel* (1971), cité par Marie-Christine Lemardeley, *Adrienne Rich. Cartographies du silence* (1990), 27.

² L'étude du liminaire—des *limes*, ces seuils, passages et lieux-limites—, de la marginalité des *marginalia* et de la matérialité du « palimtexte » moderne a fait l'objet du beau livre de Michael Davidson, *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material Word* (1997). V. en particulier l'Introduction, sur le mot-valise *palimtext*—« [which] describes modern writing's intertextual and material character, its graphic rendering of multiple layers of signification » (9)—, le chapitre 2 (« Palimtexts: George Oppen, Susan Howe, and the Material Text ») et le chapitre 6 (« Marginality in the Margins: Robert Duncan's Textual Politics »), consacré à la politique typographique duncanienne dans la série des « Poems from the Margins of Thom Gunn's *Moly* » (*Ground Work*).

Au sujet de Cy Twombly, artiste de Black Mountain College avec lequel Duncan a travaillé¹, Roland Barthes écrit : « Quand l'écriture presse, éclate, se pousse vers les marges, elle rejoint l'idée du Livre. Le Livre qui est virtuellement présent dans l'œuvre de [Twombly], c'est le vieux Livre, le Livre annoté : une parole surajoutée envahit les marges, les interlignes : c'est la glose » (*L'obvie et l'obtu* 149). Abordant ailleurs le « testament illisible » de Bernard Réquichot, Barthes conte l'anecdote d'un archéologue s'échinant à traduire des « graphismes » inscrits sur une jarre découverte dans une tombe mycénienne, avant qu'il fût finalement établi qu'il ne s'agissait « nullement d'une écriture, mais d'un simple griffonnage ». Suggérant que l'alphabet calligraphique de Réquichot renverse ce processus, Barthes ajoute une longue phrase tortueuse sur le palimpseste, qu'il présente comme l'art de la *surscriptio* :

ce qui est illisible n'est rien d'autre que *ce qui a été perdu* : écrire, perdre, réécrire, installer le jeu infini du dessous et du dessus, rapprocher le signifiant, en faire un géant, un monstre de présence, diminuer le signifié jusqu'à l'imperceptible, déséquilibrer le message, garder de la mémoire sa forme, non son contenu, accomplir l'impénétrable *définitif*, en un mot mettre toute l'écriture, tout l'art en palimpseste, et que ce palimpseste soit inépuisable, ce qui a été écrit revenant sans cesse dans ce qui s'écrit pour le rendre sur-lisible—c'est-à-dire illisible. (*L'obvie et l'obtu* 201)

La fascination de H.D. pour la grammatologie, science du trait graphique et de ses ustensiles, donne lieu à une obsession pour l'*objet* de l'écriture. Elle alimente son désir perpétuel de saisissement du processus ou de l'activité scripturale, dans toute sa matérialité graphique et sa concrétude sensible, à la fois visuelle et sonore. Dès lors, toute son attention porte sur l'art et la manière d'écrire, et plus concrètement sur son outil de production, le « stile² ». Tige pointue du scribe, cet objet mobile et fuyant à la pointe effilée permet l'enregistrement du processus de l'écriture, non pas simplement à

¹ Cf. Duncan, *The Song of the Border-Guard: poem* [broadside folio], design by Cy Twombly, Black Mountain, N.C., Black Mountain Graphics Workshop, Nicola Cernovich, 1952.

² Du latin *stilus* qui désigne tout objet en forme de tige pointue, comme le *stylet* ou *style* servant à écrire, d'où l'art et la manière d'écrire. Dans l'antiquité, le style désigne un poinçon de fer ou d'os, dont une extrémité, pointue, servait à écrire sur la cire des tablettes, et l'autre, aplatie, à effacer.

la surface, mais dans l'épaisseur du support (pierre, cire, ivoire, vélin). Il rend possible l'inscription des glyphes—de *gluphê*, ciselures, incisions, traits gravés en creux—dans une matière qui semble presque animée sous son passage. Mais le mouvement sismographique de l'aiguille dessinant des lignes droites ou obliques, traçant des saignées, ou encore criblant la palette de ses minuscules perforations se laisse seulement entrevoir dans l'éphémère tracé en train de se faire. Insaisissable par sa mobilité et sa vélocité, le *stilus*—conçu ici comme point de contact de l'objet et du geste physique, comme organe ou prolongement de la main du scripteur virtuose—disparaît dès qu'il s'immobilise, car il redevient alors simple objet inerte ou figé, lettre morte. C'est pourquoi ce petit objet phallique qu'est le poinçon ou *style* est continuellement en mouvement, sans cesse en fuite et toujours remis en circulation dans l'écriture de H.D. Celle-ci mobilise toute cette charge sémantique dans *The Flowering of the Rod*, dont le titre semble une véritable érotique de l'acte scriptural. Le *style* de l'écriture imprime sa marque là où le désir point. Seule reste la trace, la piqûre de l'aiguille (*punctum*), après coup. Le *stilus* fonctionne doublement comme signe et symbole sexuel, marquant ainsi un point de passage entre les dimensions (mytho)poétiques et libidinales, entre les figures phallique, scripturale, économique, biblique, alchimique, pharmaceutique, parmi d'autres. Il marche à plein régime, comme la navette du tisserand, cette tige de bois taillée en pointe à ses extrémités, qui servait à guider le fil de trame pour (entre)lacer ou (entre)croiser perpendiculairement les fils de chaîne sur le métier à tisser. « Ne pas oublier que tramer (*trameare*), c'est d'abord trouser, traverser, travailler le part-et-d'autre de la chaîne », insiste Derrida dans *Marges* (XXV). Cette trame aiguisée qui se faufile par les interstices de la chaîne et forme des points de croisement avec l'ensemble de la chaîne signifiante de l'œuvre de H.D. est l'attribut par excellence de la figure de Thot-Hermès-Mercure, que d'aucuns assimilent à la figure non moins mystérieuse d'Hermès Trismégiste. De cet Hermès-là, seules demeurent quelques traces dans les

témoignages allusifs et versatiles des scoliastes et chroniqueurs antiques, ainsi qu'un *Corpus hermétique* à l'histoire et à la paternité incertaines. Parangon de la non-identité et de la ruse, Thot/Hermès porte le *style*, brandit le symbole phallique de la dissémination et de la dérobade, de la prolifération signifiante et de la (re)production, du faux-fuyant et de la faufilure¹.

Hermes Trismegistus
is patron of alchemists;

his province is thought,
inventive, artful and curious;

his metal is quicksilver
his clients, orators, thieves and poets;

steal then, O orator,
plunder, O poet, (Tribute to the Angels, frag. I, CP 547)

Ce fragment inaugural place *Tribute to the Angels* sous l'égide d'un Hermès équivoque, dont H.D. s'évertue à exhiber la puissance occulte et suspecte, l'envers obscène ou caché, les vices et les maléfices. Dans *Trilogy*, H.D. prend un malin plaisir à faire jouer la double face ou l'envers des mots, à jeter une lumière crue sur la face cachée de ce démon tout-puissant, ce hors-la-loi démiurgique (« his metal is quicksilver »). Le fragment cité plus haut s'inscrit dans une logique de la *peripateia*, l'art de (re)tourner les mots. Présenté du point de vue du platonisme, Hermès n'apparaît pas seulement comme le chef de file des charlatans et des faux-monnayeurs (*artful, quicksilver*), mais aussi comme le prince des scélérats (*thieves*) et le dieu des magiciens (*pharmakeus*). Pire encore, il est le *pharmakos*², ce martyr soupçonné de compromission démoniaque, suspecté de sorcellerie, de viles pratiques condamnées par les *Lois* de la cité, comme de se livrer aux plaisirs de la pédérastie péripatéticienne avec les citoyens les plus ignobles

¹ Faufilure (ou faufilage), l'action de faufiler (*syn. bâtir*) : coudre à grands points, pour maintenir provisoirement les parties d'un ouvrage (par ex. ourlet).

² Le *pharmakos* désigne le sorcier, le magicien, l'empoisonneur, celui qu'on immole en expiation des fautes d'une ville. On a comparé la figure du *pharmakos* au « bouc émissaire » de la religion hébraïque, ce bouc que le Grand Prêtre envoyait le jour du Grand Pardon dans le désert, chargé des péchés d'Israël.

ou corrompus que compte Athènes (« his metal is quicksilver/his clients, orators, thieves and poets »). Juxtaposé à « clients » et à « thieves », l'orateur en ressort en effet souillé et corrompu. Dès lors, il ne signifie plus que par son rapport à une oralité mêlée de sauvagerie (« O orator », *steal / plunder*), à un excès de brutalité, où tout vol se fait viol, et où la semence est dépensée en pure perte. Dans la conception platonicienne, le *pharmakos* est à la cité ce que le *pharmakon* est au corps, l'écriture ou le supplément à la mémoire (*hypomnêsis/mnêmê*). Il est craint à la fois en raison de son extériorité, de son étrangeté—à l'âme, à la *polis*, à la loi (*nomos*), au *logos*—et en raison de sa capacité à contaminer la logique par son principe de contamination, autrement dit par son « pouvoir de pénétration maléfique, capable d'affecter ou d'infecter le plus profond » (D 137). Cette figure plurivoque qu'est celle d'Hermès l'Égyptien serait en quelque sorte une Figure-aux-mille-bouches, mais naturellement sans visage ou corps propre, puisque sa composition multiple n'est pas totalisable. On peut l'analyser, la disséquer à l'infini, tandis qu'il est impossible de la délimiter ou de la symboliser. Duncan écrit dans *The H.D. Book* (II.2) ces quelques vers elliptiques restés inédits : « Mercury is mercurial—evasive, sleight-of-hand, tricky, a/thief. Quick-silver. Back-of-the-mirror.//Hermes is hermetic—hidden, sealed, occult, a messenger./A glass vessel closed by fusion, soldering or/welding. Alembic. » La dimension mercurielle supplante à nouveau les dons et les vertus. Il s'agit plutôt du portrait du dieu de l'écriture en maître d'envoûtement, en sorcier aux subtils tours de passe-passe (« sleight-of-hand »). La figure d'Hermès découvre et recouvre ainsi celle du paradigme du multiple et de l'entrelacs (*symplokê*), de l'étreinte et de l'hymen, du para-graphe et de l'anagramme, du paraphe et de l'émargement, de l'alliage précieux et du mélange impur de la synthèse alchimique. Comme l'écrit Alain Delaunay, la figure tutélaire du dieu Thot a partie liée avec celle du démiurge (ce « dieu lieu ») dans l'histoire des mythologies :

Le démiurge constitue un *mythème* foisonnant en aspects symboliques tout à la fois différents et complémentaires. [...] Un groupe symbolique est constitué par l'art du tisserand. L'œuvre démiurgique joue alors sur tous les outils de cet art : tissu, fil, métier, fuseau, quenouille, ciseaux, aiguille, nœud, navette. Le démiurge est un "dieu lieu" (son œuvre est filet, réseau, tapisserie, toile), il croise la chaîne et la trame, il possède la clé de l'ornemental (tresse, torsade, entrelacs, etc.), il est le maître du fil de la parole, des bornes temporelles, par la navette il alterne, expire et inspire [...]. Un autre groupe a trait au travail de la matière. Par la salive, le sperme, le lait, le sang, les larmes, l'urine, l'excrément, le démiurge refaçonne, redonne vie, métamorphose, régénère, recycle. [...] Il est magicien et possède le savoir des philtres les plus puissants. Plus universel encore est un cinquième groupe. Le travail du feu représente l'activité démiurgique la plus secrète, la plus dangereuse, la plus ambiguë. Creuset, four, fourneau, soufflet, forge sont les attributs du démiurge. Il est maître du feu et du souffle, et par là il maîtrise les transformations de la matière [...]. » (« Démiurge », E.U.)

C'est parce qu'il est pris dans une double bande, tiraillé par l'aiguillon de l'addition et du supplément, que le *style* d'Hermès gouverne de l'intérieur l'opération de l'écriture chez H.D. Sous sa plume (« quill »), Hermès dépasse non seulement les dualismes (grec/égyptien...), mais aussi la triade classique (Thot, Hermès, Mercure). Grâce à l'insinuation d'Hermès l'Impur dans l'encre d'une poétique imagiste trop souvent jugée « cristalline », H.D. parvient à battre en brèche toutes les petites différences duelles qui se précipitent contre le « mur de l'opposition », cet « implacable destin qui scelle tout à perpétuité du chiffre 2 », selon l'expression de J. Derrida (*Points de suspension* 115). Par là, elle s'ingénie aussi à dissoudre le Triumvirat de l'esprit dans le pluriel et l'in(dé)fini de la dissémination (polythéisme, bisexualité, etc.). Le mode circulaire et ternaire est rompu par le recours au supplément hermétique, par le défilement de la chaîne infinie amorcée par Thot, Hermès, Mercure, Asclépios, Sapho, Euripide, Freud, Pound, Lawrence, Bryher, Duncan, etc. Le cercle hermé(neu)tique s'ouvre grand pour mettre en relation les multiplicités. C'est bien le *style* (témoin, trame, relais) sous toutes ses formes qui est l'agent et la marque de la prolifération du désir dans le discours poétique, autrement dit dans le tissu textuel (*istos*) et sexuel (*hymen*) de l'œuvre de H.D.

Suivons à présent cette petite couture esquissée par l'aiguille, qu'il faut à la fois laisser filer et ne pas laisser nous échapper. Il s'agit seulement d'apercevoir son parcours en pointillés, de capter le scintillement de son faufil rouge, qui pique et plonge dans le vif du texte, transperçant son revers comme sa doublure. Il importe pour cela de suivre le surgissement intermittent de la couture sensuellement figurée comme faufilure. « L'endroit le plus érotique du corps n'est-il pas *là où le vêtement bâille ?* », fait mine de s'interroger Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*. Pour celui-ci, en effet, c'est l'intermittence qui est érotique, « celle de la peau qui scintille entre deux pièces », « entre deux bords », « c'est ce scintillement même qui séduit » (19). S'esquisse déjà dans le creux de ces lignes le double jeu des tissus, l'entre-deux du texte, du tissu et de la peau.

2) Hymen : peindre le cri

[...] le langage tapissé de peau [...]

—Barthes, *Le plaisir du texte*

Hymen, style, et *istos* contiennent en germe toute la poétique de H.D., qui est indissociable d'une érotique et d'une graphique textuelles. Etymologiquement, ces trois mots s'entremêlent à un point tel qu'il semble impossible, même inopportun, de les départager. La poétique de H.D. relève d'un travail de dissémination, jusque dans les moindres plis et replis du texte et du corps. Partons du grec, car c'est bien par le bruissement de cette langue plus vive que jamais, celle des « Muses de l'Olympe¹ », d'Euripide et de Sapho de Lesbos, que H.D. dénoue sa propre langue et se saisit de l'écriture (et) du corps. À l'instar du trope de la *peau-textile*, inhérent à l'histologie, la métaphore antédiluvienne du *texte-tissu* est prise dans les mailles du mot *istos*, dont la

¹ Hésiode, *Théogonie*, v. 25, éd. Jean-Louis Backès, *Théogonie. Hymnes homériques* (2001), désormais *Théog.* ou *Hymn. hom.*, suivie du numéro du vers. La poésie de H.D. pullule d'allusions aux diverses déesses ou muses de l'Olympe (Héra, Athéna, Artémis et Aphrodite en particulier, auxquelles elle ajoute Déméter/Korè, fondatrice des Mystères d'Éleusis).

polysémie s'est déployée précisément par le jeu de la métaphore en grec, où *istos* renvoie primordialement au *mât*, et par analogie à plusieurs autres emblèmes de la turgescence ou de la verticalité (pieu, pilier ; tête, bout, extrémité ; partie verticale du métier à tisser...), comme l'a rappelé Derrida (*D* 81)¹. Tissé au cœur de la trame textuelle de *istos* figure le *style*, comme imprimé ou enchâssé via la « penne », angl. *pen*, du lat. *penna*, la plume ou l'aile, et par métonymie la plume ou le stylographe de l'écrivain (*quill*). Ce mot désigne aussi la tête de la chaîne sur le métier à tisser, et enfin, la pointe de la « vergue », la partie supérieure de l'espar du mât d'un navire (*D* 331). La convergence rare, pour ne pas dire la promiscuité, qui découle de l'enchevêtrement inextricable du style-plume et du tissu constitue la toile de fond de la dramaturgie de l'écriture du corps chez H.D. Cette constitution est à lire comme un processus à l'œuvre : le travail en cours, pli sur pli et fibre à fibre d'une toile-texte-peau qui se tisse jusque dans les replis les plus infimes, et qui tisse *l'hymen* du corps et de l'écriture, au fur et à mesure que le sujet s'y dissout plutôt qu'il ne s'y dévêt, qu'il s'y déploie plutôt qu'il ne s'y dévoile².

a) espaces liminaires et cryptographie

Quel autre texte que « Hymen » (*CP* 101-10), pour figurer cet hymen allégorique de lui-même ? Obstinément placé sous le signe de l'hybridité, ce composé de vers et de prose se tisse le long de la ligne du pli, dans l'entre-deux sublime de l'indécision, à la pliure d'une dramaturgie et d'une liturgie, du mimodrame et de l'épithalame, entre nuptialité et pornographie. H.D. conçoit ce poème comme une séquence ou une suite polymorphe, une série de fragments qui brouille genericité et identité, puisque s'y

¹ En revanche, Barthes relie le « texte » à son autre signifiant grec, le mot *hyphos*, qui désigne également le « tissu » et la « toile d'araignée », ajoutant que l'écriture relève de ce qu'on pourrait appeler une *hyphologie* (*Le plaisir du texte*, 100-01).

² Roland Barthes écrit dans *Le plaisir du texte* qu'il souhaite accentuer « dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu—cette texture—le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile » (100).

mêlent musique, danse et théâtre, par l'entremise du chant, de la poésie et de l'art dramatique de la Grèce antique (chœur, didascalies, strophe/antistrophe, chorégraphie). De la mise en scène du poème à la mise en plis du texte, tout se joue, dans ce rite de passage, sur l'expérience trouble de la limite, l'épreuve de la signifiante de *limen* et de l'hymen. Signifiant anagrammatique par excellence, « Hymen » se donne d'abord à lire comme un hymne à Hyménée (gr. *Hûmen*), célébré par deux fois lors de la cérémonie placée sous l'égide du dieu de l'hymen (angl. *Hymen*), qui personnifiait le chant nuptial et qui présidait l'union et les festivités d'hyménée¹. D'emblée, l'hymen se dédouble et se démultiplie, pris dans la double bande de l'éponymie : non seulement dans le pli du nom commun et du nom propre (angl. *Hymen* / *hymen* ; fr. *Hyménée* / *hyménée* ou *hymen*), mais aussi dans le pli du titre du poème et du recueil éponyme (« Hymen », *Hymen*, 1921). Placé à l'orée du texte, sur le seuil paratextuel du titre d'où il commande toute la lecture, l'hymen semble donc promis à se nouer sous les auspices célestes de l'hymne d'hyménée. Après une brève ode préliminaire placée en exergue, en guise de *hors d'œuvre*, ou d'épigraphe poétique (« *Ah, how could they know/how violets throw strange fire* », 101), « Hymen » s'ouvre sur une didascalie introductive, en somme sur un second pli, un autre soufflet ou préambule². Le lecteur pénètre dans une zone encore indécise qui fonctionne comme un nouveau seuil péritextuel, un espace liminaire. Selon le mot de Borges à propos d'une préface, cet espace constitue un « vestibule » offrant à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin³.

¹ Derrida note que l'anagramme entre hymne (*umnos*) et hymen (*hûmen*, membrane) ne semble pas fortuit. Il serait motivé par une étymologie commune : ainsi *hymen* (comme *hymne*) serait dérivé du radical *u* qu'on retrouve dans le lat. *suo*, *suere* (coudre), et le gr. *uphainô* (tisser, ourdir, machiner), *uphos* (tissu, toile d'araignée, filet, texte). Il serait aussi apparenté à *umnos* (trame, puis trame d'un chant, par ext. chant nuptial). (*D* 258, 263).

² Le sens de « didascalie » fonctionne de manière double puisqu'il désigne, dans la Grèce antique, les instructions du poète dramatique à ses interprètes et les indications de jeu dans une œuvre théâtrale. Dans « Hymen », H.D. alterne les didascalies en prose avec les chants en vers, selon un laci qui préfigure ses longues séquences de *Trilogy* à *Helen in Egypt*. Les citations suivies du numéro de page sont extraites de *CP*.

³ Sur Borges, le paratexte et sa principale catégorie, le péritexte, cf. G. Genette, *Seuils* (1987), 11.

As from a temple service, tall and dignified, with slow pace, each a queen, the sixteen matrons from the temple of Hera pass before the curtain—a dark purple hung between Ionic columns—of the porch or open hall of a palace. Their hair is bound as the marble hair of the temple of Hera. Each wears a crown or diadem of gold. (101)

Ce fragment de prose narrative campe le récit entre l'espace dramatique du proscenium et le monde mystique de la cérémonie d'initiation. En réalité, ce préambule a moins pour effet de révéler que de *suggérer*, selon le mode allégorique mallarméen par excellence. Dans sa recension de *Goblins and Pagodas* de John Gould Fletcher, H.D. célèbre cette qualité suggestive en des termes qui confrontent Pound et Mallarmé : « a more difficult and, when successfully handled, richer form of art : not that of direct presentation, but that of suggestion.¹ » Ce passage préliminaire plonge le lecteur non seulement dans l'obscurité du mystère, symbolisé par l'épais rideau de couleur pourpre qui focalise l'attention, mais également dans les limbes de l'indécision (« As from a temple », « the porch or open hall of a palace »). Il l'emporte dans la circularité d'un rituel souligné par le rythme solennel d'une phrase scandée par les répétitions (*temple, Hera, hair*). Il l'aspire par le jeu de l'homophonie entre *Hera, hair, air* et *eros*, mots hantés par le signifiant de l'air, qui résonne dans /(h)ɛð/ et siffle dans le « h » aspiré, écho du titre (*h-y-men*)². Evocateur du souffle spirituel et du souffle musical, l'air parmi les mots annonce la ritournelle des instruments à vent et la venue d'Éros.

H.D. invoque l'épouse du dieu suprême, déesse du mariage rituel et de la fécondité du couple (Héra) par l'entremise des seize nymphes du cortège d'hyménée (*matrons*), toutes coiffées de l'attribut royal, le diadème d'or, et imaginées déambulant dans le vestibule (*hall*) d'un lieu de culte indéfini, le temple colossal d'Olympie ou un palace antique tenant lieu de sanctuaire. Il s'agit moins pour l'auteur de déterminer un cadre référentiel univoque, ancré dans un réalisme descriptif, que de reconstruire un univers

¹ H.D., « Goblins and Pagodas », *The Egoist* 3 (déc. 1916), 183. Cf. *The H.D. Book* (II.5 et II.6).

² Dans *Development: A Novel* (1920), Bryher souligne l'importance qu'accordait H.D. à la première lettre des mots : « the initial letter gave the word its colour » (164). Citée par Diana Collecott, *H.D. and Sapphic Modernism. 1910-1950* (1999), 36.

mythique. Grâce au mystère des noms¹ et à une série de glissements métonymiques—du marbre des idoles antiques aux plis organiques—, H.D. conduit l'imagination jusque dans la crypte des rites initiatiques des religions à mystères de l'Antiquité, et jusqu'au *thiasos* de Sapho sur l'île de Lesbos. Au sein de cette communauté vouée au culte d'Aphrodite, les jeunes filles de Mytilène apprenaient le chant, la danse, la lyre et la poésie dans la « volupté grecque » d'un jardin secret (Baudelaire, « Lesbos », I, 150).

From the closed garden
Where our feet pace
Back and forth each day,
This gladiolus white,
This red, this purple spray—
Gladiolus tall with dignity
As yours, lady—we lay
Before your feet and pray: (102)

La poésie de Sapho est celle de la passion insulaire des amours lesbiennes, immortalisée dans la poésie baudelairienne par le chantre « admis au noir mystère ». L'image du havre luxuriant (« closed garden ») renvoie au *topos* aphrodisiaque par excellence, par lequel Sapho désigne l'intimité pastorale de sa sphère de séduction, lieu clos où elle côtoie ses compagnes, et où elle invite sa muse Aphrodite à la rejoindre, comme dans le deuxième fragment auquel H.D. fait ici obliquement allusion :

] here to me from Krete to this holy temple
where is your graceful grove
of apple trees and altars smoking
with frankincense.²

¹ En guise d'épigramme au troisième conte de *Palimpsest* intitulé « Secret Name », H.D. cite un papyrus égyptien réel ou imaginaire : « But Isis held her peace ; never a/word did she speak, for she knew that Ra/had told her the names that all men//know; his true Name, his Secret Name,/was still hidden in his breast. » (173)

² Anne Carson, *If Not, Winter: Fragments of Sappho* (2002), 7. Cette récente traduction d'Anne Carson décape la syntaxe polissée des paraphrases traditionnelles pour rendre aux fragments leur profonde ambiguïté et toute leur obscurité. Elle s'érige sur la syntaxe archaïque originale, sur les failles et les disruptions du texte (« marks and lacks »), signalant par le symbole «] » les morceaux manquants ou illisibles des papyri originaux (xi).

Cet éden de verdure, lieu de dévotion aux mystères d'Aphrodite, est placé sous l'empire étourdissant des délices du sapphisme et de l'initiation érotique :

In this place you Kypris taking up
in gold cups delicately
nectar mingled with festivities : pour.¹

Si Sapho est tout entière dévouée à la déesse née de l'écume (*aphros*), formée selon la *Théogonie* d'Hésiode par la semence d'Ouranos déversée dans la mer (*Théog.* 170-200), H.D. mêle néanmoins aux multiples visages de cette divinité fort complexe des traits du culte de la chaste Artémis, qui jouissait également de lieux de dévotion ou *thiasoi* dans la Grèce antique, auxquels s'ajoutent enfin des allusions à la figure divine des mystères d'Éleusis, Déméter/Korè-Perséphone². Comme l'écrit Eileen Gregory dans un article sur *Sea Garden* qui a fait date : « Perhaps the most remarkable quality of Sappho's imagined Lesbos is the "liminality", the threshold quality, of its central mysteries, all of which reflect the goddess Aphrodite whom Sappho both serves and embodies in song.³ » Dans « Hymen », H.D. semble ainsi courber les deux lignes de force de l'aphrodisiaque et de l'artémisien, versant féminin de la polarisation nietzschéenne du dyonisiaque et de l'appolinien, lorsqu'elle renvoie obliquement aux jeunes vierges (*korè*) de Sapho-Aphrodite qu'elle identifie par ailleurs aux nymphes pures du *thiasos* artémisien un quatuor de demoiselles du cortège d'hyménée (« like the wood-maidens of Artemis », 104). H.D. y fait à nouveau référence dans un texte de fiction inédit contemporain de *Hymen*, intitulé *Paint It To-Day* (1921) : « [...] that most passionate of

¹ Cypris (gr. *Kupris*) est, comme Cythérée, l'un des surnoms d'Aphrodite, en raison des îles où elle accosta selon le mythe. Cf. *Théog.*, 198-99, *Hymn. hom.* v (à *Aphrodite*), 2. Cypris est intimement lié à l'emprise physique féconde et/ou dévastatrice du désir et à l'excitation sexuelle. Présente chez Euripide (*Hippolyte*)—que H.D. adapte dans *Hippolytus Temporalizes*—, la montée ou « vague de Cypris » sera l'un des *topoi* de la poésie érotique en Grèce ancienne (cf. *Anthologie palatine*). Nous reviendrons plus loin sur ce pernicieux nectar-ciguë proche du *pharmakon*.

² Par-delà le symbole féminin de l'amour, la figure d'Aphrodite doit être envisagée dans toute sa complexité : elle est composée d'un inquiétant mélange (*mixis*) de l'*eris* et de l'*eros*, qui se reflète dans les *erga aphroditès*. Voir la belle étude de Gabriella Pironti, *Entre ciel et guerre. Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne* (2007), 7-13.

³ Eileen Gregory, « Rose Cut in Rock : Sappho and H.D.'s *Sea Garden* » (1986), 529.

passions, the innate chastity of the young, the living spirits of the untouched, sacred virgins of Artemis.¹» Mais comme l'écrit, en « voyant » halluciné, l'auteur des *Fleurs du mal*, recueil initialement intitulé *Les lesbiennes*, s'élèvent de l'île idyllique de Lesbos « les rires effrénés mêlés aux sombres pleurs » (I, 150). Ce dernier vers de Baudelaire révèle la tache aveugle de ce lieu sulfureux. Il laisse poindre la macule sombre qui présage des délicieux supplices, des « douces langueurs et des frissons amers » de ces « Femmes damnées » (I, 151).

La brève strophe lyrique citée plus haut marque le début de l'épithalame, chant nuptial ou *hymenaia*. Elle signale l'infime entame de l'hymen, figurée par l'écoulement noir du *style* de H.D. sur la page virginale du poème. Sertie dans la blancheur sybilline des marges, ciselée par l'espace liminal du *versus* et par les failles du texte où se nichent des pulsions indicibles, la fine colonne du poème se dresse vers la voûte constellée. La forme poétique rappelle les colonnades du péristyle du temple grec (« porch »), ou semble mimer le long *style* du grand glaïeul blanc (« Gladiolus tall with dignity »), cette tige du pistil qui s'érige au centre de la fleur digne et vierge². Chacun des termes de ce rite de passage est *encre* dans une langue où prolifère le sens, imprimée à son tour sur un tissu qui recueille toutes les métaphores du corps. Ce corps est en symbiose avec la nature, où chaque forme de vie, à l'image des jeunes filles nubiles du *thiasos* mytilénien, se charge d'une forte puissance érotique. Dans les quelques vers cités, H.D. retrace le double trajet rituel de la fleur encryptée de la nymphe, du jardin édenique du gynécée (« closed garden ») au sanctuaire nuptial de la cérémonie initiatique³. Le

¹ Cité par Susan Stanford Friedman, *Penelope's Web: Gender, Modernity, H.D.'s Fiction* (1990), 195.

² Pistil vient du latin *pistillus*, « pilon ». En botanique, le « style » désigne la partie allongée du pistil (ou carpelle), reliant l'ovaire au(x) stigmate(s). Cf. Mallarmé, « Prose pour des Esseintes », I, 30.

³ Nous tentons de faire résonner la polysémie de chacun des termes. *Nymphé* désigne la « jeune fille à marier » ou « nubile » (*bride*), et donc la protagoniste du poème de H.D. accompagnée de son cortège de demoiselles d'honneur. En anatomie, les *nymphes* renvoient par métonymie au sexe féminin. Par ailleurs, le *gynécée* désigne à la fois le lieu de vie réservé aux femmes dans les maisons gréco-romaines, et, dans la langue organographique, le pistil, organe femelle des plantes à fleurs, formé des stigmates et des carpelles ; le *gynécée* s'oppose alors à l'*androcée* (étamines). Chez les insectes, la nymphe désigne le deuxième état de la *métamorphose*, avec son riche sémantisme du passage, de la transformation et de la

double sens constitutif de l'hymen est à lire à la lumière de l'exploration qu'en fait Mallarmé dans « Mimique », où *hymen* signe d'abord « la fusion, la consommation du mariage, l'identification des deux, la confusion entre les deux. *Entre* deux, il n'y a plus de différence [...] » (D 258). Tel est le mimodrame qui se joue dans « Hymen ». Tout, dans ce poème, y mène. Des sens multiples de la *nymphè*, se dégage un trait commun. Celui d'une dissimulation originaire, état de latence auquel renvoient les signifiants « nuptiaux », car nymphe, nubile, noces, proviennent en effet de la même « nébuleuse » sémantique du *voile* et du *voilement*, du latin *nubo*, *nubere*, *nupsi*, *nuptum* : voiler, couvrir ; se voiler, se couvrir (prendre le voile pour se marier) ; de *nubes*, *nubis* « nuage, nuée, nue », au figuré « voile, obscurité », apparenté au grec *nephelê* (nuée) et *nephos* (nuage), et au latin *nebula* (brouillard, nuage), qui renvoient à leur tour aux zones de turbulence des essaims, vapeurs, nuages, à ces multitudes de petits points qui tourbillonnent pour former les zones d'ombre du visible.

b) défiguration et subversion symbolique

Tout se joue dans cet antre crypto- ou hyméno-graphique, dans cet entre-deux insituable que constitue l'hymen. H.D. choisit le mode du tressage, cher à Sapho, « pour chanter le secret de ses vierges en fleurs » (« Lesbos », I, 150). Dans le double motif de la fleur virginale s'entrelacent la célébration (hyménée), la pureté (hymen) et le poème, lui-même fleur cryptique (*anthos*) intégrée à un ensemble, comme le concevait la première anthologie de Méléagre. Dans son *Anthologie palatine*, chaque poète ou texte représente une fleur insérée dans une composition florale nommée *Stephanos*, soit la couronne ou la guirlande¹. Cet entrelacs inscrit l'hymen à la pliure d'un paradoxe, et au

liminalité, notion intimement liée à ce qui est en jeu dans l'*hymen*, au double sens du rite (cérémonie, union, alliance, mariage) et de la consommation du mariage, laquelle passe par la *rupture* de la membrane hyménéale (*maidenhead* ou *hymen*) et donc par la perte de la virginité (*maidenhood*). H.D. fait résonner toutes ces harmoniques dans le poème.

¹ H.D. mentionne la *Couronne de Méléagre* (I^{er} s. av. J.-C.) dans sa note en exergue au recueil d'inspiration hellénistique, *Heliodora* (1924), CP 147. Dans son étude intitulée « The Wise Sappho », H.D. cite le poème préface (proème) de Méléagre lui-même : « Little, but all roses » (« Chez

cœur de la configuration d'un don impossible, où la *nymphè* se voit offrir la fleur gorgée de sève qu'elle est supposée incarner. Selon un effet d'enchâssement symbolique qui produit un vertigineux jeu de miroirs, on apporte à la jeune Lesbienne son propre hymen sur un plat d'argent, celui-là même dont elle est venue faire offrande sous les auspices matrimoniaux d'Aphrodite, d'Héra et d'Artémis.

Of all the blessings—
 Youth, joy, ecstasy—
 May one gift last
 (As the tall gladiolus may
 Outlast the wind-flower,
 Winter-rose or rose),
 One gift above,
 Encompassing all those;

Le contre-don qui accueille la jeune fille venue offrir sa virginité forme une troublante préfiguration de l'hymen, et participe ainsi à son interminable ajournement. Le glaïeul blanc fraîchement cueilli dans l'Éden verdoyant et déposé aux pieds de la nymphe s'inscrirait sans doute dans l'ordre symbolique de la représentation classique s'il n'en constituait déjà la doublure ou le mimodrame ironique. Placé sous l'ostentation du rituel saphique, le don floral se dédouble à son tour, *gladiolus* signifiant glaïeul et glaive. En renversant la figure virginale en instrument de défloration, H.D. opère la défiguration du langage symbolique traditionnel. Par là, elle transfigure le don en *pharmakon*, en « drogue » aphrodisiaque au goût métallique des frissons amers. La notion de défiguration a été explorée par Evelyne Grossman, qui la conçoit comme « force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime » (*La défiguration*, 2004). Nous reconnaissons ici le désir de H.D. de « donner voix à l'innommable, donner figure à l'infigurable », démarche qui « suppose de défaire les formes coagulées,

toi./Sappho, je cueillis avec soin/Peu de boutons, mais des boutons de rose »), *Notes on Thought and Vision & The Wise Sappho* (1982), 57. Voir E. Gregory, « Rose Cut in Rock : Sappho and H.D.'s *Sea Garden* », 534-37. Autre figure de la poésie amoureuse de Lesbos, Alcée, qui brûlait peut-être pour elle, évoque une « pure Sappho, aux tresses de violettes, au sourire de miel ». Cf. Richard, « Sappho », E.U.

de les ouvrir, de les déplacer » (7-8). Ce « mouvement de déstabilisation qui affecte la figure », souligne l'auteur, « n'est pas nécessairement violent : la *délicatesse* au sens de Barthes, entendue comme sortie d'un affrontement catégoriel des oppositions, n'y est sans doute pas étrangère » (9). Dans l'œuvre de H.D., la mise en exergue de la figure de l'androgynie (la fleur phallique, angiosperme, bisexuée) marque la subversion radicale du stigmate de la différence sexuelle. Par la petite piqûre du *style* de l'écriture (*stigma*, *glûphè*), H.D. s'approprie la pointe stigmatique du *topos* virginal (hymen, fleur). Dans ce poème iconoclaste, l'auteur substitue à la différence sexuelle le mouvement de la différence. Malgré les trompettes de la rhétorique des maîtres du modernisme, la femme-écrivain est encore affublée d'une « identité » féminine suffocante, placée sous les oripeaux de l'idéologie victorienne. H.D. y introduit le jeu, irréductible écart, de la jouissance textuelle, au risque de la dissémination. Le stigmate—fleur-poinçon ou pointe du pistile et du style—devient l'agent de *production* idéal d'un désir inassouvi, d'une pulsion à la dérive, qui échappe à la logique de l'accomplissement. Par ce biais, H.D. revendique aussi l'ambiguïté de l'*eros* saphique : sa morsure aigre-douce, ou la flamme oximoronique d'un désir glacial, qui s'éternise jusqu'à l'agonie blanche d'un corps consumé : « Eros the melter of limbs (now again) stirs me—/sweetbitter unmanageable creature who steals in.¹ » H.D. donne corps à cette tension extrême entre l'ardeur du désir saphique et les supplices de la chair, en particulier par l'entremise d'un spectre chromatique en apparence brouillé : « This woman whom love paralysed till shed seemed to herself a dead body yet burnt, as the desert grass is burnt, white by the desert heat » (*The Wise Sappho* 64). La blancheur du corps consumé jusqu'aux os par les flammes de l'*eros* renvoie à l'ambivalence des couleurs dans la poésie de H.D., et plus particulièrement à l'usage subversif du blanc directement hérité des *Fragments*

¹ Cf. Anne Carson, *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, 265. L'expression « aigre-douce » renvoie au célèbre néologisme du fr. 130 de Sappho, qui compare l'effet produit par Éros à une piqûre douce-piquante (*glukupikron*), *bittersweet*. V. également Carson, *Eros the Bittersweet: An Essay* (1998 [1986]).

poétiques de Sapho. Sur les multiples valences de la blancheur et de la virginité chez Sapho et chez H.D., Eileen Gregory écrit dans « Virginité and Erotic Liminality in H.D.'s *Hyppolitus Temporizes* » (1990) : « Far from serving as a sign of literal "intactness," denial of erotic encounter, virginity for H.D. always suggests a highly charged threshold, a "hymeneal" threshold like that rendered in "Hymen," signaling an imminent descent into the colors of the erotic body while suggesting at the same moment a spiritualized, numinous intensity » (138)¹. Comme en témoignent les textes de Sapho et de H.D., les seules fleurs immortelles (« May one gift last », « Outlast ») ne sont pas la rose blanche ou cuisse-de-nymphe-émue, le lys blanc ou encore le glaïeul, mais leur transposition poétique. Art de la suggestion, le triomphe poétique s'incarne dans le simulacre anthologique, cette fleur-figure de langage « absente de tout bouquet » (« Crise de vers », II, 213). Dans « Hymen », le glaïeul suave de notre séjour terrestre est ressaisi comme fantasme ou simulacre par la puissance du verbe poétique. L'intensité immaculée des liliacées trouve dans l'imagination poétique le lieu d'une efflorescence idéale. Si le don de la fleur hyménéale est impossible, c'est parce que l'hymen relève lui-même de l'infigurable. L'hymen s'avère non seulement infigurable, il est, en réalité, l'infigurable.

Le dédoublement du don jusqu'à l'excès et à la redondance porte le sceau de la cérémonie païenne (aphrodisiaque, dyonisiaque, éleusinienne), où la célébration de la nature engendre la saturation de la préfiguration de l'hymen.

For her, for him,
 For all within these palace walls,
 Beyond the feast,
 Beyond the cry of Hymen and the torch,
 Beyond the night and music
 Echoing through the porch till day.

¹ V. également, E. Gregory, « Scarlet Experience: H.D.'s *Hymen* » (1987).

L'incantation s'appuie sur les amorces anaphoriques qui font du poème, à l'instar du sanctuaire, une chambre d'échos. Chacun des termes de cette strophe vaut dans son rapport à la question du liminaire. Tout y est affaire de seuil, alors même que tous les seuils font question. L'hymen a « lieu » entre l'identité et la différence : entre l'un et l'autre, soit entre deux sujets indéterminés (*her*, *him*), signifiés vides pour des protagonistes placés derrière des masques. L'hymen flotte à la dérive entre ces deux pôles. Il traverse un rite de passage où seules se distinguent les marques d'une *intention* et d'une mise sous tension de la langue (*for*, *for...*). Tension et intention débordent le sujet dépersonnalisé par l'adresse du cortège d'hyménée à un destinataire anonyme. H.D. donne corps au chœur et à la kyrielle de nymphes de la cérémonie par la mise en exergue de leur corporéité. Elle souligne les contours de leur corps gracieux et de leurs cheveux délicatement noués, la beauté de leur chair diaphane digne du marbre lisse ou des surfaces chryséléphantines de la statuaire grecque se détachant sur une toile de fond empourprée. Cependant, la voix émanant du chœur semble étrangement désincarnée, insituable. Elle s'élève comme une voix d'ensemble associée à un va-et-vient de corps immaculés, à un mouvement de meute, qui suggère une intense présence charnelle et sensuelle, quoique entièrement désubjectivée¹. Défilé continu d'une multiplicité sans visage, de corps sans sujets, le cortège se fait flux charnel, ballet de silhouettes à la plasticité presque palpable, mais irréelle et inhumaine :

From the distance, four children's voices blend with a flute, and four very little girls pass singly before the curtain, small maids or attendants of the sixteen matrons. Their hair is short and curls at the back of their heads like the hair of the chryselephantine Hermes. (102)

Two by two—like two sets of medallions with twin profiles distinct [...]—the four figures [...] are outlined with sharp white contour against the curtain [...]. The tunics fall to the knees in sharp marble folds. They sing [...]. (103)

¹ Sur la meute et le devenir-animal, cf. *Mille plateaux*, 292.

H.D. éveille pour décor « l’ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections », reliées en filigrane par la « totale arabesque » formée par les lignes serpentes des corps en mouvement, et reprise par les « sinueuses et mobiles variations » d’une écriture corporelle sur l’espace scénique (*La Musique et les Lettres*, II, 68). La divagation de H.D. sur le ballet de ces corps gracieux peut se lire comme un art suggérant la dimension chorégraphique de toute écriture. Ces passages de prose poétique renvoient à un « composé de sensation », sous la forme d’une « vibration » qui « suit une corde invisible plus nerveuse que cérébrale » et qui suggère « l’étreinte ou le corps-à-corps (lorsque deux sensations résonnent l’une dans l’autre en s’épousant si étroitement, dans un corps-à-corps qui n’est plus que d’“énergies”) » (*Q* 159). Ce corps-à-corps n’est pas sans évoquer les réflexions de Mallarmé sur le ballet, qui rapproche « l’opération, ou poésie, par excellence et le théâtre », et qui met en exergue « l’impersonnalité de la danseuse, entre sa féminine apparence et un objet mimé », figure même du « sacre » de l’« hymen » entre les arts (« Crayonné au théâtre », II, 163). Sacre, hymen, fusion des corps en mouvement, de la musique et de l’opération poétique, l’interpénétration des arts confond les « couleurs et les lignes », les « timbres et les thèmes », met en scène un personnage, figure même de la Rêverie, « déité costumée aux invisibles plis d’un tissu d’accords ».

Dans la strophe citée plus haut, l’impossibilité du don se transforme en mime, et l’échec de la volonté donatrice en pure ostentation. Ce qui se traduit par un surcroît mimétologique : « Celui qui contre-effectue l’événement, Mallarmé l’appelait le Mime, parce qu’il esquivait l’état de choses et “se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace” » (*Q* 151). Ce mode est celui qui fait bégayer la langue¹. Dans le passage cité, l’ostentation se double de la répétition, le mot se dédouble par le jeu de la réitération,

¹ « L’art est le langage des sensations [...]. L’écrivain se sert de mots, mais en créant une syntaxe qui les fait passer dans la sensation, et qui fait bégayer la langue courante, ou trembler, ou crier, ou même chanter » (*Q* 166).

phénomène perceptible dans le *for* et le *beyond* anaphoriques et allitératifs, dont le but est de pallier par l'artifice l'irrépressible pulsion donatrice, et ainsi de donner corps au don, dans une débauche de re-présentation. Mais l'effet produit par la répétition est le dévoilement de la fissure au-dessus de laquelle se tient le cérémonial. Chacun des mots de ce passage est tendu vers l'*entre-deux* de *limen*, marge d'indécision soulignée par les masques anonymes des indéfinis (*her, him, all, these*). De cette zone d'indétermination émerge une différence sexuelle estompée (*her/him*). Au sein de cet espace d'indiscernabilité, où les corps se mêlent et où les identités se brouillent (104-05), l'hymen fonctionne comme une syllepse¹. Pli entre l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors (*beyond*), son espace encrypté se définit étrangement dans ces lignes par la labilité de ses frontières. Cela se traduit par la percée aussi fulgurante qu'intangible de l'onde musicale (*echoing through*). Irradiation tous azimuts excédant l'espace liminaire, la ritournelle déborde les murailles (*limès*) du confinement grâce à une ouverture de fortune, un (lieu de) passage donnant sur une cavité semi-close, une sphère de résonance acoustique, l'espace vestibulaire du *porch*. Cet espace liminal s'apparente aux « plis et plissements » qui se forment au dehors, à ce mouvement qui crée le « dedans du dehors » (*Foucault* 104). Les ondes musicales se propagent vers l'extérieur et le transforment en crypte, autrement dit, elles l'encryptent et l'englobent dans un pli du dedans. Au même moment, le poème se tend, il se met sous tension par le jeu allitératif et anaphorique (*for, beyond*), qui par son effet d'accumulation continue fonctionne comme « tenseur » dans la langue. L'usage d'une « expression atypique » peut fonctionner comme *tenseur* et ainsi « assure[r] un traitement intensif et chromatique de la langue » (*Mille* 126). On pense ici notamment à des variations infimes, où « last » est repris par « Outlast », « Gladiolus tall » par « tall gladiolus ».

¹ La syllepse est définie par Fontanier dans *Les figures du discours* : « Les tropes mixtes qu'on appelle *Syllepses*, consistent à prendre un même mot tout-à-la-fois dans deux sens différents, l'un primitif ou censé tel, mais toujours du moins *propre* ; et l'autre *figuré* ou censé tel, s'il ne l'est pas toujours en effet ; ce qui a lieu par *métonymie*, par *synecdoque*, ou par *métaphore* » (105).

Plus loin, « wind-flower » se mue en « Winter-rose » puis en « rose », « gift last » en « gift above ». Surgissent ensuite deux constructions atypiques. D'abord, l'inversion de l'ordre syntaxique canonique dans « Gladiolus tall » et « Gladiolus white », qui a pour effet de mettre en exergue l'adjectif, ainsi mis sous tension selon une « syntaxe du cri » : « faire vibrer des séquences, ouvrir le mot sur des intensités intérieures inouïes, bref un *usage intensif* assignifiant de la langue.¹ » Puis, l'usage de « and » dans « the cry of Hymen and the torch », où cette dernière adjonction forme une protubérance (« and the torch »), un étrange effet de greffe, qui fait crier la torche par télescopage syntaxique². Le poème s'étend ainsi vers un espace-temps moins transcendé que plié, vers un *atopos* où le temps se fait espacement et l'espace temporisation. Devenir-temps de l'espace et devenir-espace du temps se mélangent dans un *beyond* anaphorique. Ils passent l'un dans l'autre par ce pivot syntaxique : mouvement hors les murs, vers l'au-delà ou l'ailleurs, vers le dehors.

Dans cette scène inaugurale où la nymphe est confinée au mutisme, son silence se donne à entendre comme un cri inouï, comme « un silence qui serait un cri³ ». Le cri déchirant de l'hymen serait alors un bruit sourd absorbé par le chant, un gémissement qu'on étouffe sous les nappes sonores de l'épithalame, et qui s'étouffe dans les plis de l'épais rideau pourpre : « The curtain hangs motionless in rich, full folds. » (102). Interdit, le cri se glisse sous les mots, se donne à lire entre les lignes de l'ode (*cry*), dans les vibrations de l'onde, jusqu'à la pliure du vers. Tel un invisible coup de foudre, le cri d'Hyménée, où la jeune vierge semble un instant se confondre avec la divinité, perce imperceptiblement le voile du chœur nuptial. Par ce cri inaudible, la marge d'indécision sémantique gagne l'antre de l'hymen. Zone grise du timbre forcé, distortion du grain de

¹ Deleuze et Guattari, *Kafka: pour une littérature mineure* (1975), 41. Désormais *Kafka*.

² « Se servir de la syntaxe pour crier, donner au cri une syntaxe » (*Kafka* 48).

³ Dans *Adrienne Rich. Cartographies du silence*, Marie-Christine Lemardeley évoque une nouvelle d'Isak Dinesen (*The Blank Page*), où l'absence de la tache de sang sur les draps nuptiaux du couple royal inspire l'effroi d'une servante confrontée au blanc scandaleusement immaculé, avant d'ajouter : « La présence même de cette absence qui fait tache sert d'équivalent pictural à un silence qui serait un cri. » (17)

la voix, le cri est le devenir-animal du chant d'hyménée. Il s'arrache aux plis du voile du palais (*velum* et *nuptum*). Signifiant à valeur proleptique, « the *cry* of Hymen » exprime à mots couverts les sanglots étouffés de la jeune vierge, relayés par la complainte du chœur proclamant à demi-mots, tel le chœur tragique, l'imminence du sacrifice hyménéal. Sous le fard de la fête rituelle, l'acte sacré (*sacrificium*) s'apprête à faire couler le sang de la nymphe au nom d'Hyménée¹. Terrible prévision d'un cri d'effroi encore tu, le chant fait écho à l'appel que Baudelaire naguère entendit résonner : « Il en est, aux lueurs des résines croulantes, / Qui dans le creux muet des vieux antres païens / T'appellent au secours de leurs fièvres hurlantes » (« Femmes damnées », I, 152).

c) sensations haptiques

« Hymen » suit un processus d'intensification, qui se traduit par la densification croissante d'un texte à mailles tissées de plus en plus fines. Il faudrait entretenir ces fils avec toutes les toiles, étoffes, moires, avec les draps et les voilages, mais aussi la débauche de fleurs et les figures d'efflorescences, les lignes harmoniques des vents, des bois, toutes les courbes et les courbures des corps sensuels, mobiles et charnels, qui prennent dans leurs plis tout le corpus de H.D. Suivre quelques-uns de ces plis, de ces lignes et de ces courbes permet d'esquisser non seulement des points de croisement dans un écheveau métaphorique complexe, mais des « zones, limitrophes et transitionnelles, d'indiscernabilité » (*Mille* 128), des zones de « voisinage » (343), qui donnent lieu à la mêlée des motifs et des corps jusqu'à l'indistinction—préfiguration ultime de l'hymen, préparatifs avant l'apothéose (*hieros gamos*) :

¹ Dans son article sur l'épithalame, Barbara Cassin évoque le *cry* à l'origine du chant nuptial, sans doute celui dont il s'agit ici au sens le plus littéral : « “Ô hymen ! Ô hyménée !”, scandait dans l'ancienne Grèce la marche des époux vers la demeure du mari ; ce cri devint le refrain de l'épithalame (du grec *épi*, “sous, près de”, et *thalamos*, “chambre”, en particulier “chambre nuptiale, lit”), ou poème, et, après Stésichore, chant choral en l'honneur des nouveaux mariés » (E.U.).

- zone d'indiscernabilité sonore : « *four children's voices blend with the flute* » (102), « *a wood-wind weaves a richer note into the flute melody ; then the two blend into one song* », « *Flute, pipe and wood-wind blend in a full, rich movement. There is no definite melody but full, powerful rhythm* » (104), « *they sing to blending of wood-wind and harp* » (107),
- zone d'indécidabilité sexuelle : « *the wood-maidens of Artemis [...] are boyish in shape and gesture* » (104),
- zone d'indistinction perceptive : « *the bride-chorus passes before the curtain. There may be any number in this chorus.* » ; « *The bride in the center is not at first distinguishable from her maidens* » (105),
- démultiplication des plis (organes, fleurs, tissus) : *curtain, rich full folds, sharp marble folds, cloth outspread, crocus buds unfold, spray, petals, flower spray,*
- télescopage de séries ou « capture de codes » (« *rencontre* entre deux règnes », « court-circuitage »¹) : *wind-flower/winter-rose/wind/wood-wind/wood-maidens, marble hair/marble folds, river-bed/ spills/spilled/(sea)bed, shore/floor/bridal door, folds/crocus buds unfold...*

Les séries disparates se rencontrent et se croisent pour former de multiples formes de plis. Produit du télescopage de codes, la variété de pli la plus hybride est parfaitement saisie par la référence à la composition *chryséléphantine*, caractéristique de la statuaire antique, évoquée dans « Hymen » (102). Ce mélange de matières disparates (or et ivoire) donne naissance à un étonnant vocable aux racines grecques, dont la concrétude référentielle et linguistique donne corps à la dynamique du télescopage générique et génétique qui sous-tend le texte et préside à son mode de fonctionnement.

Le tableau ne serait pas complet sans l'évocation de l'usage de la couleur, qui, ajouté au travail sur le mélange des règnes (végétal, animal, minéral) et sur la diversité des matières (chair, marbre, étoffe, peau, bois, plantes, fleurs, tissu, givre, neige, eau,

¹ Deleuze (avec Claire Parnet), *Dialogues* (1996 [1977]), 55. Sur la notion deleuzienne de « zone d'indiscernabilité » et ses variantes (zones d'indétermination, d'indécidabilité, d'indécision, d'indistinction, d'ambiguïté), cf. Noëlle Batt, in Sasso et Villani (dir.), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze. Les Cahiers de Noesis* (rééd. 2003), 343-46.

gèmes, roches, or, ivoire, etc.) entre dans la composition d'un (ou plusieurs) « bloc de sensation », autrement dit d'un « composé de percepts et d'affects » (*Q* 154)¹. H.D. développe son poème sériel en fonction d'une logique des sens, non rationnelle, non cérébrale, c'est-à-dire d'une « logique de la sensation », selon l'expression de Cézanne que Deleuze transforme en idée-force de son esthétique². Dans « Hymen », si le mouvement des figures, le ballet des jeunes filles dans l'espace scénique virtuel crée des zones de flou, le travail sur la couleur s'accompagne néanmoins en contrepoint de scènes picturales, véritables tableaux impliquant la délimitation d'une Figure dans un « champ opératoire » (*Logique/sensation* 11). Ce champ est formé par l'espace scénique du temple, qui a pour toile de fond un épais rideau de velour de couleur pourpre, équivalent dans le langage pictural à un aplat, une plage monochrome (« a dark purple », « background of darkness », 101-02). Malgré tout ce qui les sépare, le « cri » inouï de l'hymen, qui tente de percer sous les mots de l'épithalame, recouvert par les nappes sonores du chœur, des instruments à vent et des cordes, n'est pas sans évoquer le pape baconien qui « crie *devant l'invisible* : neutralisée, l'horreur est multipliée parce qu'elle est conclue du cri, et non l'inverse » (42)³.

Malgré la nuance violine du pourpre du rideau de scène (« dark purple »), la dissémination du sens de *purple* travaille à plein régime et suggère la couleur pourpre de la chair à vif, le velour incarnat, l'écarlate des draps nuptiaux⁴, couleur proleptique du sang versé—« I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles » (Rimbaud). C'est, comme par fatalité, sur cette toile de fond empourprée que se détachent les silhouettes curvilignes des jeunes filles du cortège vêtues de blanc : « *four very little girls pass*

¹ « L'œuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi. Les accords sont des affects. Consonnants et dissonnants, les accords de tons ou de couleurs sont les affects de musique ou de peinture » (*Q* 155).

² Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (2002 [1981]), 46. Désormais *Logique/sensation*.

³ « Bacon n'a pas cessé de vouloir éliminer le "sensationnel", c'est-à-dire la figuration primaire de ce qui provoque une sensation violente. Tel est le sens de la formule : "j'ai voulu peindre le cri plutôt que l'horreur". » (*Logique/sensation* 42)

⁴ Écarlate, du lat. médiév. *scarlata*, draps aux couleurs vives.

singly before the curtain » (CP 102), « *the four figures of four slight, rather fragile taller children, are outlined with sharp white contour against the curtain* » (103), « *the figures—tall young women, clothed in long white tunics* » (105). Puis pénètre la Figure centrale, celle de la *nymphè* (« *The bride in the center* »), présentée dans une profusion de voiles et de plis (« *like the veiled Tanagra* »), une coulée de blanc venant couper le fond pourpre de son contour défini avec netteté : « *the veiled symbolic figure standing alone in the center* », « *The veiled figure stands with her back against the curtain [...]. Her head is swathed in folds of diaphanous white* ». Coulée de blanc sur plage rouge, telle semble bien être la définition deleuzienne de l'incarnat : « Mais ce qui constitue la sensation, c'est le devenir-animal, végétal, etc., qui monte sous les plages d'incarnat, dans le nu le plus gracieux, le plus délicat, [...] ; ou qui surgit dans la fusion, la cuisson, la coulée des tons rompus... » (*Logique/sensation* 169). Ce que nous donne à voir la composition visuelle de « Hymen », dans la juxtaposition du fond écarlate et de la Figure blanche, c'est la défiguration anticipée de la chair. La blancheur immaculée de la nymphe—corps sans figure, Figure du corps—est entourée, encerclée par le plan de couleur chair qui l'enveloppe et l'empourpre par contiguïté. Plus exactement, elle l'intensifie. La couleur blanche de la Figure est à son tour rompue par une tache rouge vif (« *This red, this purple spray* », 102), préfiguration de la maculature et prolepse de la défiguration de l'espace vierge. De la palpation sensible ou figurale, naît la possibilité d'une vision haptique, qui rapporte le toucher au spéculaire. Dans son texte poétique, H.D. crée cette dimension haptique de la couleur, qui a trait à la sensation d'un toucher avec les yeux : « *The hair is smooth against the heads [...]* », « *sharp white contour* », « *folds of diaphanous white, through which the features are visible* » (CP 105). La mise en tension des couleurs, comme celle des lignes mélodiques et corporelles, alimente l'intense dimension figurale du poème, qui peut se lire comme une suite d'études ou de figures du corps. Cela se traduit par la juxtaposition de deux paradigmes de couleur

dans les passages chantés qui sont aussi des champs picturaux. Ils apparaissent nettement si l'on met en regard les quatre champs (et chants) placés au cœur du poème, qui alternent les plages de blanc liées à la Figure centrale et les coulées chromatiques associées au chœur : 1) « Never more will the wind » (103-04) active le paradigme du blanc intensif à travers le *topos* saphique de la neige et du froid (*snow, bright, rain, wind*) ; 2) « Between the hollows » (104-05) suggère un déferlement de bleu (« The spring spills blue ») correspondant à la profusion de jacinthes distribuées dans l'espace ; 3) les strophes et antistrophes du chœur (« But of her / Who can say if she is fair? », 105-06) constituent une nouvelle étude des variations d'intensité des blancs ; 4) enfin, « Along the yellow sand » (107) évoque les rayons lumineux qui baignent les lauriers de soleil (*shimmering, threads of gold, sun, shines*). Ce fragment figure également la dissémination de touches incarnadines, celles des fleurs de lauriers-roses dont H.D. saisit le pâle incarnat, couleur de chair (« their blushes shine as faint in hue »), le rose incarnadin qui lui inspire la vision sensuelle de la peau scintillant entre ombre et lumière sous les voiles diaphanes de la future mariée : « (Ah, love, / So her fair breasts will shine / With the faint shadow above.). » H.D. emploie une palette chromatique faite de sensations tactiles et haptiques, de percepts et d'affects qui sont autant d'intensités—rouge sang, rivière de saphirs, flux lumineux, pulpe de chair, brûlure de la couleur blanche. Pour l'essentiel, les coulées chromatiques (le bleu et l'or/incarnadin) forment des taches de couleur, de fines dégoulinures colorantes serties de blanc (Figure) ou de pourpre (fond), pures sensations de fluence et de chair (Aphrodite-Eros).

Toute la poésie de H.D. semble osciller entre ces deux pôles chromatiques : de la noirceur violine et empourprée, l'on glisse au rouge vif et en dégradé (pourpre, violet, incarnat, vermeil, rouge sang, écarlate, cyclamen, rose, incarnadin) jusqu'à l'extrême blancheur, l'apparence virginale ou immaculée, l'intense clarté de la neige, de la glace et du givre, du lait et de l'écume, de la fleur de lys, de myrte ou de laurier, de la chair,

de la cendre et du feu. Dans maints poèmes s'entremêlent plusieurs de ces valeurs sensibles, comme dans ces quelques vers de « Loss » (*Sea Garden*) : « I am glad the tide swept you out,/O beloved,/you of all this ghastly host alone untouched,/your white flesh covered with salt/as with myrrh and burnt iris » (CP 22). Ou encore dans cette strophe de « Sea Gods » : « We bring the hyacinth-violet,/sweet, bare, chill to the touch—/and violets whiter than the in-rush/of your own surf » (30). Dans « Hymen », l'intensité du blanc, pris dans le réseau de toutes ses valences, est portée à son paroxysme. Le blanc semble même incarner ce paroxysme. Il forme l'authentique expression de ce pur état-limite. Là où les premiers critiques n'y ont perçu que des traces de rigidité et de vacance stérile, de frigidité et de frustration douloureuses (assimilées aux souffrances de H.D. dans ses rapports avec Lawrence et Aldington en particulier), le blanc serait bien plutôt la couleur même poussée à son intensité suprême. Ce qu'avait naturellement compris Bryher, la compagne et complice de H.D., lorsqu'elle répliqua à la recension négative de *Hymen* parue dans le *Times Literary Supplement* (« deadening and monotonous ») par la publication de sa propre lecture de l'œuvre, intitulée « Spear-Shaft and Cyclamen-Flower », où elle mettait en exergue une poésie qui n'était ni froide ni stérile (« not cold, not passionless »), mais « pleine d'émotions et de désirs », vibrante d'une intense beauté (« bright with beauty »)¹. De même, comme le souligne Diana Collecott dans *H.D. and Sapphic Modernism*, Marianne Moore se montra sensible à un aspect saillant de *Hymen*, qui n'était autre que « son concept de couleur », dont elle pensait qu'il relevait d'un rite de la beauté (« instinctive ritual of beauty », *Complete Prose*, 81). L'analyse de Marianne Moore est féconde en ce qu'elle souligne la puissance du concept de couleur chez H.D., dont un texte comme « Hymen » signe la mise en œuvre. Chez H.D., la couleur n'est autre que la gestation, l'accomplissement concret ou le *rite* de l'Idée, au sens où l'emploie Mallarmé dans sa chronique pour *La Revue*

¹ Bryher, « Spear-Shaft and Cyclamen-Flower » (recension de *Hymen*), *Poetry* 19.6 (1922), 333-37. Cité par Diana Collecott, *H.D. and Sapphic Modernism*, 36.

indépendante. Les réflexions du poète sur l'actualité scénique lui permettent de développer ses considérations inactuelles sur l'art, et en particulier sur l'hymen (l'union, les noces) de l'« opération » poétique et du théâtre dans le ballet. Mallarmé se place ainsi au point philosophique où se nouent la Figure de la danseuse, le geste théâtral, toujours « *momentané* ou *fictif* », l'évocation virtuelle de l'idée et de ses avatars sensibles (fleur, nuée...). Pour H.D. comme pour Mallarmé, le rite n'est autre qu'un geste sans cesse esquissé en direction de l'hymen, d'un hymen toujours inaccompli, irréalisable, mais élevé à la puissance de l'artifice. L'accomplissement fictif consiste en l'événement de la création poétique, situé au pli du livre et du théâtre, de la Figure et du poème, ce « pli de sombre dentelle qui retient l'infini » enregistrant « noir sur blanc » la fugacité d'un réel s'évanouissant perpétuellement (« Quant au livre », II, 215). Jacques Rancière a bien montré que symbole et métaphore sont l'acte de la production de l'Idée mallarméenne, « l'institution de son rituel ». Située à la limite de la figure et de l'infigurable, la couleur remplit cette fonction créatrice chez H.D. Mettant en relief le sens étymologique de la métaphore comme déplacement, et du symbole comme « accord, signe d'alliance », Rancière écrit que « l'Idée est symbole, c'est-à-dire accord scellé, dans le seul acte momentané de la performance ». La « métaphore symboliste », dès lors, serait « le geste d'un déplacement qui met ensemble, en forme de fleur virtuelle, une manière de combiner des pas et un schème de monde.¹ » L'écriture comme trace du rite éphémère de l'idée s'inscrit dans le paradigme du jeu de l'esprit, qui reste lettre morte « si manque l'exact rituel par lequel le lecteur s'institue strictement comme le nouveau théâtre où le poème rejoue sa chorégraphie » (48). Selon Rancière, ce rituel instinctif ou primordial du poème relève du sacré, de la consécration du séjour humain (54), et même du sacrement (96), soit de l'*hymen* entre l'idée et la figure, entre la fleur et sa propre épure. Le poème est le fruit du jet des « preuves

¹ Rancière, *Mallarmé. Politique de la sirène* (1996), 32-38. Cf. également 96-102.

nuptiales » de l'idée (96), du rituel comme capture de l'événement, du *mystère* de l'idée, au sens actif du réordonnement par l'écriture des « éléments épars » du réel, de la création « idéale », où l'idée nouvelle, nécessairement fugace, « tient tout entière dans le tracé évanouissant d'une idéalité précaire » (32). Le poème-idée est le produit d'une conjonction, « où le mystère de son apparition se dessine dans l'exact entre-deux d'un geste humain et d'une figure suggérée¹ ». Aussi le poème serait-il cette esquisse de l'union de l'esprit et de l'écrit, sans cesse à renouveler et à remettre sur le métier.

Dans l'œuvre de H.D., la couleur scelle l'hymen fictif de la vue et du toucher dans le mode de vision haptique. Concrète et plastique plutôt qu'abstraite et vaporeuse, la couleur projetée « en foudre » par les mots est chargée d'une puissance poétique considérable. Elle est le premier pigment du poème et, à ce titre, elle n'exprime pas l'idée, mais la fait être. À l'instar des autres recueils de *Collected Poems* (1925), toute la poétique de *Hymen* repose sur le paradoxe saphique du désir. Elle se joue sur le fil tendu entre brûlure et déchirure. Irreprésentable, l'hymen ne se décèle que dans l'éclair éblouissant qui enveloppe la nymphe ou la ballerine, « fondant une crudité électrique à des blancheurs extra-charnelles de fards, et en fait bien l'être prestigieux reculé au-delà de toute vie possible » (« Ballets », II, 174). En effet, pas plus que la virginité n'est le signe de l'absence de désir, de l'innocence ou de la pureté, la couleur blanche n'est une absence de couleur. Elle figure, à l'inverse, la combinaison de toutes les nuances du spectre chromatique :

And the point in the spectrum
where all lights become one,

is white and white is not no-colour,
as we were told as children,

but all-colour;

¹ Rancière poursuit : « C'est cela l'*absente de tous bouquets* : non pas la fleur idéale ou l'idée de fleur, mais le tracé de cet entrechat qui flotte entre la femme et la fleur pour dessiner la forme, aussitôt dissipée, d'un calice : schème ou matrice de toute fleur, mais aussi de toute union entre l'ouverture d'une fleur et le geste d'une main qui lève la coupe d'une amitié et d'une fête » (32).

where the flames mingle (*Tribute to the Angels*, frag. XLIII, CP 573)

Ainsi, la blancheur et la virginité sont des indices d'intensité pure, de désir exacerbé, de jouissance sensorielle et de surenchère sensuelle, jusqu'à l'excès de couleur et de douleur. Lorsque le pourpre ou le saphir virent au blanc, il ne faut nullement y percevoir une diminution de chaleur ou une disparition soudaine de couleur, mais bien plutôt une crête d'intensité, une montée des pigments entraînant la saturation du spectre, jusqu'à l'éblouissement et la brûlure de la rétine. Grâce à son retour à Sapho, H.D. subvertit un *topos* poétique immémorial qui perdure encore dans l'esthétique décadente et l'hellénisme victorien d'un Walter Pater¹. Le blanc n'est pas, comme dans la tradition, le vieux symbole de la virginité, il renvoie plutôt à l'intensité crue du concept même de blancheur, à sa nudité et à sa matérialité sensible, visuelle et tactile. À cet égard, la série de strophes et d'antistrophes du chœur d'hyménée est sans doute exemplaire. « Fair » est l'un des signifiants permettant à H.D. de saisir la multiplicité des réseaux sémantiques, puisqu'il désigne traditionnellement à la fois la beauté, liée à la pureté ou virginité, et la blancheur ou la clarté : « Who can say if she is fair? » (105). H.D. réactive toute l'ambivalence de la langue de Sapho, par le biais d'un *style* à double tranchant, manié dans un langage poétique tapissé de peau. Dans *The H.D. Book*, Duncan rappelle le caractère secret et sacré des mots interdits ou dissimulés par la langue latine : « It was the work of Freud in psychology to follow an adverse curiosity, to bring to light just those references that had in the old religion or magic been sacred—taboo, hidden in order to be revealed, set aside, filled with awe/awful. » (II.8). Dès la première « strophe », le chœur d'hyménée s'interroge sur la beauté—et obliquement sur la pureté—de la nymphe ensevelie sous la mousseline luxuriante :

Bound with fillet,

Bound with myrtle

¹ Cf. Diana Collecott, *H.D. and Sapphic Modernism* : « Pater used the expression “white light taking no colour” in his crucial essay on J.J. Winckelmann, identifying colourlessness as characteristic of “the Hellenic ideal” : H.D. turned this aesthetic inheritance inside out » (37).

Underneath her flowing veil

Le corps invisible de la vierge en fleurs semble englouti sous les plis de la robe drapée de crêpe, effet d'enfouissement renforcé graphiquement par la parenthèse suivante :

Only the soft length
(Beneath her dress)
Of saffron shoe is bright
As a great lily-heart
In its white loveliness

H.D. tient un double langage, où le cliché de la pureté (« white loveliness ») est subverti par le double entendre des connotations sexuelles (*underneath, beneath her dress, white length, lily-heart*). Le corps immaculé de la jeune fille est véritablement emmaillotté. Peau, tissus et membranes sont recouverts sous une profusion de voiles, de mailles et de fibres textiles qui forment comme une seconde peau :

To us the task was set
Of knotting the fine threads of silk:
We fastened the veil [...] (106)

Le corps nymphal s'avère même ligaturé par la double bande fixant solidement la gaze au moyen d'une couronne de myrte et d'un ruban à cheveux (*fillet*). Dans un tel contexte, le mot *fillet* rime avec *scarlet*, qui apparaît dans le poème (« *The garments are purple, scarlet and deep blue* », 107), et à plusieurs reprises dans les *Collected Poems*, comme dans l'adaptation de *Iphigeneia in Aulis*, « Shame, scarlet, fresh-opened—a flower » (72), et dans le poème « Phaedra » : « the scarlet flower is wrecked » (136). Les connotations sulfureuses de *scarlet* (*scarlet woman*, une femme de petite vertu) sont inévitablement suggérées par la palette chromatique de la langue de H.D. Dans l'antistrophe résonne la réponse du chœur : « We can say that she is fair./We bleached the fillet [...] » (106). Or, selon les paroles du prophète Ésaïe, l'écarlate est la couleur du péché—« though your sins be as scarlet, they shall be as white as snow; though they be red like crimson, they shall be as wool » (*Isaiah* 1:18), double référence à la passion

du Christ se chargeant des péchés du monde, et au ruban cramoisi (*scarlet fillet*) que portait symboliquement le bouc émissaire chargé des péchés d'Israël dans le rite de l'expiation sacrificielle. Ainsi, le blanchiment du mince ruban de tissu écarlate de la nymphe par ses compagnes, métonymie de la fine membrane de l'hymen à la pureté restaurée, suggère l'effacement artificiel des péchés de la jeune fille s'adonnant jadis au culte d'Aphrodite sous les tonnelles du *thiasos*. Le processus de décoloration marque aussi la volonté d'atténuer ou de maquiller sous le fard de l'artifice le terrible parallèle entre la fête d'hyménée (l'hymen, les noces) et le rite sacrificiel (perte de la fleur ou de l'hymen) dont elle s'apprête à faire l'objet :

From citron-bower be her bed,
Cut from branch of tree a-flower,
Fashioned for her maidenhead. (108)

La nature animée du printemps, temps de l'efflorescence et de la luxuriance, ou selon la formule mallarméenne, du « jet vernal des floraisons » (« Ballets », II, 170), préfigure la cueillette du bourgeon gorgé de sève et l'entame imminente de l'hymen : « That all the wood in blossoming,/May calm her heart and cool her blood/For losing of her maidenhood. » (108)

STROPHE	But of her, Who can say if she is fair? For her head is covered over With her mantle White on white, Snow on whiter amaranth, Snow on hoar-frost, Snow on snow, Snow on whitest buds of myrrh. (106)

« Hymen » est le produit de jeux de langage qui font travailler les mots-clés du texte poétique dans plusieurs codes à la fois. Ainsi de « head » dans « her head is covered over », qui s'enclenche, au-delà du sens littéral, sur la trame sexuelle des membranes,

par le jeu sur *(maiden) head* et *(maiden) hood*, ou encore par le jeu sur l'hymen de *maidenhood* et *maidenhead*, le vélin hyménéal figuré par la fine mousseline et enseveli sous les plis. De plus, le double jeu sur *maiden's head* et *maiden's hood* suscite la paronomase entre *wood*, repris dans les composés *myrtle-wood* et *box-wood* qui désignent les rameaux efflorescents, et *maiden-hood* dans le passage cité plus haut, annonçant le paradigme de la floraison ou de l'efflorescence de la verge d'or (*Aaron's rod*) dans *Trilogy*. H.D. écrit dans le dernier volet du triptyque intitulé *The Flowering of the Rod* : « the rod of power:/it is crowned with the lily-head/or the lily-bud » (CP 512). Dans ce passage, *head* et *bud* désignent obliquement les organes érectiles de l'excitation sexuelle. Ils participent, de surcroît, d'une imagerie bisexuée, selon la symbolique florale du bouton et du bourgeon, du style et du pistil (cf. *supra*), donc d'un imaginaire fantasmatique androgyne stimulé par l'image mêlée de l'éclosion et de la turgescence, rassemblée dans l'efflorescence de la verge. Ils façonnent ainsi une poétique sexuelle ambivalente, une poétique polysexuelle ou « ambisexuelle » selon le terme de Rachel Blau DuPlessis¹. Duncan écrit dans une publication privée de 1971 : « Freud in his early *Three Contributions To The Theory Of Sex* posits that free sexuality is bisexual. There is the possibility that the Id which knows neither good nor evil in the force of Its libido knows neither male nor female and is not dualistic but pluralistic in its nature, that

¹ Sur le mot-valise « ambisexualité » et sur la polysexualité, également décrite comme « polymorphous multigendered sexuality » (39), voir la critique du mode poétique pétrarquisant de Rachel Blau DuPlessis, notamment dans « Manifests », *Diacritics* 26.3-4 (1996), 31 sq. : « “Lady” is both hinge and barrier; she belongs to “my true love”—a charming and smug ballad turn, filled with idealizations of class and sexuality. Yet the “I” wants to hold this “you” figure to herself, actualizing in female-to-female attraction the long half-life of a Petrarchan structure of feeling in order to create female authorship. Now that gesture could be interpreted as desire (in a lesbian, matrifocal, or pre-oedipal plot), or as self-aggrandizing forms of egoistic desire. Is the desired embrace regressive? immature? narcissistic? self-serving? greedy? masturbatory? (all these having been thought of as bad attitudes with a bad press—one might now wonder). Fueled by an ambisexual or polysexual suggestiveness, the poem makes a wobbly declaration of vocation in its desire to embrace singular, hieratic woman herself, yourself, myself. »

Si DuPlessis explore les enjeux de la tradition saphique et du « corps lesbien » à partir des écrits d'Hélène Cixous, notamment « Sorties » et « Le rire de la Méduse », elle lui conteste néanmoins l'usage de l'expression « écriture féminine », car elle reproduit selon elle une construction génériquement marquée et crée une « nouvelle orthodoxie binaire (même féministe) », à laquelle elle préfère substituer un marqueur de pluralité comme *bisexuelle* ou *polysexuelle*. Cf. DuPlessis, « f-Words : An Essay on the Essay », *American Literature* 68.1 (mars 1996), 34-5. V. Marie-Christine Lemardeley, « Qu'est-ce qu'elles veulent encore ? Un regard freudien sur la critique littéraire féministe », *RFEA* 65 (juillet 1995).

sexuality is ultimately based upon orgasm and not upon gender.¹ » Dans *Trilogy*, « the flowering of the rod » se démultiplie par l'entremise de ses variantes disséminées à travers le triptyque poétique des années de guerre. Leurs occurrences constituent autant de déflorations symboliques, c'est-à-dire de défigurations libidinales du mythème biblique originel impliquant Aaron et Moïse : *the flowering of the rood, of the reed* (551), *of the rood, of the wood, of the rod, of the burnt-out wood* (561).

« The whole white world is ours », entonne H.D. dans un poème du recueil *Hymen* (« White World », CP 134). L'expression « whole white world » apparaît également dans *Aaron's Rod*, le roman que Lawrence commença alors qu'il vit à Londres chez H.D.². Il est frappant de noter que la portée accordée aux mots « white world » par les deux auteurs est diamétralement opposée. Signe de profonde misogynie chez Lawrence, qui accorde le privilège au corps-à-corps masculin dans *Aaron's Rod* comme dans *Women in Love*, l'expression apparaît dans un passage où Aaron médite amèrement sur le pouvoir féminin de Lottie, alors qu'il s'agit à l'inverse d'une déclaration triomphale relevant du trope érotique de la blancheur saphique chez H.D., qui conclut « White World » par ces vers : « ours is the bee's soft belly/and the blush of the rose-petal,/lifted, of the flower » (CP 135). Diana Collecott souligne que la blancheur, d'abord associée par H.D. à la figure d'Aphrodite, devient dans les années vingt également saphique ou artémisienne. Dans ses écrits, notamment « Eros of the Sea », Bryher puise aussi à la source métamorphique et iconoclaste de la blancheur saphique : « In Bryher's work also, the transformative whiteness of the erotic body, with "flower-

¹ *A PROSPECTUS / for the prepublication issue of Ground Work / to certain friends of the poet—Jan. 31, 1971*, Duncan Archive, SUNYB.

² D.H. Lawrence, *Aaron's Rod* (1922) : « Her will, her will, her terrible, implacable, cunning will! What was there in the female will so diabolical, he asked himself, that it could press like a flat sheet of iron against a man all the time? The female will! [...] Lottie also felt herself first and single: [...] a conviction that she, as a woman, was the centre of creation, the man was but an adjunct. [...] But it was formulated for her in the whole world. [...] It is the substantial and professed belief of the whole white world. She did but inevitably represent what the whole world around her asserted: the life-centrality of woman. Woman, the life-bearer, the life-source » (158-59). Voir à ce sujet Diana Collecott, *H.D. and Sapphic Modernism*, 38. Notons que Lawrence s'inspire à deux reprises de H.D., pour le personnage de la prêtresse d'Isis dans *The Man Who Died*, et pour celui de Julia dans *Aaron's Rod*.

white limbs” and skin of “milk-orchids,” is reappropriated from a long tradition in which men celebrated the male body.¹ » Lumineux à l’éblouissement, le blanc éployé profusément par H.D. dans sa composition de la Figure de la *nymphè* renverse la « valeur » du *topos* virginal traditionnel. Suivant la ligne de façade de la blancheur saphique, le blanc est signe d’intensité suprême. Indissociable de la chair (« white flesh », 22), de la chair couleur de myrte d’Aphrodite (« white myrtle-flesh », 27), le blanc désigne le corps érotique dans toute sa crudité, la peau incandescente de la jeune vierge mise à nu. Dans sa recension des *Collected Poems* en 1925, Marianne Moore souligne la flamme blanche qui alimente l’écriture de H.D., « the white fire of the poet » (*Complete Prose* 114). Cette dernière évoque en effet le brasier blanc de l’hymen dans un autre poème de *Hymen*, nouvel hymne érotique    Hyménée : « O Hymen king [...]//is there none left/can bear with me/the kiss of your white fire? [...]//this bitter power of song [...] » (« Cassandra », *CP* 171). Dans *The Wise Sappho*, H.D. célèbre les valeurs de la blancheur de la poétesse mytil  nienne : « a white, inhuman element, containing fire and light and warmth » (57). Au contact de la peau, la glace devient sensation brûlante et indicible jouissance. Au contact de l’œil, la neige étincelle. Comme l’a montré Anne Carson dans son bel essai sur la figure d’  ros dans l’œuvre de Sappho et dans le contexte plus large de l’*Anthologie palatine*, ce *conceit* ou paradoxe (méta)physique émane de l’antique physionomie de la glace et du feu (*Eros the Bittersweet* 11). H.D. exploite à l’envi ce trope saphique, comme par exemple dans « The Dancer » : « meeting, when fire meets/ice, or ice/fire » (*CP* 440), ou encore dans « The Master », important poème sur Freud longtemps resté inédit : « for a woman/breathes fire/and is cold,/a woman sheds snow from ankles/and is warm; white heat/melts into snow-flake » (454). Dans le sillage de la sensation aigre-douce sur les papilles gustatives, Carson ressaisit la tension du corps érotique par la notion composée

¹ Diana Collecott, *H.D. and Sapphic Modernism*, 37. Cf. Bryher, « Eros of the Sea », *H.D. Newsletter* 3.1 (1990) : 7-10.

de jouissance glacée (« ice-pleasure », 111), qu'elle dérive d'un fragment de Sophocle (fr. 129). L'expérience tactile de l'*eros* y est figurée par la sensation neuve de la main touchant un morceau de glace pour la première fois, sensation non seulement double et ambiguë, mais également éphémère, puisqu'elle le fait irrémédiablement fondre à son contact (« a hump of ice melting in warm hands », 7). Le fonctionnement du désir, selon Carson, trouverait son image d'Épinal dans le désir de tenir la glace sans la faire fondre (145) : « The word "transient" stares back at you from the page, poignant as a piece of melting ice » (121). Dans « Hymen », le complexe sensoriel glacial-brûlant passe par sa représentation haptique, c'est-à-dire par l'expérience visuelle du toucher. Ce bloc de sensations produit une surenchère de l'éclat du blanc, qui redouble d'intensité. On pense au blanc des tissus enveloppant la peau blanche comme neige. Neige sur neige, carré blanc sur fond blanc, pli sur pli, H.D. marque par la répétition la saturation de la pigmentation des tissus (peau, membrane, voile, toile et fine pellicule de neige), jusqu'au gauchissement et au dévoiement ultime de l'antique symbole. Blancher virginal érotisé, peau électrisée, iris brûlé : avec « Hymen », H.D. pousse à son paroxysme la défiguration de la couleur dite immaculée. Elle détourne la blancheur du voile de la mariée, écrin de sa virginité, en blancheur aphrodisiaque et en couleur des amours interdites. En déchirant métaphoriquement le voile de la nymphe, H.D. substitue à la décence matrimoniale la chaleur incandescente de la passion homoérotique, et au sentimentalisme fleuri, une langue à fleur de peau.

ANTISTROPHE But of her,
 We can say that she is fair;
 For we know underneath
 All the wanness,
 All the heat
 (In her blanched face)
 Of desire
 Is caught in her eyes as fire
 In the dark center leaf
 Of the white Syrian iris. (106)

Par un jeu de miroirs illimité, l'œil de l'iris se reflète dans l'iris de l'œil. L'iris ne devient autre chose qu'une figure de lui-même. Il désigne son propre nom : la fleur sensible et la puissance du regard. Dans la poétique de H.D., la brûlure du désir (« All the heat [...] / Of desire ») procède d'une sensation visuelle, d'une excitation photosensible qui passe par l'« œil » sombre de la fleur, figure de la noire pupille de l'iris : « caught in her eyes as fire / In the dark center leaf / Of the white Syrian iris ». Diaphragme pigmenté placé sous le globe vitreux de la cornée, l'iris est un muscle circulaire à la membrane colorée, dont la contraction ou la dilatation règle la quantité de lumière pénétrant dans l'œil par la pupille. Signe de luminosité suprême et de chaleur d'incandescence, la flamme blanche de l'iris, comme celle de l'éros, s'imprime sur l'écran rétinien et illumine l'œil qui paraît chauffé à blanc. Ainsi, l'usage purement intensif que fait H.D. de la couleur de l'iris évoque la dépigmentation de la peau et la brûlure de l'œil par la lumière crue qui éclaire et éclaircit du même coup le pourpre rétinien. Le passage du rouge au blanc sous l'effet de l'intensité (chaleur, lumière) est commun notamment aux métaux et à l'œil, et plus précisément au processus de photoréception de la rétine. Le pourpre rétinien blanchit sous l'effet d'une forte luminosité, et l'œil rouge, injecté de sang, semble pouvoir être chauffé à blanc : « your white flesh covered with salt / as with myrrh and burnt iris » (22). L'iris est à la fois bourgeon, œil ou pupille de la fleur blanche et diaphragme mobile contrôlant la pénétration du flux énergétique. Tendre bouton, perle blanche ou fine membrane, la figure de l'iris s'approche singulièrement de la double figure de l'éros et de l'hymen, entre excitation sexuelle et visuelle, plaisir sensible et jouissance dévastatrice, *eris* et *eros*. À l'instar de la production excessive et de la circulation corrosive du désir dans le corps, l'absorption d'un flux lumineux trop intense entraîne l'ignition ou la déchirure, l'inflammation ou l'incision des tissus. Elle engendre une dépense ou une décharge énergétique incontrôlée, jusqu'à la consommation totale du corps, alors réduit en cendres :

« may Love not lie beside me/till his heat/burn me to ash ?/may he not comfort me, then,/spent of all that fire and heat,/still, ashen-white and cool » (« Cassandra », 171).

d) coda : du vortex au complexe image-sensation

L'étude du traitement intensif de la couleur comme bloc ou complexe de sensations dans la poétique de H.D. nous invite à mettre en regard la logique deleuzienne de la sensation, développée à partir de Cézanne et de Bacon, et la conception poudienne de l'image poétique. Durant ses phases imagiste et vorticiste, Pound définit l'image non seulement en termes picturaux, en s'inspirant de Gaudier-Brzeska, d'Epstein, de Whistler et surtout de Kandinsky, mais aussi linguistiques, mécaniques, plastiques et mathématiques. Publié en 1916, l'hommage de Pound à Gaudier lui fournit l'occasion d'une clarification et d'un approfondissement des axiomes vorticistes énoncés dans le premier numéro de *Blast* en 1914, ainsi que d'un retour aux premiers postulats imagistes (« A Few Don'ts ») publiés un an plus tôt dans les colonnes de *Poetry* (mars 1913). Y figure la définition originelle de l'Image (LE 4) :

An "Image" is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time. [...] It is the presentation of such a "complex" instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art.

Affleure déjà dans ces lignes la formulation de « l'art intensif » que sera pour Pound le vorticisme. Phénomène plus qu'un véritable mouvement, le vorticisme relève avant tout d'une expérience esthétique intense et pourtant quasi intangible, une expérience-limite composée de moments de fulgurance traversant aussi bien l'art poétique que la peinture et la sculpture, ou encore la musique. Pound cherche à se tenir sur la limite ténue du paradoxe qui fonde cette expérience, à la fois « s'en tenir au fait » et « *faire voir* » (*Logique/sensation* 12). Figurer l'intensif, c'est précisément montrer ce qu'on ne voit pas. Selon la célèbre formule de Klee chère à Deleuze, il faut « non pas rendre le

visible, mais rendre visible » (57). « ONLY emotion endure » sera l'aphorisme ultime de la première poétique poundienne et la conclusion de « A Retrospect¹ » (LE 14). Distincte du matériau et donc de la poétique monumentale éliotienne, seule la sensation est jugée capable de durer infiniment. Deleuze et Guattari formulent cette idée en termes connexes : « Ce qui se conserve en soi, c'est le percept ou l'affect. Même si le matériau ne durerait que quelques secondes, il donnerait à la sensation le pouvoir d'exister et de se conserver en soi, *dans l'éternité qui coexiste avec cette courte durée.* » (Q 157). Dans « The Serious Artist » (1913), Pound relie l'émotion, conçue comme mouvement ou é-motion, à l'énergie :

We might come to believe that the thing that matters in art is a sort of energy, something more or less like electricity or radioactivity, a force transfusing, welding, and unifying. A force rather like water when it spurts up through very bright sand and sets it in swift motion. You may make what image you like. (LE 49)

Dans cette section intitulée EMOTION AND POESY, Pound analyse la différence entre prose et poésie : « I believe that poetry is the more highly energized. [...] And "Good writing" is perfect control ». Il définit ainsi l'écriture poétique : « You wish to communicate an idea and its concomitant emotions, or an emotion and its concomitant ideas, or a sensation and its derivative emotions, or an impression that is emotive, etc. » (LE 49-51). Ressaisir le réel en captant l'intensité d'une rencontre, en croisant des lignes de sens et de sensations, en formant la conjonction d'un concept et d'une émotion vitale. Tel est le projet poundien pour la poétique imagiste et vorticiste. « *Every concept, every emotion presents itself to the vivid consciousness in some primary form. It belongs to the art of this form. If sound, to music [...]; the image, to poetry; [...] movement, to the dance, or to the rhythm of music or verses.*² » Pound puise sa poétique

¹ Ensemble de notes, d'observations et d'essais des années 1908-1912, auxquels sont ajoutés « A Few Don'ts » (1913), puis d'autres notes en 1917, « A Retrospect » fut publié dans *Pavannes et Divisions* (1918), puis repris sous le titre « A Stray Document » dans *Make It New* (1934), 335 sqq.

² Pound, « Vorticism », *Blast* (1914), repris dans « Vorticism », *Gaudier* (1916), 81.

imagiste, et son avatar vorticiste, dans la recherche de blocs de sensations (*complex*, *cluster*, *node*). Ne déplore-t-il pas en des termes singulièrement connexes à la poétique de H.D., elle-même inspirée par celle de Sapho, l'incompréhension générale de la création par blocs de sensations ? Pound écrit : « when [people] laugh at our talking about the “ice-block quality” in Picasso, I think it is only because they do not know what thought is like » (*Gaudier* 87). Penser par bloc—de glace, de couleur, de sensations, d'image, de pensée—permet une redéfinition de l'art poétique. Avec son propre médium, Pound vise à tout prix à façonner des blocs d'image, qui sont autant de petites pépites d'intensités (*radiant node*), d'« équations » fugitives entre différentes multiplicités : « The image (the poet's pigment) is not an idea. It is a radiant node or cluster ». L'image, selon Pound, est la couleur du poète, sa matière première (« The image is the poet's pigment »). L'image n'est pas, en effet, une idée, mais *des* idées. L'image, comme tout autre concept, est une *multiplicité*, c'est-à-dire un agencement ou un bloc d'idées juxtaposées : « it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, *ideas* are constantly rushing » (nous soulignons)¹. Plus précisément, l'image que Pound vise à créer ou à configurer est un composé d'idées *superposées* : « The “one image poem” is a form of super-position, that is to say, it is one idea set on top of another » (*Gaudier* 89). Pound est fasciné par le *hokku* japonais, parce qu'il met en tension multiplicité et unité :

The footsteps of the cat upon the snow:
(are like) plum-blossoms.

Cette forme vise à « traduire » la compacité originale grâce aux deux vers qu'elle semble mettre en équation. Elle incarne à ses yeux le paradigme de la concentration poétique, car elle permet la configuration d'un seuil d'intensité maximale. Ce seuil est

¹ Pour Deleuze, le concept est une multiplicité. « Une Idée, une multiplicité comme celle de la couleur, par exemple, est constituée par la coexistence virtuelle de rapports entre éléments génétiques ou différentiels d'un certain ordre » (*Différence* 315). Il s'inspire de Leibniz et de Bergson pour mener une offensive contre l'idée-essence, l'identité, l'identique.

atteint par la contraction de la « couleur » (*pigment*), terme par lequel Pound désigne le matériau poétique brut. L'image poundienne consiste en une perception, une petite monade à deux niveaux ou à deux étages, donc en une multiplicité composée de deux fragments superposés, comme dans le bloc « empreintes-de-chat-dans-la-neige = fleurs-de-prunier ». Le poème-image permet ainsi à Pound d'exprimer l'émotion pure, telle sa célèbre « émotion du métro » (« my metro emotion », *Gaudier* 89), véritable creuset de l'Imagisme si l'on en croit son principal théoricien :

The apparition of these faces in the crowd:
Petals, on a wet, black bough.

Dans « Vorticism », qu'il présente comme un fragment « autobiographique », Pound relate la genèse de ce poème, en retraçant le cheminement de l'émotion originelle dans l'imagination. Le poète décrit la formation graduelle dans la pensée d'un *bloc d'image*, que l'on peut définir comme un complexe idée-couleur ou pensée-sensation : « 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 [...]. But it was a word, the beginning, for me, of a language in colour » (*Gaudier* 87, n.s.). Grâce à son usage intensif des mots, Pound vise à créer par le poème-image un « langage (haut) en couleur ». Plus loin, surgit à nouveau l'équation-clé : « Colour was, in that instance, the “primary pigment”; I mean that it was the first adequate equation that came into consciousness » (88). Pound définit tour à tour le poème-image ou le vortex comme une équation, un agrégat de multiplicités, composé de touches de couleur pure ou de matériau brut (« primary pigment »), un complexe sensationnel ou émotionnel fait de percepts et d'affects, mais comprenant aussi une dimension conceptuelle ou idéale (*ideas*), ou encore comme un moment d'énergie maximum, un degré d'intensité optimal (« The vortex is the point of maximum energy. [...] It represents, in mechanics, the greatest efficiency »). Ne cherche-t-il pas ainsi à « [a]rriver à la formule magique que

nous cherchons tous : PLURALISME = MONISME, en passant par tous les dualismes qui sont l'ennemi, mais l'ennemi tout à fait nécessaire, le meuble que nous ne cessons pas de déplacer » ? (*Mille* 31)¹. Avant d'en venir aux dualismes, notons que Pound explique également son assertion « le vorticisme est un art intensif » (*Gaudier* 90) au moyen d'une équation, et d'un type particulier d'équation mathématique. Parmi les quatre intensités différentes de l'expression mathématique, à savoir l'arithmétique, l'algébrique, qu'il associe au langage philosophique (« That is the language of philosophy. It MAKES NO PICTURE² »), la géométrie et l'analytique, Pound choisit la « géométrie analytique », car elle se fonde selon lui sur un type d'équation congruent à l'expression artistique et en particulier à l'image. Pound considère qu'elle atteint à la forme pure, comme par exemple avec l'équation du cercle : « It is the circle free of time and space limits. It is the universal, existing in perfection, in freedom from space and time » (*Gaudier* 91). Après avoir sommairement rattaché son explication mathématique à la « vie », à la « spontanéité » et à « l'intuition », valeurs cruciales du bergsonisme, Pound en vient à l'image *qua* équation, l'image-équation dont découle la définition du « VORTEX » comme « point nodal » ou « bloc irradiant » :

Great works of art contain this fourth [analytical] sort of equation. They cause form to come into being. By the "image" I mean such an equation ; not an equation of mathematics, not something about *a*, *b* and *c*, having something to do with form, but about *sea*, *cliffs*, *night*, having something to do with mood. [§] The image is not an idea. It is a radiant node or cluster [...]. (92)

Le vortex poundien, dès lors, rassemble bien les valeurs de *l'intensif*, tel que le conçoit Deleuze à partir de Bergson. *Radiant node or cluster* relève des valeurs de multiplicité,

¹ Toute la philosophie de Gilles Deleuze est profondément ancrée dans le sillon de cette recherche, où James et Bergson figurent parmi ses éclaircisseurs. Cf. *Le Bergsonisme*, chap. IV : « Une ou plusieurs durées ? », où l'auteur perçoit une configuration de l'équation monisme-pluralisme dans la durée bergsonienne conçue comme une *multiplicité*, continue, virtuelle, distincte de « l'étendue » et du « bloc Espace-Temps » (79).

² On peut percevoir ici une affinité supplémentaire avec Deleuze, qui critique notoirement « l'image de la pensée » dans *Différence et répétition*, et qui plaide pour une « pensée sans image » (171 *sq.*), c'est-à-dire sans présupposé d'elle-même (182). Sur ce point, voir José Gil, « L'alphabet de la pensée », *Gilles Deleuze. Immanence et vie* (1998, nouv. éd. 2006), 11-26.

complexité, intensité. Le vortex est conçu comme un bloc d'intensité, un « pur événement » (*Q* 36). Il s'agit moins de la création d'un « concept » philosophique, que d'un *outil poétique* pour fabriquer des blocs de sensations. Pour Pound, ces composés de percepts et d'affects sont faits moins de « mots » que d'« images ». C'est d'ailleurs un paradoxe de la théorie imagiste et vorticiste, car Pound martèle que le poète vorticiste, à l'instar du sculpteur ou du peintre (Lewis, Gaudier...), travaille le pigment primordial, la matière première ou le matériau brut de son médium, mais il renvoie toujours à la matérialité de *l'image* et non aux mots eux-mêmes, comme s'il souhaitait faire abstraction du médium linguistique et de la matérialité du langage. Il ne s'agit donc plus de peindre avec des mots, mais d'écrire directement avec les couleurs primaires, dans le « langage de la couleur ». L'image, le vortex, conçu comme mise sous tension d'une équation, est néanmoins une invention inouïe, un puissant outil conceptuel pour la création poétique.

CHAPITRE VI

The H.D. Book ou la machine de guerre

For Pound, Lawrence, Joyce, H.D., Eliot, have a black voice when speaking of the contemporary scene, an enduring memory from this First World War that had revealed the deep-going falsehood and evil of the modern state. [...] For my own generation, our elders—for me, specifically Pound, H.D., Williams, and Lawrence—remain primary generative forces. Their threshold remains ours. The time of war and exploitation, the infamy and lies of the new capitalist war-state, continue. And the answering intensity of the imagination to hold its own values must continue.

—Robert Duncan

Tout le problème de ce travail est de le réduire et ce problème ne fait qu'un avec celui de la construction.

—Walter Benjamin

Œuvre inachevée, dispersée, composée de mille passages tissés en réseau, *The H.D. Book* a permis à Duncan de penser le livre et l'écriture, l'histoire et la théorie critique à nouveaux frais. Puissant hallucinogène, comme le décrivait Norman Pearson, *The H.D. Book* est d'abord un *projet* sur l'horizon imaginaire du livre à venir. « Certains livres ont un destin bien avant d'exister en tant que livres », affirme l'éditeur allemand des œuvres complètes de Walter Benjamin : « tel est le cas des *Passages*, l'œuvre inachevée de Benjamin autour de laquelle bien des légendes se sont tissées depuis qu'Adorno en a parlé pour la première fois dans un essai publié en 1950.¹ » Tel est également le cas, nous souhaitons le montrer ici, du « livre sur H.D. » de Robert Duncan. Il résulte de ce chantier, de ce travail colossal, une investigation hors-norme du langage poétique et de la vie de la pensée. Mille projections, mille plateaux, qui forment le substrat de la poétique duncanienne et opèrent d'un même geste la refonte de l'histoire poétique du

¹ R. Tiedemann, « Introduction » in Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages* [*Das Passagen-Werk*, 1982], trad. J. Lacoste (1989), 11. Désormais *Le Livre des Passages* ou les *Passages*.

XX^e siècle. Excédant largement ce que H.D., Pearson et Duncan lui-même avaient un temps imaginé, *The H.D. Book* s'écarte du simple hommage ou de l'étude critique traditionnelle. Il n'est pas non plus réductible à une exploration historique du modernisme anglo-américain. Plutôt, sa facture, son ambition, son échec—terme sur lequel nous aurons l'occasion de revenir—lui confèrent une puissance virtuelle inouïe, comparable au travail de Benjamin sur les *Passages*, autre *Livre* incontrôlable au fonctionnement rhizomatique.

1. Le Projet H.D.

a) composition et répétition

Beginning again and again is a natural thing even when there is a series.
Beginning again and again and again explaining composition and time is a natural thing.
It is understood by this time that everything is the same except composition and time,
composition and the time of the composition and the time in the composition.¹

Projet inédit, au propre comme au figuré, *The H.D. Book* correspond d'abord à une activité, l'écriture, ou, plus précisément, la *composition*—terme par lequel Gertrude Stein désigne, outre l'ambivalence de l'œuvre comme état ou comme procès en cours, ce mélange indissoluble que forment pratique scripturale et activité méditative ou conceptuelle². Ainsi, le titre de l'ouvrage doublement virtuel, durant sa composition comme dans son inachèvement final, renvoie moins à un produit qu'à un mode de fonctionnement, un *processus de production*. C'est à Paul Valéry que l'on doit l'introduction du vocabulaire économique dans la théorie critique, employé par le poète afin d'analyser « le faire, le *poïein* », « l'action qui fait » plutôt que « la chose faite », et d'explorer la « production même de l'œuvre » ainsi que la « production d'une certaine

¹ Gertrude Stein, *Composition as Explanation* (1926), 12.

² Ulla Dydo écrit à ce sujet dans « Gertrude Stein : Composition as Meditation » : « Words and word patterns shaped themselves in her mind in the process of rigorous concentration that allowed no interference from outside. This process of realizing perception is the Stein meditation. What Stein called a composition is the written process of meditation. Meditating does not precede composing but is composing. Reading Gertrude Stein is reading the "written writing process". » In *Gertrude Stein and the Making of Literature*, éd. S. Neuman & Ira B. Nadel (1988), 42.

valeur de l'œuvre »¹. Dans son sillage, Roland Barthes préconise le passage d'une critique de l'œuvre, « fragment de substance », objet qui « se voit », à une critique du Texte, « champ méthodologique », dispositif qui « se démontre ». *The H.D. Book* fait partie de ces œuvres qui ne se tiennent pas dans la main, mais forment un texte qui se tient dans le langage². C'est pourquoi cet ouvrage est sans doute traduit plus fidèlement par *Le Projet H.D.*, qui a par ailleurs l'avantage de faire résonner la traduction anglaise du titre de l'ouvrage inachevé de Benjamin, *The Arcades Project*. Pratique d'écriture avant tout, il fonctionne sur le mode de la *répétition*, au sens de recommencement perpétuel, d'éternel retour, mais aussi de travail préparatoire illimité, d'anticipation infinie d'une finalisation continuellement ajournée. Il s'agit donc, pour le poète, d'écrire *en vue* du *H.D. Book* (*toward* est un terme duncanien récurrent), conçu comme horizon indépassable. Le projet lui-même consiste en une sorte de répétition générale, sans commencement ni fin—« a dramatic rehearsal ».

Thought here not expository but experimental, trying the materials, and operative, the matter itself changing in experiment, the immediate work in its working creating itself anew as gold or goal. In places I am thinking-through lines twice thought-through before, not to come to the conclusion of a thought but to return to its movement, to old traces, drawn by the idea that is a generative force, inhabiting these lines, along these lines, to find out what draws me, in the dark by the light of what I have known towards the light of what I do not yet know, am about to know as I draw; the drawing, a dramatic rehearsal. (*The H.D. Book*, II.4)

Ces lignes contiennent en germe tout le projet, et le mettent simultanément en pratique. Le projet comme pratique, la pratique comme projet : voici les premiers termes de la dialectique à l'œuvre dans *The H.D. Book*. Qu'est-ce à dire ? Mise en abyme dans le

¹ La démarche pionnière de Valéry, consistant à « entreprendre l'exploration du domaine de l'esprit créateur », nécessite le recours à un « grand nombre d'analogies ». Elle appelle à ses yeux « le plus grand nombre d'expressions approchées pour la description de faits et d'idées qui échappent [...] à toute tentative de définition directe. C'est pourquoi je fais la remarque de cet emprunt de quelques mots à l'Économie », citant *producteur*, *production*, *valeur* et aussi *consommateur*. « Première leçon du cours de poétique » (1937), in *Œuvres complètes*, I, 1344.

² Barthes, « De l'œuvre au texte », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, 73.

texte par le biais d'un commentaire portant sur son propre processus d'engendrement, l'écriture se fait pragmatique, et la pensée performative. Elle fait ce qu'elle écrit, écrit ce qu'elle fait. S'ajoute à ce phénomène une troisième dimension, cruciale, celle du temps. On ne peut oublier ces mots de Stein cités en exergue : « everything is the same except composition and time, composition and the time of the composition and the time in the composition ». Le temps est le temps de la composition qui se dépose en couches successives et se sédimente au fur et à mesure. Le passage cité a été ajouté ultérieurement au chapitre II.4, qui fut initialement écrit sur le mode du journal le 13 mars 1961, selon les dates notées dans les manuscrits et placées en tête de chaque chapitre. Il figure dans un passage daté du 31 juillet 1964, qui forme une couche temporelle supplémentaire au sein du chapitre¹. Ce commentaire autoréférentiel inscrit le mode expérimental de la répétition (*rehearsal*) et de la révision (*re-vision*) dans le corps même du texte.

Le tableau synoptique ci-dessous révèle la complexité de la composition et du processus de publication de l'ouvrage. Par souci de lisibilité, les multiples réécritures et refontes des chapitres de la première partie ne figurent pas de manière détaillée. En revanche, les dates des ajouts ou révisions signalées par Duncan dans le texte des chapitres de la deuxième partie (le « journal ») apparaissent entre parenthèses.

The H.D. Book

tableau de composition et chapitres publiés

Composition (révisions signalées)	Publication	Revue
« Part I, Beginnings »		
1. avril-octobre 1960	1966	<i>Coyote's Journal</i>
2. avril-octobre 1960	1967	<i>Coyote's Journal</i>
3. hiver 1960-61	1968	<i>Triquarterly</i>
4. hiver 1960-61 « Palimpsest »	1968	<i>Triquarterly</i>
5. hiver 1960-61 « Occult Matters »	1964	<i>Aion</i> (+1968 <i>Stony Brook</i>)
6. hiver 1960-61 « Rites of Participation »	1968	<i>Caterpillar</i>
		[+ <i>Selected Prose</i> (1995),

¹ Cf. Duncan Archive, Bx 23 Nb F/H.D. #6, SUNYB.

Poems for the Millennium (1995)]

« Part II, Nights and Days »

1. March 10, 1961 (1963)	1968	<i>Sumac</i>
2. March 11, 1961 (1963)	1969	<i>Caterpillar</i>
3. March 12, 1961 (April 24, 1963)	1969	<i>Io</i>
4. March 13 1961 (July 31, 1964)	1969	<i>Caterpillar</i>
5. March 14, 1961 (1963)	1969	<i>Stony Brook</i>
(Section 2, 1975)	1975	<i>Credences</i> (+ 1985 <i>Sagetrieb</i>)
6. March 15, 1961 (Sept 2, 1964 September 3 & 4—October 1, 1964)	1985	<i>The Southern Review</i>
7. March 20, 1961 (October 8, 1964)	1975	<i>Credences</i>
8. March 21, 1961	1975	<i>Credences</i>
9. March 22, March 24, 1961	1979	<i>Chicago Review</i>
10. March 25, March 28, March 29, 1961	1983	<i>Ironwood</i>
11. May 25, 1961	1971/1981	<i>Io/Montemora</i>

« Part III » [Helen in Egypt]

August 31-Sept. 4, 1961 « Exchanges »	-----	fragments inédits
Septembre-octobre 1961 « Dreams »	-----	fragments inédits
Novembre-Dec 27, 1961 « Art to Enchant »	-----	fragments inédits

« From the Day Book—*excerpts from an extended study of H.D.'s poetry* »

avril/août 1961, décembre 1962	1963	<i>Origin</i> (series 2)

Les carnets de travail de l'auteur révèlent que si Duncan s'intéressait déjà à H.D. depuis longtemps, ses premières prises de notes en vue du *H.D. Book* datent du lendemain de la naissance du projet à Yale en conversation avec Norman Pearson, le 21 avril 1960 (Bx 27 Nb 28, SUNYB). Il serait faux de penser que Duncan se serait consacré sans relâche à ce projet de 1960 à 1985, date du dernier chapitre publié à l'occasion d'un numéro spécial Duncan de *Sagetrieb* (II.5). Cependant, plusieurs périodes de travail apparaissent après la période initiale d'intense production et de révisions multiples du 20 avril 1960 au 27 décembre 1961. En effet, le projet de publication d'un montage d'extraits de la deuxième partie en collaboration avec Cid Corman, pour la seconde série du magazine *Origin*, est conçu à la même période : « A Little Day Book » est élaboré en 1961, puis révisé en 1962¹. C'est sous le titre de *Day Book* que les lecteurs

¹ Cf. Duncan, « From the Day Book », *Origin* 10.2 (juillet 1963), 1-47.

de la revue d'avant-garde *Origin* ont pu découvrir une sélection du travail en cours de Duncan. À partir d'une sélection d'extraits de la deuxième partie, Duncan compose alors un tapuscrit de 174 pages, entraînant réécritures et réagencements, qu'il intitule « A Little Day Book » (déc. 1962). Il le remet à Cid Corman et l'invite alors à opérer lui-même une sélection pour sa revue, à la manière d'un collage textuel en collaboration. Dès juillet 1962, Duncan entamait d'importantes révisions et préparait la table des matières de la première partie de l'ouvrage dans le cadre de son dossier de demande de bourse à la Fondation Guggenheim en 1963, bourse qu'il obtint afin de poursuivre ses recherches sur le *H.D. Book*¹. Toutefois, si Duncan signale les chapitres ayant subi des transformations en 1963 et 1964, il omet de mentionner les retouches de 1965². C'est en juin 1965 que Duncan envoie un tapuscrit de 400 pages assorti d'un projet pour d'autres chapitres à l'éditeur de son dernier recueil (*Roots and Branches*), Charles Scribner's. Projet qui ne devait pas plus aboutir que celui élaboré avec John Martin de Black Sparrow Press en 1971.

Black Sparrow is on the verge of issuing the Portfolio of drawings and as soon as it is out you will receive one. And a new set of *Passages 31-35* is in process, begins at the printers this week.

"The H.D. Book" is also due to be begun printing this fall—Part I—Chapters 1-6. I have a subtitle that I think will set the wary reader out on the right foot: "A Study in Poetic Operations."³

Ayant entraîné maintes transformations et expansions de cet objet insaisissable et mouvant que sera *The H.D. Book*, chacun de ces projets inaboutis se trouve inscrit en son sein, fait même intégralement partie de sa *composition*.

¹ Cf. « An outline of the first nine chapters » (July 9, 1962), Duncan Archive, Bx 23 Nb D/H.D.#4, SUNYB. Le projet de recherche devait porter sur la deuxième partie (« Days and Nights. A journal taking H.D.'s work, particularly her War Trilogy as text ») et sur la troisième (« Reading *Helen in Egypt* »). Les révisions se poursuivent de janvier à avril 1963.

² Cf. Duncan Archive, avril-juin 1965, Bx 23 Nb F/H.D.#6, SUNYB.

³ Duncan, lettre à Norman Pearson, 6 août 1970, Beinecke, Yale.

Here at long last are the opening six chapters of the H.D. in which those initials (as she liked to “hide” them in *Hedylus* or *Hermetic Definitions*) are so interwoven with the whole texture of a mind that I almost get what I want, something like the interpenetration of cells and views, germinal seeds and total forms that the living body is.¹

Duncan s’est lui-même livré à des explications de la composition du *H.D. Book*, notamment dans les numéros spéciaux de revues qui commençaient à s’intéresser de près à ce mystérieux projet publié au compte-gouttes : « The first draft of the Book was done in 1961, considerable over-lays were written in 1964, with dream material entering into the Book as late as 1964.² » Le terme « over-lays » saisit parfaitement le phénomène de sédimentation qui préside à l’écriture non seulement du *H.D. Book*, mais aussi de maints poèmes de Duncan. Le premier jet (*draft*) est un avant-projet, l’épure ou le canevas de réécritures successives. Les différentes strates de texte s’interpénètrent au gré des révisions. C’est également le terme qu’emploie Duncan, lorsqu’il décide de signaler aux lecteurs de *Origin* les modifications apportées au texte original de son « Day Book », à partir de la sélection d’extraits opérée par son éditeur Cid Corman :

NOTE: Brackets [] represent overlays, redevelopments and expansion of the original text, where the author wishes to indicate these strata as part of the structure as process.³

Dans une lettre adressée à Denise Levertov, Duncan décrit avec précision ce travail spécifique de « révision », ou, en l’occurrence, d’expansion et d’amplification des fragments choisis par Corman : « I have been bringing these sections Cid asked for into their final form, and more than I thought could be realized—all that I wanted—has been opening up in parts that needed clarification. Not re-writing or re-working, but I like the term *rendering*: bringing out what had been but dimly perceived.⁴ » Bien avant son emploi célèbre par Adrienne Rich, Duncan élabore un mode d’écriture fondé sur un

¹ Duncan, lettre à Norman Pearson, 12 avril 1963, Beinecke, Yale.

² Duncan, « The H.D. Book : Outline & Chronology », *Ironwood* 11.2 (1983), 65.

³ Duncan, « From the Day Book », *Origin* 10.2 (juillet 1963), 1-47.

⁴ Duncan, lettre à Denise Levertov, 27 février 1962.

double processus de « ré-vision ». En 1953, Duncan écrit ces lignes dans un carnet dont il publiera quelques pages qui seront partiellement reprises dans *The New American Poetry* : « My revisions are my new works, each poem a revision of what has gone before. In-sight. Re-vision.¹ » C'est à cette période précise qu'il travaille à des réécritures de textes de Stein, notamment dans *Writing Writing. A Composition Book For Madison 1953: Stein Imitations*.

The Beginning Of Writing

a composition

Beginning to write. Continuing finally to write. Writing finally to continue beginning.

To overcome the beginning. To overcome the urgency. To overcome writing in writing.

Not ever to overcome the beginning. Now to write writing. Not to overcome in beginning.²

Par-delà une conception provocatrice de la composition comme imitation ou pastiche, le poète semble vouloir suggérer, comme il le fera ailleurs, que toute écriture est toujours déjà *réécriture* ; toute tentative de création serait déjà prise, consciemment ou non, dans un processus de « révision ». Dans la préface de *Letters*, écrite en décembre 1955 et révisée à l'automne 1956, le poète mobilise l'autre sens du processus de *ré-vision*, envisagé cette fois comme fonctionnement interne à la composition même :

...or to maintain ourselves at that threshold, as if satisfied, to work with a constant excitement at play? this is when compositions appear as possibilities of movement. So I pursue a process of re-vision and disorganization to keep creation of the poem and consciousness of the poem in interplay.³

Portée à son paroxysme, cette théorie de l'écriture suggère que toute lecture met en jeu une réécriture. L'appréhension d'un texte, pour Duncan, donne le plus souvent lieu à

¹ Duncan, « Pages from a Notebook », *The Artist's View* 5 (juillet 1953), repr. *The New American Poetry* (1960), 400, et *SP* (1995), 13.

² Duncan, *Writing Writing. A Composition Book For Madison 1953: Stein Imitations* (1964). Cf. *Selected Poems*, éd. Bertholf (1993).

³ Duncan, « Preface », *Letters: Poems 1953-1956* [Jargon, 1958], Chicago, Flood Editions, 2003, x.

une lecture active, et se transforme parfois en séance d'écriture, soit par le biais de la prise de notes, soit par la révision créatrice de l'un de ses propres textes ou par la *transcréation* d'un texte étranger¹. Incidemment, Duncan compte même sur des séances de lecture publique, sur le modèle des *poetry readings* et autres performances apparues durant la San Francisco Renaissance, pour avancer dans son projet.

It is so frustrating (and I used to earn my living typing theses and manuscripts for others): the writing from March 10th thru March 29th fills three notebooks and part of another—and, once the dreams begin, is just what I wanted. But while I was writing, there was no time for typing—often I would be writing all day in order to get the shape projected from one dream clear, so that I would be ready for the next. Then [...] everything was broken off; [...]. AS, still, all the moving objects have not settled into the place and time. [...] But the H.D. Book is almost there. The mythos, the plot, is there; suspended; I am beginning a series of weekly meeting for a small group here Thursday of this week to read thru—with the feeling that, in unfolding the work for them, I will follow the challenge myself to the close of the book.²

Qu'il s'agisse d'en poursuivre l'écriture ou tout simplement de passer du manuscrit consigné dans les carnets aux tapuscrits à envoyer à l'éditeur, le retour au texte de l'œuvre-en-cours implique inéluctablement une nouvelle entrée dans le texte, exige de refaire l'expérience de l'écriture, d'éprouver les « possibilités de mouvement » du texte, et donc de le transformer.

Le commentaire métatextuel de juillet 1964, dont un passage a déjà été cité (II.4), met en lumière le mode de composition de l'ouvrage. En voici un nouvel extrait. La longue phrase qui ouvre le chapitre ainsi remodelé est citée sans coupure afin de ne pas trahir l'imbrication de ses divers éléments. Le poète convoque au passage le célèbre historien de l'architecture moderne et spécialiste d'histoire de l'art Sigfried Giedion, dont il a suivi les cours à Berkeley, puis Pierre et Marie Curie *via* Williams dans *Paterson* IV :

¹ Le terme de « transcréation » nous a été suggéré par Jerome Rothenberg lors d'une conversation à University of California, San Diego, le 11 août 2004.

² Duncan, lettre à Norman Holmes Pearson, 5 avril 1961, Beinecke Library, Yale.

[July 31st, 1964] Conceived first in the Spring of 1961 as a daybook, allowing for sketches of thought, digressive followings of impulse and searchings for content, for design within design, a demonstration of what occurs as I take H.D.'s War Trilogy as the ground of interpretation, days haunted by passages of her poem, introducing new elements, rendering new possibilities, three years later in the Summer of 1964, as in those drawings at the cave-temple of Pech-Merle in the Hall of Hieroglyphics "superimposed, drawn by fingers in the soft clay (soft and pliable even now), with no dominant direction, crossing and interpenetrating one another," where, Giedion tells us in *The Eternal Present: The Beginning of Art*, "Aurignacian man gained magic possession of coveted animals by drawing their outlines in the darkness of the caverns, illuminated only by a flickering torch,"¹ or, as in Marie and Pierre Curie's working the pitchblende, following the lure of an unseen-as-yet element, who appear in *Paterson: Four* as personae of the poet himself working the language where "A dissonance / in the valence of Uranium / led to the discovery"

to get, after months of labor •
a stain at the bottom of the retort
without weight, a failure, a
nothing. And then, returning in the
night, to find it •

LUMINOUS!

the book returns again and again to this material in which the lure of a seed or a heart-beat or a minimal nucleus of consciousness lingers. (*The H.D. Book* II.4)

Assemblage composite, ce passage est constitué de bribes d'une pensée en mouvement, de digressions et de répétitions compulsives. S'ils émergent d'un travail des matériaux poétiques, les textes du *H.D. Book* forment à leur tour de nouveaux matériaux de travail. Sur les traces de Williams sillonnant l'histoire de l'humanité des grottes de Pech-Merle, jusqu'au *pitchblende* et à la fission nucléaire, le paradigme heuristique présente le poète au travail sur son objet d'analyse, le langage. Quelques mois plus tard, Duncan insère un autre commentaire sur la genèse du livre en tête du chapitre II.7. *The H.D. Book* y apparaît comme un édifice formé de matériaux de construction hétérogènes :

¹ Giedion, *The Eternal Present: A Contribution on Constancy and Change*, vol. I, *The Beginning of Art* (1962), 54. Giedion figure parmi les grands précurseurs de Benjamin, dont ce dernier cite abondamment l'ouvrage sur la construction sous le Second Empire, *Bauen in Frankreich* (1928) dans *Le Livre des Passages*. Dans ses « Premières notes », Benjamin exprime sa volonté de « radicaliser la thèse de Giedion », qui déclare que « la construction joue au XIX^e siècle le rôle de l'inconscient » (*Passages* 854).

[October 8, 1964] I seek now in working upon the later draft of the book not to correct the original but to live again in its form and content, leaving in successive layers a record of reformations and digressions as they come to me. The form realized then is not to be a design immediately striking, like those housing developments and landscapings that rise where disorderly areas of a city have been cleared away, but it may be like an old city—Freud's picture of Rome upon Rome¹—in which in the earliest remains, in the diary of March 10th to March 15th, March 20th to March 29th, then May 25th of 1961, later additions may appear, anachronistically like the Gaudi restorations in the gothic cathedral of Palma or the Casa Guell's art-nouveau romanticism in the midst of old buildings, where we are aware of periods of creative activity and conservative inertia. Altering and using old streets, laying out new districts, surrounding old barrios, willing to carry out the project of a Frank Lloyd Wright palace upon the Grand Canal of my Venice, having most in mind to convey the life of the idea of the city, a book of continuations not of conclusions, I build even as I prepare the book for the publisher at last, living once more as I copy, and take over wherever I see a new possibility in the work.

Se dégage de ces citations une esquisse de la poétique duncanienne, fondée d'abord sur une expérience de l'écriture comme double processus métamorphique (*the matter itself changing in experiment, the immediate work in its working creating itself anew*), lui-même indissociable de l'expérience de la pensée comme mouvement (*Thought here not expository but experimental [...] and operative, not to come to the conclusion of a thought but to return to its movement*). Le texte, devenu synonyme d'écriture, s'éprouve comme jeu, travail, production, pratique. Il n'existe qu'en mouvement, ne s'appréhende que comme métamorphose ou traversée : « The work itself is the transformation of the ground » (I.3). En ce sens, Duncan rejoint Valéry lorsqu'il affirme avec force dans sa leçon inaugurale de Poétique au Collège de France que « *l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte* » (I, 1349). En second lieu, pour Duncan, l'écriture est répétition, et toute composition, révision. Il partage avec Stein l'idée que la répétition n'est pas la récurrence de l'identique. Il ne s'agit pas de revoir, de reproduire ou même de revivre le même. La répétition steinienne et la révision duncanienne ne désignent pas l'éternel

¹ Cf. Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, Standard Edition, vol. 21, 64-145.

retour du Même, mais bien le « revenir » de la Différence. Comme l'a montré Deleuze dans *Différence et répétition*, l'identité qui advient dans la répétition n'est pas celle du même, mais celle de la différence. Autrement dit, la répétition à l'identique est impossible. Elle est toujours répétition-comme-différence, toujours prise dans un devenir. La répétition, la récurrence ou le ressassement s'inscrivent dans un processus de développement. La répétition différentielle qui en découle aboutit à la construction incrémentielle du texte et de ses motifs. Ainsi fonctionne la composition du *H.D. Book*, où chaque passage est formé de sédiments successifs, qui sont autant de traces, visibles ou invisibles, de ses multiples réécritures. Même si Duncan emploie parfois la répétition pour former le matériau même de ses textes, dans ses imitations de Stein (1952-1956) ou dans *Letters* (1953-1956) par exemple, les réécritures, à la différence de Stein, se substituent le plus souvent les unes aux autres. La répétition informe alors essentiellement le *travail* du poète, plus rarement la texture du matériau publié, poème ou prose. À l'échelle macrostructurelle du *H.D. Book*, Duncan développe toutefois des *leitmotiv*. Il réemploie à l'envi certaines images, réemprunte parfois les mêmes chemins, réitère de nombreuses citations-clés. La répétition revêt alors une fonction emphatique, entre insistance et relance. Cette reprise permet une immersion nouvelle, par l'entremise du langage remis en mouvement, dans l'univers poétique qu'il souhaite explorer une nouvelle fois (« I build even as I prepare the book for the publisher at last, living once more as I copy, and take over wherever I see a new possibility in the work »). À travers le mode de composition que Duncan nomme « ré-vision » (« not to correct the original but to live again in its form and content, leaving in successive layers a record of reformations and digressions as they come to me »), le langage joue pour le poète le rôle de moteur. Il fonctionne comme une force génératrice entraînant sa pensée : « a book of continuations not of conclusions ». Selon une même compulsion répétitive, Ezra Pound cite Brancusi dans divers textes critiques et dans les *Cantos* (C LXXXVI, 580) :

And Brancusi repeating: je peux commencer
une chose tous les jours, mais
finiiiiir

Ceci explique une partie du problème, car « l'échec » du projet H.D.—comme l'inachèvement de ceux de Brancusi ou de Pound—semble être inscrit dans sa conception même. Duncan souligne la complexité des enjeux de l'écriture du *H.D. Book* dès les balbutiements du projet imaginé. Il écrit à Norman Pearson en septembre 1960 : « It will be a tapestry or collage book; unfolding the story of my adventure and vocation in the art; and at the same time, interwoven, imagining what another generation will yet have to work at.¹ » En 1971, alors que la possibilité d'une publication se fait jour, Duncan est encore dans les affres des grands travaux :

Two matters remain on my mind here. The first, Norman, is that I want to open a few days at the end of my tour East, the week of May 10-17, researching on Part III of the H.D. book, which I have, from the beginning plotted as an exegesis of *Helen In Egypt*. I've got to map out.²

En dépit de cette détermination, la concession de l'échec de l'objectif initial arrive à demi-mot dans une lettre adressée à Norman Pearson en 1974 : réhabiliter l'œuvre de H.D. L'urgence et la solitude qu'impliquait ce « sauvetage³ » au début des années soixante furent rapidement renforcées par la mort de l'auteur le 28 septembre 1961, soit un mois avant son soixante-quinzième anniversaire, l'occasion de l'hommage originel.

Happily I have heard from young devotees of H.D.'s work, who are teaching with her texts now available [...], where the Trilogie, the Helen and even *Hermetic Definition(s)* [...] are used as primary texts for teaching. So, for one thing, by so long holding back going on with the publication of what I have done on the H.D. book; and even longer on beginning to write again on the last "key" pieces—the Book has outlived whatever role it might have had to "get a new generation to admit her work to the new canon." My book

¹ Duncan, lettre à Norman Pearson, 12 septembre 1960, Beinecke, Yale.

² Duncan, lettre à Norman Pearson, 13 avril 1971, Beinecke, Yale.

³ Benjamin vise à opérer le « sauvetage » (*Rettung*) des matériaux qu'il prélève dans les ruines de l'histoire, pour effectuer la « relève » d'une époque, au double sens de l'*Aufhebung* hégélienne. Il s'agit de dépasser le XIX^e siècle en le préservant, en assurant son « sauvetage » pour le présent.

is, as it always was, properly seen as generated by her “Book,” not as generative of her place.¹

Le ton teinté de repentir qui domine cet aveu semble justifié, car l’ajournement perpétuel de la finalisation du projet a en effet miné l’effet souhaité d’une mise en valeur de l’œuvre tardive de H.D. (*Trilogy, Hermetic Definition, Helen in Egypt*), en tout cas pour la jeune génération de poètes héritiers du modernisme en 1960 (« the Book has outlived whatever role it might have had to “get a new generation to admit her work to the new canon” »). Mais il est crucial de noter que la lettre où s’exprime la componction de Duncan demeure dans la sphère privée, celle de la longue correspondance de l’auteur avec le commanditaire de l’ouvrage, envers lequel, ne l’oublions pas, il a contracté une dette. Les fonctions publiques d’hommage finalement posthume, de réhabilitation ou de canonisation de H.D. sont en réalité assignées au livre de Duncan par Norman Pearson. Pour le poète, en revanche, comme il n’a eu de cesse de l’écrire à Pearson et à H.D. elle-même, son *travail sur H.D.* a rapidement pris une autre valeur et une autre ampleur, celle d’un *Livre des passages*. Il a tôt assumé une autre fonction dans sa vie d’écrivain. Ce travail est progressivement devenu sa vie, littéralement, sa bio-graphie. Cette lettre adressée à Pearson pendant l’été 1962 laissait déjà présager l’impossible conclusion de l’entreprise.

If I could desert the task, I would; and, indeed, this evening I had wanted to put it all away, but it was when I faced it putting my life away—as these past few months dreading the task has been a dread of the life. What we had hoped for in the beginning, and you had meant to help, was an appreciation [...]. I can imagine such a work—it would have delighted me [...]. But what was pending in me, what is pending—this monstrous straining forth of my own mind—is not literary at all but a biographical romance, an account of life with, around, from towards the work of H.D.²

¹ Duncan, lettre à Norman Pearson, 11 janvier 1974, Beinecke, Yale.

² Duncan, lettre à Norman Pearson, 11 août 1962, Beinecke, Yale.

Dans une note de janvier 1973, publiée symboliquement quinze ans plus tard dans la revue *H.D. Newsletter*—signe non seulement qu’une nouvelle « industrie » critique a finalement émergé, mais aussi que tout ce qui est lié au *H.D. Book* se produit anachroniquement—, Duncan livre le sens profondément intime que revêt son travail sur le projet « H.D. ». Les lignes qui suivent illuminent bien plus que l’histoire de la composition de l’ouvrage. S’y trouve en effet configurée toute la poétique de l’auteur.

WHERE I SEE THE H.D. BOOK

It must be fifteen years ago that I began *The H.D. Book*, proposed as an homage, yes, but from its inception I saw too that I wanted to go into the whole matter of what I saw to be the master generation in whose work my own work has its inspiration, and that everywhere that matter must lead me into an account of how this reading and writing of Poetry had become increasingly *the field of my life, how what happened in language sprang from and led back into the whole actuality of Being, was, indeed for me, the nexus of individual awareness and the Universe, the commonality of the condition of such an awareness. It was a fullness of life sense I meant to come to in the book, even as I address thruout such a fullness.* And it has needed—as my life at large clearly has enforced—not only the writing/reading passages of intense realization but long periods of suspended, day to day existence in the presence of the work pending always, and [...] that these periods—I am speaking of years in which I have not taken up work on the book—that I most truly see as living with the book long enough that such years enter the works [...]—are coloured thruout by *the sense of the overdue, of penalties, of foreclosures.*

[...] In the initial projection of the Book a pattern of suspension of work and returns at a later point to resume earlier sections was proposed. Part One as the work stands now is finished thru Chapter 6, with three to four chapters remaining to be written once part three is written. Part Two, “Nights and Days” (which beginning I labeled “The Day Book”) was complete in the first draft notebooks, but *in each of a series of typescripts has emerged a series of chronological layers—the typing never merely copying but bringing in new days and nights (dreams).* (« A Note on *The H.D. Book* », 6–7)

Dans le numéro spécial de la revue *Ironwood* (1983), soit dix ans après la rédaction de cette note cruciale, alors même que tout programme d’achèvement semble abandonné depuis longtemps, Duncan persiste à souligner qu’il manque plusieurs chapitres et une partie complète au *H.D. Book*, maintenant ainsi l’illusion d’un plan d’action et d’une fin

programmée : « The last three chapters of Part I and the remaining chapter of Part II I think to be dependent upon what happens in Part III, of which no sentence has yet been ventured. » Sur ce point, le poète ne dit pas toute la vérité, puisqu'un carnet de travail contient soixante-dix pages partiellement rédigées à l'automne 1961... L'inaccomplissement semble à ce stade véritablement délibéré. D'ailleurs, Duncan rappelle son avertissement initial à Pearson quant à l'ampleur de son champ d'investigation poétique : « It had been commissioned by Norman Holmes Pearson [...], but at the time of the commission I had warned him that I saw H.D. as the matrix of my finding my work in Poetry itself.¹ » Même si l'aboutissement matériel du « projet H.D. », à savoir la rédaction des parties manquantes et la publication du livre achevé en un seul volume, semble définitivement écarté, Duncan n'omet pas de rappeler ce qui manque à sa place, selon le mot de Lacan, et qui fait à ses yeux définitivement partie de l'œuvre. Le projet s'est construit sur un manque. Il n'a avancé que grâce à la construction de ce manque. C'est en ce sens que l'on peut parler d'un *projet H.D.* encore aujourd'hui.

b) le texte-rhizome ou l'exigence du multiple

If I had repeated, nobody would listen.

—Gertrude Stein, *How Writing is Written*

Combinée à leur complexité, l'inaccessibilité des textes du *H.D. Book* n'a fait qu'accentuer le caractère confidentiel, même légendaire, de l'ouvrage. À ce jour, même si de nombreux travaux critiques sur Duncan comme sur H.D. s'y réfèrent, seuls deux critiques, tous deux poètes, se sont risqués à une approche fondamentale du « non-livre » sur H.D. D'abord Leslie Scalapino, dans un essai intitulé « Secretion of the Life Experience: Aspects of Robert Duncan's Thought in "The H.D. Book"² », et plus

¹ Duncan, « The H.D. Book: Outline & Chronology », *Ironwood* 11.2 (1983), 65.

² Scalapino, « Secretion of the Life Experience: Aspects of Robert Duncan's Thought in "The H.D. Book" », *Talisman* 7 (Fall 1991), 15-21.

récemment Ron Silliman, dans une conférence prononcée à l'université de Pennsylvanie, intitulée « Robert Duncan's Plotless Prose: *The H.D. Book* as a Method of Thinking ». Dans cette conférence, Ron Silliman déclare avec force :

Of all the major projects undertaken by the New American generation of poets— which for the sake of definition let's presume consists of the 44 poets included in Donald Allen's groundbreaking anthology that gave its name to such different tendencies of poetry as the New York School, the Black Mountain or projectivist poets, the San Francisco Renaissance and the Beats—only one appears never to have been published in book form, Robert Duncan's booklength critical volume, *The H.D. Book*. The reasons for this are many and complicated, but the major blame—if we are to use that word—lies with Duncan himself.¹

En-deçà de la polémique sur les raisons de la non publication posthume de l'ouvrage après plus de vingt ans², nous aimerions montrer que c'est précisément dans son échec en tant que livre, que le projet réussit. En d'autres termes, c'est dans les multiples

¹ Silliman, « Robert Duncan's Plotless Prose: *The H.D. Book* as a Method of Thinking », conférence du 23 février 2005, série « Theorizing », Kelly Writers House, University of Pennsylvania. Disponible sur le site d'archives audio « PENNsound » [<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Silliman.html>]

² Ron Silliman ne manque pas d'y faire allusion dans sa conférence : « People have speculated over the reasons why *The H.D. Book* is not in print, and conspiracy theories on the topic are not unpopular. » Dans le *postscriptum* du 9 février 2005 figurant à la suite de la réédition en ligne d'un entretien de 1989 avec John Tranter pour *Jacket*, Michael Davidson déplore amèrement l'absence d'édition des œuvres complètes de Duncan : « Reading this interview from 1989 is a bittersweet experience because it brings back the kind of excitement that Duncan's work inspired in many of us, and it reminds me of a time when his work was the catalyst for conversations among poets on several continents. [...] [W]e still do not have a standard edition of Robert Duncan's work, while we have standard editions of practically every member of his generation. [...] In the absence of an edition of Duncan's collected poems and, most significantly, *The H.D. Book*, he has been almost completely erased from serious critical commentary. What I describe as a difficulty of the vatic voice in 1989 now becomes a difficulty of access to Duncan's voice at all. » In « Jacket Interview », *Jacket* 26, octobre 2004, <http://jacketmagazine.com/26/dunc-tran-davi-1989.html>.

Dans sa conférence du 23 février 2005, s'il reconnaît l'effet désastreux de l'absence d'édition du *H.D. Book* (« the absence of *The H.D. Book* has muted Duncan's role as one of the primary critical thinkers among the poets of his generation »), Ron Silliman revient néanmoins sur le constat alarmiste de Davidson pour le nuancer : « [Michael Davidson's account] may be an overstatement », déclare Silliman avant d'ajouter : « there are fingerprints of Duncan's influence all over contemporary verse including in Michael Davidson's poetry and my own », « [as well as in younger] authors, such as Peter O'Leary & Lisa Jarnot who are closely aligned with an emerging "Duncan industry" that is only just now starting to take wing in the academy », et de citer d'autres poètes s'inscrivant dans cet héritage comme Leslie Scalapino, Leonard Schwartz, Stephen Collis et Miriam Nichols. Auxquels s'ajoute Nathaniel Mackey.

Précisons qu'une version non autorisée du *H.D. Book* publiée sous forme de fichier PDF est disponible en ligne, notamment sur le site Robert Duncan de Lisa Jarnot. Utilisée par Silliman pour son commentaire, il s'agit d'une version incomplète, produite en « 1984 » par l'éditeur « Frontier Press », une allusion à l'édition pirate de Harvey Brown qui avait illégalement publié sous ce label *Spring and All* de W. C. Williams afin de faire pression sur l'éditeur officiel, ce qui avait engendré la réédition par New Directions de l'ouvrage publié par Robert McAlmon à Dijon en 1923, devenu depuis lors introuvable.

projections d'un livre impossible, perpétuellement récrit et mis à l'épreuve, inéluctablement inachevé et fatalement inédit, que réside la force du *H.D. Book*.

That in working this book, it must be built up, risking the composition of the whole (where I incur some critical failure in the book's not resembling what literary criticism calls for today) in order to, but also because I must, take the directive of the immediate sense, as in Charles Olson's "instantier" movement that projective verse demands. (II.7)

L'écriture est menée au risque d'une prose à la fois expérimentale, tournée vers la recherche et l'innovation, et expérientielle, liée à l'expérience vécue. Elle se construit ainsi comme une expérience de l'expérimentation, par opposition à une prose analytique transparente vouée à l'exposition rationnelle des idées et détachée de tout empirisme. « Thought here not expository but experimental, trying the materials, and operative », avertit Duncan au début du chapitre II.4 (1964), dans un style asyntaxique. Le poète compare son mode de pensée, durant l'écriture du *H.D. Book*, au flux de conscience de William James et au mode d'association d'idées employé lors des séances d'analyse freudienne :

...each day taking up the work anew and continuing, contribut[ing] to the method I would follow here having the continuity of a daily return, having the commitment in each session to whatever may arise there, so that the conscious concern may be immediate to impulse and those felt but not yet articulated senses of what is involved that we call intuition, *risking the coherence of the whole in the attention at hand*. Going in faith that all such attentions are creative of the whole I seek. Open to impulse, so that I must trust peripheries and undercurrents to lead me. (*The H.D. Book* II.7, n.s.)

Compte tenu des multiples réécritures de maints passages, prétendre à une réflexion impulsive et à une écriture propre à une saisie de l'immédiat dans la pensée peut sembler paradoxale. Duncan rejoint en cela les expériences d'improvisation surréalistes, dont les manuscrits ont montré qu'elles marquaient l'aboutissement d'un travail de reprise. Mais au lieu de chercher à gommer les imperfections de démonstrations rhétoriques (*not to correct the original but to live again in its form and content*), les

reprises et révisions visent en réalité le plus souvent à faire proliférer l'ensemble. L'auteur démultiplie les lignes de sens et décuple la complexité du réseau d'associations par des ajouts ou des modifications apportées lors d'une nouvelle expérience du texte et du cheminement de l'intellect, non sans mettre en péril la *cohérence* de l'ensemble. D'une part, les relectures-réécritures forment le fondement de l'expérience immédiate du matériau textuel à portée de main (*at hand*) et rendent possible une pragmatique de la pensée *en acte*. D'autre part, elles forment la condition empirique du pluralisme et de l'indirection qui travaillent obstinément la prose critique du *H.D. Book*.

ATTENTION AUX MARCHES

Le travail d'une bonne prose comporte trois stades : un stade musical, où elle est composée, un stade architectonique où elle est construite, et finalement un stade textile, où elle est tissée.¹

Le travail de Duncan sur *The H.D. Book* se trouve pris dans une dialectique entre le mouvement téléologique de l'écriture, mise au service d'un projet, et les processus expérimentiels et métamorphiques, qui en empêchent la clôture. À maintes reprises, Duncan fait part de ce dilemme à ses correspondants, Norman Pearson, Denise Levertov, Charles Olson ou encore Cid Corman, en décembre 1962, alors en pleine collaboration autour du montage d'extraits du « Day Book » pour la revue *Origin* :

The quandary thruout is that I've needed so many threads or so many diversions in the design to keep me interested and involved (wondering at the total form). The "Day Book" now has to be completed before I can work on the last three chapters of "BEGINNINGS," for I want to keep the second section protean, and yet in the shapings of the first [...].²

Cette nécessité d'élaborer une écriture directement connectée à l'expérience, radicalement protéiforme (« protean »), sans cesse remodelée et reconfigurée, donne lieu à une « poétique de l'excès³ ». Cette poïèse est alimentée par une forme de démesure et de déraison, une écriture nourrie d'une complexité croissante et de

¹ Benjamin, *Sens unique* (1928), in *Sens unique, précédé de Enfance berlinoise* (1978), 130.

² Duncan, lettre inédite à Cid Corman, 27 décembre 1962.

³ Cf. J. Maynard, « Architect of Excess: Robert Duncan and the American Pragmatist Sublime » (2007), 54-55, pour une esquisse générale des formes de l'excès chez Duncan (hormis *The H.D. Book*).

multiplicités proliférantes (*I've needed so many threads or so many diversions in the design to keep me interested and involved*). Dans une lettre cruciale adressée à Pearson alors qu'il est aux prises avec son Journal (« Day Book »), la deuxième partie du livre rebaptisée ensuite « Nights and Days », Duncan décrit le fonctionnement de ce qui s'apparente de plus en plus à un « agencement » (« Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions ») et à une « multiplicité » (« Un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes »)¹.

The "little day book" will turn out to be far from a day to day book. *But the direct involvement (that's the excitement of H.D.'s Pound piece) keeps me aroused to it.* [...] I take over the ratios that can give a movement for the reader—the day's entry; the subsections set off by the dots, the variable number of paragraphs per subsection; and numbered sections or movements (loosely, as Olson uses them in *Maximus*)—*The whole to let me carry on an impossible number of threads and suggestions without snarling the works, or simplifying the relations so that conclusions appear.*²

Animé par la hantise de la simplification et par la crainte de l'avènement précoce de toute conclusion nécessairement réductrice, Duncan perçoit en la limite un obstacle, et en l'impossible, une promesse. S'il fabrique l'écheveau du livre-en-cours à partir d'un nombre de fils incalculable, impossible même, selon ses propres mots, Duncan ne vise pas à produire un maillage compact et monolithique, mais plutôt un assemblage de fils enchevêtrés de manière ample et lâche. Désormais, l'auteur se fixe pour tâche de délier les mailles du texte trop solidement fixées, d'en défaire les nœuds et les entrecroisements les plus serrés. C'est encore dans une lettre à Pearson qu'il formule le plus fidèlement sa démarche (*undoing the net*), qui vise à faire proliférer le sens de

¹ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 15 et 9. Cette conception de la littérature éclaire l'œuvre de Robert Duncan et ses enjeux, en particulier son travail pour *The H.D. Book*.

² Duncan, lettre à N. Pearson, 2 avril 1961, Beinecke Library, Yale (nous soulignons).

l'œuvre de H.D. dans son interaction avec l'ensemble de son propre texte (*the composition of the whole*). Duncan lui écrit le 5 avril 1961 (Beinecke, Yale) :

What is right, I think, in the first part is the “net” business; for now I see that undoing the net, letting things loose—which is the cure my state of prose needs is a matter that relates to H.D.’s making things meaningful, making things count in the composition of the whole.

Après la première partie, intitulée « Beginnings », qui se veut plus proche de la forme structurée de l'essai, Duncan apprend désormais à défaire le texte organisé. S'ingénier à désarticuler, à désorganiser, à ouvrir le texte pour établir d'autres connexions, créer de nouveaux circuits, et finalement arracher le texte à l'œuvre, tels sont les remèdes employés par le poète pour composer les plateaux en prose du *H.D. Book*, tout comme ceux des livres de poèmes. Chaque plateau de texte est à envisager comme une « multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome » (*Mille* 33). Dans *Letters* (1958) par exemple, son premier recueil majeur composé d'un mélange étrange de vers et de prose, Duncan porte une attention particulière aux dérèglements du réseau sous toutes ses formes (« net-work », II.1). Il cherche à capter les perturbations des lignes de la toile ou du filet, qui se fait aussi diagramme, à la fois texte et maillage cosmique : « It is in the disorders of the net that the stars fall from the designs we grasp into their original chaos.¹ » Figurant la création littéraire sous la métaphore immémoriale du tissage, motif qu'il trouve notamment chez H.D. (« It is one of the recurrent images of H.D.’s writing of the process itself. “Threads weave over and under” in XXXVIII of *The Walls Do Not*

¹ Duncan, « XXVII: An Owl Is An Only Bird Of Poetry » [*Black Mountain Review* 6 (Spring 1956)], *Letters* (2003), 43. L'expression « disorders of the net » a inspiré Michael Davidson, qui a intitulé sa thèse de doctorat « Disorders of the Net: The Poetry of Robert Duncan », SUNY-Buffalo, 1973.

Dans l'imaginaire duncanien, le signifiant « net » renvoie, par-delà tout agencement textuel (*net-work*), à toutes les formes de réseaux, notamment aux diagrammes cosmiques ou astrologiques et aux mythes babyloniens de la création du monde, comme par exemple au *Poème de la création* (XII^e s. av. J.-C.), où la Mer primordiale (Tiamat, souvent représentée sous forme de Dragon) est fendue en deux pour créer la Terre et la voûte céleste, filet dont les nœuds sont formés par les étoiles. Cette déclinaison du motif de la constellation est récurrente, cf. *The H.D. Book*, II.1.

Fall », II.3), Duncan ne conçoit pas l'écriture comme la réduction graduelle d'un nombre de possibilités débouchant sur le parachèvement final de l'œuvre-unité. Il cherche plutôt par ce biais à *créer* une condition de possibilité pour de nouvelles connexions, de nouvelles multiplicités, et ainsi à réaliser le rêve de « *donner consistance sans rien perdre de l'infini* » (Q 45).

my mind (yours),
your way of thought (mine),

each has its peculiar intricate map,
threads weave over and under

the jungle-growth
of biological aptitudes,

inherited tendencies,
the intellectual effort

of the whole race,
its tide and ebb; (CP 539)

Tirés du fragment XXXVIII de *The Walls Do Not Fall* (1944) cité par Duncan, ces distiques relieut souterrainement trois notions-clés : d'abord, le cheminement de la pensée (*way of thought*) et sa trace diagrammatique singulière et complexe (*its peculiar intricate map*) ; ensuite la maille, figure de la relation, qui court et se faufile le long d'une ligne de fuite, disparaît et réapparaît de façon intermittente comme dans une faufileure (*threads weave over and under*) ; et enfin, la « poussée rhizomatique » de la jungle au milieu de la forêt du savoir (*jungle-growth*), croissance sauvage de steppe, exfoliation de mauvaise herbe qui renvoie à l'effort de penser autrement (*intellectual effort*), c'est-à-dire en passant outre les contraintes, en dépassant les limites existantes et les modes d'organisation imposés (*biological aptitudes / inherited tendencies*). Cette poussée de végétation anarchique et intempestive au beau milieu de l'espace ordonné désigne précisément la forme que prendra pour Duncan l'écriture en rhizome. En effet,

le tissage et la broderie—« weaving is necessary, to keep many threads and many figures so that every thread is central and every figure central to threads and figures » (I.3)—s’entremêlent à l’écriture nomade. Incarnée dans l’image du fil ou plutôt de la « liane », qui passe entre et pousse par le milieu, la dimension nomade de la pensée duncanienne est capitale pour suivre les méandres de son écriture : « In the thing happening between the two figures is a central thread, a germinal figure, in which the emerging task of our own poetry is given » (*The H.D. Book* II.1). Duncan lui-même émerge comme l’entité qui se produit *entre* les oppositions polaires et entre les dichotomies, qui s’épanouit dans un milieu par lequel il pousse les frontières et les déborde¹. Le texte de Duncan se poursuit par ce passage-clé :

Threads are spun out and are woven, from event into event. Hands work the dancing shuttles of a close net to make things real, to realize what is happening. A tapestry of a life appears in the mesh of many lives, a play. But just as when we weave a complex of lines a cloud or atmosphere appears, a texture or cloth, something more than the threads told, and out of that texture appear, not only the figures we were translating into our design, but other figures of the ground itself; so a “life” appears in the work itself. [...] A ground appears as a new condition of what we are doing.

Say we work loosely; we do not know quite how to secure our object, and gaps appear in the work. They have become, these make-shift elements, qualities of the whole, of the real. (*The H.D. Book* II.1)

Dans ces paragraphes de la première section de « Nights and Days », se déploie une définition de l’agencement textuel duncanien, à savoir un « complexe de lignes » (*a complex of lines*)², qui, une fois connecté à d’autres agencements ou multiplicités, constitue un champ de composition où viennent s’inscrire les événements (*events*). Ces derniers sont des singularités appréhendées dans un processus de devenir, qu’il s’agisse d’une vie (*a “life”*), d’un nuage (*a cloud*) ou d’un climat (*atmosphere*), d’une texture ou

¹ « Un rhizome ne commence ni n’aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. [...] » (*Mille* 37).

² La similitude avec le modèle rhizomatique est frappante : « les agencements sont des complexes de lignes [...]. La ligne ne fait plus contour, et passe *entre* les choses, *entre* les points » (*Mille* 631).

d'un morceau de tissu (*cloth*)¹. L'écriture rhizomatique fait émerger dans le (travail du) texte (*in the work*) une « puissante vie non organique qui s'échappe des strates, traverse les agencements, et trace une ligne abstraite sans contour, ligne de l'art nomade » (*Mille* 633). Fouillis de tiges et de racines souterraines, le rhizome prosaïque du *H.D. Book* paraît donc moins composé d'un entrecroisement perpendiculaire de fils de trame et de fils de chaîne, propre à l'espace organisé et quadrillé (« strié »), que d'un enchevêtrement dense et confus de fibres de feutre (*a texture or cloth*, ou encore *rug*), un entrelacs de lianes véritablement impénétrable (*jungle-growth*). *Patchwork*, *quilt* et *rug* viennent en quelque sorte déborder l'art de la broderie² :

It is in the departures from what is forming that *the poetic of the rug* appears—a form disturbed thruout by the directive of many forms. It was in the process of coming to know what I was doing and just there letting go, breaking, even rebelling, so that I might come to what I did not know I was doing. The making of the rug seems now to relate to the concept of a universe of many realities I have drawn from William James. (II.7, n.s.)

Inspiré par le pluralisme jamesien, l'ouvrage se conçoit comme une multiplicité de niveaux de réalité. Conçu comme un réseau à mille entrées, *The H.D. Book* fonctionne par-dessus tout comme un labyrinthe :

Language becomes throughout a ground of suggestion and association, a magic ground, weaving of phrases echoing in other phrases, a maze of sentences to bind us in its spell, so that we begin to be infected with the sense of other meanings and realms within those presented. (I.4)

Ce réseau dédaléen à entrées et sorties multiples est enfoui sous la terre et construit comme un terrier. Ainsi, le travail sur H.D. ne cherche pas à faire de l'histoire littéraire, même à travers une (auto)biographie, un décalcomanie de la vie et de l'œuvre. Il se présente davantage comme une carte, un travail cartographique de régions arpentées

¹ Deleuze oppose la forme, la substance et le sujet aux événements, qui correspondent à un devenir et à un mode d'individuation, par définition incorporels, impersonnels et amorphes. Cf. *Mille*, 320.

² « Plus significative serait la distinction de la broderie, avec son thème ou motif central, et du *patchwork*, avec son bout-à-bout, ses ajouts de tissu successifs infinis. » (*Mille* 595). Cf. « Traité de nomadologie : la machine de guerre », 469, et « Le lisse et le strié », 592.

mais néanmoins méconnues. « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir » (*Mille* 11). Il s'agirait moins d'un texte à interpréter que d'une expérimentation en prise sur le réel et sur l'intempestif, un processus plus proche d'une construction complexe d'ensemble flous que d'une simple reproduction généalogique, avec ses filiations et ses canons esthétiques. *The H.D. Book* s'avère mettre en pratique l'ouverture maximale du champ. Il connecte ses plans à la manière d'une *carte*, et non d'un calque. En effet, ce réseau est en permanence connectable sur l'extérieur, et même constamment alimenté par lui¹. D'ailleurs, Duncan sans cesse le reprend, le démonte, le découpe et le modifie, effectue de nouveaux branchements, cherchant à débloquent des lignes plutôt qu'à décalquer des lignées, autrement dit à penser la poésie *du dehors*². Duncan écrit dans une lettre inédite à Robert Creeley, le 9 avril 1955 :

And our selves, Olson included, as poets, makaris, who make a “metaphysics” out of “physics” or a “metapsychology” out of “psychology”— that is who reap forms. Mapmakers.³

Le rhizome, en ce sens seulement, se branche directement sur la théorie du texte (pluriel, ouvert, étoilé) élaborée par Roland Barthes dans *S/Z* (1970). Dans ce passage qui peut aisément se lire comme une définition topologique du *H.D. Book*, la dimension nouvelle est celle du « tout », l'inscription d'un texte dans un ensemble qui n'est autre que le langage. Barthes esquisse une conception du texte-cosmos que partage le poète.

[...] la littérature elle-même n'est jamais qu'un seul texte : le texte unique n'est pas accès (inductif) à un Modèle, mais une entrée d'un réseau à mille entrées ; suivre cette entrée, c'est viser au loin, non une structure légale de normes et d'écarts, une Loi narrative ou

¹ Sur le calque et la carte, le « principe de cartographie » du rhizome, cf. *Mille plateaux*, 19.

² Cf. Foucault, « La pensée du dehors » (*Critique*, 1966), texte en hommage à Blanchot notamment inspiré par *L'espace littéraire* (1955). Dans son *Foucault*, Gilles Deleuze y consacre quelques belles pages du chapitre intitulé « Les stratégies ou le non-stratifié : la pensée du dehors (pouvoir) » (92-93). Mains échos du « dehors » foucaultien résonnent dans *Mille plateaux* : « Un livre n'existe que par le dehors et au-dehors » (10). Il sous-tend la notion complexe d'espace lisse, cf. 467 sq.

³ Duncan, lettre à Robert Creeley, 9 avril 1955, Robert Creeley papers, series 1a bx 40 f 24, Special Collections, Stanford University Libraries. Désormais Stanford.

poétique, mais une perspective (de bribes, de voix venues d'autres textes, d'autres codes), dont cependant le point de fuite est sans cesse reporté, mystérieusement ouvert : chaque texte (unique) est la théorie même (et non le simple exemple) de cette fuite, de cette différence qui revient indéfiniment sans se conformer. (*S/Z* 19)

Le texte s'élève à sa dimension cosmique et illimitée, immémoriale et insituable. Chaque phrase, chaque poème s'inscrit dans la « composition du tout » (*the composition of the whole*), dont parle Duncan à plusieurs reprises dans *The H.D. Book* et dans une lettre à Norman Holmes Pearson citée plus haut. « Le monde de l'œuvre est un monde total, écrit Barthes, où tout le savoir (social, psychologique, historique), prend place, en sorte que la littérature a pour nous cette grande unité cosmogonique dont jouissaient les anciens Grecs » (*Bruissement* 12). Autre point de convergence notoire entre Duncan et Barthes, leur conception du texte comme théorie et pratique de son fonctionnement. Convaincu qu'il n'y a pas de différence entre ce dont parle un livre et la manière dont il est fait, on se demandera comment et avec quoi fonctionne *The H.D. Book*, en procédant à un démontage de cette machine à écrire et à expérimenter, qui met en relation le politique, l'éthique et le poétique, pour voir « par où et vers quoi file le système, comment il devient, et quel élément va jouer le rôle d'hétérogénéité, corps saturant qui fait fuir l'ensemble » (*Kafka* 14).

If I could desert the task, I would; and, indeed, this evening I had wanted to put it all away, but it was when I faced it putting my life away—as these past few months dreading the task has been a dread of the life. What we had hoped for in the beginning, and you had meant to help, was an appreciation [...]. But what was pending in me, what is pending—this monstrous straining forth of my own mind—is not literary at all but a biographical romance, an account of life with, around, from towards the work of H.D.

Denise [Levertov] has a copy of the finishd work (well, with the [] that a phrase here and there needs correction or striking out—but I intend no “rewriting”)¹

¹ Robert Duncan, lettre à Norman Holmes Pearson, 14 août 1962, n.s.

c) de la prose qui ne mène nulle part

In the beginnings of our research into narrative we ran up against the inescapable fact that *there exists no standard definition of narrative in the sense that writers seem to use the word*. [...] Gertrude Stein put it most simply when she pointed out that narrative was anyone telling anything to anyone at anytime.¹

Afin de cerner ce en quoi consiste *The H.D. Book*, ou de tenter d'établir son sujet, il est plus aisé de commencer par énoncer ce en quoi il ne consiste pas : une biographie de H.D., une autobiographie, de l'histoire littéraire, de la critique littéraire, une généalogie, un manifeste, parmi d'autres. Surtout, ce n'est pas une méthode, comme le suggère le titre de l'étude de Silliman, « le *H.D. Book* comme méthode de pensée² ». Le projet H.D. est améthodique. Dans le voisinage du *H.D. Book*, ce terme paraît en effet particulièrement incongru, car une « méthode » relève de l'espace rationnel de la *cogitatio universalis*. Elle trace un chemin qui doit être suivi d'un point à un autre, là où Duncan trace des lignes de fuite et des lignes de vie³. Ou pour le dire avec Robert Creeley, « Auto-bio-graphy I translate as a life tracking itself » (in Fredman, *Poet's Prose* 79). Ce n'est pas non plus, *stricto sensu*, de la *plotless prose*, au sens de Chklovski tel que l'invoque de manière allusive Ron Silliman dans son étude : « In my memory—and to some degree in the book itself—Duncan's critical prose comes as close to Viktor Shklovsky's utopia of a plotless prose as any I can think of by an American poet in the Pound/Stein/Williams-Objectivist-New American-Langpo tradition.⁴ » Mais *The H.D. Book* s'approche de tous ces types de prose, puisque toutes ces lignes génériques le traversent, s'entrecroisent sur son plan de travail. Pour l'auteur comme pour le lecteur, c'est bien d'un travail qu'il s'agit, qui consiste à faire des

¹ Steve McCaffery et bp Nichol, « from The Book as Machine », *A Book of the Book*, 17.

² Cf. Silliman, « Robert Duncan's Plotless Prose: *The H.D. Book* as a Method of Thinking », conférence inédite du 23 février 2005.

³ Se profile ici le réseau d'oppositions polaires entre la « machine de guerre » de la pensée du dehors ou la « forme d'extériorité de la pensée » et « l'appareil d'État » de l'intériorité, soit la pensée subordonnée à « un modèle du Vrai, du Juste ou du Droit (le vrai cartésien, le juste kantien, le droit hégélien, etc.) » (Mille 467).

⁴ Cf. Viktor Shklovsky, *Theory of Prose* (1990), trad. angl. B. Sher ; *Vers une théorie de la prose* (1973 [1929]), trad. fr. G. Verret. La traduction française propose « La littérature extérieure à la "fable" » pour le titre de ce chapitre.

agencements dans un champ expérientiel et expérimental, quitte à tordre des perspectives et à déplacer des lignes. Dans sa conférence sur « *The H.D. Book as Method of Thinking* », Ron Silliman décrit ce qu'il appelle la *plotless prose* de Duncan avec l'esprit pénétrant et l'originalité toute flibustière qui le caractérisent :

—a work of criticism with no argument, no theme, no development, no expository equivalent to a plot. It certainly has nodes around which it turns again and again—Duncan's autobiography, the poetry of Hilda Doolittle, the poetics of the high modernists in general, the "wars" between various occult practitioners extending outward from Blavatsky, seers that Duncan both cheerfully acknowledges as frauds and insists must be taken at full value. Any given chapter, any given paragraph may turn to one of these topics, or sweep between any two of them (Duncan's sense of pace seems slow precisely because it is governed by rhythm).

So what we as readers must then confront is a text that straddles genres neatly between critical theory and autobiography and proceeds, as Shklovsky would have noticed, as *plotless prose*, a work whose point is never to get anywhere, but always to bring the reader into the presentness of reading itself. *The H.D. Book* is hardly the first such critical work in English—there is all of Stein's lectures and critical prose, and again *Spring & All*. But in fact none of these have ever had an easy or simple publishing history, as Duncan himself certainly understood. In the 1950s, he had been the only writer of any note to acknowledge Stein's influence whatsoever.¹

Si Duncan ne quitte jamais tout à fait le monde de l'affabulation, ni celui de la fabulation (*fabula*), l'écriture du *H.D. Book* ne porte pas cependant sur une histoire (récit, conte, événements, *story line*). Elle ne comporte pas de thème ou de sujet, au sens formaliste (*syuzhet*, angl. *plot*), excepté l'intrigue de sa propre construction, l'urgence de son déploiement amorphe et hybride, la nécessité de son avènement et de son événement dans le langage². Dans son chapitre intitulé « Literature Without Plot », Chklovski écrit en Formaliste visionnaire : « A literary work is pure form. It is neither

¹ Silliman, « Robert Duncan's Plotless Prose: *The H.D. Book* as a Method of Thinking », n.s.

² Shklovsky, *Theory of Prose* (1990), 170 : « The concept of plot (*syuzhet*) is too often confused with a description of the events in the novel, with what I'd tentatively call the story line (*fabula*). As a matter of fact, though, the story line is nothing more than material for plot formation. In this way the plot of *Eugene Onegin* is not the love between Eugene and Tatiana but the appropriation of that story line in the form of digressions that interrupt the text. » Autrement dit, l'histoire (*fabula*) n'est qu'un élément de la construction du « sujet » (*plot*) de la prose.

thing nor material, but a relationship of materials » (*Theory of Prose* 189). Dès la première page de *Theory of Prose*, Chklovski cite ces mots tirés de l'ouvrage d'un autre critique formaliste russe, Potebnya, intitulé *Notes on the Theory of Literature* : « Like prose, poetry is, first and foremost, a mode of thinking and knowing » (1). Au lieu d'une méthode, c'est plutôt d'un « mode de pensée » qu'il s'agit, une pensée envisagée comme procès et processus, c'est-à-dire un mode d'investigation indifférencié (prose, poésie) non pas *par* le langage, mais *du* langage lui-même¹. Selon les termes de Sartre dans « Qu'est-ce que la littérature ? », nous rappellent Meschonnic et Dessons, « les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage » (*Traité du rythme* 35). C'est, sans conteste, le cas de Duncan, qui enchérit en inversant les termes de l'équation (« the obedience to what's going on in the poem² »), et qui écrit à Creeley en 1957 : « to imagine a poem/prose writing again as unusable³ ». Composé de prose essentiellement « non narrative », même s'il contient des anecdotes, des fragments de récits biographiques, autobiographiques ou encore oniriques, *The H.D. Book* met en forme son sujet qui n'est autre que son hybridité radicale et son refus de la forme narrative, son atopicité et son atypicité. Autrement dit, il met en œuvre son déploiement en tant que « cohérence différée » (Hejinian). Dans *The Language of Inquiry* (2000), Lyn Hejinian rapproche la notion qu'elle nomme « delaying of coherence » (59) de la théorie chkllovskienne de la prose, qu'elle n'a eu de cesse de promouvoir : « The notion of delayed coherence was inspired in large part by the essay by Viktor Shklovsky that Barrett Watten and I published in the first issue of *Poetics Journal*, though this term is

¹ Sur les enjeux de ces questions chez Charles Bernstein, cf. Hélène Aji, « “Writing (as) (and) thinking” : Charles Bernstein’s Work “in” Language », *Études Anglaises* 59.3 (2006), 341-55 : « If language is a medium, according to Bernstein, it is not the medium of our hermeneutic attempts, the medium through which we convey meanings about the world and our experience. Rather and more radically, it could be the medium through which “we experience the world” [*Content’s Dream* 61], thus an epistemological tool—or an impediment » (341).

² Duncan, “a little endarkenment and in my poetry you find me”: *The Naropa Institute Interview with Robert Duncan, 1978* [avec Anne Waldman, dans le cadre du Visiting Poetics Course de Duncan, The Jack Kerouac School of Disembodied Poetics], Buffalo, The Poetry/Rare Books Collection, 1997, 9.

³ Duncan, lettre à Robert Creeley, 28 avril 1957, Robert Creeley papers, series 1a bx 40 f 26, Stanford.

my own » (60)¹. Ainsi, la prose du *H.D. Book* radicalise la thèse, bien connue depuis le travail de Roman Jakobson sur la fonction poétique, selon laquelle 1) le texte littéraire est le lieu où l'opacité du langage est maximisée, 2) le rapport de la littérature au langage est réflexif (« le texte littéraire est toujours aussi, et d'abord, une réflexion en acte sur la langue », « le message est le (les) point(s) de vue »), 3) et pour laquelle « si dans le texte littéraire le langage est thématifié, objet d'une attention réflexive, alors le texte littéraire est le lieu privilégié de la manifestation de la *matérialité du langage* », selon les termes synthétiques du « prototype de littérarité » élaboré par Jean-Jacques Lecercle².

Le point crucial que soulève Silliman est précisément celui de la *littérarité* de cet Objet Volant Non Identifié de la critique qu'est *The H.D. Book*, et qu'il décrit comme « a work of criticism », « a text that straddles genres neatly between critical theory and autobiography ». La littérarité du texte de Duncan est en fait postulée dès le titre de l'essai de Silliman. « Plotless Prose » renvoie en effet à la théorie formaliste de la littérature, qui tente de rendre compte de la littérarité ou de la poéticité de textes, c'est-à-dire de « sujets » (thème+forme) fondamentalement prosaïques. Inversement, se pose en filigrane le problème de la *théoricité* consubstantiellement enchâssée dans le texte littéraire, déjà évoquée avec Barthes, selon lequel chaque texte pluriel est la théorie même de sa fuite du Modèle ou de la Loi narrative/poétique. Le brouillage générique entre poésie et prose gagne l'opposition classique entre littérature et théorie, où théoricité et poéticité se mêlent et se contaminent parfois jusqu'à devenir indiscernables. Ce phénomène advient doublement dans le corpus de Duncan, d'une part à travers son exercice de la prose critique, en particulier dans *The H.D. Book*, et

¹ Cf. Shklovsky, « Plotless Literature » (trad. R. Sheldon), *Poetics Journal* 1 (1982), 3-24. Et Perelman, « Plotless Prose, contemporary non narrative prose compared to Stendhal's travel writing », *Poetics Journal* 1 (1982), 25. V. également à ce sujet Marie-Christine Lemardeley, « Lyn Hejinian : l'écriture à la limite », *Etudes Anglaises* 61.2 (2008), 192-201.

² Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, 35-48. Nous ne citons que 3 des 7 thèses de Lecercle.

d'autre part via celui du poème en prose sériel, notamment avec la série « The Structure of Rime », commencée à Black Mountain entre avril et août 1956¹ et qui fait son apparition dans *The Opening of the Field* (1960), puis avec la série des « Passages » dans les derniers recueils. Comme le souligne Silliman, Duncan suit sans doute les traces de Williams (*Spring and All*) et de Stein, qu'il lisait avec une ferveur particulière depuis les années trente. Mais le poète a moins été influencé par la « prose critique » et les « conférences » de Stein (à l'exception de *Composition as Explanation*), comme le propose Silliman, que par sa pratique des portraits, notamment les volumes *Portraits and Prayers* (1934) et *Two and Other Early Portraits (1908-1912)* (1951), et donc par sa prose poétique². Lorsqu'il écrit et révisé *The H.D. Book* au début des années soixante, Duncan exhume de ses carnets, notamment du Laboratory Records Notebook (1953)³, ses innombrables imitations de Stein, traces d'une pratique intensive et ludique remontant essentiellement à la période 1952-55. Il commence à les publier dans une série d'ouvrages dont *Writing Writing: Stein Imitations* (1964), travail qui sera repris dans l'anthologie londonienne de Fulcrum Press intitulée *Derivations: Selected Poems 1950-1956* (1969). Si bien que si l'on devait céder à la tentation d'une analogie entre *The H.D. Book* et la démarche de Gertrude Stein dans ses portraits, ce serait sans doute l'idée d'une fausse autobiographie, d'une biographie hybride ou croisée : *H.D.'s Autobiography*, par Robert Duncan, ou encore *The Autobiography of Hilda Doolittle...*

Pour Silliman, il n'est nullement paradoxal d'affirmer la littérarité d'un texte tout en soulignant d'emblée son absence d'argument, de thème, de fil conducteur ou de

¹ Cf. Duncan Archive, Bx 26 Nb19, SUNYB.

² Cf. Jayne L. Walker, « Exercices in Disorder : Duncan's Imitations of Gertrude Stein », in *Robert Duncan. Scales of the Marvelous* (1979), éd. Bertholf et Reid, 22-35. En 1937, le critique Robert Haas, qui prépare alors une thèse de doctorat sur Stein à Berkeley, aide Duncan à publier ses premiers poèmes (alors signé Robert E. Symmes, le nom attribué par ses parents d'adoption à Edward Howard Duncan), notamment dans la revue *Occident* (avril 1937), qui publie dans le même numéro un poème de Stein (« Is Dead »). La première imitation duncanienne de Stein paraît dans la première revue éditée par Duncan, *Epitaph* (printemps 1938). Cf. Haas, *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein* (1973) ; Duncan, entretien avec M. A. Bernstein et B. Hatlen, *Sagetrieb* (hiver 1985), 100-02 ; et Walker, 23.

³ Duncan Archive, Bx 25 Nb 13, SUNYB.

développement narratif, bref en décrivant un texte privé de tout ce qu'on associe d'ordinaire à la « fiction ». Au contraire, c'est précisément dans ce dénuement « logique », au sens de discours narratif et rationnel—et *a fortiori* téléo-logique, classiquement fictionnel ou encore référentiel—que le poète-critique loge le potentiel littéraire ou la poéticité de son objet. Notons au passage, avant d'y revenir plus longuement, que si cette recherche d'un brouillage des frontières génériques de la vieille littérature figure au premier plan des préoccupations des *Language poets*, ceux-ci se placent à cet égard dans la droite ligne de l'expérience du romantisme d'Iéna autour des frères Schlegel et de l'*Athenaeum*¹. L'intérêt de Silliman, Hejinian et Perelman, parmi d'autres, pour cette « prose qui ne mène nulle part », comme nous proposons de traduire l'expression *plotless prose*, n'est guère surprenant. D'où aussi la fascination de Silliman, comme celle de Scalapino, Davidson, Palmer, Howe, ou encore Myung Mi Kim et Nathaniel Mackey² pour *The H.D. Book*, dont c'est l'un des traits formels fondamentaux. Dans le dernier chapitre de son ouvrage, intitulé « Essay and Anecdote », Chklovski revient sur l'émergence de cette prose hors-norme :

Although in existence for centuries before, the novel was deemed outside the scope of theory. [...] This is the position in which plotless prose finds itself today. [...] Nearly the entire work of the Encyclopedists, of Russian social journalism, of the essay and of a whole array of works by the so-called Russian belletrists lies outside the scope of the plotted genre. [...] A plot is a picklock, not a key. Plot schemata conform closely to the social reality that they put into shape. The plot distorts the materials by the very fact that it selects it, and on the basis of rather arbitrary criteria. (*Theory of Prose* 206)

Pour Silliman, Duncan accomplit le rêve d'une prose sans « sujet », ou sans « contenu » indépendant de sa (mise en) forme, l'utopie d'un texte « sans histoire » et sans

¹ Voir à ce sujet l'ouvrage de Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978).

² Myung Mi Kim est poète et enseigne la poésie américaine contemporaine au Poetics Program de SUNY-Buffalo. Son séminaire 2005-06 portait sur le processus de l'écriture et la sérialité, notamment à partir des carnets de travail de Duncan aux archives de SUNYB. Poète et professeur de littérature à UC-Santa Cruz, Nathaniel Mackey a abondamment écrit sur Duncan, cf. *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing* (1993), et *Paracritical Hinge: Essays, Talks, Notes, Interviews* (2005).

recherche d'efficacité narrative, sans mobile ou motivation externe (*telos*). Autrement dit, ce qui se produit dans le livre, c'est l'événement d'une prose sans fin, au double sens d'achèvement et de dessein. Dans la troisième partie entièrement inédite du *H.D. Book*, intitulée « Art to Enchant », Duncan dépeint l'art du récit ou de la diégèse comme la fabrication d'un « tissu de voix », et définit l'histoire comme mythe, en soulignant le lien originel chez Aristote entre *muthos* et le mot, l'acte de parole même.

The narrative art is in weaving at once a story and a fabric, bringing into play whatever threads towards the full ground in which the figures become meaningful and tendencies become designful. But these "threads" are voices; the telling directive in verse or in prose shows in the way the immediate area is working. (...) All of this is a voice—and if it isn't a voice, and then a voice into which other voices enter—there is no story. *Mythos* the Greeks called it, what the mouth uttered, and Aristotle said that *mythos* was plot.¹

Plutôt que de revendiquer l'absence de construction narrative, le poète souligne que le récit est d'abord récitation, narration, énonciation de syllabes signifiantes. Le *mythe* est inscrit dans le langage, si bien que le langage, écrit ou dit, est toujours déjà récit, et que toute production langagière est d'essence mythique. D'où l'importance du passage conceptuel pour l'écriture innovante de l'art du récit à « l'art du langage² ». Le poète tire sa définition aristotélécienne du *muthos* (mot, parole) et du *dromenon* (acte, action, fait) d'un ouvrage célèbre de Jane Harrison, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek religion* (1927), qu'il cite en exergue de son essai *The Truth and Life of Myth* :

Possibly the first *muthos* was simply the interjectional utterance *mù*; but it is easy to see how rapid the development would be from interjection to narrative. Each step in the ritual action is shadowed as it were by a fresh interjection, till the whole combines into a

¹ Duncan, « Art to Enchant », 27 décembre 1961, Bx 27 Nb 30, Duncan Archive, SUNYB.

² Dépassant toute séparation entre la poésie et la prose, David Antin définit sa pratique poétique comme « the language art », où la formule semble faire résonner celle de *land art*. Cf. Antin, « Some Questions about Modernism » (1974), in Fredman, *Poet's Prose*, 13. En amont, c'est à Valéry que l'on doit la théorisation de ce dépassement et l'emploi de cette expression dans sa théorie poétique et esthétique, notamment dans « Poésie et pensée abstraite » (conférence prononcée à Oxford en 1939). Après avoir rappelé le mot de Mallarmé, « Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des *mots* », Valéry parvient à l'idée que l'usage poétique des mots crée « un langage dans le langage », et le poète de conclure : « La poésie est un art du langage » (I, 1324). V. également « L'invention esthétique » (1938), « La poésie, art du langage... » (I, 1414).

consecutive tale . . . the life-history of the plant or the animal to be magically affected; it is the plot of the *dromenon*, for, says Aristotle, in a most instructive definition,
by myth I mean the arrangement of the incidents. (Fictive Certainties 1)

Dans la topologie littéraire chkvlovskienne, la *plotlessness* est une qualité rare, un indice de littérarité et d'innovation¹. Ce qui peut apparaître de prime abord comme une lacune, suggérée par le suffixe *-less*, se transmue en réalité en trop-plein de « sujet » (*syuzhet*) : une forme pure est venue occuper, jusqu'à saturation, l'espace dévoué ordinairement à l'histoire.

The second type, almost diametrically opposed [to the detective story] includes works and genres in which the plot has almost no weight of its own, and reflections on the principles or devices of construction become the plot (*syuzhet*) or theme, as in the parodic novel or in certain instances of so-called plotless prose. (Striedter 36)²

Prose pure puisque matière non « formée » ou programmée, il s'agit d'une forme en devenir, d'une multiplicité en mouvement. Rythmique et projective, cette prose se manifeste comme digression, dérivation, tel un lacs de motifs à la dérive (« the mere device of breaking up a plot into a number of interweaving themes », *Theory of Prose* 200). L'écriture sans fin est un événement dans le langage venu remplir le lieu commun des événements, en l'occurrence, la biographie littéraire ou *fabula* annoncée par le titre du *H.D. Book*. Cette prose sans sujet se produit quand la prose excède les codes et les genres traditionnels, ou encore, selon les mots de Gerald L. Bruns dans la préface de l'édition américaine : « when prose is allowed to go its natural way, growing as much as

¹ Dans *Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism Reconsidered* (1989), Jurij Striedter commente la démarche de Chklovski dans son chapitre sur la *plotless prose*, qu'il traduit par « Literature Beyond Plot » (1921) : « Here Shklovsky [...] shows that the dissolution of traditional plot constructions enables literature to take up new themes and devices (or such as were hitherto deemed unliterary), thus becoming an important factor in literary evolution » (40).

² Soulignons que la dichotomie *fable/plot* correspond à une traduction trompeusement littérale du russe, à partir des translittéralisations *fabula* et *syuzhet*, ce dernier terme étant dérivé du français (sujet). Le premier désigne essentiellement l'« histoire » (déroulement séquentiel des événements fictionnels) et le second, qui englobe celui-ci, le « sujet » *en tant que construction formelle, mise en forme ou mise en intrigue*. « Plotless prose » désigne dès lors une prose « amorphe », sans mise en forme. Le postulat de Chklovski est que seule la « forme », mise en forme ou structure du récit (y compris son absence apparente) constitue le véritable « sujet » de la littérature.

functioning » (*Theory of Prose* xv). Venant perturber les limites originellement établies par la généricité, elle bâte en brèche celle, tenace, qui sépare la forme du contenu. Devenue contenu, la forme s'efface irrémédiablement au profit des *formes d'expression* et des *formes de contenu*¹. Duncan exprime parfaitement cette consubstantialité dans ces mots : « "Form" and "content" belong to this urgency as the form and content of the wave belong to the very existence at all of the wave.² »

La pratique de la *plotless prose* chklowskiennne correspond au refus de toute forme extérieure prédéterminée (loi, logique, règle) et au rejet de toute valeur (vérité, authenticité) accordée à la forme poétique ou au contenu *en soi*, c'est-à-dire en dehors de leur processus de production dans ou par l'écriture. C'est donc la mise en pratique de l'axiome de Black Mountain, *form is never more than an extension of content*. Il est par conséquent d'autant plus surprenant que cette notion soit à l'origine d'un conflit épistolaire entre Duncan et Levertov. Dans un poème, écrit Duncan à Denise Levertov, le « sujet » (« the statement of the poem ») n'a de valeur que mis en forme (« what the form will be », *DL* 209³). Si le poème devient la forme et donc le véhicule d'un contenu, Duncan estime qu'on se fourvoie poétiquement : « This is the nature of all acts in so far as they are means, *i.e.* not identical with their own intent. Like lines or images of a poem that are not felt as immediacies of 'form' but as means toward an end of the poem » (*DL* 558 [1966]). Ce point de désaccord avec Levertov révèle la position radicale de Duncan quant à la conception du poème, position qui a pour corollaire son refus catégorique de l'instrumentalisation politique du poème à des fins protestataires, à l'époque où Levertov écrit des *antiwar poems* sur le Vietnam. Duncan et Levertov ne partagent pas la même définition de ce qu'est la politique du poème. Duncan établit une distinction cruciale récemment rappelée par Jacques Rancière :

¹ Sur les « formes d'expression » et les « formes de contenu » (où la notion d'*expression* est un emprunt à Hjelmslev, mais fait aussi écho à Spinoza), cf. *Mille plateaux*, « Géologie de la morale », 85.

² Duncan, « Changing Perspectives in Reading Whitman » (1970), *Fictive Certainties* (1985), 189.

³ *The Letters of Robert Duncan and Denise Levertov*, éd. Bertholf et Gelpi (2004). Désormais *DL*.

La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leur temps. Elle ne concerne pas non plus la manière dont ils représentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses. L'expression « politique de la littérature » implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. Elle suppose qu'il n'y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou se consacrer plutôt à la pureté de leur art, mais que cette pureté même a à voir avec la politique. Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie d'art d'écrire.¹

Duncan écrit en 1971 dans une lettre à Levertov : « we do not say something by means of the poem but the poem is itself the immediacy of saying—it has its own meaning » (*DL* 668). Pour le poète, le premier pigment de l'expérience poétique n'est pas le réel, c'est le langage, la matière linguistique immédiate : « The poet's role is not to oppose evil but to imagine it » (*DL* 669)². C'est pourquoi dans sa lettre du 13 mai 1963, Duncan remodèle l'opposition opérée par Levertov dans sa conférence « Ask the Fact for the Form »—prototype de son credo émersonien intitulé « Some Notes on Organic Form³ »—entre le vers libre (le *free verse* des poètes Beat, qui assimilent la forme à une restriction), la forme conventionnelle, et la forme organique (« organism as “form” »), pour y ajouter un mode supplémentaire, la *forme de langage* (*DL* 408) :

“linguistic” form—

the artist uses language to make forms [...]. Where “organic” poetry refers to personal emotions and impressions—the concurrence between organism and his world; the linguistic follows emotions and images that appear in the language itself as a third “world”; true to what is happening in the syntax as another man might be true to what he sees or feels.

¹ Rancière, *Politique de la littérature* (2007), 11.

² Duncan est proche en cela de la politique du poème de Mallarmé. Pour Mallarmé, écrit Rancière, « [l]e devoir du poète n'est donc pas seulement de “comprendre” le mystère mais de le *constituer* » (« L'intrus », *Politique de la littérature*, 100).

³ Levertov, « Some Notes on Organic Form », *Poetry*, septembre 1965 ; repr. in *The Poet in the World* (1973), et *New and Selected Essays* (1992), 67-73. Denise Levertov a prononcé sa conférence à Wabash College en décembre 1962, elle en a envoyé le tapuscrit à Duncan en mai 1963.

Duncan revient sur leur différend en mars 1972 : « I was attempting to define your not believing in the primary meaning of the art of the poem itself, but more and more thinking of the poem as communication of meanings whose primacy was posited outside the art, in “Life” or social realities » (*DL* 701). Invité par Creeley à Buffalo pour une série de conférences et de lectures marquant la publication de *Bending the Bow* (1968), recueil dans lequel plusieurs « Passages » dénoncent violemment le crime américain commis au Vietnam, Duncan répond catégoriquement :

CREELEY: [...] Mr. Duncan, you're one of many poets who have written significant poems concerning the Vietnam War. What is your feeling about the poet's position in social crisis?

DUNCAN: Well, I feel the poet's business is the poem. And that the poem is a kind of life, an intensification of the life that we have in language—in our human language and its whole extension. [...] There are many perfunctory poems written about the war, [...] or many perfunctory poems that think that subject matter moves the poem. But that is not what moves the poem.¹

Dans son essai intitulé « The “Aesthetic Ethics” of the Visionary Imagination », qui introduit l'impressionnant volume de la correspondance entre Robert Duncan et Denise Levertov², Albert Gelpi perçoit dans cette prise de position de Duncan en faveur du langage une préfiguration de la théorie des *Language poets* : « It is in statements like this one that Duncan can be seen as a precursor of the Language poets of the 1980s » (*DL* xxiv). En effet, la poétique développée par Duncan dans ses lettres à Denise Levertov, en particulier dans les éblouissantes lettres-manifestes d'octobre-novembre 1971, avait déjà inspiré à Marjorie Perloff les commentaires suivants : « The 19 October letter [...] spells out the responsibility of the poet as “language worker” [Duncan, *DL* 687] ». Citant ensuite plusieurs idées-forces contenues dans cette lettre (« the

¹ Duncan, entretien avec Robert Creeley, lecture du 5 mars 1968, The State University of New York, Buffalo. Duncan Archive, SUNYB.

² Gelpi écrit dans l'introduction : « By almost any measure, the correspondance between Robert Duncan and Denise Levertov constitutes the most important exchange between two American poets in the second half of the twentieth century » (*DL* ix).

multiphasic character of *language* and of the poem as a vehicle of the multiplicity of phases », « the sexual content so active everywhere in human discourse, the existential propositions of syntax », *DL* 670), Perloff résume la thèse principale de son article : « as a theorist, Duncan is closer to Plato or Sidney than he is to Cleanth Brooks or even Roman Jakobson. For he is making the case, later to be made by, say, Steve McCaffery or Susan Howe, that poetic form is itself what Wittgenstein called a form of life and hence a form of knowledge. » Et la critique de conclure par ce constat irréfutable : « Duncan's pointed and passionate criticism may have lost him Levertov's friendship but it won him, I would posit here, a place among the major poetic theorists as well as major poets of his time.¹ » Dans un autre article visant à approfondir la formulation duncanienne d'un « postmodernisme déconstructeur² » et à dépeindre ses rapports ambigus avec une nouvelle génération de poètes essentiellement californiens s'intéressant également de près au langage—les *Language poets*—, Albert Gelpi a récemment montré avec une rare acuité l'impact considérable de toute conception divergente du langage—autotélique et réflexive pour Duncan, médiatique et référentielle chez Levertov—sur tous les autres champs de la vie (éthique, politique, spirituel) où s'inscrit l'écriture³. Au sujet de la « forme linguistique » de Duncan, Gelpi remarque : « As for Duncan, the tension (or coexistence) between his organic and linguistic inclinations makes him a pivotal figure in the dialectic between Neoromanticism and Postmodernism in the second half of the twentieth century » (« Poetic Language and Language Poetry » 192).

¹ Perloff, « Poetry, Politics, and the "Other Conscience": Robert Duncan's Letters to Denise Levertov », *PN Review* 112 (1996), 35, 36 et 38. Repr. sous le titre « Poetry in Time of War : The Duncan-Levertov Controversy », in *Poetry On & Off the Page: Essays for Emergent Occasions* (1998), 208-221. Le contraste est saisissant entre ces propos et la *reductio ad absurdum* du travail des poètes de *Origin/Black Mountain Review*, dont Duncan, Olson, Creeley et Levertov, dans *21st-Century Modernism* (2002).

² Gelpi, « The "Aesthetic Ethics" of the Visionary Imagination », *The Letters of Robert Duncan and Denise Levertov* (2004), xxii : « Duncan's Romanticism turns on the cusp from Modernism to Postmodernist deconstruction. » Et p. xxiii : « Levertov read Romanticism and Modernism without Duncan's sense of Postmodernist deconstruction ».

³ Gelpi, « Poetic Language and Language Poetry : Levertov, Duncan, Creeley », in *Robert Duncan and Denise Levertov: The Poetry of Politics, the Politics of Poetry* (2006), éd. Bertholf et Gelpi, 180-98.

Comme le montrent les affirmations de Duncan sur la politique du poème, elles-mêmes relayées par les commentaires de Perloff et Gelpi, la pertinence d'une distinction entre prose et poésie tend à s'effacer, puisque chaque prise de position pour le poème s'inscrit dans une pratique et une théorie d'ensemble du langage. C'est également ce que souligne Susan Vanderborg dans *Paratextual Communities: American Avant-Garde Poetry since 1950* (2001) en parlant de « suspended narrative » au sujet de la prose de l'Introduction de *Bending the Bow* :

Robert Duncan, in the preface to his war poetry in *Bending the Bow* (1968), portrayed the nation as a suspended narrative that had lost its direction. [...] In contrast to antiwar poems that focused on message rather than style, Duncan read contemporary American politics as an entrapping form or 'eternal sentence' (x) to be countered by the poet's stylistic experiments : 'The pulse of this sentence beats before and beyond all proper bounds' (i). Duncan's emphasis on an innovative *sentence* reflects the creative format of his prose preface, though its political agendas are presented more directly than in many of the poems. (16-17)

Dans la prose du *H.D. Book*, comme dans les lettres-manifestes envoyées à Denise Levertov à l'abri de l'espace publique de la *polis*, se manifeste aussi, et peut-être surtout, l'enjeu de la forme ouverte, du processus de la composition et du « vers projectif ». Plus encore que par son caractère informe, la prose du *H.D. Book* se caractérise par sa dimension projective, c'est-à-dire qu'elle s'éprouve comme extension perpétuelle de contenu, expression continue de forme. La prose projective est fondamentalement processuelle. Sans commencement ni fin, s'épanouissant par le milieu, son sujet est son procès. On comprend la pertinence, pour le projet de Duncan, de la conception et de la pratique steiniennes de la prose au « présent continu », qui configure le procès sans cesse « recommencé » pour conjurer le temps. Cette conception de l'écriture entre en résonnance avec la pensée du flux jamesien et de la durée bergsonienne, toutes deux essentielles à la philosophie du processus de Whitehead. Or l'on sait que *Process and Reality*, publié par Whitehead en 1927, forme l'une des

sources principales de la théorie projective olsonienne et l'un des socles de la philosophie duncanienne. Au sujet du procès de l'écriture dans les portraits steiniens, Maurice Blanchot écrit que « la phrase, en se reproduisant, mais en se déplaçant, se développ[e] comme en elle-même et selon les traits propres de l'espace engendré par le déplacement, plutôt que selon l'organisation extérieure du développement rhétorique.¹ » Il s'agit de l'un des fondements de l'écriture projective, qui met en œuvre à sa manière une forme progressive, conçue comme émergence de la forme dans le champ d'immanence du poème, ou comme processus d'auto-engendrement, par variation et répétition, dans le cadre de la prose du *H.D. Book*. L'importance accordée à la notion de « composition », par paragraphe selon Stein (« A Sentence is not emotional a paragraph is », *How to Write* 23), par champ selon Olson, n'est sans doute pas le fruit du hasard. Selon l'axiome célèbre de Creeley, qui s'applique d'ailleurs mieux à sa prose qu'à sa poésie dérivée du *short lyric* williamsien, *la forme n'est jamais plus qu'une extension de contenu*². Elle n'en constitue pas le reflet, selon la loi de la *mimèsis*, mais l'actualisation ou l'accomplissement même. Prose, procès, projet, projectif ont naturellement partie liée, puisqu'ils relèvent d'un même mouvement : « the word *verse*, our *verse* in poetry, like our *prose* in poetry, [mean] *backwards* and *forwards*, as a man ploughing goes along one line and returns. *Prose*, forward in the row or line » (*The H.D. Book* II.8). Malgré l'association initiale du projectivisme comme forme ouverte et composition par champ au poème ou *projective verse*, Creeley oppose étrangement la « stase » du poème au « mouvement » de la prose : « prose is the *projection* of ideas, in time », « the formulation of a progression, like that of time » (*A Quick Graph* 13). Si la position de Creeley semble paradoxale, c'est que son nom est intimement associé à la

¹ Blanchot, *L'Entretien infini* (1969), 504, cité par Claude Grimal, *Gertrude Stein. Le sourire grammatical* (1996), 16.

² Creeley, lettre du 5 juin 1950 à Charles Olson, *Charles Olson & Robert Creeley: The Correspondance*, vol. 1 (1980), 77-84, citée dans « Projective Verse » (CP 240). Cf. Mackey, « The Gold Diggers: Projective Prose », *boundary 2* (printemps 1978).

formulation *olsonienne* de la composition du poème comme mise en mouvement du langage dans un espace relationnel. Elle est néanmoins conforme à son propre usage de la strophe compacte héritée du poème objectiviste williamsien, forme minimaliste conçue pour la palpation lente de sa plasticité et de son iconicité¹. Par-delà l'opposition entre *poetry* (forme close ciselée) et *prose* (forme ouverte ou infinie) maintenue par Creeley dans ses écrits théoriques, la prose du *H.D. Book* s'avère participer du même tropisme projectif que celui qui est à l'œuvre dans les mélanges ou p(r)oèmes de Duncan. Les poèmes sériels infinis et *The H.D. Book* relèvent d'une même *écriture projective*, marquée par une absence de séparation artificielle entre prose et poésie, par le refus radical de toute clôture générique ou génétique, de toute fin ou résolution, d'unité ou de sujet.

2. Mise en séries et paradoxes

“I do not seek a synthesis but a mêlée”²

Pour tout esprit taxinomique, *The H.D. Book* constitue une zone d'ombre, ou mieux encore une *macula*, puisque ce mot, pris étymologiquement, désigne à la fois la petite maille qui tient ensemble un réseau textuel et la tache aveugle d'un système (« a little endarkenment and in my poetry you find me », *Naropa Interview*), ce point qui lui échappe et qu'elle mine et transforme en retour. Par là, cette sombre macule forme aussi le point de fuite de tout un pan de l'histoire du modernisme et de ses avatars, à travers plus d'un demi-siècle. Lire *The H.D. Book*, dès lors, revient à aborder la poïèse de Duncan par le milieu, là où ça prend de la vitesse. Afin de trouver un point d'entrée

¹ Selon la belle formule de Serge Fauchereau, « [u]n simple coup d'œil sur la page révèle qu'il n'y a pas plus (mais pas moins) de rapports entre un poème de Creeley et un poème de Duncan, qu'entre une statue de Giacometti et un mobile de Calder. » In *41 poètes américains d'aujourd'hui* (1970), 70. Ajoutons à cela que Duncan mentionne le mobile pour décrire l'organisation entre poème, série et livre dans *Bending the Bow*, ix : « taking each thing of the composition as generative of meaning, a response to and a contribution to the building form. [...], parts belonging to an architecture [...] having, as in a mobile, an interchange of roles ». Traducteur et ami de Duncan, Fauchereau était aussi critique d'art.

² Duncan, « Pages from a Notebook », *The Artist's View* 5 (July 1953), *SP*, 13-22.

dans ce texte labyrinthique, nous avons à notre tour procédé au démontage des pièces principales de cette (grande) machine faite de mots, selon l'expression célèbre de William Carlos Williams. Puisque *The H.D. Book* n'est pas découpé en liasses thématiques (*Konvolut*) à la manière des notes pléthoriques du *Passagen-Werk* laissées à sa mort par Walter Benjamin, nous avons choisi de repérer des séries, afin de dégager un diagramme des lignes de forces qui président à la poétique de ce *corpus* critique si parcellaire, qui déborde pourtant de toutes parts.

a) synthèses disjonctives

Le fragment métatextuel du 31 juillet 1964 greffé en tête du chapitre II.4 expose les enjeux de la *recherche* du poète, où se mêlent la généalogie, avec ses lignes héréditaires, sa lignée arborescente et sa descendance, et la cartographie, agencement propice aux multiplicités hétérogènes, aux développements a-parallèles et aux éléments « apériodiques¹ ». « Des communications transversales entre lignes différenciées brouillent les arbres généalogiques » (*Mille plateaux* 18). Dans l'espace du *Livre* de Duncan, l'histoire diachronique est entièrement rabattue sur le *plan* de la géographie. Sur le point d'arriver sur l'île de Majorque, Duncan écrit d'ailleurs à Robert Creeley le 9 avril 1955, au sujet du premier volume de *Maximus Poems* (1953) et des *Mayan Letters* (1954) : « it's a continent, an epoch that Olson pictures and breaks trail into.² »

À propos des lignes et des lignées, Duncan écrit dans *The H.D. Book* : « A finding then, a finding out of a way in going, of the poet in the figure of the poet traced from lines where H.D. before me worked along these lines » (II.4). Tendue par ses petites agrammaticalités, par ses modulations jusqu'au bégaiement (*finding, poet, lines*), par son usage intensif de la langue, où tout *devient*, et devient processus (*-ing, -ing, -ing*), la

¹ Dans « Towards an Open Universe », Duncan cite *What is Life* du biophysicien E. Schrödinger, qui définit comme suit une structure moléculaire apériodique : « the more and more complicated organic molecule in which every atom, and every group of atoms, plays an individual role, not entirely equivalent to that of others » (*SP* 2).

² Duncan, lettre à Creeley, 9 avril 1955, Robert Creeley papers, series 1a bx 40 f 24, Stanford.

prose de Duncan thématise la difficulté d'écrire sur un sujet. Cette difficulté est décuplée par la complexité du « sujet »—ou de « l'absence de sujet », au sens de Chkolvski/Silliman—du *H.D. Book*. Ce style heurté porte la marque d'une volonté de miner l'exercice de style littéraire conventionnel, et de saper l'artifice rhétorique de l'analyse critique rationnelle, que Duncan abhorre (« where I incur some critical failure in the book's not resembling what literary criticism calls for today », II.7). La répétition-variation des mots, devenus motifs le long d'une ligne asyntaxique module la prose. Celle-ci semble traversée par une ligne de tension doublée d'une ligne de torsion, qui la mettent en variation. Dans la phrase suivante, le processus de désarticulation s'accroît et se double du télescopage de séries hétérogènes, sur le plan biologique, où se mêlent l'animal et l'humain, sur le plan métaphysique et sur le plan textuel avec l'entrelacs citationnel de fragments extraits de *Trilogy* :

Life of poet crossing and interpenetrating life of poet in the imagination of something “to gain magic-possession” of that most coveted animal power, the lion-voice, the serpent-wisdom, the nightingale-song, the antlered crown—to commune with the animal force felt in the poem return to the working of the poem. So, the rehearsals of self as “that craftsman, / the shell-fish” [H.D., *CP* 512], or, “when I, / the industrious worm, / spin my own shroud,” or “erect serpent” [516] in *The Walls Do No Fall*; so, the ecstatic flight as “the first wild goose,” having the migratory bird's instinctual drive to “hover / over the lost island, Atlantis” [580]. (II.4)

Traversées d'un souffle vital (*anima*, souffle, air, vie) qui est aussi le souffle puissant de la voix, ces lignes tracent un entrecroisement de « lignes de vie¹ ». Elles configurent en effet une double vie, celle de deux poètes reliés par le livre, rassemblés dans le langage, jusque dans la langue même de cette phrase où se mêlent (*crossing and interpenetrating*), par un effet de double capture, plusieurs séries hétérogènes connectées notamment par le double sens du mot *animal* (règne animal et souffle de vie, âme ou esprit). À partir d'un bref relevé de figures ou *personae* « animales »

¹ « L'art n'est jamais une fin, il n'est qu'un instrument pour tracer des lignes de vies » (*Mille* 230).

apparaissant dans *Trilogy* (*craftsman/shellfish, I/worm/serpent*), Duncan rassemble le disparate et figure l'inter-règne par la création de composés marquant le croisement de l'humain et de l'animal (*lion-voice*) comme de l'animal et du spirituel (*serpent-wisdom*). Ces agencements fusionnent ensuite dans la zone d'indiscernabilité du double sens (*animal force, animal power*), à la fois puissance imaginative ou spirituelle, puissante vie inorganique de l'inspiration et force animale, bestialité, « devenir-animal » de l'homme. Parmi les derniers textes de Deleuze, « La littérature et la vie » offre une lumineuse synthèse des problèmes soulevés dans ce passage du *H.D. Book* :

Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable du devenir : en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu'à devenir-imperceptible. [...] Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais trouver une zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation. (*Critique et clinique* 11)

Inscrite en filigrane dans le passage analysé, la relation qui unit Duncan et H.D. au sein de l'écriture du *H.D. Book* relève d'un mode d'interaction particulier, où chacun affecte l'autre et s'avère pris dans l'orbe d'un même devenir. Ce mode relationnel se situe aux antipodes du modèle généalogique, fondé sur l'évolution génétique et la filiation. Configuré dans les rencontres hétérogènes de l'univers imaginaire de *Trilogy*, puis dans leurs mutations en noms composés chez Duncan, leur rapport relèverait plutôt d'une « synthèse disjonctive¹ » ou d'une double capture. L'image de la symbiose « guêpe-orchidée » fournit à Deleuze et Guattari la figure éthologique exemplaire de l'« évolution aparallèle », et l'exemple parfait d'un mode de reproduction dissymétrique. Ce cas paradigmatique bientôt transformé en véritable théorie du devenir leur permet de repenser du même coup la relation (on passe du « est » de l'ontologie au

¹ Notion à rapprocher des devenirs deleuziens, en particulier du paradoxe du pur devenir, dans *Logique du sens* (1969), 24^e série (« De la communication des événements ») et 25^e série (« De l'univocité »).

« et » de la conjonction) et les modes de production artistique (contre la logique du même) : « Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes » (*Dialogues* 8). Comme la guêpe et l'orchidée, Duncan et H.D. « font rhizome, en tant qu'hétérogènes¹ ». Dans cette nouvelle multiplicité, cet agencement disparate sans mélange ni descendance, se produit un « bloc de devenir », qui les transforme de concert sans les assimiler : « Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir [...] » (*Mille* 291). Chacun est pris, de surcroît, dans d'autres blocs de devenir, d'autres agencements : « Nor could there ever have been a small, proper book. H.D. did not stand alone [...] » (II.7). Par exemple, H.D. fonctionne dans un double devenir-animal, où son « Je suis un asticot » s'inscrit dans les schémas éthologique et spirituel, selon des séries divergentes. Dans le poème devenu champ de forces sensibles (*the animal force felt in the poem*, écrit Duncan de *Trilogy*), on assiste au télescopage de l'esprit et de la vermine dans la double figure « animale » du poète-psychopompe lors de la transmigration de l'âme (métempsychose). Pour signifier les connexions hétérogènes entre les séries (végétale, minérale, animale), H.D. emploie ou crée de nombreuses greffes verbales, qui fonctionnent comme autant de *blocs de devenir* : ainsi de *sea-shell*, *sea-thrust*, ou encore *shell-fish*, fruit de la coalescence des matières (mer/mollusque/minéraux), bientôt qualifié de *craftsman* puis de *master-mason*, produisant un portrait du poète en artisan-bigorneau. Ces composés sont produits par ce que Deleuze nomme une déterritorialisation, à savoir une transformation mutuelle et asymétrique. Chacun devient-*autre*, ou devient-*entre*, mais ne devient pas l'autre, ni tout à fait autre.

¹ « On pourrait dire que l'orchidée imite la guêpe dont elle reproduit l'image de manière signifiante (mimesis, mimétisme, leurre). Mais [...] il s'agit de tout autre chose : [...] capture de code, [...] devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe, chacun de ces devenirs assurant la déterritorialisation d'un des termes et reterritorialisation de l'autre [...]. Il n'y a pas imitation ni ressemblance, mais explosion de deux séries hétérogènes dans la ligne de fuite composée d'un rhizome commun » (*Mille* 17).

Par ailleurs, Duncan est pris dans un devenir-femme (non moins d'ailleurs que H.D.), qui relève, comme tout devenir, d'un devenir-minoritaire¹. « Then I began to see the book as being not only the story of a poetics but of the role of women as muses » (II.7), écrit-il comme après le réveil soudain, dans une entrée précédée de l'inscription « 4:20 A.M. March 20, 1961 », avec l'urgence d'une prise de conscience en pleine nuit de l'ignorance (« A first vigil? »). « In our diagram of the orders of Poetry, the Poetess appears », annonce Duncan, faisant écho à ce fragment de l'entrée du 22 mars 1961 :

But, as for man or woman the Muse remains female, the genius is male. As Maker or Poet the man, like God, creates; and the idea of the Poetess as Creatrix is again like the Popess—Pope Joan—the idea of a woman as a pretender to manhood, a disturbing sex magic. Men live uneasily with or under the threat of genius in women. (II.9)

Michael Davidson a bien entrevu la complexité de la question du devenir-femme, qui dépasse largement un problème d'identité, car il s'agit du devenir-minoritaire de l'écriture même².

The H.D. book is in a sense Duncan's *Biographia Literaria*. *The H.D. book* is a biography of his own entrance into Modernism through the eyes of women writers. That's the way I read that book. It was the history of Modernism as if written by women writers, and by extension I think by women-minded male writers, homosexual writers.³

Mais dans le récit du rêve dont nous suivons le fil, comme pour rappeler l'oubli de la femme-écrivain dans l'histoire phallocratique du haut modernisme, l'oubli du rêve survient, entravant ainsi le travail de remémoration et bloquant doublement la « reproduction » (scripturale, biologique) :

¹ « Une femme a à devenir-femme, mais dans un devenir-femme de l'homme tout entier. Un juif devient juif, mais dans un devenir-juif du non-juif. Un devenir minoritaire n'existe que par un médium et un sujet déterritorialisés qui sont comme ses éléments » (*Mille* 357).

² « Quant on interroge Virginia Woolf sur une écriture proprement féminine, elle s'effare à l'idée d'écrire "en tant que femme". Il faut plutôt que l'écriture produise un devenir-femme, comme des atomes de féminité capables de produire un champ social, et de contaminer les hommes [...] » (*Mille* 338).

³ Davidson, « Jacket Interview: Michael Davidson in conversation with John Tranter » [Berkeley, San Francisco, 3 mars 1989, avec un post-scriptum de 2005], *Jacket* 26, octobre 2004, <http://jacketmagazine.com/26/dunc-tran-davi-1989.html>.

Recording the dream, I find myself repeating the perplexity of the dream-situation. I cannot reproduce it, as the manufacturers in the dream could not reproduce the rug, because I cannot or will not supply the particulars. Now, I have lost, perhaps, the “message” that lingered in my mind when I woke at four. It had to do with the key to H.D.’s poetics that was my own. (II.7)

Évoquer l’histoire de l’écriture féminine revient alors à esquisser l’histoire d’un interminable oubli. L’éveil du rêve suivi du ressouvenir impossible entraîne Duncan précisément vers la question de l’engendrement biologique par capture de code et agencement virtuel d’hétérogènes. « Emily Dickinson and Walt Whitman might form in my mind a generative figure of American poetry in the nineteenth-century », déclare le poète avant de proposer le « couple » héréditaire de cette lignée arborescente, « “H.D. / Ezra Pound?” ».

Mother and father of our poetry I keep trying to project. Reproduction, “that was the disturbing thing in the dream,” I wrote. And then later, “Where everything counts—impossible to reproduce.” The fact is that Emily Dickinson, Walt Whitman, H.D., Ezra Pound, William Carlos Williams, are not mothers and fathers to us but lonely isolate spirits, akin only as we read. The fact is that our contemporary diagram demands these three H.D., Pound and William Carlos Williams, only as *The War Trilogy*, *The Pisan Cantos* and *Paterson* were battlegrounds in our own struggle towards the realization of a poetry that was to appear in the early fifties. “Aroused,” “excited,” “inspired,” “fired,” we found ourselves contending for these masterpieces against those for whom our own work was never to have a place. (II.7)

Comme avec la double capture, la genèse des formes vivantes et la production des œuvres sont posées sur le même plan. Là où Duncan évoque, au sujet de Dickinson, Whitman, H.D., Pound, Williams, des esprits solitaires rassemblés dans la pensée par la lecture (*lonely isolated spirits, akin only as we read*), Deleuze nous livre sa constellation de philosophes, qui ne font nullement école ou lignée, mais s’échappent à ses yeux de l’histoire de la philosophie—ainsi de Lucrèce, Kierkegaard, Spinoza, Hume, Nietzsche, Bergson, Whitehead parmi d’autres, dont il conçoit l’interaction comme « un entretien interstellaire, entre étoiles très inégales, dont les

devenirs différents forment un bloc mobile qu'il s'agirait de capter, un inter-vol, années-lumière » (*Dialogues* 22). Duncan conçoit son propre diagramme des écrivains comme un champ de forces. Il déclare ainsi au sujet de son introduction de Zukofsky dans le champ projectiviste : « I had brought into the “Black Mountain” nexus a polar force to the force of Olson. [...] The two could not read each other; but it was my sense early in the 1950s that the test of our sources in Poetry must be in the reading of them both as primaries » (*SP* 138). L'équilibre des forces tient à la mise sous tension des principaux axes. Il ne s'agit en aucun cas de rejoindre un pôle plutôt qu'un autre, encore moins d'opérer une synthèse ou une fusion. « In relation to each I was to be heretical—for in the face of Zukofsky's process of stripping to essentials, I was working toward a proliferation of meanings; and in the face of Olson's drive toward the primordial roots, I was working from interpretations of the text. » L'intérêt réside donc ailleurs, dans la mise en relation de deux forces opposées, dans le champ de forces lui-même.

b) la poétique comme critique de la raison

I remember Patchen at one point drawing a line and saying, “Are you on the side of the I, angels?” And I said, “When you draw a *line* I'm on the other side, Kenneth.”¹

The H.D. Book consiste à tracer des lignes. Non pas des limites, comme dans la réplique ironique de Duncan (« draw a *line* »), mais des lignes de pensée, lignes diagrammatiques, lignes abstraites, imperceptibles, lignes de force, de dérivation, de bordure ou de fuite : « In places I am thinking-through lines twice thought-through before, not to come to the conclusion of a thought but to return to its movement, to old traces, drawn by the idea that is a generative force, inhabiting these lines, along these lines, to find out what draws me » (II.4). Duncan ne cesse de parcourir ces lignes, de se laisser emporter par elles, dériver en elles, et de se découvrir dans leur tracé (*what draws me*). « Écrire, c'est devenir, écrit Deleuze, mais ce n'est pas du tout devenir

¹ Duncan, entretien avec M. A. Bernstein et Burton Hatlen, *Sagetrieb* (hiver 1985), 120.

écrivain » (*Dialogues* 54). Si Duncan se refuse à être un écrivain académique, ce n'est pas non plus un spécialiste de littérature ou de poésie, encore moins un professionnel de la pensée, comme il le rappelle dans ce passage bien connu du *H.D. Book* : « For I am not a literary scholar nor an historian, not a psychologist, a professor of comparative religions or an occultist. I am a student of, I am searching out, a poetics. » (II.4) Or, la poétique, si l'on en croit Henri Meschonnic, qui s'exprime en des termes étonnamment similaires, est « une théorie critique au sens où elle se cherche comme théorie d'ensemble du langage, de l'histoire, du sujet et de la société, et récuse les régionalisations traditionnelles, mais aussi au sens où elle se fonde comme théorie de l'historicité radicale du langage.¹ » Nous sommes ici au cœur de la poétique duncanienne, qui vise à tenir ensemble l'éthique, le politique et la fonction critique dans le langage. Meschonnic n'a eu de cesse, ouvrage après ouvrage, de faire ce rappel véhément, en l'occurrence dans un récent brûlot contre l'heideggerianisme : « Nous ne pensons encore ni le langage, ni le poème, ni l'éthique, ni le politique, tant que nous ne les pensons pas dans leur interaction² ». Corollaire d'une volonté de dissoudre les frontières de la pensée—ce que Meschonnic nomme une critique de l'hétérogénéité des catégories de la Raison³—, cette interaction figure au cœur du travail de cartographie poétique mené par Duncan sur, avec et autour de H.D. Le poète poursuit sur un ton plus polémique son évocation des lignes qu'il s'efforce tantôt de reparcourir et tantôt de « faire fuir », comme on perce un tuyau ou comme on chasse l'ennemi :

There are times when my primary work here, my initiation of self as poet in the ground of the poet H.D. and also my working of what is now a “matter of Poetry” [...], there are

¹ Meschonnic, *Poétique du traduire* (1999), 63, qui poursuit : « Encore faut-il définir les termes. Par *théorie* (du langage), j'entends l'activité théorique (non telle ou telle “théorie”), comme recherche des fonctionnements, des stratégies, des enjeux, des notions implicites sur le langage que montrent et cachent à la fois les pratiques » (70).

² Meschonnic, *Heidegger ou le national-essentialisme* (2007), 7. Et plus loin : « Penser l'interaction langage-poème-art-éthique-politique permet de sortir de l'anthropologie de la totalité que produit le signe, dans la série de ses discontinus, pour penser le continu, et l'infini » (9).

³ Meschonnic et Dessons, *Traité du rythme* (1998), 48-9, et 55 : « la modernité en art, au XX^e siècle, est la critique des catégories de la Raison élaborées par les Lumières, avec la séparation (à l'origine des sciences humaines) entre la science, l'éthique et l'esthétique. »

times when my work has given way to literary persuasions and arguments, as if I might plead the cause of my life experience before the authorities at Nicaea and have my way, no longer heretical, taken over by those good bishops who control appointments and advancements as established dogma, a place won for H.D. in the orthodox taste and opinion of literary conventions. (II.4)

Écrire *The H.D. Book*, ce serait alors tracer une ligne de fuite, non pas au sens d'une évasion pour l'échapper belle face au concile œcuménique de Nicée, mais pour tenter de faire fuir le système lui-même, de le pousser à la dérive. L'investigation de la *poétique* entreprise par le prisme de l'œuvre de H.D. est indissoluble des questions *éthiques*, *politiques*, et *philosophiques* qui la sous-tendent. Mais elle implique d'accepter de comparaître, au moins comme témoin, devant les « Assis de la pensée », qui siègent au « Tribunal de la Raison pure, ou bien de la Foi pure...¹ ».

But just here I would admit those crossed lines, mixed purposes, almost of a literary scholar, an historian, a psychologist, a professor of comparative religions, *overwriting the poet and the figure before us that we are striving to realize*.

Where now we have only this one way to go, to the knotting and the untying of knots, moving along the line of our moving, the sometimes multiphasic sentence, we follow, trace of this coveted animal or animating power we address, crossing and recrossing its charm as if we could so bring in over into our human lot the form it is of a book we are writing or of a life we are leading, is the nucleus itself of our work which we feel as an impending lure, the turning point where we are, leading us on.²

Conscient de l'aporie qui le guette, le poète redoute que le « complexe de lignes », la multiplicité croissante des objectifs du *H.D. Book* ne vienne recouvrir le portrait diagrammatique (*overwriting the poet and the figure before us that we are striving to realize*) et invalider sa défense de Hilda Doolittle devant ses juges, les Patriarches œcuméniques de la Nouvelle Critique anglo-américaine. Même si l'efficacité de sa

¹ Meschonnic, *Modernité*, 9 : « La modernité est un combat. Sans cesse recommençant. Parce qu'elle est un état naissant [...]. Elle ne cesse de laisser derrière elle les Assis de la pensée, ceux dont les idées sont arrêtées, se sont arrêtées, et qui confondent leur ancienne jeunesse avec le vieillissement du monde. » Et Deleuze, *Dialogues*, 15 : « l'histoire de la pensée se confond avec celle d'un tribunal, elle se réclame d'un tribunal de la Raison pure, ou bien de la Foi pure... ».

² Duncan, *The H.D. Book*, II.4 (nous soulignons).

Defense of Poesy court un risque—après tout, M. Perloff le rapproche de Sidney—, Duncan n'est pas prêt à, ou est incapable de, sacrifier sa pratique d'ensemble. « Le critique est stratège dans le combat pour la littérature », écrit Benjamin dans *Sens unique* (« Défense d'afficher », 183). Duncan est fondamentalement attaché à l'implication réciproque des divers champs épistémologiques, au tenir-ensemble du langage et de la vie dans le champ empirique ou expérientiel (*my life experience*), c'est-à-dire au *devenir* commun de la poétique, du politique, de l'éthique, eux-mêmes inséparables de l'histoire et de la religion, de la science et du langage, de l'art et de la société. Duncan entrecroise quelques-uns de ces fils pour former des points nodaux mobiles et ponctuels (*the knotting and untying of knots*), tentant de faire rhizome avec le livre, de brancher par intermittence le livre sur la vie (*as if we could so bring in over into our human lot the form it is of a book we are writing or of a life we are leading*). Situé aux antipodes du formalisme conservateur de *The Well-Wrought Urn* (Cleanth Brooks) comme des prescriptions autoritaires et dogmatiques de *Guide to Kulchur* (Ezra Pound), le fonctionnement du *H.D. Book* s'apparente bien plutôt à une composition polyphonique sur le mode du *panharmonicon*, machine-orchestre ou philharmonique dont la fascinante description par Emerson dans les pages de son journal pourrait figurer comme épigraphe du projet de Duncan :

Why should we write dramas, & epics, & sonnets, & novels in two volumes? Why not write as variously as we dress and think? A lecture is a new literature [...]. Here are no stiff conventions that prescribe a method, a style, a limited quotation of books, & an exact respect of certain books, persons or opinions. No, here everything is admissible, philosophy, ethics, divinity, criticism, poetry, humor, fun, mimicry, anecdotes, jokes, ventriloquism... It is a panharmonicon... Here is a pulpit that makes other pulpits tame and ineffectual—with their cold, mechanical preparation for a delivery most decorous, — fine things, pretty things, wise things, but no arrows, no axes, no nectar, no growling, no

transpiercing, no loving, no enchantment. Here [the orator] may lay himself out utterly, large, enormous, prodigal, on the subject of the hour.¹

Creuset d'un véritable travail d'orchestration, travail de passage d'un mode ou d'un instrument à l'autre, *The H.D. Book* est à lire comme *théorie critique*. Emprunté au vocabulaire de l'École de Francfort, le mot « théorie » est entendu au sens de ce *tenir-ensemble*, de ce *travail des passages* d'une catégorie à l'autre de la pensée, qui constitue par suite une critique de leur séparation suivant une organisation hétérogène et exclusive émanant du rationalisme des Lumières et perpétuée par les courants dominants du bon sens ainsi que par les anciennes institutions. Ce type de théorie est consubstantiel à sa mise en pratique. Opposée, chez Horkheimer, à la « théorie traditionnelle », c'est-à-dire régionaliste ou disciplinaire, la *théorie critique* telle que déployée dans et par le *H.D. Book* relève d'une « théorie d'ensemble² », dont la mise en œuvre vise à faire vaciller les dogmatismes de la raison. Elle y substitue non pas d'autres dogmes ou bien une nouvelle *doxa*, mais une poétique de l'extra-territorialité conçue à partir d'une théorie des relations et des multiplicités, une théorie critique envisagée comme mouvement perpétuel de déterritorialisation. Nous empruntons le mot extra-territorialité à Theodor Adorno. Dans une lettre de 1935 à Max Horkheimer, celui-ci écrit qu'il tient le « travail sur les passages » pour « le véritable *chef-d'œuvre* de Benjamin, une chose de la plus grande importance théorique imaginable et—si un tel mot nous convient—pour un projet génial.³ » Dans son « Portrait de Walter Benjamin »

¹ Emerson, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, vol. 7 (1838-42), 224 et 265. Cité par Stephen Fredman, *Poet's Prose: The Crisis in American Verse* (1990 [1983]), 37, qui voit dans le *panharmonicon* emersonien une préfiguration de la « méthode idéographique » de Pound et du « grand collage » de Duncan.

² Max Horkheimer, « Théorie traditionnelle et théorie critique » (1937), cité par Meschonnic et Dessons, *Traité du rythme*, 49 : « L'enjeu du rythme [comme théorie du langage qui tient ensemble la poétique, l'éthique et le politique] est de penser une théorie critique, au sens de Horkheimer. C'est-à-dire une théorie d'ensemble. [...] L'implication réciproque entre la rhétorique, la poétique, l'éthique et la politique ne peut pas les laisser chacune dans l'état où elles sont quand on les considère comme autonomes, et elle ne peuvent pas ne pas avoir d'action l'une sur l'autre, étant les formes de vie d'un même sujet-langage. »

³ Theodor Adorno, lettre du 8 juin 1935 à Horkheimer, *Sur Walter Benjamin* (1999), 143.

(1950), Adorno évoque pour la première fois publiquement le projet de Benjamin alors encore totalement inédit :

La philosophie du fragment est restée elle-même fragmentaire, victime peut-être d'une méthode dont il n'est pas sûr qu'elle puisse être appliquée à la pensée. [...] La méthode cependant est inséparable du contenu philosophique. [...] [S]a pensée refuse dans son principe même "l'achèvement" d'une harmonie sans faille et fait du fragment une règle. Pour réaliser son idée, il opte pour une extra-territorialité absolue par rapport à la tradition manifeste de la philosophie. Malgré toute sa culture, les éléments de cette histoire officielle n'entrent dans son labyrinthe que sous une forme dispersée, souterraine, oblique. (*Sur Walter Benjamin* 27)

La théorie du *H.D. Book*, dès lors, consisterait en une poétique qui permette de développer une pensée critique : critique de la rationalité moderne et de toutes les formes d'orthodoxie, critique des religions, des dogmes et des formes sociales, des normes esthétiques et sexuelles, parmi d'autres. C'est en ce sens qu'on peut parler de *théorie* au sujet du *H.D. Book*, et cela sans contredire nos remarques, suivant la lecture chkllovskienne de Silliman, sur son déploiement dans le langage comme *prose* (*projective*), comme texte hybride testant la pertinence de la généricité et les limites de la littérarité, mode d'écriture qui s'inscrit résolument dans le champ de la *littérature*.

c) modernisme et romantisme : vers la synthèse ?

« Je ne puis guère t'envoyer mon explication du mot Romantique, car elle fait — 125 pages. »

—Friedrich Schlegel, lettre à son frère August¹

Le mot *théorie* nous offre un point d'entrée crucial dans l'un des champs d'investigation du travail poétique de Duncan, et un point de vue unique sur l'un des principaux *paradoxes* explorés dans et par *The H.D. Book*. Avant de saisir les modalités de son rapport à l'inauguration de la théorie *dans* la littérature par le cercle d'Iéna, autorisons-nous un nouveau passage éclair par les théoriciens de Francfort, avec ce sublime

¹ Cité par Lacoue-Labarthe et Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, 15. Désormais *L'Absolu*.

commentaire final d'Adorno sur l'utopie et le fondement « tragiquement » paradoxal de la pensée benjaminienne :

Sous la forme du paradoxe de la possibilité de l'impossible, il réunit pour la dernière fois la mystique et *l'Aufklärung*. [...] Le caractère de l'image énigmatique, du rébus, qu'il a lui-même donné aux aphorismes de *Sens unique* et dont tous ses écrits portent la marque, tient à ce paradoxe. La volonté de l'explicitier malgré tout par les seuls moyens dont dispose la philosophie, les concepts, voilà l'un pour l'amour duquel il s'abîmait sans réserve dans le multiple. (« Portrait de Walter Benjamin », 30)

Malgré les insoutenables tiraillements qu'il a provoqués, l'abîme entre matérialisme historique et mysticisme juif est indissociable du génie de l'auteur, qui n'a eu de cesse de l'aiguillonner hors les dogmes, et vers la nouveauté. En raison de ses incertitudes et de son goût prononcé pour *l'hétérodoxie*, Benjamin devait rester éternellement « hérétique » vis-à-vis des marxistes ou des matérialistes « orthodoxes », c'est-à-dire à la fois de Brecht, d'une part, et d'Adorno et des membres de l'Institut, de l'autre, sans compter sa position ambiguë, en tant que partisan officiel du « matérialisme historique », à l'égard du judaïsme de son ami fidèle Gershom Scholem¹. Ajoutons à cela son « amour » du paradoxe—voulant faire l'un du multiple, cherchant à concilier l'inconciliable par une formule magique—, et l'ensemble de ces traits désignent le terreau prodigieux d'une nouvelle philosophie de l'histoire et d'une révolution esthétique, qui produirait entre autres *Sens unique* et le projet des *Passages...* Naturellement, nombre de ces traits évoquent la position même de Duncan, ce *technicien du sacré* (Rothenberg), à la fois théoricien de l'incertitude épistémologique (*Fictive Certainties* est le titre de son recueil d'essais critiques) et praticien du paradoxe et de l'hétérodoxie. Comme l'écrit Susan Howe au seuil de son étude pionnière sur Emily Dickinson : « The ambiguous paths of kinship pull me in opposite ways at

¹ Gershom Scholem, historien du judaïsme et grand spécialiste de la Kabbale, fut un correspondant célèbre de W. Benjamin. Duncan cite *Major Trends in Jewish Mysticism* (1941) dans *The H.D. Book*, I.6. Sur les tensions évoquées, v. Palmier, *Walter Benjamin*, « Un matérialisme problématique », 709-31.

once.¹ » Ou encore, Michael Palmer dans son essai « Robert Duncan and Romantic Synthesis » :

Let's begin with the thought that Duncan, in his poetics, embodies a series of paradoxes that at once reflect and reflect upon the antecedent poetics of what he called his "modernist masters." Such paradoxes were what struck me when I first encountered Duncan at the Vancouver Poetry Conference, staged at the University of British Columbia in 1963.²

Projet, théorie, critique, paradoxe : tous ces concepts, qui sont au cœur de la pensée benjaminienne comme de la théorie « romantique », travaillent sans trêve la poétique duncanienne. Forces motrices par excellence, ces notions sous-tendent le rapport du poète à la question de la tradition moderniste et de la « synthèse » romantique. Ce rapport de forces se manifeste comme une « ligne de fuite », c'est-à-dire comme vecteur de désorganisation du quadrillage dichotomique, qui vient ouvrir une brèche dans la ligne de démarcation séparant alors officiellement, et aussi artificiellement que radicalement, avant-garde moderniste et romantisme. Norman Finkelstein écrit à ce sujet : « Along with such figures as Charles Olson and Allen Ginsberg, Robert Duncan represents a deliberate return to the poet's vatic role, based on an unprecedented synthesis of Romantic and Modernist sources.³ »

S'il semble logique de traiter conjointement le projet H.D. en tant que théorie critique et la question de la synthèse romantique, c'est que théorie et romantisme, contrairement aux idées préconçues, et encore perpétuées par une certaine avant-garde américaine contemporaine, ont partie liée. Cela s'explique peut-être par le fait que, comme l'ont magistralement montré Lacoue-Labarthe et Nancy, « le romantisme est

¹ Susan Howe, *My Emily Dickinson* (1985), 7, au sujet de Williams et Dickinson.

² Michael Palmer, « Robert Duncan and Romantic Synthesis: A Few Notes », *American Poet* 5.1 (Spring 1997), 8. V. également Christopher Beach, « Objectivist Romantic: Ezra Pound and the Poetic Constellations of Robert Duncan », in *ABC of Influence* (1992), 135-189 ; Michael Heller, « The True Epithalamium » (1984), in *Uncertain Poetries* (2005), 74-85 ; Norman Finkelstein, « Bronx, Duncan, and the Far Border of Poetry » *Sagetrieb* (1993), in *Lyrical Interference: Essays on Poetics* (2003), 109-25.

³ Finkelstein, « "Princely Manipulations of the Real" or "A Noise in the Head of the Prince": Duncan and Spicer on Poetic Composition », *Sagetrieb* (hiver 1985), 209.

notre *naïveté*.¹ » À bien des égards, la situation identifiée par les auteurs en 1978 est toujours valable : « combien sont-ils, parmi les mieux intentionnés aujourd'hui, à répéter Iéna, qu'ils n'ont pas su lire. » Cette situation critique était d'autant plus aiguë en 1960 aux États-Unis, lorsque Duncan se lance dans son étude sur H.D., qui est aussi sa théorie du *Roman* (nous reviendrons sur la majuscule). *The H.D. Book* peut en effet se lire, nous allons le montrer, comme le Roman nomadologique du modernisme. Dans leur ouvrage décisif, Nancy et Lacoue-Labarthe montrent que le premier romantisme allemand, autour de l'*Athenaeum* des frères Schlegel (1798-1800), marque le « surgissement d'une crise », et conjointement celui de la théorie *critique*, qui n'est autre que « l'invention de la littérature », c'est-à-dire de son concept même, telle qu'on a pu la re-découvrir en France à partir des années soixante avec le groupe de *Tel Quel*, c'est-à-dire à partir d'une *renaissance* de la théorie. L'*Athenaeum*, qui désigne métonymiquement l'avènement du « romantisme théorique » de Iéna dans les pages de la revue éponyme, est décrit comme « le premier groupe d'“avant-garde” de l'histoire », « notre lieu de naissance ». Il correspondrait, plus précisément, à « l'institution *théorique* du *genre littéraire* (ou si l'on veut de la littérature *même*, de la littérature en tant qu'absolu) ». Le commentaire ironique de F. Schlegel, cité en exergue, sur l'indétermination du mot « romantisme » cristallise à leurs yeux « tout le “projet” romantique, c'est-à-dire ce bref, intense et fulgurant *moment d'écriture* (à peine deux ans, et des centaines de pages) qui ouvre à lui seul toute une époque ». Époque ouverte, mais—à l'instar des parenthèses olsoniennes et des projets duncanien—jamais épuisée ou refermée, d'où la mise en garde des auteurs adressée à ceux qui associent le romantisme « d'abord et simplement » à une époque, une école, un style ou une conception, bref « à un certain *passé* ».

¹ Lacoue-Labarthe et Nancy, *L'Absolu*, 23. Et 9 à 27 pour les citations suivantes.

Or, le refus obstiné d'accorder l'exclusivité d'une « modernité » intempestive aux divers mouvements (post-)modernistes—y compris ceux auxquels il a pris part, comme la San Francisco Renaissance à partir de 1946, puis l'émergence du projectivisme autour des revues *Origin* (1951-57) et *Black Mountain Review* (1954-57), ou encore ceux, comme l'imagisme et l'objectivisme, avec lesquels il a conçu des affinités—, a constitué l'un des chevaux de bataille de la réflexion de Duncan sur l'écriture et la tradition, notamment dans cette « littérature au carré¹ » que constitue *The H.D. Book*. Duncan est trop conscient de l'inactualité de la modernité pour la confondre avec les modes du moderne, autrement dit pour y percevoir l'apanage des seules avant-gardes modernistes ou post-modernistes. Inversement, selon les termes de Jean-Marie Schaeffer, « le romantisme iénaen est un mouvement historique, mais il est aussi une structure de pensée, celle précisément du romantisme théorique formulé dans toute sa radicalité.² » Cette même année 1978, rendant un vibrant hommage à Zukofsky lors de sa disparition, Duncan laisse entrevoir la complexité des liens qu'il tisse entre romantisme et modernisme :

1937—that Spring—I was just eighteen—Stravinsky's *Histoire du Soldat* and his *Ragtime for Eleven Instruments* and *Les Noces* and Picasso's synthetic Cubist Musicians had the year before initiated the breakthrough into the idea of the modern, and now *The Cantos* of Ezra Pound, Stein's *Portraits and Prayers*, e.e. cummings's *W(ViVa)*, and installments of Joyce's *Work in Progress*, opened up a world of what writing could mean and, indeed, of a life way, outside the bounds of my college courses and the discussion groups of my fellow students, where only *Ulysses* and *The Waste Land* gave any hint of what the “modeern” might be, of the shift from the idea of writing, and especially poetry, as an expression or cultivation of sensibility as such, to that of writing as meaning realized as it was “made” or “discovered” in the process of invention and experiment—of a kind of industrial revolution in the production, the function and distribution of

¹ Lacoue-Labarthe et Nancy, *L'Absolu*, 25 : « Ainsi, partis de la question du fragment comme genre [...], c'est-à-dire du premier moment de la question de la littérature (section I : le Fragment), nous avons franchi le “pas” spéculatif nécessairement appelé par la question elle-même (section II : l'Idée), avant d'aborder pour elle-même et en elle-même cette question (section III : le Poème) et d'atteindre par là le moment proprement romantique de la réflexion ou de la “littérature au carré” (section IV : la Critique). »

² Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature* (1983), 17.

meanings. “Make it new” was the call to order of the day for one who took Pound as his mentor as I did, and, from Pound too, one got the idea that what was involved was not only a spiritual commandment from Confucius but also a technical revolution. I was to be a Romantic, but it was to be no simple Romanticism, such as courses in college portrayd and, despised in the portrayal, for in the Romantic too there was to be now no element that was not seen as a function at once of the poem and of the mind; and no element of poem or mind that was not to be seen as a function of a social and historical consciousness.¹

De même, à la fin d’un long entretien accordé la même année à son biographe Ekbert Faas, publié dans son ouvrage intitulé *Towards a New American Poetics*, Duncan déclare, selon une formule paradoxale restée célèbre : « I read Modernism as Romanticism; [...] But my ties to Pound, Stein, Surrealism and so forth all seem to me entirely consequent to their unbroken continuity from the Romantic period.² » Or, c’est précisément sur ce point capital qu’insistent Nancy et Lacoue-Labarthe : « ce qui nous intéresse dans le romantisme, c’est que nous appartenions encore à l’époque qu’il a ouverte et que cette appartenance, qui nous définit [...], soit précisément ce que ne cesse de dénier notre temps ». C’est sur ce point que se noue un nouveau lien entre la position iconoclaste de Duncan et la vision benjaminienne de la modernité :

Il y a aujourd’hui, décelable dans la plupart des grands motifs de notre “modernité”, un véritable *inconscient* romantique. Et ce n’est pas le moindre effet du caractère indéfinissable du romantisme que d’avoir permis à ladite modernité de s’en servir comme d’un repoussoir, sans voir—ou pour ne pas voir qu’elle n’était guère capable d’autre chose que d’en ressasser les découvertes. Il fallait toute la lucidité d’un Benjamin pour soupçonner un piège dans l’imprécision des Schlegel—et pour comprendre que le piège avait parfaitement fonctionné.³

¹ Duncan, « As Testimony : Reading Zukofsky These Forty Years », *Paideuma* 7.3 (1978), SP, 139.

² Duncan, « Interview », in E. Faas, *Towards a New American Poetics: Essays & Interviews* (1978), 82. Cf. Faas, *YRD* (1983).

³ Lacoue-Labarthe et Nancy, *L’Absolu*, 26, qui se réfèrent à la thèse de Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* (le concept de la critique esthétique dans le romantisme allemand), soutenue en 1919 et publiée en 1920, décrite comme « révolutionnaire », « la première analyse fondamentale des concepts d’art, de littérature et de critique dans le romantisme d’Iéna » (30).

La dénégation que dénoncent les auteurs en 1978—année de la publication de l'hommage à Zukofsky et de cet entretien de Duncan avec Faas—est parfaitement transposable à la situation historique de Duncan telle que dépeinte dans *The H.D. Book*. Elle était de rigueur dans le milieu des avant-gardes poétiques anglo-américaines dès leurs premières « percées » radicales autour de la première guerre mondiale, et davantage encore à partir de ce que Duncan décrit comme une forme de durcissement, de stratification et de sédimentation du modernisme de Pound et de Williams dans le courant des années trente. Ce phénomène sera d'ailleurs amplifié par la lecture qu'en fera la critique, sous la plume des promoteurs comme des détracteurs du « camp » moderniste, pendant plus d'un demi-siècle¹. Duncan va jusqu'à parler, avec une certaine véhémence qui se veut le reflet du ton péremptoire de certains écrits de Williams (*Kora in Hell*) comme de Pound (*ABC of Reading, Guide to Kulchur...*), d'auto-censure et de refoulement chez les poètes eux-mêmes, ces interdits auto-infligés s'étant instantanément érigés en mots d'ordre et autres commandements prophétiques destinés à s'inscrire dans la logique des manifestes et des mouvements :

We sense a mind at war with prohibitions it is making for itself. There was a block in view, an intensification of style that was a necessity for correctness, for modernity. It makes for fits of temper and outrage in both Pound and Williams. The romantic vision was outlawed: "And you do NOT get out of such slumps by a Tennyson or a Rilke," Pound writes in *Kulchur* [GK 204], or in the London pre-war period of the Imagist movement, in the essay "The Renaissance," I find, of Goethe: "but outside his lyrics he never comes off his perch. We are tired of men upon perches" [LE 217]. But this is the very perch of the time. *Out-of-Bounds signs proliferate. The nineteenth century appeared*

¹ Hélène Aji a montré cela à partir d'une critique des interprétations de l'œuvre de jeunesse de Williams (Joseph N. Riddel et James E. Breslin sur « The Wanderer ») : « Que faire de l'idée selon laquelle Williams s'inscrit dans le cadre d'une révolution des sensibilités et d'une construction culturelle *ex nihilo* ? Loin de transcender d'emblée les traditions qui le précèdent, à commencer par le romantisme, Williams entretient avec elles des liens très forts qui permettent de retracer son travail de construction d'une tradition américaine » (*Pound/Williams*, 69). Et sur la dénégation poundienne de l'influence de Whitman comme de Browning, cf. « Ezra Pound and William Carlos Williams's Romantic Dilemmas : From Obliteration to Remanence » (2005), en particulier « Pound's Romanticism : A Tradition in Denegation », 51 *sq.* H. Aji écrit dans cet article : « their relation to Romanticism is obviously more ambiguous and certainly not the radical opposition to which they officially subscribed: it marks a relative shift from a self posturing and participating to a more dogmatic and imperious self, still posturing but desperately trying to control and dominate rather than belong in his world » (50).

as a forbidden territory, like the barbarian world outside of Athens, or the savage world outside the Puritan stockade. (The H.D. Book, II.5, n.s.)

Le romantisme—dans toute son indétermination et sa méconnaissance—est frappé d'anathème, proclamé hors-la-loi (*outlawed*). Ainsi prolifèrent les signaux « hors norme » et les déclarations « hors d'usage », pullulent les enseignes lumineuses « ACCÈS INTERDIT » (*Out-of-Bounds signs*), à la manière du « DRAPEAU... » « ...EN BERNE » et des « DÉFENSE D’AFFICHER », les inscriptions placardées parmi les fragments surréalistes et les aphorismes de *Sens unique*¹. « The very word “Romantic” is, in literary and social criticism today, pejorative », déplore Duncan dans *The Truth and Life of Myth. An Essay in Essential Autobiography* (1968). C'est par un constat similaire que Tzvetan Todorov amorce sa préface de l'étude sur le romantisme de Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature* : « Le romantisme n'a pas une très bonne réputation » (9). Robert Duncan écrit de la synthèse romantique dans *The Truth and Life of Myth* :

But in Germany, poets—Tieck, Goethe, Hoffmann, Novalis—had written myths and fairytales that came not from the ground of lost religion nor from the ground of the folk but from the ground of a fictional imagination that we recognize as Romanticism. The very word “Romantic” is, in literary and social criticism today, pejorative. But it is in the Romantic vein—to which I see my own work as clearly belonging—that the two worlds, the lordly and the humble, that seemed to scholars irreconcilably at odds, mythological vision and folklorish phantasy, are wedded in a phantasmagoria—as Goethe called his Helen episode—the spiritual romance. *This wedding of higher orders and lower orders has a prototype in the Greek theater, where high tragedy and the satyr play belonged together, and today, over a hundred years after the beginnings of the Romantic synthesis, our poetic task remains to compose the true epithalamium where chastity and lewdness, love and lust, the philosopher king and the monstrous clown dance together in all their human reality. (Fictive Certainties 27, n.s.)*

Or ce constat semble nourrir la détermination du poète, comme par exemple lorsqu'il envoie à Norman Pearson une esquisse de plan pour la suite du *H.D. Book* dans une

¹ Benjamin, *Sens unique*, 120-21 et 135.

lettre inédite du 15 décembre 1965 : « Part III projected as parallel to my Eros Chapter in Part I, giving an account of H.D., Pound, and Williams, as belonging to the tradition of the Romance Spirit, especially with their conservation of and recitals of doctrines of the Romantic movement (France and Germany eighteenth to nineteenth cent.). » Le jugement authentique et néanmoins atypique de Duncan peut sembler provocateur dans sa formulation. Mais le poète s'avère surtout le précurseur d'une relecture démystifiée, mais infiniment plus mystique, du premier modernisme phallogocentrique¹. Une telle lecture met en œuvre la déconstruction de la rhétorique mystificatrice des avant-gardes tout en libérant leurs sources mystiques mal contenues ou maladroitement « occultées ». Duncan écrit du « credo anti-moderniste » des Imagistes : « in the nineteenth century even in America, with Emerson and Whitman, the synthesizing Romanticism of a new world-mind has begun. And it is to this Romantic movement that Pound, H.D., and Lawrence, in the Imagist period, belonged.² » À cet égard, l'analyse de Michael Palmer, dans son étude sur Duncan et la « synthèse romantique », est éclairante :

Duncan's project can be seen in part as an effort to make place once again for the artifice, affect, and lore modernism had repressed. However, this was achieved not in reaction against modernism (and certainly not for the sake of decor), but as an extension of its exploratory impulse and a reading or revealing of its progressive, Romantic philosophical and aesthetic origins. (« Robert Duncan and Romantic Synthesis » 10)

¹ Voir les travaux de Leon Surette, *A Light from Eleusis* (1979) ; *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T.S. Eliot, W.B. Yeats, and the Occult* (1994).

² Duncan, *The H.D. Book* (I.4), voici le paragraphe : « The first great era of Romance is born in the fictional civilization that follows the world conquest of Alexander as the Hellenic becomes the Hellenistic in an empire of orientalizing Greek and hellenizing Orient that eventually has its center in Rome. When again in the eighteenth century the Western World would conquer India, the dream of Vishnu returns to infect the West, so that in the nineteenth century even in America, with Emerson and Whitman, the synthesizing Romanticism of a new world-mind has begun. And it is to this Romantic movement that Pound, H.D., and Lawrence, in the Imagist period, belonged. Essentially anti-modernist, in the "Credo" of 1912 with its insistence upon the ultimate reality of the image in itself and upon the magic of a cadence that corresponded with that image—what Pound called an "absolute rhythm" [LE 9]—the Imagists seek a return to Hellenic purity, even to the archaic Greek, in reaction to the theosophy and hermeticism of the Symbolist movement typified by Yeats. But soon Pound with the neo-Platonism and light-gnosis of his *Cantos* and Lawrence with the sexual mysteries of his *Fantasia of the Unconscious* clearly have returned to the Hellenistic basis of the Spirit of Romance. »

Si Duncan se réclame du romantisme, ce qu'il en retient n'est nullement une version confinée dans l'*agon* romantique qui accable les poètes des lectures bloomiennes de la tradition romantique et sublime américaine. Il en retient en réalité une impulsion totalement différente, celle donnée par le concept de *synthèse*¹. Duncan fait résonner toutes les acceptions du mot dans *The H.D. Book*, jusqu'à appliquer à la « tradition » ses valeurs chimiques ou biologiques, à la manière de la métaphore catalytique éliotienne : « [H.D.'s] work, like that of Pound and Williams, belonged to a nucleus of the poetics in which I had my own beginnings [...]. In the inheritance of the art, each poet released complex chromosomes, forces that entered into new syntheses of poetic individuality » (II.7). Dépeint dans le fragment 116 de l'*Athenaeum*, le concept spécifiquement romantique de synthèse correspond à l'idéal de dépassement non seulement des genres historiques, hérités de la poétique aristotélicienne et du classicisme, mais aussi des modes d'énonciation, de la distinction du vers et de la prose, des styles, de la littérature et de la philosophie dans le Poème—au sens étymologique de *poïesis*, création. C'est le but depuis lors de la littérature la plus ambitieuse :

La poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut aussi et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques [...]. Elle embrasse tout ce qui est poétique [...]. Le genre poétique [*Dichtart*] romantique est encore en devenir ; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir. Aucune théorie ne peut l'épuiser [...]. Le genre poétique romantique est le seul qui soit plus qu'un genre, et soit en quelque sorte l'art même de la poésie [*Dichtkunst*] [...].²

Or ce dépassement des genres implique la production de quelque chose d'inédit—tantôt nommé *poésie*, *œuvre*, *roman*, *romantisme*—qui n'est autre que la *littérature*, comme genre unique, rassemblant poïèse et réflexion critique (théorie) dans une même *écriture*,

¹ Cf. Michael A. Bernstein, « Robert Duncan: Talent and the Individual Tradition » (1985), 184.

² Friedrich Schlegel, *Fragments* de l'*Athenaeum*, in *L'Absolu*, 112.

dans un même livre. C'est l'enjeu du *H.D. Book*, et, au-delà, de l'œuvre de Duncan, qui se conçoit comme Poème, Littérature, Roman, Théorie...

Seule importe l'œuvre, l'affirmation qui est dans l'œuvre, le poème dans sa singularité resserrée, le tableau dans son espace propre. [...] Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. (Blanchot, *Le Livre à venir* 272)

Le romantisme aurait ainsi créé le *genre* de la littérature, à savoir la « généricité » et la « générativité » (autopoïèse) de la littérature, « se saisissant et se produisant elles-mêmes en une Œuvre inédite, infiniment inédite » (*L'Absolu* 21). Si bien que l'invention du premier romantisme n'est pas la littérature, mais son concept même *dans* la théorie, qui inaugure une réflexion et une réflexivité infinies. Celle-ci n'est donc ni « de la littérature », ni même, simplement, une « théorie de la littérature », mais « *la théorie elle-même comme littérature* ou, cela revient au même, la littérature se produisant en produisant sa propre théorie. L'absolu littéraire, c'est aussi, et peut-être avant tout, cette absolue *opération littéraire* » (22)¹. On se souvient que Duncan souhaitait ajouter le sous-titre « A Study in Poetic Operations² » au *H.D. Book*—livre qui comprend la théorie de son *genre*, c'est-à-dire la loi de son propre engendrement.

I had gleaned from some reference to a dictionary that the word *verse*, our verse in poetry, like our *prose* in poetry, was *backwards* and *forwards*, as a man ploughing goes along one line and returns. [...]

It is a fanciful etymology. To demonstrate that, *once words cease to be conventional, customary or taken-for-granted in their meaning, all things begin to move, are set into motion*. In the figure of ploughing, we see that *prose and verse are two necessary movements in the one operation of writing*. That here what we call the ploughing of the

¹ Cette notion est reprise par J.-M. Rabaté dans « Theory Not of Literature But as Literature », in *The Future of Theory*, 117-40.

² Duncan, lettre à Norman Pearson, 6 août 1970, Beinecke Library, Yale.

field we also call poetry or our own operation in language. Writing that knows in every phase what it is doing. (*The H.D. Book*, II.8, n.s.)

Comme théorie critique, ou comme poétique, animée par le rêve de synthèse, d'alliance et de mélange, la production de l'œuvre est sa « dissolution » même dans la littérature conçue comme « un grand Tout, d'une connexion et d'une organisation complètes » (*L'Absolu* 277). La critique pourrait ainsi correspondre à une double production consubstantielle de l'œuvre, à sa « re-production » instantanée, si bien que pour Nancy et Lacoue-Labarthe : « Si, dorénavant, l'auteur ne peut sans doute plus être auteur sans être aussi critique, théoricien ou poéticien (Baudelaire, Mallarmé, Valéry), si le critique doit être lui-même et comme tel auteur (Benjamin, Barthes, Genette), si l'œuvre ne peut s'opérer sans son auto-construction (ou déconstruction) (Mallarmé, Proust, Joyce) », c'est en raison de la construction d'une « *identité critique* », c'est-à-dire au nom de l'identité même de la « poésie romantique », celle du fragment 116 de l'*Athenaeum* qui prône la fusion de poésie et prose, génialité et critique, etc. (384).

Mais Duncan ajoute un tour supplémentaire, subversif, à ce réseau conceptuel déjà élaboré. Par-delà la *synthèse romantique*, l'écriture comme théorie, et l'a-généricité du *H.D. Book* comme livre de *poétique*, le poète rattache sa définition du romantisme au « roman » du modernisme. Le terme « roman » vise d'abord à faire résonner les harmoniques médiévales de cette racine commune aux noms « romance » et « romantisme ». Duncan relie ces deux termes à « l'Esprit roman » d'Ezra Pound (*The Spirit of Romance*), au Dante de *De Vulgari Eloquentia* et, au-delà, à un certain Erôs spirituel lié à la mythologie grecque et à la gnose hérétique depuis l'Antiquité¹. Michael

¹ Duncan et Pound ont en partage une passion pour l'histoire ancienne et médiévale. Là où Pound choisit les langues anciennes et romanes à Penn puis à Hamilton College, Duncan se réinscrit à Berkeley en 1946, de retour de ses frasques new-yorkaises dans le cercle d'Anaïs Nin, pour suivre des cours d'études médiévales, notamment le cours d'Ernst Kantorowicz, spécialiste d'histoire médiévale et de la renaissance, auquel assistaient également Robin Blaser et Jack Spicer, autres figures majeures de la Renaissance de San Francisco. Cf. Davidson, *SFR*, et Ellingham et Killian, *Poet Be Like God: Jack Spicer and the San Francisco Renaissance* (1998), 19.

Palmer perçoit les racines et les motivations d'une telle quête dans l'Amérique conservatrice de l'après-guerre :

Duncan felt the need to assert the force of heretical opinion, which in turn for him was grounded in the authority of timeless heretical gnosis. The poem was to stand as a "grand collage," a constellation of myriad myths and voices from an eternal counter-tradition, as well as of impulses, accidents and intrusions, disciplined and informed by an attention to the poem's ratios or measures.

Dans un essai sur Pound, Duncan parvient à offrir la synthèse la plus condensée possible des ramifications de l'hermétisme où il puise son inspiration hétérodoxe :

As important for me is Pound's role as the carrier of a tradition or lore in poetry, that flowered in the Renaissance after Gemistos Plethon, in the Provence of the twelfth century that gave rise to the Albigensian gnosis, the *trobar clus*, and the Kabbalah, in the Hellenistic world that furnished the ground for orientalizing-greek mystery cults, Christianity, and neo-Platonism. "The tradition is a beauty which we preserve and not a set of fetters to bind us," Pound wrote in 1913. In *The Spirit of Romance* and in the essays "Religio" and "Cavalcanti" he speculates upon this aristocracy of emotion, but in later prose work such as *Kulchur* he is concerned to qualify if not to dismiss the value of the sublime and the ecstatic. Yet *The Cantos* returns again and again to speak with sublime and ecstatic voice. In his affinity for Plotinus, Proclus, Iamblichus, or the 9th century Erigena, in his poetic cult of the sublime Aphrodite ("crystal body of air") and of Helios, not without Hellenistic hermetic overtones, in his fascination with form in nature ("germinal") having signature, Pound, as does H.D. in her later work, revives in poetry a tradition or kabbalah that would unite Eleusis and the Spirit of Romance, Gassire's lute and the vision of the Spirit Euterpe which came to the Rosicrucian John Heydon on Bulverton Hill. This tradition is an ideogram of the spirit.¹

Le mot « roman » (*romance*) ne désigne pas à l'origine des faits littéraires, mais des faits linguistiques (minoritaires), puisqu'il renvoie aux écrits en langue romane. Selon Pound, ces idiomes vernaculaires sont issus de variétés de latin corrompu ou dévoyé (« i.e. incult Latin² »), tel qu'employé par Apulée, qui fait un usage mineur d'une langue majeure dans ses *Métamorphoses* (II^e s.), par opposition au latin classique des

¹ Duncan, « The Lasting Contribution of Ezra Pound » (1965), *SP*, 90-91.

² Pound, *The Spirit of Romance*, « The Phantom Dawn », 12. Désormais *SR*.

Métamorphoses ovidiennes, commencées un an avant notre ère (« in a verse which has the clarity of French scientific prose », *Spirit* 15)¹. Ces idiomes ont permis l'émergence de fleurons de la littérature médiévale européenne, notamment avec Dante et les poètes occitans ou troubadours provençaux. Écrite au seuil de son étude de poésie médiévale, cette remarque de Pound n'est pas sans rappeler l'ironie schlegelienne :

I have used the term "classic" in connection with Latinity, and am tempted to use the word "romantic"; both terms are snares, and one must not be confused by them. The history of literary criticism is largely the history of a vain struggle to find a terminology which will define something. (*The Spirit of Romance* 13)

Malgré sa propre mise en garde, Pound se risque tout de même à une ébauche de définition quelques pages plus loin : « Enough here to point out that there was in Latin an "unclassical" style, from which certain qualities in "romance" literature may be derived » (*Spirit* 18). Aux yeux de Pound, la spécificité de l'écriture poétique romane (« romantic »), qui se doit d'établir, comme toute poésie selon lui, des « équations » pour traduire des « émotions », relève de l'atypicité de son mode d'expression, c'est-à-dire de sa langue même, qui a émergé comme une sorte de langue à la fois étrange (*unusual*) et étrangère au sein de l'idiome majeur ou classique.

Poetry is a sort of inspired mathematics, which gives us equations, not for abstract figures, triangles, spheres, and the like, but equations for the human emotions. If one have a mind which inclines to magic rather than to science, one will prefer to speak of these equations as spells or incantations ; it sounds more arcane, mysterious, recondite. Speaking generally, the spells or equations of "classic" art invoke the beauty of the normal, and spells of "romantic" art are said to invoke the beauty of the unusual. (*The Spirit of Romance* 14)

Pour Deleuze et Guattari, les « langues mineures [...] ne sont pas simplement des sous-langues, idiolectes ou dialectes, mais des agents potentiels pour faire entrer la langue

¹ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 130 : « Il n'y donc pas deux sortes de langues, mais deux traitements possibles d'une même langue. » Et *Kafka : pour une littérature mineure*, 33-34 : « Autant dire que "mineur" ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). [...] C'est [...] la possibilité d'instaurer du dedans un exercice mineur d'une langue même majeure ».

majeure dans un devenir minoritaire » (*Mille* 134). Il est indéniable que ce que Duncan nomme le Roman, le *romance*¹, ou encore l'art ou l'esprit des langues romanes revêt une fonction subversive dans sa conception du poème et de la pensée. Le roman nomadologique qu'est *The H.D. Book* en est le reflet. Dans *The San Francisco Renaissance*, Michael Davidson résume en ces termes la complexité de la fonction hérétique accordée à la tradition « romantique » :

For Duncan, the romantic tradition represents more than a historical period or canonical body of texts. It represents an ancient quest for knowledge that, for a variety of reasons, has been suppressed or marginalized. In cultural terms, this quest is most vital when informed by heterodox theories and religious practices of the sort that animated the Hellenistic period and early Renaissance. Duncan often refers to theological and philosophical writings from these periods as being a fruitful admixture of Eastern and Western, classical and modern, pagan and Christian influences. (*SFR* 127)

Le *roman*, chez Duncan, entraîne à la fois le « romantisme » et le « modernisme », avec leur opposition polaire classique et canonique, dans un devenir minoritaire, dans l'aventure d'« un devenir spécifique autonome, imprévu » (*Mille* 135). En somme, *The H.D. Book* aurait, entre autres objets, celui d'une théorie du Roman, au sens où l'entend Jean-Marie Schaeffer : le Roman « en tant que paradigme de l'esthétique romantique comme telle », « expression de l'âge romantique », ou encore comme « objet mythique construit par le romantisme iénaen », par opposition au « roman » comme genre².

Ainsi, pour Duncan, le Roman est détaché de tout mouvement artistique, de toute périodisation historique ou catégorie générique. Véritable concept forgé notamment à partir de *The Spirit of Romance* d'Ezra Pound, le Roman désigne moins une réalité historique—les littératures romanes ou néo-latines au Moyen Âge—qu'une capacité

¹ H. Aji évoque « la tradition du *romance* », *Pound/Williams*, 64, terme qui renvoie à la poésie médiévale espagnole (*romancero*).

² Schaeffer, *La naissance de la littérature*, 13, 35. Et plus loin : « La difficulté d'une définition générique des formes romanesques va être exploitée par le romantisme. En l'occurrence il s'agit d'un véritable coup de génie : l'indétermination sémantique d'un terme (« roman ») sera interprétée par eux comme indétermination de la forme littéraire sous-jacente. La théorie du Roman repose toute entière sur ce court-circuitage épistémologique. La portée historique de ce geste ne saurait être surestimée, puisqu'il continue à programmer la doxa poétologique actuelle. » (35)

d'expérimentation ou d'imagination, une capacité à faire un usage mineur de la pensée dans le langage. Dans *The San Francisco Renaissance*, Michael Davidson a montré comment Duncan avait puisé dans le « romantisme » les ressources de son métamodernisme idiosyncrasique :

The spirit of romance [...] is an obvious contrast to New Critical versions of Eliot's tradition. It is not that Duncan and his peers substituted the romantic tradition for some Augustan fashion of the times—a replacement of one canon with another—but that he so radically transformed the notion of tradition altogether. And this transformation was made possible through the more insurgent terms of romanticism itself. (*SFR* 126)

Le Roman est pour Duncan une puissance d'affirmation capable d'ouvrir une brèche dans tout dogme ou système clos pour y laisser s'engouffrer le Dehors. Dans sa conférence prononcée à Londres dans le cadre des « Quest lectures », du nom de la revue théosophique de G.R.S. Mead, Pound oppose en des termes analogues la « force de vie » au dogme religieux et à ses universaux. Duncan cite et commente à maintes reprises cet essai intitulé « Psychology and Troubadours » dans *The H.D. Book* (II.10) :

In 1916 his mind was more open¹. “Christianity and all other forms of ecstatic religion”, Pound writes in “Psychology and Troubadours”, “are not in inception dogma or propaganda of something called *one truth* [...], their general object appears to be to stimulate a sort of confidence in the life-force” [*Spirit* 95].

Par l'entremise de cette puissance de vie dont il perçoit l'affirmation dans la spiritualité chrétienne originelle, par opposition à l'Église et à ses institutions, Pound fait également référence à *l'élan vital* bergsonien. Le Roman (*romance*), correspond bien chez Duncan à une force, à une puissance dont le surgissement se produit lorsque, provoquée ou contrariée par l'imposition d'un dogme, d'une convention ou d'un interdit, l'écriture épouse le tracé d'une machine de guerre et de ses lignes de fuite. Elle se manifeste comme une pointe de déterritorialisation visant à déstabiliser l'État des lieux. Car il

¹ Dans *The Spirit of Romance* (87), Pound donne une date erronée (« about 1916 ») pour la publication de sa conférence « Psychology and Troubadours », publiée dans *The Quest* 4.1 (Oct. 1912), 27–53.

s'agit bien, pour le poète, d'une affaire de territoires : « The nineteenth century appeared as a forbidden territory, like the barbarian world outside of Athens, or the savage world outside the Puritan stockade » (*The H.D. Book*, II.5). Duncan se place nécessairement *au dehors*, tel le barbare, le sauvage ou le guerrier, qui sont présentés comme de pures formes d'extériorité ou d'excentricité face à l'intériorité fortifiée, à l'instar du poète exclu de la République platonicienne.

For men who declare themselves partisans of the rational mind at war with all other possibilities of being, the pre-rational or the irrational appears as an enemy within. It was not only the Poet, but Mother and Father also, that Plato would exclude from his Republic. (« Rites of Participation », *The H.D. Book* I.6)

“Entre” l'État despotique-magique et l'État juridique qui comprend une institution militaire, il y aurait cette fulguration de la machine de guerre, venue du dehors. (*Mille* 437).

L'enjeu est de faire croître un espace lisse ou nomade entre deux espaces striés : entre l'État despotique-magique d'Ezra Pound et l'État juridique des agrariens du *New Criticism*. Mais on peut également associer les nouveaux critiques à la Cité et à la République des Lettres, en assimilant alors le dogme poundien à la Forteresse puriste et puritaine. Ces deux pôles ne sont pas étanches, ni totalement coupés, car le puritanisme réactionnaire coule de l'un à l'autre, et chacun aspire, de surcroît, à une forme d'État. Comme le souligne H. Aji, le travail de Pound sur les *Cantos* est « orienté jusqu'au bout vers la création d'un État idéal, salvateur et providentiel, dont son discours doit hâter l'avènement » (*Pound/Williams* 250). Le Roman, en tant que « transgression permanente de ses propres limites » (Schaeffer 38), constitue au sein du *H.D. Book* une machine de guerre œuvrant contre toutes les formes d'« appareil d'État¹ ».

¹ « Les nomades ont inventé une machine de guerre, contre l'appareil d'État. [...] Au cours d'une longue histoire, l'État a été le modèle du livre et de la pensée : le logos, le philosophe-roi, la transcendance de l'Idée, l'intériorité du concept, la république des esprits, le tribunal de la raison, les fonctionnaires de la pensée, l'homme législateur et sujet. Prétention de l'État à être l'image intériorisée d'un ordre du monde, et à enraciner l'homme. » (*Mille plateaux* 36)

Though I am unread in contemporary verse of the conventional persuasion outside of the work of Marianne Moore, T. S. Eliot and Robert Lowell, I realize that beyond these there is marshalled an imposing company of arbiters and camp followers, lady commandos of quatrains right! and myrmidons of the metaphysical stanza, holding the line against any occurrence of, much less the doctrines of, poetic genius or romantic imagination, handing out prizes (booby and otherwise) to balance the accounts and bolster standards. Schoolmarms and professors of literature affronted by the bardic presumptions of Dame Edith Sitwell. (« Ideas of the Meaning of Form », *Fictive Certainties* 94-95)

Parmi les configurations, combinaisons ou télescopages possibles entre les deux pôles ou types d'appareil d'État, figurent les lectures du modernisme développées par les Nouveaux critiques, ou encore, à leur suite, par certains *Language poets* (comme B. Watten sur Zukofsky, etc.¹). Dans un entretien réalisé peu après la disparition de Duncan, Michael Davidson rappelle la position de Duncan sur l'appropriation du modernisme par le *New Criticism* et ses critères formalistes :

[Duncan] was very critical of this notion that Modernism was what many people think it is, a kind of appeal to the poetic object, of the poetics of impersonality and detachment, that really became a kind of academic reading of Modernism, based largely on neo-Kantian theories that were then pulled out of Eliot's criticism and deposited firmly in the New Criticism.²

La métaphore territoriale ou cartographique employée par Duncan suggère l'opposition de l'espace lisse du Roman (forme d'extériorité) à l'espace strié de la raison (forme d'intériorité), ou encore celle de l'espace nomade (*nomos*) de la périphérie à l'espace muré de la loi (*logos*) de la Cité³. L'opposition entre la loi de la cité ou *polis* et l'espace ouvert ou *nomos* est doublement pertinente pour esquisser les rapports de Duncan aux critiques formalistes agrariens. C'est une question de relation au partage et à la distribution. Olson écrit dans « Letter 6 » : « polis is/eyes »⁴. Là où la *polis* est le lieu

¹ Cf. Fredman, *Poet's Prose: The Crisis in American Verse* (1990), introd. à la nouv. éd.

² Michael Davidson, « Interview » (1989), *Jacket* 26, oct. 2004.

³ Sur l'opposition entre *nomos* et *logos*, cf. *Différence et répétition*, 53-54, et *Mille plateaux*, 458-62.

⁴ Olson, « Letter 6 » (1.26), *The Maximus Poems*, éd. Butterick (1983), 30.

d'un partage de l'espace, segmenté, divisé, où l'on distribue à chacun un espace clos, une propriété¹, le *nomos* est le territoire à la marge, où l'on *se* distribue, *se* répartit librement dans un champ ouvert, ainsi que dans le milieu pastoral grec, sans partage ni frontières². « Un peuple ambulant de relayeurs, au lieu d'une cité modèle. [...] Une pensée aux prises avec des forces extérieures au lieu d'être recueillie dans une forme intérieure, [...] une pensée qui fait appel à un peuple au lieu de se prendre pour un ministère » (*Mille* 468). Il s'agit pour le poète d'engager un mouvement d'ouverture, au dehors (*fors*), hors les murs du *for* intérieur (tribunal de la conscience et du sens commun). Dans un chapitre clé du *H.D. Book* intitulé « Rites of Participation », Duncan écrit :

Common sense and good sense exist in an armed citadel surrounded by the threatening countryside of phantasy, childishness, madness, irrationality, irresponsibility—an exile and despised humanity. In that city where Reason has preserved itself by retreating from the totality of the self, infants must play not with the things of the imagination nor entertain the lies of the poets but play house, government, business, philosophy or war. Before the guardians of this state the voices and persons of the Child-Creator stand condemned as auditory and visual hallucinations, a dangerous non-sense. (I.6)

Émaillée de références à l'histoire de la pensée (Héraclite, Nietzsche, Freud...), et comme tournée par anticipation vers la pensée d'un Foucault et d'un Deleuze, cette prose éblouissante est animée d'une conscience de la résistance au sens commun, du souffle d'une modernité fondée sur l'exercice humaniste du soupçon à l'égard des vaines certitudes du sens unique, c'est-à-dire de l'univocité postulée par une certaine herméneutique où s'est dressée une conscience fausse, et une conscience faussement commune. Comme l'a montré Paul Ricoeur, la théorie de l'interprétation qu'ont en

¹ Dans « Changing Perspectives in Reading Whitman », Duncan oppose Whitman au New Criticism des années trente et quarante : « We are just emerging from a period that was long dominated by the idea of a poem as a discipline and a form into which the poet put ideas and feelings, confining them in a literary propriety, giving them the bounds of sound and sense, rime and reason, and the values of a literary—a social—sensitivity » (*Fictive Certainties* 179).

² Cf. *Mille*, 472. En somme, le *nomos* correspondrait point par point au champ ouvert, à la « prairie » et à la « commune » duncanienne... cf. « Often I am Permitted to Return to a Meadow » (*The Opening of the Field* 7) et *Bending the Bow*.

partage Marx, Nietzsche et Freud, et qui place ces « maîtres du soupçon » dans une modernité commune, repose sur leur capacité, et Duncan opère une démarche similaire, à reprendre pour leur propre compte le problème du doute cartésien « pour le porter au cœur même de la forteresse cartésienne » :

Le philosophe formé à l'école de Descartes sait que les choses sont douteuses, qu'elles ne sont pas telles qu'elles apparaissent ; mais il ne doute pas que la conscience ne soit telle qu'elle s'apparaît à elle-même ; en elle, sens et conscience du sens coïncident ; depuis Marx, Nietzsche et Freud, nous en doutons. Après le doute sur la chose, nous sommes entrés dans le doute sur la conscience. (*De l'interprétation*, 1965, 43)

Le travail de cartographie rhizomatique pratiqué par Duncan invite à repenser ou reconfigurer l'espace et le temps en fonction d'une conception visionnaire, anti-platonicienne et anti-impérialiste, qui n'est pas sans porter les signes avant-coureurs d'une critique de l'Ordre mondial capitaliste comme celle récemment développée dans *Empire*¹.

The inspiration of Marx bringing economies into comparison and imagining a world commune, of Darwin bringing species into comparison and imagining a world family of the living in evolution, of Frazer bringing magic, rituals and gods into comparison and imagining a world cult—the inspiration growing in the nineteenth century of imperialist expansions was towards a larger community of man. [...] Not only the boundaries of states or civilizations but also the boundaries of historical periods are inadequate to define the vital figure in which we are involved. [...] The *Symposium* of Plato was restricted to a community of Athenians, gathered in the common creation of an *aretê*, an aristocracy of spirit, inspired by the homo-Eros, taking its stand against lower or foreign orders, not only of men but of nature itself. The intense yearning, the desire for something else, of which we too have only a dark and doubtful presentiment [192d], remains, but our *arêtê*, our ideal of vital being, rises not in our identification in a hierarchy of higher forms but in our identification with the universe. *To compose such a symposium of the whole, such a totality, all the old excluded orders must be included. The female, the proletariat, the*

¹ Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire* (2000), xii : « Throughout the contemporary transformations [i.e. economic and political globalization], political control, state functions, and regulatory mechanisms have continued to rule the realm of economic and social production and exchange. Our basic hypothesis is that sovereignty has taken a new form, composed of a series of national and supranational organisms united under a single logic of rule. This new global form of sovereignty is what we call Empire. »

*foreign; the animal and vegetative; the unconscious and the unknown; the criminal and failure—all that has been outcast and vagabond must return to be admitted in the creation of what we consider we are. [§] The dissolving of boundaries of time, as in H.D.'s Palimpsest, so that Egyptian or Hellenistic ways invade the contemporary scene—The reorganization of identity to extend the burden of consciousness—this change of mind has been at work in many fields. The thought of primitives, dreamers, children, or the mad—once excluded by the provincial claims of common sense from the domain of the meaningful or significant—has been reclaimed by the comparative psychologies of William James, Freud, Lévy-Bruhl, Piaget, by the comparative linguistics of Sapir or Whorf, brought into the community of a new epistemology. (« Rites of Participation », *The H.D. Book* I.6, n.s.)*

Sur le sol américain au milieu du siècle dernier, le poète-nomade s'inscrit, selon l'expression de Duncan, dans la « communauté d'une nouvelle épistémologie », c'est-à-dire en faux contre le mode de pensée du critique agrarien, armé de ses certitudes monothéistes et de son éthique protestante, féru d'une histoire puritaine officielle, d'une pensée à la fois pieuse et obstinément rationnelle, avide d'images-modèles (icônes) et de formes métriques fermées¹. « I must increase the risk of [H.D.'s] reputation in grounds of my own reading, drawn as I was to just those elements of Alexandrian, Renaissance, and twentieth-century theosophy and of Romanticism that among orthodox theologians and literary critics are held most disreputable » (*The H.D. Book* II.7). Leurs territoires poétiques sont différemment pensés, cartographiés, arpentés ou mesurés, asymétriquement occupés ou peuplés. *L'Éthique protestante et l'esprit capitaliste* se voient donc confrontés à l'esprit roman du poète-nomade à la dérive².

Working towards this study, I have found H.D.'s deriders, hooters of the daily press, of the current literary reviews. It is part of the polemic, the store of outrage, my hearing at times not the Michael, Raphael, Gabriel of the angelic orders, not the bell-notes over the waters, over the medium of language where those great rimes sound, but the derisive Monday morning reproofs, denials and smirks of Randall Jarrell, Louise Bogan, Robert

¹ Ricoeur, *De l'interprétation*, 257 : « Freud a déclaré à maintes reprises que la religion naïve est la vraie religion ; la théologie rationnelle et la dogmatique ne peuvent être que des “rationalisations” qui ajoutent à la distorsion, loin de rapprocher la religion de la raison et de la réalité. »

² Cf. Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (1958). Cité dans *The H.D. Book*.

Hillyer, industrious literary businessmen, and back of them, the conspiracy of silence. Into the texture of the poem H.D. has woven their voices, as life does weave into the tissue of our physical bodies memories that make for a lasting resistance against insult, for possibilities of repair. (*The H.D. Book*, II.8)

C'est ainsi que *The H.D. Book* émerge inéluctablement comme le lieu d'une politique du poème. La prose projective, la théorie critique et le Roman du *H.D. Book* composent un instrument d'investigation du langage et de la pensée.

TROISIÈME PARTIE

PASSAGES

CHAPITRE VII

Communication et interférences

Origin, Black Mountain et la politique du poème

An instinct for words where, like bees dancing, in language there is a communication below the threshold of language.¹

Les stratégies esquissées dans *The H.D. Book* au début des années soixante voient leur prolongement comme leur préfiguration dans les lignes de l'écriture épistolaire et poétique de Duncan. En dépit de l'invocation constante des « Maîtres du modernisme », avec la majuscule et la majesté de l'allégorie dont il importera de cerner la puissance de déterritorialisation dans le registre duncanien, le recours aux Muses semble permettre à Duncan de concevoir précisément autre chose qu'une « littérature des maîtres² » et de formuler une critique des concepts mêmes de tradition, d'inspiration, de génialité et d'originalité. En somme, Duncan tente de pratiquer l'art du langage en mode mineur. Comme l'écrit le poète à Creeley le 9 avril 1955, alors que l'aventure collective de Black Mountain commence à prendre forme par l'entremise des revues et des correspondances³, il serait temps que la poésie, comme le souligne Gertrude Stein au

¹ Duncan, « Pages from a Notebook » (1953), *SP*, 19 (n.s.).

² Cf. Deleuze et Guattari, *Kafka*, chap. 3 « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », 23.

³ À cette date, Duncan vient de rencontrer Denise Levertov à New York (février 1955) avant de s'embarquer pour la Méditerranée ; il est sur le point de rencontrer Creeley, installé depuis plusieurs années à Bañalbufar sur l'île de Majorque, où il a édité le premier numéro de *Black Mountain Review*, au printemps 1954, et où il s'apprête à publier le premier volume de collaboration poésie/peinture de Duncan et de Jess, *Caesar's Gate* (Palma de Mallorca, Divers Press, 1955). Duncan rentre aux États-Unis dès mars 1956 sur l'invitation de Charles Olson, qui lui propose de prendre le relais du cours de poétique pour le printemps et l'été 1956 à Black Mountain College, Caroline du Nord, juste avant le début de son

sujet de l'art pictural, devienne un art mineur : « And Gertrude Stein's voice "it is time for painting to become a minor art" » (Creeley papers, Stanford). Dans sa lettre à Denise Levertov datée du 9 juin 1955, il revient sur la citation steinienne et l'art en mode mineur : « And then, "It is time for painting to be a minor art" Stein sez in *How to Write*. How to be a minor artist is another part of the task. And a puzzling one » (DL 9, 14)¹. Comment *devenir* un artiste mineur : cette question touche au cœur du travail de Duncan avec le langage. De même qu'on n'est pas mineur en soi, on n'est pas poète, on le devient, indéfiniment (« I am a student of, I am searching out, a poetics », II.4). Pour Duncan, le mode d'existence de « l'homme de langage », selon le mot d'Olson (*CPr* 240), le mode du *faire*, s'inscrit dans un processus, dans un devenir, qui est un devenir-minoritaire, et qui n'est nulle part mieux mis en jeu que dans la relation avec l'autre par l'écriture.

Dans une lettre envoyée à Robin Blaser, alors installé à Harvard, Duncan écrit depuis Majorque : « Since Robert Creeley left, I have sat down to letters to him where I once sat down to pages of my notebooks—to lose myself in The Book.² » Faire corps avec l'univers du *Livre* pour atteindre à l'impersonnel, donner la parole aux mots, peupler le livre par une écriture happée par l'autre, lecteur privilégié ou hypothétique. Duncan réaffirme avec force, s'il en était besoin, que la lettre, sous sa forme épistolaire, participe du monde de la création, et qu'elle s'intègre pleinement à sa pratique scripturale. Pour les poètes de Black Mountain, la lettre est même le lieu privilégié de la formulation d'une poétique avec des partenaires *in absentia*, et donc par le circuit risqué de la communication, par lettres ou petites revues *interposées*, lettres-recensions, lettres-manifestes, lettres intimes devenues fer de lance ou faire-valoir...

contrat en qualité de directeur artistique du Poetry Center de San Francisco State University en septembre.

¹ Gertrude Stein, *How to Write* ([1931] 1975). La citation exacte est celle-ci : « Painting now after its great moment must come back to be a minor art » (13).

² Lettre du 14 octobre 1955, à R. Blaser, Duncan papers, Bancroft, UC Berkeley, mss 78/164 c, bx 1, f 21.

Jamais la définition duncanienne de la communication, citée en exergue, n'aura été plus adéquate que dans le cadre de ses échanges avec les autres poètes associés à *Origin* et à *Black Mountain Review* (Olson, Creeley, Levertov, Corman), car dans les lettres et dans les poèmes envoyés et dédicacés, écrits pour ou écrits à, écrits sur ou écrits comme, toujours le sens excède, déborde la lettre... Il se dit quelque chose sous le seuil du langage, il se trame quelque chose sous les mots. En 1979, dans sa première « Charles Olson Memorial Lecture », Duncan explore à nouveau la notion de communication, qu'il conçoit comme une affaire de seuil, d'échange, mais aussi de franchissement et d'affranchissement, d'invasion et d'excursion : « The orders that I'm going to be talking about in [Creeley's « The Door »]—receiving and sending. They have to do with exactly the same threshold and their relationships to that threshold. » Dans sa conférence, Duncan évoque le poème que Creeley lui a envoyé et dédicacé, selon un schéma inverse à sa première lettre envoyée à Denise Levertov.

In the sense of co-ordinances, one reason of course that I come close to "The Door," is that I have puzzled over and over again, because when it was first sent to me it bore its line "for Robert Duncan." And in two levels, as the world puzzled as we wrote our dedications of our poems to each other. But they were also written for. I come into the room and on the desk is an envelope, and it says, for Robert Duncan. That's a present. One of my friends really remembers me. I pick it up, and I open it up, and the message says, you have the following duties to perform, and you had better do them. Now it's still a present isn't it? It was presented to me. It's still "for Robert Duncan." There is no present in this world without consequences, and a great many kindly, smiling, *wicked*, demonic, *friendly* friends who lay on us things that will take us a hundred million reincarnations, before we'd *ever* do what that laid on us.¹

Duncan dépeint avec une pointe d'acidité l'ironie du circuit de la dédicace, où l'adresse à l'autre vire parfois à la sommation, et où l'expéditeur énigmatique rappelle à l'ordre le dédicataire par son adresse (« for Robert Duncan »). La perversité du don peut s'avérer

¹ Duncan, Charles Olson Memorial Lecture (I), la première des quatre conférences de Duncan organisées par Robert Creeley, The Gray Chair, State University of New York, Buffalo, 20 mars 1979. Tapuscrit de l'enregistrement, Duncan Archive, SUNYB.

diabolique, ses conséquences, redoutables, et son message, cryptique. Entraînant avec lui toute la chaîne sémantique de la dé-concertation, le mot *puzzle*, qui s'étend de l'intrigue au défi et au conflit, du problème à l'énigme et au jeu (de mots et de lettres, d'assemblage et de construction), prend tout son sens et tous ces sens dans le contexte de la correspondance entre Duncan et Levertov.

1. Des constructions avant la lettre : « For a Muse Meant »

I'd been
in the course of a letter—I am still
in the course of a letter—to a friend,
who comes close in my thought so that
the day is hers.

—Robert Duncan, *Bending the Bow*.

Nous parlerons donc d'une lettre. Lettre aspirée, lettre inouïe, lettre muette. Trou d'air, *entre* Duncan et Levertov. Cette lettre n'est, semble-t-il, jamais arrivée à destination. Mais sans la menace de ne jamais arriver à destination, son circuit n'aurait sans doute même pas commencé. L'errance de cette lettre s'avère donc une chance rare, puisqu'elle fut non seulement l'instigatrice insoupçonnée d'un livre de poèmes majeur de Duncan, *Letters: Poems mcmliii–mcmlvi*, publié en 1958 par Jonathan Williams¹, et de 478 autres lettres convoyées par Hermès entre Duncan et Levertov. Ces missives manuscrites composent désormais les quelque 750 pages d'un volume de correspondance conséquent, *The Letters of Robert Duncan and Denise Levertov* (2004). Nombre d'envois—479—auquel il faut toutefois retrancher 4 lettres (les lettres 467, 470, 474, 477), pourtant bien écrites, elles aussi, et qui ont toute leur place au nombre

¹ *Letters* fut publié par J. Williams avec Jargon Press, sa petite maison d'édition indépendante née à Black Mountain, puis transférée en Californie. Cf. M. Chénétier et J. Roubaud, « Littérature américaine—poésie au XXe s. » (E.U.) : « L'explosion poétique qui se produit vers 1960, date de la publication de l'anthologie de Donald Allen, *The New American Poetry*, accompagne la vague des *readings*. En même temps prend son essor ce qu'on a appelé ensuite le phénomène des *small press*, petites éditions échappant aux circuits usuels de distribution, vivant de manière intense et le plus souvent éphémère ; les *small press* ont par la suite débordé rapidement sur d'autres et secteurs de l'édition, mais il est important de signaler que c'est par la poésie qu'elles ont commencé ; en ces lieux et dans les revues qui leur sont associées, les grands noms de la poésie actuelle se sont fait connaître. Citons surtout la revue de Cid Corman (poète très influencé par la poésie japonaise, et ayant lui-même vécu longtemps au Japon), *Origin*, le *Trobar* de Robert Kelly, le *Caterpillar* de Clayton Eshleman, la *Jargon Press* de Jonathan Williams. »

des lettres (dé)chiffrées de la correspondance, mais à l'insu de leur destinataire, puisque non émises et ainsi demeurées *inédites*. (Compte n'est point tenu, cependant, des lettres qui se sont dérobées aux archives, à l'instar de la réponse inaugurale de DL, dûment envoyée et reçue, mais à ce jour portée disparue.) Ces lettres avortées ou inexpédiées, comme passées sous silence et laissées pour mortes sans être pour autant mises au rebut, constituent un phénomène intrigant. Il s'agit de lettres écrites et adressées, mais restées chez leur paradoxal « envoyeur », comme dans l'espoir incertain d'un envoi différé, et donc d'un *retour* à tout jamais maintenu possible. Le paradoxe que nous souhaitons d'abord relever dans ces lignes est moins celui du retour impromptu d'une lettre écrite en secret, laissée en souffrance et finalement placée sous scellés (DL écrit NOT SENT sur l'enveloppe de la lettre 474, comme pour éviter tout envoi intempestif—s'est-elle jamais adressée à quelque chose d'autre qu'à elle-même, cette lettre ?), que celui d'une lettre dûment postée, mais jamais parvenue à destination. Si cette lettre a bien été transmise, sa réception s'est traduite par un improbable accusé et une belle occasion manquée. Il s'agit donc de cerner la gravité du champ des différents jeux de lettres, d'esquisser ce qui (se) joue entre lucidité et ludicité, pour mettre enfin un terme au jeu entre les lettres et, du même coup, à cette fin de non-recevoir.

a) ceci n'est pas une lettre (à D. Levertov)

If literature is defined as the exploration and exercise of tolerable linguistic deviance, the institutional custodianship of literature serves mainly to protect the literary work from language, shielding it from the disruptive force of linguistic slippage.

—Steve McCaffery et Jed Rasula

Sept ans avant la prise de « Risk », l'envoi du poème-lettre à H.D. le 10 mai 1960, Duncan adressait une mystérieuse missive à une jeune Anglaise alors inconnue, mais dont il avait lu avec intérêt quelques poèmes dans les pages du numéro 6 de la revue *Origin* (été 1952), où figurait un dossier spécial « Duncan / Williams ». À son arrivée, cette lettre était « signée » de deux lettres énigmatiques (R.D.) inscrites en style

télégraphique à même l'enveloppe, où figurait de surcroît, ultime trace identitaire du discret scripteur, le cachet faisant foi du passage de la lettre par le circuit postal de S.F. (CA). À l'ouverture du pli—seul cadre et contexte—surgissent les feuillets d'un poème en guise de lettre, avec pour titre et pour seul en-tête, « Letters for Denise Levertov: An A Muse Ment » (juin 1953, *Letter I*, DL 3). Si l'enveloppe est alors arrivée à bon port, la missive semi-clandestine de RD, quant à elle, suit son cours. Elle poursuit même son obscur périple entraînant DL dans sa dérive et son interminable *itinérance*. La réception de la lettre, puis sa lecture, aura donc été placée sous le signe d'une double interrogation (qui parle ? que dit-il/elle ?) et d'une double quête : celle d'une identité du « sujet » scripteur-émetteur, et celle d'un message contenu dans la lettre. Dès lors, la requête de DL présuppose un contenu de vérité conforme à l'intention et au vouloir-dire univoque de l'émetteur. En quête de sens, DL cherche un point d'appui dans les lettres, où le texte « *An A Muse Ment* » livrerait son sens caché, s'ouvrirait à elle à une lettre près (*a*). Que diable voulait-il dire ? *What was « Me(a)nt »* ? Devant son premier *language poem*, DL resta interdite. Publié tel quel par Creeley dans le troisième numéro de *Black Mountain Review* (1954), le titre de la lettre fut néanmoins changé et le texte légèrement modifié pour la publication du volume *Letters* (1958). Désormais conçu comme un livre de poèmes (*a book of poems*), *Letters* forme l'aboutissement d'un projet cohérent autour d'une idée, les lettres de l'alphabet. Ce livre diffère donc d'un « recueil » ou un choix de poèmes traditionnel, à l'instar des autres travaux en cours qui devaient par la suite donner lieu à des choix d'improvisations ou d'imitations steiniennes (*Play Time Pseudo Stein*, *Names of People*, *Writing Writing*). Voici donc le texte du poème « For A Muse Meant » (*Letters* 1-4), le premier d'une série de trente poèmes-lettres et poèmes en prose. Au-delà du titre, les menues modifications apportées à la lettre originelle incluent les initiales R.D., inscrites désormais dans le corps du texte, puisqu'il ne figure plus sous pli, et le supplément d'un astérisque.

I: FOR A MUSE MEANT [Letters for Denise Levertov]

- : in
 s p i r e d / the aspirate
 the aspirant almost
 without breath
 it is a breath out
 breathed—an aspiration
 pictured as the familiar spirit
 however
 above
 each loved each
 a word giving up its ghost
 memorized as the flavor
 from the vowels (the bowels)
 of meaning
 *hesitate (as if the bone-
 cranium-helmet in-
 bearing); clearing
 old greym attar.*
- (BE STILL THY BRATHE AND HEAR THEM SPEAK :)
- voices? images? essences
 as only in
 Yeats's "desolation of reality."
- : specialization, yes. Better to stum-
 b'l to it. You cld have
 knockd me over with a feather weight
 of words. The sense
 sleight but absolute.
 nock. nock. nock sum sense into me head.
 O K
 Better awake to it. For one
 eyes-wide-open vision
 or fotograf.
 Than ritual.
 Specialization,—yes even if the old ritual
 is lost.*
 I was completely lost and saw the sign
 without meaning to.
 This was not the design.
- : A great effort, straining, breaking up
 all the melodic line (the lyr-
 ick strain?) Dont
 hand me that old line we say
 You dont know what yer saying.
 Why knot ab stract
 a tract of mere sound
 is more a round
 of dis abs cons
 t r a c t i o n
 —a deconstruction—

* Who works at his own word in all of our sentences might trick from even the ruts of once ritual the buts and mistakes that token the actual. The poet as maker frees the thing from its prophets.

for the reading of words.

Lists of imaginary sounds I mean sound signs I mean things
 design'd in themselves I mean boundary marks I mean a
 bounding memorizations I mean a memorial rising I mean
 a con glomerations without rising

1. a dead camel
2. a nude tree
3. a hot mouth (smoking)
4. an old saw (rusty edge)
5. a copy of the original
6. an animal face
7. a broken streetcar
8. a fake seegar
9. papers
10. a holey shawl
11. the addition of the un
 plannd for interruption:
 a flavor stinking coffee
 (how to brew another cup
 in that Marianne Moore—
 E.P.—Williams—H.D.—Stein—
 Zukofsky—Stevens—Perse—
 surrealist—dada—staind
 pot) by yrs R.D.
12. a table set for break
 fast

a morning lang
 wage—AI AI a-wailing
 the failing

FOR A SONG OF THE LANGUAGERS

What are the signs of life? the breath, the pulse,
 the constant

sluffing off of old stuff in
 creasing, increasing—

Notes: to hesitate, retract.

Step by

/to be idiot-awkward

step

to take care

by the throat & throttle it.

Bottle that genius
 for mere magic or intoxic
 vacations.

It is sober he stumbles
 on truth? Hell, no—
 this he sober gnaws
 the inconsequential
 eternity of his skull.

His appetite is not experimental.

Prise au piège d'un horizon d'attente herméneutique dont il s'agit à présent d'explorer les contours, DL a pris le poème pour une lettre. Et l'a pris du même coup à la lettre. C'est bien de l'écart ou du *jeu* entre les lettres qu'est né le différend. Une seule lettre suffisait cependant à faire la différence, et ainsi à basculer du sens épistolaire au sens alphabétique de l'homonyme : « Letters for Denise Levertov ». De la marque infime du pluriel dépendait toute l'orientation de la lecture. Le *s* tente paradoxalement, et désespérément, de signifier au destinataire que *ceci n'est pas une lettre*. Selon les mots de Jerome McGann paraphrasant Gertrude Stein, « the composition of the page *is* its explanation.¹ » Cette confusion inaugurale n'était nullement « intentionnelle », mais elle n'était ni insensée ni isolée, comme Duncan semble l'admettre et le déplorer dans une lettre envoyée à Olson le 14 août 1955 :

Gradually recent work is coming into book shape. Once I had the title *Letters*, it was clear. From the Letter to Denise Levertov (but I mean to remove the "letter" aspect, any dedications, in order to make clear the letters, vowels and consonants of it) thru to a projected second letter to Denise.²

Duncan lui-même s'emmêle et sème le trouble en écrivant « Letter » au lieu de « Letters ». De même, la possibilité d'une seconde « lettre » pour achever le volume fut apparemment abandonnée par la suite. Décidant finalement de conserver les dédicaces dans la publication originale, il signale néanmoins ce quiproquo dans un *memo* à Claude Fredericks, l'imprimeur choisi par Jonathan Williams pour réaliser l'ambitieux projet typographique : « There has been considerable misunderstanding of *Letters* as the title of a book and not as descriptive of the content. (None of the contents are letters. The title is used as in "A man of letters"; "he knows his letters" etc.)³ ». À force de vouloir

¹ McGann, « *from* "Composition as Explanation (of Modern and Postmodern Poetries)" », in *A Book of the Book*, 244.

² Duncan, « Eleven Letters to Charles Olson », *Sulfur* 35 (1994), 97 ; repr. « Ten Letters », éd. Bertholf et Maynard, *Jacket* 28 (octobre 2005), <http://jacketmagazine.com/28/dunc-bert-10letters.html>

³ Duncan, « memo #6 » à Fredericks (« Re: The Title *Letters* »), 16 novembre 1957, in « A Narrative of Memos », *Letters*, éd. Bertholf (2003), 64. Duncan ajoute : « I have conferred with Jonathan Williams and reached the agreement that the title *Letters* will be followed by a descriptive subtitle (*poems 1953-*

écarter toute confusion avec la publication d'un livre de correspondance —*The Letters of Robert Duncan*—, le poète est poussé à la contradiction, puisque plusieurs des poèmes du livre ont initialement constitué des lettres épistolaires, *littera* et *epistola* venant alors littéralement se confondre. Découvrant le poème-lettre, DL ne sut pas y voir l'épître illuminée d'un apôtre magnanime, quoiqu'il fût, en poète, quelque peu le pitre avec les lettres. Se devinant raillée par un poète dont elle avait jadis admiré le premier recueil, *Heavenly City, Earthly City* (1947) et les poèmes publiés dans *Origin* l'année précédente (1952), DL se sentit outragée en reconstituant une chaîne sémantique à partir de signifiés glânés au fil du texte (*stinking/coffee pot* ; *You cld have/knockd me over with a feather-weight/of words* ; *the lyr-/ic strain* etc.). C'est en tout cas ce qu'on peut déduire de la teneur de la lettre de DL à travers la réponse de RD, puisque la première lettre de DL, celle de la méprise, est manquante. Autrement dit, elle manque à sa place (#2), qui lui a été volée dans la correspondance par la suivante, où figure l'explication du poète assortie cette fois de louanges en toutes lettres : « No no no—not at all “adversely” », et plus loin, « So I too (as you—at my response) am caught in the dismay of misunderstanding. [...] Can misapprehensions be greater. My praise is your abuse—. » Perceptible en filigrane dans la correspondance, la lettre manquante a ainsi, paradoxalement, pleinement sa place, puisque le négatif de cette lettre subtilisée y figure en creux, apparaissant par intermittence entre les deux lettres successives de RD, puis dans la seconde réponse de DL, doublement apologétique, à la fois mêlée d'éloges et d'excuses¹.

1956) ». Le 5 septembre 1957, Duncan prenait contact avec Fredericks : « I am very please that you might be printing *Letters*, for I understand you were associated with the Banyan Press whose Corbière and Stein volumes have for some time graced my library. » (55)

¹ Dans « Le facteur de la vérité » (1975), Jacques Derrida livre sa célèbre analyse déconstructive du *Séminaire sur “La Lettre volée”* de Lacan (*Écrits*, 1966). Derrida marque sa critique de la matérialité du signifiant lacanien par le passage de la locution « manque à sa place » à celle de « manque a sa place », pour conclure « le manque n'a pas sa place dans la dissémination ». Selon Lacan, une lettre arrive toujours à sa destination, elle a un lieu « propre » (le manque) et une « singularité indivisible ». Pour Derrida, elle n'a ni trajet propre ni place fixe. Il est toujours possible qu'elle se dérobe. C'est un reste, un supplément. Cf. *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà* (1980), 453-511.

I'm abashed at my stupidity—blundering into yr. poem with my defensive misconceptions. If you still have my other letter, you might send it to Cid [Corman] because there's a certain sad interest in such a spectacle of crosspurposes. Maybe we're all at crosspurposes oftener than we think.¹

Sur l'enveloppe de sa seconde lettre, comme pour devancer les craintes et rassurer la poète médusée tout en poursuivant ses jeux de lettres paratextuels, RD inscrit les mots : « It is as it was in admiration. » Comme pour parfaire le jeu des sur-scriptions péritextuelles, DL ajoutera plus tard sur cette même enveloppe : « N.B. This is the envelope for the letter R.D. sent in answer to my mistaken response to "An A Muse Meant" (Letter #1) ». (Une nouvelle erreur s'est glissée parmi les lettres, puisque « Me[a]nt » n'apparaît que dans la version révisée et publiée dans *Letters*.) Et les éditeurs d'ajouter ce commentaire en note :

Denise Levertov's letter expressing her puzzlement at the poem in Letter I and the identity of her correspondent is lost ; this letter is Robert Duncan's explanatory response to that lost letter. Letter 2 was found in the leaves of Denise Levertov's copy of *Letters* given to her by Robert Duncan with an inscription [...] and is signed "Robert Duncan." (DL 799)

Ce jeu scriptural, fait d'in-scription, de sur- et de sous-scription, n'était que le début d'un étourdissant va-et-vient postal et littéral entre les deux « co-respondants » (DL, 712)².

¹ Levertov, Letter #3 (DL 6). S'ouvre ici une piste pour l'enquête de Dupin sur la lettre « volée »... La lettre est-elle dans les archives de Cid Corman ? La suggestion de DL révèle non seulement qu'elle est désormais prête à rentrer dans le jeu, qu'elle se prend même déjà au jeu. Corman composait chaque numéro comme une *œuvre* en soi, et il aimait publier telle ou telle lettre échangée entre les membres du cercle d'*Origin* (Creeley, Olson, Williams, Duncan, Bronk, Levertov, Dorn etc.), fût-elle en mesure de provoquer une réflexion, un échange ou de contribuer à définir les grandes lignes d'une poétique.

² À la demande de R. Bertholf et I. Reid, les éditeurs du recueil d'essais intitulé *Scales of the Marvelous* (1979), DL accepta de rédiger un essai sur sa relation épistolaire avec RD entre 1955 et 1972 (cf. DL 711). Dans « Some Duncan Letters—A Memoir and a Critical Tribute », écrit en décembre 1975, DL revient sur les temps forts de ce roman épistolaire : « My first direct contact with Duncan came in the early 50s and was almost a disaster... » (*Scales* 90). DL ajouta un *post-scriptum* (1991), comprenant un poème élégiaque composé un mois après la disparition de Duncan, au lendemain d'un rêve de réconciliation. Ce poème avait d'abord été envoyé avec la lettre de condoléance adressée à Jess, ultime *destinerrance* d'une lettre pour RD. Il s'intitulait « To R.D., March 4th 1988 ». « You were my mentor... » Cf. *New Essays*, 229 et *A Door in the Hive* (1989). V. sur ce sujet, Devin Johnston, « Better to Stumble to It: the Start of Duncan's *Letters: Poems, 1953-1956* », in Bertholf et Gelpi (éd.), *Robert Duncan and Denise Levertov: The Poetry of Politics, the Politics of Poetry* (2006), 32-42.

b) théorie critique, théorie de la lecture

Muse Amused. To bemuse, I think of a sphinx, smiling to myself. Only the inscrutable amuses.¹

L'échange de lettres de l'été 1953 amorcé par l'envoi du premier poème de *Letters* contient plus qu'un malheureux faux-pli (*stuff in/creasing*), un faux départ ou un simple faux-pas (*Better to stum-/b'l to it*). D'après le dispositif poétique mis en place par RD, la recherche de la vérité contenue dans la « lettre » s'avère d'emblée vouée à l'échec. Pour paraphraser Derrida, le thème caché de la lettre inaugurale de RD, n'est autre que le thème caché (*La carte postale* 446). La destinataire tente ainsi de déchiffrer un message qui porte sur la difficulté du déchiffrement (*I was completely lost and saw the sign/without meaning to*). Sa lecture erronée est déjà prise dans le *pli* du poème (*This was not the design*). Sa quête de sens, son erreur et son errance, jusqu'à l'échec même (*a morning lang/wage—AI AI a-wailing/the failing*), tout semble y être déjà inscrit, programmé comme « contenu » proleptique du message. Si bien que le poème contient en germe la théorie de sa lecture, autrement dit une *théorie critique* du langage, au sens où il la met simultanément en pratique, élaborant une poétique sous les yeux ébaubis de DL, qui s'attendait, en ouvrant la lettre, au message d'un énième facteur de la vérité. Duncan s'époumone dans son explication du 27 juin, haletant sans doute face au piquant de la situation : « The abyss, that everything about your poems (the possibilities arising to mind) that excited my more than admiration about then my own aesthetic is I see *not yours*. » Ce message crypté, qui semble enregistrer les circonvolutions de la pensée au fil de la plume, marque l'intensité et la complexité des problèmes posés par la télé-communication ratée. Le point suivant est toutefois plus intelligible : « And then, from there the "Letters" are *for* you not about you. They are reflections upon and from *my* aesthetics [...] and it is not all necessary to presume they are reflections upon or

¹ Duncan, *The Artist's View* 5 (juillet 1953), repr. « Pages from A Notebook » (*SP* 13). Ce fragment a été supprimé lors de l'impression du texte dans *The New American Poetry* (405).

from *yours*. » (Letter 2, DL 5) C'est là où l'attention à la lettre revêt toute son importance. DL a pris le poème pour une adresse ou une apostrophe sous prétexte qu'il lui était adressé. RD faisait une tentative de « don du poème », de tribut à un membre du cercle de la revue *Origin* auquel il appartenait, envoyant un poème dédié (*Letters for Denise Levertov: An A Muse Ment*) à l'intéressée, cette jeune poète publiée par Cid Corman (*Origin*) et Robert Creeley (*Black Mountain Review*). Mais à qui d'autre s'adressait-il sinon à lui-même ? En d'autres termes, le langage, *a fortiori* employé dans sa fonction poétique et dispersé en agrégats de lettres sur la page, a-t-il véritablement un destinataire ? La « requête instrumentaliste du *comprendre* », selon les mots d'Henri Meschonnic, y a-t-elle sa place ? Ou le langage ne fait-il que figurer son propre espacement ? Dans une lettre inédite à Robin Blaser, Duncan fait part de ses propres dilemmes dans l'écriture de *Letters*, alors qu'il travaille au réglage précis de sa composition typographique avec Claude Fredricks, l'imprimeur de Jonathan Williams :

I had hoped to finish my PREFACE for LETTERS, I have the manuscript with me... but there are too many distractions. [...] Actually there has been some more work done on the manuscript, mostly refinements of typography to bring out structure. My practice at this point lags behind my concepts of composition. [...] And I am haunted by my indecision about exploiting some of the possibilities—especially in the direction of a more autonomous writing: disposing of glamor, personality, wisdom, prophecy etc. InSIGNIFICance. John Cage in music has been measuring silence, even setting tempo changes for silence. And I have had in mind for some time a structure of speech which used areas of fragmented silence, fragmented speechwriting with the syllabic continuity of the words postponed, displaced as dis

play

ssd or sst t ooforce

liss tning

with a t in it.¹

Le travail d'éclatement des mots, d'éparpillement des atomes graphémiques et d'agglutinement des lettres contre nature joue sur la différence interne au signe même, à

¹ Lettre à R. Blaser, 25 juillet 1956, Duncan papers, Bancroft, UC Berkeley, mss 78/164 c, bx 1, f 21.

savoir l'écart entre la marque graphique et l'image acoustique. Seul un patient déchiffrement nous permet de faire sens à partir des formes et des sons : « with the syllabic continuity of the words postponed, *displaced to force listening with a 't' in it* ». Ce jeu de lettre, qui se produit à nouveau dans une lettre, pose la question de la lecture, et évoque inévitablement la « grammaire comme matière à sensation » chez E.E. Cummings, selon l'expression d'Isabelle Alfandary qui rappelle que selon Deleuze « le non-sens n'est pas caractérisé par le manque de sens, mais au contraire par son excès », et que « [c]e que cherche l'écriture poétique, c'est à mettre la signification momentanément hors circuit, en rendant le poème illisible, le temps pour la sensation d'avoir lieu.¹ » Le *t* de *listening* est précisément ce que l'on entend pas. Il faut apprendre à écouter l'ajournement, la temporalisation du sens, qui passe par le silence. Comme l'écrit H. Meschonnic : « les métamorphoses sont/tous les moments sur la langue/où venant d'entre les mots/nous avons la nuit qui parle » (*Nous le passage* 91).

c) physiologie de l'écriture

Tout tourne autour du trou d'air, de la brusque saute de régime qui fait appel d'air dans le poème inaugural de *Letters*.

: in
s p i r e d / the aspirate

D'abord, l'inspiration du poème est une réflexion sur l'inspiration elle-même, figurée par la muse (allégorie) du titre, phénomène psychique inséparable pour RD du processus physiologique de l'écriture, et particulièrement de la poïèse projective fondée sur le rythme de la respiration, sur l'inscription du souffle dans les formes du langage configurées sur la page. Dès les premiers vers se disséminent les dérivés de *spirare*, souffler, respirer, vivre (*in/spired, aspirant, aspiration, spirit*), animés du souffle vital ou divin (*animus*), ainsi que ceux du souffle pneumatique chevillé au corps biologique

¹ I. Alfandary, « E.E. Cummings/Gilles Deleuze : écriture et affect », *TLE* 19 (2001), 65-66.

du poète (*breath out/breathed, bowels, song, life, breath, pulse*). Duncan mobilise en sous-main le lexique physiologique dont regorge le manifeste d'Olson pour l'écriture projective : « certain laws and possibilities of the breath, of the breathing of the man who writes as well as of his listenings », « because breath allows *all* the speech-force of language back in » (*CPr* 239 *sq.*). DL, la muse du poème (abusée plus qu'amusée de prime abord), fait obliquement allusion à cet épisode dans « Some Notes on Organic Form » (1965) : « to muse comes from a word meaning "to stand with open mouth"—not so comical if we think of "inspiration—to breathe in" » (*New Essays* 68). Par-delà les antinomies métaphysiques de la chair et de l'âme (*spiritus, pneuma, anima*), se joue la conjonction des dimensions spirituelle (esprit) et matérielle du langage (lettre), autrement dit de l'irréductible matérialité du signifiant, graphique aussi bien que phonique, et de l'impalpable danse de l'intellect qui préside à l'élaboration du poème. Comme le souligne Duncan dans « An Art of Wondering », en des termes proches de la conception benjaminienne du langage, il ne faut pas perdre de vue l'ambivalence propre au travail de l'esprit, au risque de produire une pensée réifiée et un langage réduit à l'état de marchandise :

“Mind,” I would capitalize, because I mean to call to mind the complex of elements we have separated in our language into feeling and thought [...], and into mind and spirit—the French word *Esprit* keeps the integrity of the concept we tend to lose. In the division into “mind” and “spirit” in our common speech, we have allowed “mind” to spiritless businesses of professional interest only [...].¹

Le travail du poète sur la matérialité du langage s'efforce de suggérer la précarité de l'inspiration (*almost//without breath*), consignée dans des débris de vers (*hoverer//above*) où l'aspirant a le souffle court et pèse chacun de ses mots (*a word giving up its ghost ; a feather weight of words*). Dans *Tribute to the Angels*, H.D. avait

¹ Duncan, « An Art of Wondering », in Jess, *Translations, Salvages, Paste-Ups*, Exhibition Catalog, Dallas Museum of Fine Arts, April 6-May 15, 1977. Dans « Projective Verse », Olson écrit également : « For the breath has a double meaning which latin had not yet lost » (*CP* 245).

écrit : « remember, it was Thoth/with a feather//who weighed the souls/of the dead » (CP 568). L'écriture se joue sur le fil entre la pulsion de vie (*eros*) et la pulsion de mort (*thanatos*). Chaque groupe rythmique est une forme de vie, toujours menacée par son ombre spectrale (*hoverer*), telle une lettre morte gravée sur la page blanche. Écrits en lettres minuscules dans la marge, les mots *bone-cranium-helmet* fonctionnent comme un micro-*memento mori*, allégorie baroque de la mort. Tantôt coupé, le souffle poétique se ranime aussitôt, « halète en une sorte d'asthme méthodologique qui lui permet de toujours recommencer¹ », selon un mouvement perpétuellement inchoatif et disruptif propre à une poétique déconstructive (*the addition of the un/planned for interruption*). RD écrit dans la préface, qu'il donne à lire comme un poème en prose (xii) : « I attempt the discontinuities of poetry. To interrupt all sure course of my inspiration. » Les mouvements pneumatiques se manifestent par un travail acoustique sur le « s » de la racine *spir-*, le « th » de *breath* et de ses variantes, mais aussi le *h* initial de *hoverer*, apparenté à l'esprit de la lettre (*ghost*). Lorsque le souffle se fait haletant, spectral, le son devient rauque et semble s'étouffer (*by the throat & throttle it*), comme étranglé dans le gosier métallique du poète à bout de souffle.

[...] down through the workings of his own throat to that place where breath comes from, [...], where drama has to come from, where, the coincidence is, all act springs. (Olson, « Projective Verse », *CPr* 249)

Cet *air* qui passe entre les mots, souffle insaisissable qui circule parmi les lettres, est en définitive ce qui échappe au sens, ce qui déborde le signe et met en jeu la signifiante. L'intonation, le corps, la voix, la vie sont les éléments même du poème, pensé comme une forme de vie aménagée dans le langage fossilisé.

¹ Jean-Michel Rabaté, « Comment c'est : un déconstruire inchoatif, allégorique », in *Jacques Derrida*, Cahier de L'Herne, éd. Mallet et Michaud (2004), 386.

2. De *Origin* à la *Black Mountain Review* : une politique de la lettre

L'inspiration de « For A Muse Meant » met en jeu de manière tangentielle la théorie duncanienne de l'originalité, qui implique à la fois l'origine et son envers, à savoir la dissémination des sèmes du poème, la différence du sens et la « destinerrance » de la lettre, qui s'exprime dans le vocabulaire duncanien par le jeu de la dérive et de la dérivation¹. En l'occurrence, l'inspiration du poème « Letters » provient d'un phénomène connexe à celui de la différence, à savoir l'*espacement*², celui-là même éployé par DL sur une pleine page dans « The Shifting » (*Origin* 6, 114).

The shifting, the shaded
 change of pleasure
 soft warm ashes in place of fire
 —out, irremediably
 and a door blown open :
 planes tilt, interact, objects
 fuse, disperse,
 this chair further from that table—hold it!
 Focus on that : this table
 closer to that window. It's what appals the
 heart's red rust. Turn, turn!
 Loyalty betrays.
 It's the fall of it, the drift,
 pleasure
 source and sequence
 lift
 of golden cold sea.

Il n'est pas anodin que la méprise sur la question de l'origine et de l'originalité ait pris naissance dans un poème de la revue éponyme (*Origin*), et en l'occurrence, dans le numéro spécial consacré au travail de Duncan (7 poèmes) et de Williams (« The Desert

¹ Répondant, dans un entretien pour le *Magazine littéraire* en 1991 (« Une folie doit “veiller” sur la pensée »), à une question sur *Glas*, Derrida dit et souligne : « Nous sommes là dans la topologie la plus obscure et la plus déroutante, déroutée, dans la dérouté de la destination : de ce qu'il m'a paru commode de surnommer la *destinerrance* ou la *clandestination* » (*Points de suspension* 361).

² Dans *Le toucher*, Jean-Luc Nancy (2000), Derrida établit une nuance entre espace et espacement : « l'espace, justement, à l'espacement plutôt, condition absolue de toute étendue » (33).

Music »)¹. En effet, « The Desert Music » figure parmi les derniers poèmes à la fois polymorphes et rectilignes de Williams, que la mise en page de « The Shifting » n'est d'ailleurs pas sans rappeler. « The Desert Music » paraît donc avant la reconfiguration radicale de l'espace poétique williamsien par l'entremise de sa « nouvelle mesure », dont l'avènement est marqué par le passage à la ligne triadique, figure même de la fluence rythmique². Avec « The Shifting » et « The Desert Music », en revanche, tout se joue dans le travail rectiligne des *marges* et des blancs, la configuration typographique faisant appel à de multiples niveaux de retraits, d'espaces (*shifts*) et d'espacement (*shifting*) au sein de la zone quadrillée de la page. « —the dance begins, to end about a form », écrit proleptiquement W.C. Williams dans « The Desert Music » (*Origin* 6, 65).

Or la contribution suivante de Williams à la revue *Origin*, un an plus tard (été 1953), consiste justement en un poème correspondant à la nouvelle forme composée de pieds variables (« The Problem », *Origin* 10, 71). Ce mode de composition interpella Corman, qui était avide d'échanges et de confrontations sur les nouveaux enjeux du poétique. Exceptionnellement préfacé d'un éditorial intitulé « *Convivio*: Contemporary Exchange », le numéro 10 de la revue juxtapose le poème de Williams et une parodie de la triade descendante signée Cid Corman (« Another View », *Origin* 73).

What I take particular
exception to
is your thinking
that if it were tumbled
down,
it would be
irreplaceable : this
I cannot
accept.

¹ Olson, lettre à Duncan, 25 novembre 1951 : « The whole fucking thing abt issuance of work burns my ass. [...] one thing only has gladdened me, recently, vis Origin, that, #6, is to be yrs ». Bx 151, Charles Olson Research Collection, The Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut, Storrs. Désormais U Conn., Storrs.

² Pour une analyse plus approfondie des implications de la nouvelle mesure, cf. notre mémoire de D.E.A., *Les figures du rythme dans Pictures from Brueghel and Other Poems de W.C. Williams*, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2002.

C'est de ce pastiche à la fois critique et bienveillant que procède la célèbre lettre ouverte de Williams, véritable essai de prosodie à la manière d'un *Defense of Poesy*, intitulé « On Measure—Statement for Cid Corman » (*Origin* 12, printemps 1954), dont la publication est accompagnée d'une lettre explicative personnelle adressée à Corman en octobre 1953 (194-199). On commence ici à déceler les bénéfices et les dangers du brouillage des frontières entre lettres épistolaires et lettres « ouvertes », entre sphère privée et sphère publique, pour des poètes où *tout* s'origine et se travaille dans un même lieu, la lettre. Lettre graphique, lettre-poème, lettre épistolaire et lettre ouverte sont séparées par des limites poreuses, où toute pratique langagière est toujours déjà inscrite dans l'espace de la *polis* et du *socius*.

a) interférences lyriques

Dans le milieu des petites revues, et celui de *Origin* et de *Black Mountain* en particulier, tout dit ou écrit devient politique. C'est parmi des lettres personnelles que se sont écrites certaines des formulations poétiques essentielles du projectivisme. On l'a déjà souligné, l'un des principes fondamentaux de « Projective Verse », qui pose la forme comme extension du contenu, provient d'une lettre de Creeley datée du 5 juin 1950. Or, parallèlement à la réplique de Williams, *Origin* publie « Note to Olson », un texte de la main de Duncan qui n'est autre que la reproduction d'une lettre personnelle écrite en décembre 1953¹. Il s'avère que, dans ce cas précis, Duncan entre malgré lui dans le jeu des déclarations publiques et des arguments *ad hominem*. C'est la quête obsessionnelle de matériaux poétiques, sous la forme de poèmes comme de confrontations de tous ordres, qui a dicté cette dérive vers la mise en scène du groupe d'avant-garde par lui-même, organisé autour des tensions mégalomaniaques imposées

¹ Dans *Origin* 12 (printemps 1954), la lettre est datée de janvier 1954, mais elle est en réalité du 15 décembre 1953, d'après les archives de la correspondance, Charles Olson papers, U Conn., Storrs. On la désigne parfois par son amorce, « near-far Mister Olson ».

par Olson à Corman, parmi d'autres¹. Initialement, Duncan rédige sa lettre sous l'impulsion conjointe de sa relecture de « Projective Verse » (*Poetry*, 1950) ainsi que de sa découverte de *In Cold Hell, In Thicket*, publié par Creeley à Majorque (Divers Press, 1953) et de *The Maximus Poems 1-10*, publié la même année par J. Williams (Jargon) :

Because all here is the purpose of the poet there is no discouragement: that you have such technical achievement compared to my often inadequacy there is every encouragement, heartening: to be free! an I am as I speak.

Malgré son enthousiasme, Duncan laisse affleurer des réserves sur les notions même de technicité, de succès, d'objectif, bref, sur les critères employés par Olson pour « évaluer » l'expérience poétique. Dans « Pages from a Notebook » (*The Artist's View* 5), fragments publiés à Berkeley en juillet 1953, Duncan écrivait déjà : « Why should one's art then be an achievement? Why not, more, an adventure? » (*SP* 14). Duncan montre qu'il se nourrit de l'altérité et de la différence :

—a nourishment. Of my own otherness. My entirely differentness. It's the coming back to the core of speech—that poetry might be a revelation of the language written by, created by Man [...], a *revelation of language not personality*. (*Origin* 12, 210).

Ce commentaire acerbe retourne « Projective Verse » contre son professeur (« the getting rid of the lyrical interference of the individual as ego », *CPr* 247). Citant ensuite des bribes des premiers *Maximus Poems*, Duncan révèle un fossé entre leurs deux approches, fracture qu'Olson ne confirmera que plus tard :

The wisdom we seek. The counsels of the language. The purpose, the effort—is part of the wisdom. [...]—but why “come home a winner?” yet one knows that that course one has been winning in the poem is not the race—[...] winning not the course but the *awareness* of it, the revelation “as much of a labor / as to lift an arm / flawlessly”. (n.s.)

¹ Voir à ce sujet Olson, *Letters for Origin (1950-1956)*, éd. Glover (1970) ; M. Perloff, « Charles Olson and the “Inferior Predecessors”: “Projective Verse” Revisited », *ELH* 40.2 (été 1973), 285-306 ; Andrew Mossin, *Scenes of Intent: Community, Lyric Subjectivity and the Formation of Poetic Career (Robert Duncan, Robin Blaser, Charles Olson, Nathaniel Mackey)*, Ph.D. diss., Temple University, 1998 ; et Mossin, « “In Thicket”: Charles Olson, Frances Boldereff, Robert Creeley and the Crisis of Masculinity at Mid-Century », *Journal of Modern Literature* (2006), 13-36.

Par-delà les différences, Duncan met en exergue leurs profondes affinités autour de la forme ouverte et de la nécessité de l'exploration constante des ressources de la poétique, leur soif commune d'innovation pour soulever même imperceptiblement la chappe de plomb néo-formaliste qui pèse alors sur les lettres américaines. Citant l'une de ses notes de travail publiées dans l'opuscule californien *The Artist's View*, Duncan suggère une communauté de pensée entre les deux poètes :

“To live our life quite properly in print” over and against my “I write to exercise my faculties” a kin? “only eyes in each head”

digesting Maximus this
is like writing a poem, that kind
of listening to the words, almost
catching them but throwing them into e-motion.¹

Répondant dès le 21 décembre 1953, depuis « black mt collitch »—où l'on reconnaît l'écriture phonétique poundienne—, le poète-géant rédige une lettre fleuve écrite sur plusieurs jours, où se mêlent éloges, fragments poétiques, critique et polémique. C'est une révision de la seconde moitié de la lettre qui sera publiée dans le premier numéro de *Black Mountain Review* (printemps 1954), sous le titre « Against Wisdom As Such² ». En réalité, la première moitié est parsemée de commentaires dithyrambiques, car Olson est flatté d'avoir été lu avec l'exigence et l'attention recherchées, par un poète non seulement anti-*New Criticism*, mais dont il avait admiré les premiers poèmes dans les revues de Berkeley (*Circle*, *Berkeley Miscellany*) : « since '47, it has been your technical achievement compared to my often very damned often inadequacy... ». Olson voit dans les commentaires de Duncan une recension sincère et parfaitement publiable,

¹ La citation complète de Duncan est la suivante : « I make poetry as other men make war or make love or make states or revolutions: to exercise my faculties at large » (*SP* 19). Celle d'Olson provient de *The Maximus Poems* (1983), 9. Duncan fait également allusion à « The Gate and the Center » (*Origin* 1, 1951), où apparaît ce mot d'Olson sur *kin* et *kind*, signifiant de la parenté : « whatever be individuation, there are groupings of us which create kin ('hungry after my own kind') » (*CP* 172).

² Olson, « Against Wisdom as Such », *Black Mountain Review* 1 (printemps 1954), 35-39 (*CP* 260-64). V. à ce sujet Don Byrd, « The Question of Wisdom as Such », *Scales of the Marvelous* (1979), 38-55 ; et Robert Creeley, « Wisdom as Such: In Respect of Robert Duncan », *Conjunctions* 12 (printemps 1988), 277-80.

qui ne saurait rester à ses yeux lettre morte. Préférant toujours la publicité, même (surtout) au prix de la confrontation et de la polémique, il demande à Duncan d'utiliser sa lettre pour compléter le premier numéro d'une toute nouvelle revue éditée par Creeley, qu'il appelle encore « Black Mountain Quarterly », numéro naturellement consacré à la promotion de son œuvre (comme d'ailleurs le premier numéro d'*Origin*) :

Now: wld you, without at all feeling jumped, let me publish it, as it stands, as a review? For it does have its own damn form, as it stands. And is so beautiful (I'm sure, for another, as well as myself), that, if you wld let it stand as a review of Max, I shld be damn greatly spoken of.

The place: the first issue of what looks as tho it will be called the Black Mt. Quarterly is just these days beginning to be made up. With Creeley as editor. And it is there that I'd like to place this thing, if you will permit.

And leave it as signed, R.D. And leave it as it opens, near-far Mister Olson/ [...]
But do let me urge you that, as it stands, it is perfect. No man cld have himself sd so finely—and richly.

	Very damn wonderful to have you
let me know	breach
	Nothing,
	like it
	O
	Olson ¹

C'est à la lecture de « Pages from a Notebook », collage de notes publié à Berkeley en juillet mais seulement découvert par Olson en décembre, que celui-ci donne un tour plus polémique à la suite de sa lettre. De « go sing² », le poète passe à « go postal », et ce à plus d'un titre³. La circulation postale s'intensifie et Olson se transforme, en supplément de son rôle d'émetteur-récepteur tous azimuts (Creeley, Corman, Duncan, etc.), en

¹ Olson, lettre à Duncan, 21 décembre 1953, U Conn., Storrs.

² Olson, « The Songs of Maximus: Song 3 », *The Maximus Poems*, 18-19.

³ En argot américain, *(to) go postal* signifie perdre la tête, « disjoncter » ; l'expression est née à la suite de plusieurs faits divers survenus dans le service postal américain ; elle figure dans le *Oxf. Am. Engl. Dict.* : « become crazed and violent, esp. as the result of stress. ORIGIN: with reference to cases in which disgruntled employees of the US Postal Service have shot colleagues. » Précisons que le père d'Olson était facteur (« letter carrier ») à Gloucester, MA, et qu'il est mort dans un accident causé par un changement d'itinéraire de sa « tournée » postale combiné à de violentes intempéries. La modification de sa routine habituelle par ses supérieurs était survenue par représailles après avoir pris un jour de congé pour emmener le petit Charles voir le 300^{ème} anniversaire de la fondation de Plymouth, alors qu'il lui avait été refusé au dernier moment par sa hiérarchie... Cf. Olson, « The Post Office » (CP 217).

Centre de tri postal, transmettant ou réexpédiant à l'envi les courriers des uns aux autres. S'ajoute à cela ses propres contrariétés avec Corman—que *BMR* aura à ses yeux l'avantage de court-circuiter—et son perpétuel double jeu pour s'attirer les faveurs des protagonistes. La lettre-recension de Duncan (« Note to Olson »), qu'il voulait faire paraître à l'origine dans *BMR* 1, est finalement réexpédiée à Corman, qui se voit en même temps imposer la publication d'un prétendu dossier Olson en lieu et place de poèmes de Duncan prévus pour *Origin* 12¹. Olson écrit à Duncan le 4 février 1954 : « I don't, of course, know what Corman was up to, in postponing you in order to put me into print. » Tandis que Corman suggère à demi-mots les méthodes coercitives olsoniennes dans un courrier du 22 janvier : « Because Olson sent me some magnificent new work later (new Maximus poems) I had to edit the issue differently than originally figured.² » Ce magnifique travail se réduit en fait à deux poèmes intitulés, comme de nombreux poèmes du cycle *Maximus*, « Letter no. 13 » et « Letter no. 17 ». Demandant son accord à Duncan, Corman prévoit d'utiliser sa lettre-recension en guise de repoussoir pour les « Lettres » de *Maximus* : « I'd like to use your letter as a kind of intro to those two new poems. » Simultanément, Olson utilisait le prétexte de la publication de la lettre de Duncan, qui n'avait rien demandé de tel, pour publier non pas sa longue lettre mi-dithyrambique mi-polémique du 21 décembre 1953, mais un remaniement de la seule seconde partie. Présentée comme une recension de *The Artist's View* 5, la « lettre » d'Olson est désormais intitulée « Against Wisdom as Such », et vient remplacer la recension de Duncan prévue pour *BMR* 1 (printemps 1954) : « to go with yr words on me, I did a review of "Artist's View" (along the lines of my letter to you). Hope it will sit all right with you, now that it sits there alone.³ » Si bien que, isolées du contexte de la correspondance et du chassé-croisé des petites revues, les

¹ Les poèmes de Duncan sont publiés dans *Origin* 14 (automne 1954), 123-28.

² Corman, lettre à Duncan, 22 janvier 1954, Duncan Archive, SUNYB.

³ Olson, lettre à Duncan, 4 février 1954, Charles Olson papers, U Conn., Storrs.

implications politiques de cette lettre devenue recension-essai, restent le plus souvent incomprises. Cette situation est, de surcroît, aggravée par le style cryptique d'Olson. D'abord, sa posture opiniâtre est à rapprocher de son rejet intolérant de toute critique, en particulier impliquant une comparaison défavorable avec Pound ou, pire encore, Williams. Car tandis que celui-là est alors à l'ombre¹, celui-ci lui fait décidément encore trop d'ombre². Cette erreur est néanmoins commise par Cid Corman dans une lettre envoyée à Olson quelques semaines précisément avant la lettre du 21 décembre, dans laquelle ce dernier suggère, passages comparés à l'appui, que *Maximus* imite parfois sans égaler *Paterson* ou les *Cantos*. Olson fulmine, cette « recension » des dernières « Lettres » des *Maximus Poems* ne sera assurément pas publiée... Il réplique, furieux, par sa lettre du 23 novembre adressée à Cid Corman :

[...] you impose on me a hierarchical system which is only yr own, is no part of my life or work. In fact, I read exactly the passage you put between the Pat quotes & the Cant as *distinct* from either. [...] But i don't feel good abt you. For you don't, obviously, see that. You see something else—a necessity to say something abt a disappointment of yr own in it. Which, of course, is, flatly, yr own behindhandness—that Pound & Williams are yr measure of music, not the moving music of other men.³

Si bien que la réception du « magnifique travail », dont parle Corman alors dans l'embarras face à Duncan, semble viser à maquiller les manipulations et les tensions en coulisse. Olson poursuit : « Christ! to say i leave the music in the things! You, who have seen that it was published! ». C'est là que la distance confine heureusement la violence à sa dimension scripturale et postale : « And now, by god, you use the very virtue of the practice to mouth WCW and Eppie at me, as, superior. Fuck em, even if

¹ Sur ses critiques véhémentes de Pound et de Williams, v. Olson, *Mayan Letters*, éd. Creeley (1968), envoyées du Yucatan à Creeley en 1951 ; et *Charles Olson and Ezra Pound: An Encounter at St. Elizabeths*, éd. Seelye (1975), sur la période 1946-1948.

² Olson reproche à Corman la place qu'il accorde à Williams, dont la production atteint pourtant de nouveaux sommets à cette période. Olson n'en a cure : *Origin* doit être au service de ses ambitions. C'est aussi dans cette logique qu'il s'oppose aux numéros consacrés aux productions étrangères, à l'exception de Gerhard, « the brilliant young editor of *Fragmente*, a new German little mag », qui encense Olson et Creeley et dont *Origin* 4 publie le poème intitulé « Brief an Creeley und Olson » (hiver 1951), 186 sq.

³ Olson, lettre à Cid Corman, 23 novembre 1953, *Letters for Origin*, 130.

they are. It's none of our bizness ». La furie d'Olson ne fait que redoubler lorsqu'il reproche à Corman, pourtant éditeur de la revue, d'avoir placé en tête du numéro de l'été un poème de Williams (« The Problem »)—assorti du pastiche de Corman lui-même, qui ouvrait par là un débat historique sur la nouvelle mesure williamsienne—, tout en reléguant son propre « Morning News » en fin de numéro : « Morning news [...] patently belongs no where but first », « the reason why it was where it is, now you say it, that you honestly,—finally—do feel that older names must be somehow, better music. » Poussant Corman dans ses retranchements, il achève son réquisitoire par des propos pernicioeux et grossièrement phalocrates : « Come out among men, where they are—and not, for christ sake [...] where Mr. Williams sez they are most alive, when they are dead! ». Rongé par le délire paranoïaque et miné par la frustration de ses ambitions despotiques, Olson, qui est alors le directeur de Black Mountain College, tient des propos dont le manque de lucidité n'a d'égal que la vaine puérilité. C'est donc sur ces entrefaits dans les coulisses de l'avant-garde qu'Olson découvre « Pages from a Notebook », un essai composé de fragments publié par Duncan ce même été 1953.

b) théorie de l'inoriginalité : événement et dérivation

Il est à noter que ces « Pages d'un carnet » ont paru dans un journal de campus de la côte ouest, donc en dehors de la zone d'influence olsonienne. De surcroît, il s'agit d'un campus particulier, animé par les forces vives de la création littéraire et d'un activisme politique débridé, à une période qui a été décrite comme la Berkeley Renaissance entre 1946 et 1950, autour de Duncan, Spicer et Blaser, qui fréquentaient les réunions du Libertarian Circle du poète anarchiste Kenneth Rexroth¹. Ce mouvement fut bientôt

¹ Parmi les œuvres de cette période, Duncan compose *Medieval Scenes* en présence de Spicer et Blaser au 2029 Hearst Street en février 1947, lors de dix séances qui confinent à l'écriture automatique surréaliste et au cadavre exquis, à l'improvisation et à la dérivation, à partir des essais d'Emerson notamment : c'est la naissance du « poème sériel ». Cf. Faas, *YRD*, 227-30, et Ellingham et Killian, *Poet Be Like God*, 12-14, 20. Dans un entretien avec Ellingham (1983), Duncan clarifie l'origine de l'emploi du mot « Renaissance » : « The term that later got applied—the “San Francisco Renaissance”—in the first place shows that someone didn't know what a renaissance was at all. [...] When Spicer and Robin and I were

élargi à la San Francisco Renaissance jusqu'au milieu des années cinquante, avec Helen Adam, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti, parmi d'autres¹. Cette période a été magnifiquement cartographiée par Lewis Ellingham et Kevin Killian dans leur ouvrage sur l'avènement du mouvement poétique de la baie de San Francisco à travers le trio Duncan-Spicer-Blaser, étude qui doit son titre à un poème de Jack Spicer : « Unbind the dreamers. / Poet, / Be like God » (*Imaginary Elegies*).

Three poets met in Berkeley, California, in 1946, as students, rebels, friends : Robert Duncan, Robin Blaser, and Jack Spicer. Together they forged a new kind of poetry—a poetry that would combine an erudite intellectualism with the passionately felt life of homosexual desire. As a joke, they called their common work the “Berkeley Renaissance”, but it was not entirely a joke. At bottom they were earnest, and saw themselves as the ultimate heirs not only of modernism but of the entire tide of romanticism. (*Poet Be Like God*, « Prologue », xi)

Avec l'émergence des *poetry readings* mêlant la culture de la *performance* et de l'oralité, le foisonnement de petites revues éphémères² et le phénomène des *poet's press* à travers toute la Californie, la renaissance de Berkeley forme une préfiguration de la renaissance de San Francisco, sur laquelle viendra plus tard se greffer le mouvement

Kantorowicz's students, in poems assuming medieval and Renaissance learning [...], we called ourselves the Berkeley Renaissance. And although we wanted other poets to belong to it, we meant that our poetry was really a Renaissance poetry: that Ficino would come into it; that questions of Dante and Petrarch would underlie it. The Berkeley Renaissance is where the term “Renaissance” came from » (79).

¹ Cf. Davidson, *SFR*, xiii : « The term [Renaissance] implies renewal as well as return, and both senses apply to the San Francisco poetry movement. The return was not to an indigenous literary flowering of an earlier era but to the romantic movement itself, which had been thwarted, so the poets felt, by the sedimentation of its ideals during the period of the late modernism. Robert Duncan was the most vocal proponent of this view. [...] For the American western poet, deprived of any culture at all, the use of a highfalutin' term like “Renaissance” for a scruffy, proletarian movement had just the right kind of humor attached to it. Hence the “San Francisco Renaissance” refers to a self-conscious attempt to have an inaugural literary movement at the same time as it signals the impossibility of having first things first. » Sur Rexroth, l'enchevêtrement entre anarchisme et lectures de poésie *via* le Libertarian Circle et le Poetry Forum, cf. Faas, *YRD*, 191.

² Duncan publie *Berkeley Miscellany* en 1948-49, édite occasionnellement des numéros de *Occident* (1947), *Four Pages* (éd. Dallam Simpson, 1948), *The Artist's View* (éd. Claire Mahl, 1952-54), et contribue à la revue internationale *Circle* (1946-48, éd. George Leite), où Olson l'a découvert, ainsi qu'au magazine *Ark* (1947, éd. Sanders Russell, Philip Lamantia et Robert Stock), parmi d'autres. Duncan écrit à Olson le 8 avril 1952 au sujet de la publication de son « broadside » produit par Black Mountain College (« The Song of the Borderguard »), ajoutant ceci : « Meanwhile we are starting a critical “four sheets” type format out here, a journal for THE ARTIST'S VIEW, painters and poets writing on their work. » Charles Olson papers, U Conn., Storrs.

Beat venu de la côte est¹. Dans *The Artist's View* 5, Duncan expose les prémisses de ce qu'on pourrait nommer sa théorie de l'inoriginalité, qui se distingue radicalement de l'impersonnalité éliotienne et de l'angoisse de l'influence bloomienne. Dans sa lettre du 17 juin 1954 à Olson, Duncan écrit : « Fifteen years of Gertrude Stein has been the subversive element ? Part of my conflict is the very unoriginality of the necessity. And originality (that the poem originate in itself) is an article of our conscience ? » (U Conn., Storrs). Dans les notes parcellaires à la fois corrosives et facétieuses de *The Artist's View*, extraites d'un carnet et publiées dans une feuille de chou alternative à ambition locale, Duncan esquisse par bribes une poétique fondée non pas sur la maîtrise technique ou sur le contrôle absolu du matériau, mais sur la capacité du poète à participer au poème universel intemporel, chaque participation, qu'il appelle aussi permission, chaque acte d'écriture, étant conçu comme un événement dans le langage. Pour lui le poème est la trace scripturale immédiate de cet événement qui se produit, l'allure (*spoor*) de ce qui devient :

On Revisions. In one way or another to live in the swarm of human speech. This is not to seek perfection but to draw honey or poetry out of all things. After Freud, we are aware that unwittingly we achieve our form. It is, whatever our mastery, the inevitable use we make of the speech that betrays to ourselves and to our hunters (our readers) the spoor of what we are becoming. (« Pages from a Notebook », *SP* 13)²

Cette conception de l'écriture comme participation au grand texte qui se tient dans le langage s'inscrit en faux contre toute prétention à l'originalité, et au-delà, contre la prétention à la maîtrise totale et consciente du langage par le sujet. Il ne s'agit

¹ *Howl* est lu à la "6" Gallery le 7 octobre 1955, six mois après le départ de Duncan pour Majorque puis Black Mountain College jusqu'en août 1956. Dans un entretien avec Ellingham (1983), Duncan partage les sentiments de Spicer et Blaser sur l'irruption médiatique de Ginsberg et du mouvement Beat sur la scène littéraire de San Francisco, alors que tous trois sont en exil : « The watershed—the entire change in character of a rather set line in San Francisco poets, is really Ginsberg's writing *Howl* and through that period Ferlinghetti's emergence. That had already made a new North Beach. [...] By the time we came back in '56, it was really Allen Ginsberg's city » (*Poet Be Like God*, 78).

² Sur le lien entre la trace et l'éperon (*spoor/spur*), cf. le bref essai de Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche* (1978). Nous empruntons le beau terme d'*allure* au sens de trace animale/scripturale à Agnès Derail-Imbert, *Moby Dick, allures du corps* (2000), 19.

nullement, pour le poète, de produire des artefacts ou de fabriquer de purs produits artistiques (« It is taste that holds out against feeling, originality that tries to hold out against origins », *Fictive Certainties* 104), quitte à mettre en scène l'acte démiurgique en effaçant les traces d'emprunts et de dettes (tel Pound avec Browning, ou encore Olson avec Pound et Williams, parmi d'autres). S'appuyant sur la racine du mot, Duncan renverse le concept pour faire de l'originalité le don de raviver les origines : « I am [...] a seeker after origins, not an original. » Associée au rejet de l'origine et de la distinction platonicienne entre l'original et la copie, la référence à la trace comme processus de différence et à l'origine comme devenir convoque une nouvelle fois les prémisses de la déconstruction de la métaphysique classique¹. C'est dans une préface inachevée et inédite prévue pour le volume *The Opening of the Field*, que Duncan formule le plus nettement sa théorie de l'inoriginalité, qui a partie liée avec celle de la différence et du devenir, et qu'il désignera le plus souvent par le terme de *dérivation*.

I am concerned with forms and not with convention, with an art and not with literature, I may be a modernist. But I do not care particularly about the brand-newness of a form, I am not a futurist, I work toward immediacy; and *I do not aim at originality*. The meanings in language are not original, any more than the sounds ; they accrue from all the generations of human use from the mists of the *schwa* and first objects to the many vowels and common universe of things of today; they are radical, sending roots back along our own roots. *I am a traditionalist, a seeker after origins, not an original*.

But the tradition is always coming into existence. We find ourselves in a tradition only as we create the likeness. Otherwise it is a convention. Yeats creates his continuity with Blake and Swift only by becoming Yeats, *working in the medium of poetry a field projected where he becomes a necessary factor by disresemblance*.²

Citant ensuite Érigène (« A tree grows because it participates in life »), Duncan conclut : « Not original then, but separate, special, individual, participating in the

¹ Dans « Le facteur de la vérité », Derrida souligne que « la structure disséminale » est « le sans-retour-possible de la lettre » (*La carte postale*, 511). Elle est liée à une interminable « dérive textuelle ». Dans *La Lettre volée*, écrit Derrida, « tout commence [...] dans des livres, des écritures, des renvois » : « Rien donc ne commence. Seulement une dérive ou une désorientation dont on ne sort pas. »

² Duncan, préface inédite (n.s.), c. 1958, Duncan Archive, SUNYB.

original. » Dans les fragments publiés de « Pages from a Notebook » (*The Artist's View*), le poète applique concrètement sa vision de l'originalité à la littérature, pour produire la fameuse liste qui, comme l'a souligné Michael Davidson, demeure un défi pour les théoriciens de l'influence et les spécialistes les plus subtils de généalogie littéraire. Participation, coopération, réponse et *respons-ability*, tels sont les nouveaux enjeux de la création pour Duncan :

The poet's individual talent is expressed not in originality—the transformation of tradition as Eliot has defined it—but in an ability to respond to the demands of immediacy. Implicit in this idea is the notion of repetition or what Duncan prefers to call « rime », by which original moments, events, and ideas are interrelated into a dense weave. The structure of rime or repetition refers to the poem's ability to resonate with the world without either representing or destroying it. Where “tradition”, to the hegemonous New Critical aesthetic, implied artisanal mastery within a specifically literary history, for Duncan and others of his generation it meant cooperation with and response to the open field of creative life.¹

Duncan introduit sa « tradition vive » avec cette remarque sur l'effet réducteur de la sélection dans le processus de publication des œuvres, qui va à l'encontre de la nature de son écriture, conçue comme un ensemble composite que l'on ne saurait tronquer : « I have “selected” my works, weeded out the poetry which is not all of a tone, and composed a works that has a remote consistency. But resurrect everything: and one will discover my true book—no pleasure for aesthetes. A composite indecisive literature, attempting the rhapsodic, the austere, the mysterious, the sophisticated, the spontaneous [...] » (*SP* 18). Suit l'esquisse de la chrestomatie composite du poète au printemps 1953, agencement typiquement duncanien dont la complexité et l'hétérogénéité participent moins d'un modèle linéaire (généalogique), que d'un modèle tabulaire (rhizomatique). Cette liste revêt en elle-même la dimension plastique d'un collage, la puissance évocatrice d'un poème.

¹ Michael Davidson, « “Cave of Resemblances, Cave of Rimes”: Tradition and Repetition in Robert Duncan », *SFR*, 127-28.

Everywhere dissenting, contradictory voices speak up, I find. I don't seek a synthesis, but a mêlée. [...] Where I am ambitious only to emulate, imitate, reconstrue, approximate, duplicate: Ezra Pound, Gertrude Stein, Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Wallace Stevens, D. H. Lawrence, Edith Sitwell, Cocteau, Mallarmé, Marlowe, St. John of the Cross, Yeats, Jonathan Swift, Jack Spicer, Céline, Charles Henri Ford, Rilke, Lorca, Kafka, Arp, Max Ernst, Saint-John Perse, Prévert, Laura Riding, Apollinaire, Brecht, Shakespeare, Ibsen, Strindberg, Joyce Cary, Mary Butts, Freud, Dali, Spenser, Stravinsky, William Carlos Williams, and John Gay.

Higglety-pigglety: Euripedes and Gilbert. The Strawhat Reviewers, Goethe (of the *Autobiography*—I have never read Faust) & H.D.

Il s'agit, à bien des égards, d'une double *construction*, au sens physique (artificiel) et mental (imaginaire) que revêt également l'anglais *construct*, autrement dit d'une pratique de l'histoire littéraire comme collage constructiviste. Ainsi, Duncan *conçoit* l'histoire littéraire comme il *construit* le poème : « And while I may be multiphasic there *will* be phases. That is to say, there will be boundaries. [...] The whole thing has to have an architecture. [...] Mine would be the Constructivist poem, the poem as a work of art.¹ » Duncan oppose ainsi au modèle canonique traditionnel, la construction d'un diagramme en réseau reflétant à dessein les effets de juxtaposition, de conjugaison et de connexion d'éléments disparates². Il nous donne à lire la confluence, plutôt que l'influence, d'une multiplicité de relations, qui n'inspirent pas seulement le poète, mais dont les tensions dialectiques constituent en propre son matériau poétique.

Avec sa liste publiée dans *The Artist's View*, Duncan substitue à la cohérence d'une tradition donnée un réseau scalène, c'est-à-dire un réseau dont on maximise à volonté la différenciation interne, un diagramme aussi irrégulier que possible. Selon les termes de Michel Serres, Duncan ne perçoit pas la complexité du réseau comme un « obstacle à la

¹ Entretien avec E. Faas, *Towards a New American Poetics* (1978), 66. Il ne faut pas y voir une référence au constructiviste russe, mais bien un attachement à l'idée directrice du constructivisme comme une forme de pensée dans l'art. C'est également ainsi qu'il faut entendre cette remarque de Deleuze et Guattari : « La philosophie est un constructivisme » (Q 38).

² Michel Serres, *Hermès I—La communication* (1968), « Le réseau de communication : Pénélope », 11 : « Imaginons, dessiné dans un espace de représentation, un diagramme en *réseau*. Il est formé, pour un instant donné (car nous verrons amplement qu'il représente un état quelconque d'une situation mobile), d'une pluralité de points (sommets) reliés entre eux par une pluralité de ramifications (chemins). »

connaissance », mais comme « le meilleur des adjuvants du savoir et de l'expérience » (*Hermès* 20). Fondé sur une topologie combinatoire, le réseau tabulaire de la tradition duncanienne mobilise le modèle du graphe ou du schéma, qui sous-tend la théorie poétique du champ, et dont l'auteur émaille ses carnets de travail et sa correspondance. Par l'entremise de sa liste patronymique, le poète fait voler en éclats la linéarité du continuum historique, l'unicité et la logique synthétique de la généalogie pour y substituer la pluralité, la tabularité et la complexité du réseau, dans le but d'enrichir le *champ* de l'intellect de nouvelles médiations et connexions possibles, et ainsi de porter les valeurs positives du multiple, du pluralisme et de l'éclectisme. La conception de la tradition qui en émane procède de la dynamique du collage, elle-même indissociable d'un goût prononcé pour la « synthèse disjonctive¹ », notion que Duncan saisit, dans une lettre de janvier 1954 à Olson, par la belle formule d'« affinités de dissemblance » : « I think I started wrong way round now on the tonal end—that is—I am prone to vowel and consonant development by echoing affinities. But that is so easy to accept and obscures *the vital composition by the affinities of disresemblance*.² » Analogue à celui du poème, le mode de composition historique choisi par Duncan relève d'une fabrication graduelle (Stein), d'un accroissement incrémentiel (Pound) reposant non pas sur l'exclusion et l'exclusivité d'un « canon », mais sur l'inclusion, même progressive et minimale, d'éléments nouveaux et de variations parfois dissonantes.

INCLUDE A PRAYER

[...]

include the fathering Night and Day,
include the orders descending thru words,
include the elegances of no rhyme,
include the roar of a lion in triumph,
include break orderly converse to address divine disorders abruptly,
include the tree upon which our life hangs,

¹ Cf. Deleuze, *Logique du sens*, 204, 210. L'auteur emploie les termes de synthèse disjonctive et de disjonction « inclusive » pour marquer que la disjonction est une relation, que la relation est première, qu'elle est toujours différentielle, et qu'elle enveloppe une conjonction possible.

² Duncan, lettre à Olson de janvier 1954 (post-scriptum du 6/7 février), Olson papers, U Conn., Storrs.

include the metaphor in which from that tree Christ is crucified,
 include all martyrs in the sense of fun,
 include chairs and tables as comfortable things,
 include the bird in the angel with wings,¹

Ce poème d'inspiration steinienne est un exemple type de dérivation textuelle, à la fois déviation et détournement, détour et retournement d'un trait stylistique métamorphosé par un usage différent ou un vocabulaire dissident, mais conforme au procédé choisi (*emulate, imitate, reconstrue, approximate, duplicate*). Avec les pièces de théâtre, *Portraits and Prayers* (1934) est le premier livre de Stein acquis par l'auteur. Duncan fait découvrir Stein à ses frères littéraires lors des réunions du groupe « anti-University » à Throckmorton Manor sur Telegraph Avenue, ou encore à la « Nouvelle Athènes », selon le terme employé par E. Fass dans sa biographie (YRD 225), la communauté où vivait Duncan au 2029 Hearst Street à Berkeley en 1946-47². De même que dans l'agencement tabulaire ou antigénéalogique, le mode d'organisation tient moins de l'histoire littéraire que d'une « géographie de la relation », de même, dans le poème répétitif-inclusif dérivé de Stein, Duncan opte pour une grammaire du ET, c'est-à-dire une pratique qui libère la conjonction et réfléchit empiriquement à la relation, visible ou invisible, manifeste ou latente. Cela consiste, selon l'expression deleuzienne, à « [s]ubstituer le ET au EST » : « Le ET n'est même pas une relation ou une conjonction particulières, il est ce qui sous-tend toutes les relations, la route de toutes les relations, et qui fait filer les relations hors de leurs termes [...], et hors de tout ce qui pourrait être déterminé comme Être, Un ou Tout » (*Dialogues* 70).

¹ Duncan, « XXVII: An Owl Is an Only Bird of Poetry », *Black Mountain Review* 6 (printemps 1956), *Letters*, 41-42.

² En 1953, Duncan monte deux des pièces de Gertrude Stein à San Francisco, *Please Do Not Suffer* et *The Five Georges*. Cf. Walker, « Exercices in Disorder », in *Scales of the Marvelous*, 24. Sur les soirées de Duncan, Blaser, Spicer *et al.* au « bohemian collective » de 2029 Hearst Street, cf. Ellingham et Killian, *Poet Be Like God*, 12 (« The round table [at the house] became the spiritual and physical center of the Berkeley Renaissance », « Duncan would read poetry, discuss poetics, or direct them in impromptu performances of Shakespeare or Gertrude Stein »), et sur la série de lectures et conférences du groupe de poésie, *ibid.*, 14 (« Duncan maintained a poetry study group in a rundown boarding house called "Throckmorton Manor", [...] he inaugurated the series by reading from and commenting on Pound, T.S. Eliot, Gertrude Stein, Proust, Mann and Gide »), et Faas, YRD, 225 sq.

c) « *Against Wisdom As Such* » (Olson)

Parmi cette vaste constellation, subsiste une non moins vaste béance (« *a gap in nature* », selon le mot de Shakespeare), laissée par l'absence d'Olson. De son propre aveu, Duncan connaissait encore peu le travail d'Olson au moment de la rédaction et de la publication de ses « Pages d'un carnet » en 1953.

the year 1953 I set out with new view—it is really 1953 that I discover at any depth Olson and Levertov thru Origin (“In cold Hell”) and 1954 with Jonathan [Williams]’s arrival in the Fall that I first break-thru on the meaning of the solidity of Creeley’s stories. (I can confess that it was only in 1956 when I was analyzing a poem of Creeley’s—“For Love”—that I realized his mastery of the lyric form was of the very best). Let’s put it that in this period 1942-52 I had only Pound, Stein and then Williams as measures of what was demanded for mastery. Between 1951 and 1954 I was to “mine” Stein.¹

Malgré la publication de « Projective Verse » dès 1950, l'influence d'Olson sur Duncan ne deviendra perceptible qu'à partir de l'hiver 1953, plus précisément à partir de la lettre-recension du 21 décembre, qui incite Duncan à relire le manifeste d'Olson pour la poésie projective. Dès le début du mois de janvier, époque à laquelle il commence précisément son premier atelier de poétique au Poetry Center, Duncan écrit à Olson : « Had I re-read (as I did thus last week) the Projective Poetry piece of yrs. I would have stuck to the syllable and not divorced tone from its actual place.² » De même, Duncan réitère dans sa lettre du 17 juin 1954 : « In your “PROJECTIVE VERSE”—the drive toward a maximum energy—an exertion in the works of it, measured phrases to drive, the engine designd wise movement: instructive each time at a level vital within “what yare saying.” » (U Conn., Storrs) S'il avait déjà lu quelques textes d'Olson et de Creeley auparavant, ceux-ci l'avaient toutefois laissé sur sa faim.

¹ Duncan, lettre à Blaser, 10 juin 1957, Duncan papers, Bancroft, UC Berkeley, mss 78/164 c, bx 1, f 26.

² Duncan, lettre à Olson de janvier 1954 (avec un post-scriptum du 6/7 février), Charles Olson papers, U Conn., Storrs. Ruth Witt-Diamant fonde et dirige le Poetry Center à San Francisco State University de 1954 à 1961. Duncan y assure un cours de poétique (*poetry workshop*) hebdomadaire en 1954-55, fréquenté par de jeunes poètes comme Michael McClure ou encore Helen Adam. Il en sera directeur adjoint de septembre 1956 à juin 1957, date à laquelle il démissionne pour fuir ce qu'il vit comme l'enfer des manœuvres sociales, politiques et financières qui gangrènent le milieu de la poésie.

[...] it was James Broughton in 1950 who brought Olson's "Projective Verse" to me, because he thought I would be interested, and when I read it at that time I thought that all it was saying was that we should read poetry aloud, which we were doing in San Francisco. I thought, "Well, they are catching on in the East that you should read poetry aloud." So that it was really some time... (it was only after becoming interested in the appearance of *Origin*, I guess it was 1952, with the Olson issue, when that was certainly the most exciting writing one had seen.) Following the poetry, it was coming back to "Projective Verse" that I began to see what it actually was saying.¹

Or, à partir de cet échange de décembre 1953-janvier 1954 débouchant sur la publication de la recension-essai « Against Wisdom as Such » dans *BMR* au printemps, Duncan n'aura de cesse d'intégrer Olson dans le jeu des polarités structurant son œuvre. En octobre 1957, quelques mois après avoir organisé la série de lectures et de conférences d'Olson chez lui et au Poetry Center de San Francisco State University, Duncan confie au poète de Gloucester : « You are, dear Charles, first of my sense of the kin. [...] Haven't you, from of "Wisdom As Such" on, given me myself [...].² » Grand polémiste à ses heures—Duncan croisera notamment le fer en privé comme en public avec Robin Blaser en 1966-67, Denise Levertov en 1968 puis 1971, et avec nombre de ses éditeurs ou imprimeurs³—le poète ne rentre pas dans le jeu du *polemos* avec Olson, traitant d'abord ses commentaires avec beaucoup de circonspection et une certaine distance, bientôt supplantées par un enthousiasme irrépressible, comme en témoigne la correspondance. En réalité, Olson se contente dans sa lettre de penser à voix haute dans une prose souvent inintelligible, qui révèle précisément les dangers de solipsisme contre lesquels son essai vise en vain à mettre en garde. Tombant dans le piège tendu par Duncan avec ses propos dirigés contre l'académisme de la critique (tel Yvor Winters à

¹ Entretien du 9 avril 1969 à Montréal, *Robert Duncan. An Interview by George Bowering & Robert Hogg* (1971), 2.

² Duncan, lettre à Olson, 5/8 octobre 1957, Charles Olson papers, U Conn., Storrs.

³ Duncan a régulièrement travaillé comme dactylographe, tapant notamment des thèses et travaux de recherche à Berkeley. Il décrit ainsi ce travail épisodique et alimentaire dans sa lettre du 17 juin 1954 à Charles Olson : « I had returned to typing-money-pleasures—America's own version of the slave camp » (U Conn., Storrs). Sa connaissance des ressources de la typographie le rendait extrêmement pointilleux face aux éditeurs, desquels il exigeait une reproduction à l'identique de ses manuscrits ou tapuscrits à la mise en page souvent complexe.

l'université voisine de Stanford), Olson tente de contrecarrer les aspirations du Californien à une forme d'anarchisme et d'atypicité. Il essaie d'entraver son attachement à la liberté d'une écriture radicalement a-sociale dans sa finalité, c'est-à-dire détachée des attentes de la critique comme des calculs d'écolier de l'avant-garde. Duncan en offre une satire cinglante dans *The Artist's View* : « But here they all come now fussing and worrying, scolding, correcting, striving, sizing up, hovering over, demanding of. »

“What does it mean? Should it be? Is it great? Or small? Or anything at all? Is it worth? Is it right? Is it wrong? Is it really a song? At all. Is it original? Is it sane? Is it obscure? Is it really yours? Is it universal? Is it sense? Or nonsense?” Here they all come: should, ought to, have to, must, one two, wish it were, like and, little cousin, don't like. Out they go, all of them! Bit noses, aesthetes, entrepreneurs, authorities, fat burghers haggling over the sales counters and auctions of literature.¹

Revendiquant le droit à une écriture mineure, Duncan critique vertement les critères d'évaluation et toutes les formes de mesure pseudo-objectives de « grandeur », telles que celles pratiquées par les *New Critics* de l'époque. Il réfute toute prétention personnelle au génie créateur : « *It Finally Dawnd*. It was a painful lesson. To give up greatness when one was not capable of it; to surrender fame when fame was out of the question. Yet what a relief at last to dwell in ignominious defeat. [...] I shall live out my life in this small world, with my imaginary genius, doing as I please, as fancy will; all pretension and with my wits at an end at last. » Pour clore le passage contenant la liste ouverte de son antigénéalogie, le poète ajoutait déjà avec une pointe d'ironie : « The despair of all sincere folk, the dismay of all greatness. “All”? What I lack in pretension I make up in wit » (SP 19). Dans les deux cas, Duncan active la double acception de *pretension*, à savoir la fatuité du prétendant à l'originalité, d'une part, et l'artifice ou les faux-semblants de l'apparence, de l'autre. Suivent ces deux remarques souvent citées :

¹ Duncan, « Pages from a Notebook », SP 19-20.

I am a poet, self-declared, manqué.

I have never been and never will be baptized, converted, psychoanalyzed, initiated, graduated, endowed, sacramented or insured. I sin in my own sight. I pray to myself. All else were discourtesy. Self-excommunicated from the sacraments of high poetry. (*SP* 20)

Duncan reformulera son pastiche de la célèbre auto-définition éliotienne (« classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion », *For Lancelot Andrewes*, 1928) de manière plus concise dans *The H.D. Book* : « I am unbaptized, uninitiated, ungraduated, unanalyzed » (I.2). En effet, c'est bien à l'encontre des partisans de l'orthodoxie éliotienne que Duncan tient ces propos, qui ne sont pas sans rappeler la querelle d'Eliot avec le polythéisme poundien¹ :

Do I believe in God? heaven? hell? salvation? damnation? What a trickery this is, to ask a poet. In centaurs? in lovers? in suffering? in metamorphosis? How obscene are these creations of the treacherous imagination. Xtians have been murdering Jews, Moslems and heathen Chinese for centuries to establish the kingdom of their imagination on earth. As Joyce sez, their poor little magic nation. To make a living poetry. A living universal poem, an inspiration realized, is a scourge for all.²

Là où Duncan affiche une communauté de pensée avec Pound, (presque) tout, dans « Against Wisdom as Such », projette Olson dans le rôle d'Eliot, avec son approche puritaine de l'écriture, son échelle de valeurs rationnelles, sa foi indéfectible en quelques vérités universelles, et son incapacité à supporter l'incertitude (notamment keatsienne) ou l'empire de l'imagination. Comme l'écrit M. Davidson : « [His] eclecticism was found to earn Duncan some detractors, but his most important negative assessment came not from a conservative critic but from his peer and mentor, Charles Olson » (*SFR* 129). Voici les mots d'Olson :

I take it wisdom, like style, is the man—that it is not extricable in any sort of a statement of itself; even though—and here is the catch—there be “wisdom,” that it must be sought,

¹ Cf. notre point sur « L'hérésie poundienne ». Pound écrit dans « Credo » : « Mr. Eliot [...] who has arrived at the supreme Eminence among English critics largely through disguising himself as a corpse once asked in the course of an amiable article what “I believed” » (*Prose* 53).

² Duncan, « Pages from a Notebook », *SP* 20.

and that “truths” can be come on (they are so overwhelming and so simple there does exist the temptation to see them as “universal”). But they are, in no wise, or at the gravest loss, verbally separated. They stay the man. As his skin. As his life. And to be parted with only as that is. (*CPr* 261)

Olson utilise le prétexte de sa pseudo-recension pour réaffirmer ce qu’il appelle son « dogme » dans « Projective Verse » (*CPr* 240). Or, on se rappelle la pointe acérée de Pound contre le dogme éliotien en 1921 : « Dogma is bluff based upon ignorance » (*Prose* 49). Dans son essai « Tradition and Heretical Talent in Robert Duncan », Michael Davidson commente ce passage précis de la « réaction » d’Olson : « Reading between the lines of Olson’s cryptic prose we may see a certain Coleridgean faith in the organic synthesis of ideas and form, an assertion of the creative will over a world of fluctuating ideas » (*SFR* 129). À travers sa critique de la *gnose* (connaissance) duncanienne, Olson vise en réalité plusieurs autres cibles laissées à l’arrière-plan, notamment Freud, Pound et les membres de la Renaissance de San Francisco (Duncan, Spicer, Rexroth, au premier chef). Il opère son assaut contre les *Cantos*—dont l’influence sur la nouvelle génération est sans commune mesure avec celle, encore minime, des *Maximus Poems*—par le truchement de sa critique de la « lumière », paradigme du symbolisme honni auquel il substitue le « feu » (« Sound/is fire. As love/is. », « Light is reductive. Fire isn’t. »), puis la chaleur (« heat »). Autrement dit, il remplace un symbole par un autre, certes plus en vogue dans le discours anthropologique et psychanalytique depuis Frazer, Bachelard ainsi que l’école de Mircea Eliade et de Carl Gustav Jung¹. Percevant un discours latent hostile à Freud et au mysticisme juif, Duncan ne manquera pas de le souligner dans sa réplique lapidaire, publiée un an et demi plus tard dans les colonnes de *BMR* :

¹ Cf. Frazer, *Myths of the Origin of Fire* (1930), Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido* (1931), Bachelard, *La Psychanalyse du feu* (1938). À partir des années trente, Freud et Scholem s’opposent tant par leurs approches scientifiques que par leurs positions idéologiques et politiques au cercle Jung-Eliade (Eranos), dont les méthodologies spécieuses et la sympathie à l’égard du nazisme et du fascisme sont connus. V. à ce sujet, la préface de J. Dan à la somme de G. Scholem, *La Kabbale* (1998 [1974]).

Mallarme's "Penultimate" and Poe's "Shadow" are all of the vein along which I am working again. This is of course the radical disagreement that Olson has with me. In a sense he is so keen upon the *virtù* of reality that he rejects my "wisdom" not as it might seem at first glance because "wisdom" is a vice; but because my wisdom is not real wisdom. He suspects, and rightly, that I indulge myself in pretentious fictions. I, however, at this point take enuf delight in the available glamor that I do not stop to trouble the cheapness of such stuff. I mean that it is, for a man of rigor, an inexpensive irony to play with puns on pretending and pretension. I like rigor and even clarity as a quality of a work—that is, as I like muddle and floaty vagaries. It is the intensity of the conception that moves me.¹

Duncan mobilise à nouveau l'ambivalence de *pretending* et de *pretension*, rattachant sans ambiguïté son intérêt pour la gnose hérétique, le polythéisme et tout aspect du numineux au domaine de la fiction, de l'imaginaire, c'est-à-dire, à l'instar de Yeats, à la tradition *poétique*. À la différence de ce dernier, néanmoins, il a parfaitement conscience que les sciences occultes, à travers le théosophisme de H. P. Blavatsky, dont la *Doctrine secrète* était populaire chez les préraphaélites, ou encore les confréries hermétiques rosicrusiennes, dont ses parents et grand-parents adoptifs étaient membres, sont des sciences de pacotille². Il écrira dans sa lettre du 15 mars 1961, qui lui valut un

¹ Duncan, « From A Notebook » [01/11/54], *Black Mountain Review* 2.5 (été 1955), *Fictive Certainties*, 65. Le mot *virtù* est un emprunt qu'Olson fait à Pound, chez qui le mot signifie *potency*, force, puissance (signifiant *virile* et phallocratique par excellence).

² Dans *The H.D. Book*, Duncan dépeint en détail le monde de son enfance devenu légendaire (I.5) : « In the beginning I heard of guardian angels and of genii, of vision in dreams and truth in fairy tales, long before Jung expounded the gnosis or Henri Corbin revived and translated the Recitals of Avicenna. For these ideas were properties not only of the mind above, the high thought of Neo-Platonists or of Romantic poets, but they were lasting lore of the folk mind below too, wherever old wives told their tales. [...] The theosophy of Plutarch, Plotinus and Pseudo-Dionysius the Areopagite, the hermeticism of Pico della Mirandola, or *The Light of Asia* and the *Bhagavad-Gita*, joined in the confusion of texts and testimonies of libraries that could include accounts written by trance-mediums of travel to past time or far planets, manuals of practical astrology and numerology, or Max Heindel's *The Rosicrucian Cosmo-Conception: Its Message and Mission. A Sane Mind, A Soft Heart, A Sound Body*.

My grandmother, as a young wife of eighteen, had lost two babies in a polio epidemic, and she came down to San Francisco from what is still backwoods Sierra country to go from one spiritualistic circle to another, seeking consolation or communication, some continuity of feeling. The Indian guides must have seemed not out of place, for she had been born in Indian country in the wilderness of the Modoc territory in Eastern Oregon, just after the Civil War. [...] My grandmother had gone on from the spiritualist circles within a year or so, and sometime in the eighties, had joined with a group to form a Hermetic Brotherhood. Their thought rose from a swarming ground prepared by Helena Petrovna Blavatsky. *Isis Unveiled* had appeared in 1877; *The Secret Doctrine* in 1888. Sinnett's *Esoteric Buddhism*, the popular presentation of theosophical ideas, had appeared in 1883. Into her alembic or witch's pot, Blavatsky had stirred whatever hints, scraps, legends, lore, visions, phantasies, things she made up herself, into a muddle or stew. "Pot and Pantheism" contemporary wit dubbed it. Though she ransacked demonologies, histories

hommage vibrant d'Olson dans *Maximus Poems* (« for Robert Duncan,/who understands/what's going on/—Written because of him/March 17, 1961 ») : « Writ on blank pages from an old notebook of my father's in which were correspondence course studies in Astrology and Hermetic philosophy (Rosy crooshian style)—in which I saw him earnest as he was and dutiful, even to those mistaken lessons.¹ » Néanmoins, et c'est ce qu'Olson éprouve des difficultés à saisir, Duncan puise dans son érudition gnostique et néo-platonique, consciemment anachronique et anarchiste (là où Olson réclame le consensus orthodoxe et la vision « synchronique » jungienne²), la force intemporelle de l'hétérodoxie, dont il joue avec un plaisir espiègle, et non sans quelque provocation à l'égard de l'esprit rationaliste des néo-formalistes ou *New Critics*, qui avait sclérosé l'inspiration poétique et l'avait cantonnée dans une sorte de préciosité frileuse, ou encore à l'égard des tendances esthétiques à la mode sur la côte est (Frank O'Hara, John Cage, etc.). Par ailleurs, c'est bien sûr le symbole de la lumière qu'avait précisément employé Ezra Pound dans sa réplique à Eliot, pour signifier son insoumission au dogme monothéiste : « I believe that a light from Eleusis persisted throughout the middle ages and set beauty in the song of Provence and Italy » (*Prose* 53). En s'attaquant au mysticisme éleusinien, au polythéisme et à la *kabbale* (tradition)

of magic, studies of religion, encyclopedias of gnosticism and neo-platonism—"about 2 100 quotations from and references to books that were copies at second hand . . . without proper credit," an angry critic wrote [...]. The material of *Isis Unveiled*, H.P.B. insisted, was not out of reference books she had read, a matter of her own research and imagination, but was revealed to her in the Astral Records. [...] Did she pretend, as I used to pretend as a child to sail out in the boat previous to dreaming? Why? [...] Her purpose was not to convert but to overthrow the established orders of thought, to set up whatever was doubted, feared or despised in the place of the ruling authorities. Yes, but mixed up with the hysterical impulse to insult and subvert the respectable and reasonable was—also a component of hysteria—the intense sense of how much the society itself was in need of some release of vital powers that had been repressed. »

¹ Duncan, lettre du 15 mars 1961 à Charles Olson, qui répond le 15 avril : « You will of course know what happiness your letter brought./Also power. Or at least I wrote a Maximus that day which (if I can get it finished) goes to Don [Allen] for Evergreen R[evue]—& has for title for Robt Duncan etc (1st time, I do believe, the directly personal has fitted). » U Conn., Storrs. Cf. *Maximus Poems*, 207-09.

² Pour la publication de « Against Wisdom as Such », Olson supprime cette référence explicite à Jung dans sa lettre du 21 décembre : « One thing Jung got a hold of (but because he does not know form he knows nothing, only astrology, or some such description as Dr Rhine's) is, what is opposite to, the reductive: the *synchronistic*. » Olson oppose ainsi au symbolisme, la synchronie jungienne, qu'il interprète comme simultanéité ou immédiateté du rapport au réel.

juive, Olson vise d'abord à vilipender un puissant courant gnostique et hermétique qui forme un axe de Pound à Duncan, et qui les relie en amont aux romantiques, aux symbolistes et aux imagistes (de Nerval à Mallarmé, de H.D. à Rilke), et en aval à Robert Kelly et à Jerome Rothenberg, parmi d'autres. En second lieu, il cherche à mettre à mal un mouvement poétique pluriforme, qui prend une ampleur indéniable sur la côte ouest, en particulier dans la baie de San Francisco, une sphère où il n'a guère ses entrées, en tout cas sur laquelle il n'a pas la mainmise. Duncan, Spicer, Rexroth, Ferlinghetti, bientôt rejoints par McClure, Adam et la jeune génération, mais aussi par Snyder, Ginsberg, Kerouac *et al.*, sont tous animés d'un intérêt pour différentes traditions de mysticisme (juif, oriental, païen, théosophique...), et/ou pour l'orientalisme, le primitivisme, l'utopisme, parmi d'autres. Malgré sa fascination pour les cultures primitives et les écritures hiéroglyphiques, ses tendances obscurantistes, son style cryptique, allusif, et son talent manipulateur et thaumaturgique pour « faire la une » et susciter le culte de la personnalité, Olson, préhistorien auto-proclamé d'obédience jungienne, décide de leur faire la leçon.

(I wanted even to say that San Francisco seems to have become an école des Sages ou Mages as ominous as Ojai, L. A. But I didn't. For as I sit in the midst of these dreary States, all atomic and anti-Russian events served up to the people to kill them off with botulism before botulism, I think that just because Duncan does declare "I am a poet," because he does include Jack Spicer in a list of forty fashionable writers he himself would emulate, imitate, reconstrue, approximate, duplicate (led off by Pound); because Rexroth and Patchen do also say "We write," that this is something. And worth more than all the religion they all do seem to court (as so many gifted men do, these days—as Jung, say; or as other more immediate writers have courted other forms of authority).—As though art were not enough for any of us to behave to! (*CPr* 260)

Certes, ce paragraphe, qui ne figurait pas dans la lettre du 21 décembre, prêche pour un scepticisme et un athéisme de bon sens. Dans le cycle de conférences en hommage à Olson organisé par Creeley à Buffalo, Duncan se permettra d'ironiser sur les remontrances olsoniennes qu'il s'ingéniait à susciter : « Charles writes in large capital

letters and since I'm a bad boy I get Moses' commandments.¹ » Mais le pragmatisme du poète de la Nouvelle-Angleterre respire justement un peu trop le sens commun. Les intentions vertueuses et désintéressées arborées par Olson sonnent faux. Dans son hommage à Duncan intitulé « Wisdom as Such », Robert Creeley décrit la perception gauchie d'Olson à l'époque :

“Widsom as Such” comes from the title of a piece of Olson's years ago, “Against Wisdom as Such,” a curious fear, in some sense, that Charles had concerning Robert's predilection towards lore, call it, or what Charles in that note characterizes as “Ojai,” that is, his imagination of southern California's appetite for mystic cults—or so a New Englander would think. Possibly it was even some tacit competition that prompted Charles, but in any case the qualification stuck in Robert's mind long after it had shifted in Charles's, for whom Robert became an unequivocal master of the art.²

Éreintant Pound, Williams, Confucius, Spicer, Duncan et ses « quarante écrivains à la mode », Olson riposte avec Apollonius de Tyane, Jung, et lui-même : « It was thinking about an earlier eastern Westerner, Apollonius of Tyana, which prompted me to write Duncan. For Apollonius is valuable in that he did insist that there is “the moment which suits wisdom best to give death battle” » (*CPr* 262). Contre Williams, dont le prestige toujours croissant l'ulcère au plus haut point, Olson écrit : « Rhythm is time (not measure, as the pedants of Alexandria made it). The root is “rhein”: to flow. » Et plus loin : « There are obviously seizures which have nothing to do with wisdom at all. And they are very beautiful. Or maybe I don't believe it's “beauty,” any more than I believe it's “light”... how Bill has it in “To a Dog Injured in the Street”, that he and René Char both believe “in the power of beauty/to right all wrongs”. Maybe I think this is also partial, social, wisdom » (*CPr* 263-64). Quant à Apollonius de Tyane, ce n'est pas la moindre des ironies de s'apercevoir qu'il n'est autre qu'un magicien ou thaumaturge de la fin du I^{er} siècle dont on sait bien peu de chose, sinon à travers le récit de Philostrate,

¹ Duncan, Charles Olson Memorial Lecture (I), State University of New York, Buffalo, 20 mars 1979. Tapuscrit de l'enregistrement, Duncan Archive, SUNYB.

² R. Creeley, « Wisdom as Such: In Respect of Robert Duncan », *Conjunction* 12 (printemps 1988), 278.

Vie d'Apollonius de Tyane (III^e s.), dans lequel ce personnage à demi légendaire est considéré comme investi de forces divines, ou encore par le truchement de l'ouvrage de G.R.S. Mead (l'ancien secrétaire de Madame Blavatsky...), en l'occurrence utilisé par Olson, *Apollonius of Tyana: The Philosopher-Reformer of the First Century A.D.* (1901), qui fut publié à Londres par nulle autre maison d'édition que la Theosophical Publishing Society¹. Pour Michael Davidson, le différend aboutissant à deux « traditions » différentes naît d'une fracture épistémologique entre la vision jungienne d'Olson et l'herméneutique freudienne qui sous-tend la lecture duncanienne du monde : « The argument between the two men [...] is an argument over two notions of tradition: one as the archaeological (and archetypal) structure of certain dynamic ideas realized throughout history by a few capable imaginations, the other as the open-ended series of variations on a corrupt and corruptible text. Olson's theory of tradition is recuperative; Duncan's is interpretive » (*SFR* 129). Malgré sa rhétorique oppositionnelle et sa prétention à la rupture vis-à-vis de Pound (et de Williams), la vision historique d'Olson s'avère plus proche de Pound que celle de Duncan, puisqu'il emploie précisément des méthodes similaires, fondées sur l'appropriation, la censure et un certain goût pour l'exhumation de sources obscures, procédés visant à mettre en valeur le « génie » créateur, que nous avons décrit comme celui du « forgeron », au double sens, suggéré par les faux amis *forgeron* et *forger*, d'artisan et de faussaire².

¹ Cette information nous a été transmise en avril 2006 par Robert J. Bertholf, dans un entretien au centre d'archives The Poetry/Rare Books Collection, SUNY-Buffalo. Le poème éponyme d'Olson, « Apollonius of Tyana », a été publié dans *Origin* 6 (été 1952), 90-110, le numéro spécial « Robert Duncan & William Carlos Williams ». Pierre Hadot souligne la visée de Philostrate dans son livre sur Apollonius : « Il voulait seulement décrire sous les traits d'Apollonius le sage idéal, l'homme divin, le nouveau Pythagore, pratiquant l'abstinence, le célibat et le silence, enseignant qu'on n'honore pas le Dieu suprême par des sacrifices sanglants, mais par la pureté du cœur. » Et d'ajouter que si « le personnage mythique joua un très grand rôle dans la lutte antichrétienne à la fin de l'Antiquité », l'ouvrage témoigne d'« une tendance au syncrétisme [...], confusion des grandes divinités, qui révèle une propension au monothéisme, dont le christianisme a peut-être profité. » (E.U.)

² Cf. notre point sur « Ezra Pound ou les habits neufs de l'empereur ».

d) « *Rather: relate to* » — lettres, théorie, poésie

Les poèmes de cette période précise, publiés dans *Letters: Poems 1953-56*, donnent lieu à ce que nous appellerons ici, avant d’y revenir, une certaine hantise du langage dans la poésie de Duncan. D’abord, par le retour de la théorie, qui revient, à la lettre, à l’envoyeur ; ensuite par le retour de la lettre, de la correspondance, dans le poème. Ainsi des trois poèmes écrits pour Charles Olson, dont la lettre (graphique) est saturée de ce retour spectral du projectif, qui se double à son tour du retour de la lettre (*epistola*), chambre d’échos des coulisses de la correspondance, où se produit une large part des poétiques, comme nous l’avons vu dans les différentes relations épistolaires entre Duncan et H.D., Levertov, et Olson—différentes mais convergentes, car elles se rassemblent en un point nodal et s’intègrent à une pensée en mouvement. Premier signe d’une lecture de « Projective Verse », le poème originellement intitulé « Letters for Charles Olson: On Taking Hold » date de l’été 1953, il est donc contemporain de celui envoyé à Denise Levertov et de la publication des premiers fragments de poétique dans *Artist’s View*, mais précède leur brève et néanmoins retentissante polémique de 1954 confrontant deux conceptions divergentes de la *gnosis* et de l’*épistémè*. « iii: Upon Taking Hold » (7) fourmille d’allusions à la théorie projective comme « the world as we reach stretches », subtile reformulation de l’extension du contenu (et anticipation du continuum extensif de Whitehead, qui apparaîtra chez Olson, puis chez Duncan en 1957), ou encore « the heart and head lines », évocation des rôles respectifs conférés au souffle (forme/rythme/vers) et à l’ouïe (réserve phonique de la syllabe) dans l’élaboration du poème, où « head lines » peut aussi renvoyer obliquement à l’emploi massif des capitales d’imprimerie dans « Projective Verse », à l’instar du « POETRY IS NEWS THAT STAYS NEWS » poundien :

The poetry—now—a gesture,
a lifting of sentence as the wind lifts,
palm outward in address,

fingers
 exactly
 curld
 —it is a fact—

the words not to be alterd.

Now—ce monosyllabe est devenu synonyme d'Olson. *Olson Now* est le cri de ralliement de la critique olsonienne¹. C'est un écho du véhément « rappel à l'ordre » de toute une génération (Duncan emprunte cette expression à Jean Cocteau), mais aussi de « l'appel aux armes » de *l'ouverture* du texte, qui, à l'image de ses parenthèses idiosyncrasiques, ne s'est jamais refermé : « Verse, now, 1950, if it is to go ahead... » (*CPr* 239)². Avec la théorie projective, le corps fait son entrée dans le langage, l'acte créateur se fait geste, et l'écriture, une physiologie du langage. Ou pour le dire avec Henri Meschonnic, Olson vise à penser l'impensé du signe, c'est-à-dire « toute la chaîne du continu dans le langage, le continu corps-langage, qui est nécessairement le continu rythme-syntaxe-prosodie » (*Un Coup de Bible dans la philosophie* 12).

Écrit après la lecture de la longue lettre d'Olson du 21-23 décembre 1953 (avant sa transformation et sa publication sous le titre « Against Wisdom As Such »), « ix : Light Song » est envoyé à Olson en février 1954 sous le titre « Letter to Olson: Light Song ». Conçu en réponse à, ou plutôt en co-respondance avec la lettre d'Olson, le poème s'insinue jusqu'au cœur de la politique de la lettre que nous avons esquissée, à l'interface des relations publique et privée, *epistola* et *grammata*. (Même si, on le sait, les *grammes* ne sont jamais complètement privés, et sont rendus « publics » par leur inscription même.) « Light Song » mêle l'univers linguistique de la théorie projective (*percussively*) à des allusions à la correspondance (encore située hors *polis*), traces qu'il laisse proliférer silencieusement parmi les mots.

¹ « Olson Now » est le nom d'une série de conférences et de travaux sur Olson amorcée au St. Mark's Poetry Project à New York en 2005.

² Duncan analyse de près « Projective Verse » en janvier-février 1954, alors qu'il commence un séminaire de poétique au Poetry Center nouvellement créé à San Francisco State U. Il signe la longue lettre suivante (« we see now that the current runs underground »), « Yrs./for a call to arms » (17 juin 1954).

ix: Light Song

(for Charles Olson)

; husbands the hand the keys a free imp-
 rovisation keeping the constant vow,
 a music,
 with set conjugations, notes, the light-
 est estimations of ravisht ear
 naturally contrived. The contrivance
 vanishes into itself.

Thus law:

It is this music that the composer dares,
 plays, percussively,
 the state I love. A
 volition.
 To seize from the air its forms.

This longing informs. A declaration—
 Lawrence: LOOK WE HAVE COME THRU.
 Pound: IT ALL COHERES. A SPLENDOR
 where the spirit of the act appears eve-
 n ruthless. This
 is the inevitable beauty. (Letters 17)

Ce poème peut se lire comme un brouillage des frontières entre poésie et théorie, où la théorie elle-même révèle des zones de partage avec la correspondance, tant celle-ci fonctionne comme lien puissant, à la fois lieu de conception et de transmission, comme *locus communis* d'interaction et de relation. Préfiguration d'une *poetheory* collective, « ix : Light Song » porte sur la configuration de l'acte physiologique ou du geste scriptural (*the hand*) et de la perception du rythme, de la respiration corporelle et des vibrations sonores dans le langage (*a music ; seize from the air its forms*), selon une dialectique de l'artifice et de l'organique (*the contrivance vanishes into itself*). Les propriétés physiques du langage, envisagé comme structure phonique et graphique porteuse de sens et de sensations, s'imposent au poète comme son « inéluctable beauté ». Deux anges passent—Lawrence et Pound—par l'intermédiaire d'un collage abrupt de citations. Si celle de Lawrence, le titre d'un recueil de poèmes, dénote la percée collective de l'appel aux armes olsonien, celle de Pound est liée au mélange complexe des discours, puisque cette citation, qui évoque inévitablement la fin tragique

des *Cantos*, apparaît dans la traduction, ou plutôt dans la *version* poundienne de *Women of Trachis* de Sophocle¹. Le poème s'achève par un déplacement du problème de la référentialité du langage évoqué par Olson dans sa lettre par le biais de la lumière (*light*), symbole spirituel « réducteur » dans sa fixité même, auquel il substitue le feu (*fire*) et la chaleur (*heat*), plus « proprement » énergétiques à ses yeux. Dialogue implicite avec Olson, ce passage contient toute une conception du langage.

The Divine Garbo has appeared in her guise;
Chaplin Lawrence said was beauty in a man
in "City Lights"
the silent moving picture speech or
indistinguishable metropolis murmuring a loud
we do not hear
suggests
the language we long for.
Hidden.
As in the measures the song is hidden.
Heard as we sing her
word upon word. The design
as we observe it. (*Letters* 19)

Placé entre guillemets, « City Lights » implique simultanément collage, citation et référentialité. Allusion multiple à Chaplin, D.H. Lawrence, Ferlinghetti, San Francisco, « City Lights » met en jeu l'impression trouble qui se dégage de l'expérience du cinéma muet, où le langage est réduit à la lumière (*the silent moving picture speech*). Ce syntagme tente de redéfinir la sensation optique d'une parole inouïe. Il déplace ainsi la perception haptique, rêve d'un regard tactile, vers sa version auditive, désir d'une écoute de l'œil. Mais l'on ne voit que le silence de corps aphones plongés dans une extrême indiscernabilité sensorielle (*indistinguishable metropolis*), produisant un

¹ Sophocle, *Women of Trachis, A Version by Ezra Pound* (1956). Duncan commente ce fragment dans *The H.D. Book* : « In his version of *The Women of Trachis* Pound runs the gamut between the Shelleyan sublime of the choruses and the stereotyped vulgarity of the Cockney waiting-woman or nurse. [...] Heracles has the voice of Pound's own nature as he cries: "*SPLENDOR. IT ALL COHERES*"—a cry that has tragic pathos in this translated play that incorporates the play of the poet's own poetic tragedy, where Pound had been heroic in his life to restore the word "common" to its coherence from the meaning of the word "common" as used by the middle-class of "lower classes." But the hubris of self-improvement and advancement in status goes deep in our American world, of rescuing ourselves from the common lot, and, profoundly American, Pound inherits in full the class and racial antagonisms in which our American culture has developed, even as he struggles to transform that culture » (II.5).

langage poétique cristallisé par l'image lumineuse et mouvante du silence. Placés dans un champ de lumière, ces vers paraissent hantés par le bruit blanc d'une bande-son impossible (*murmuring a loud/we do not hear*). Par-delà le mutisme du langage défilant sur la page, qui se double de la sensation de surdité du poète devenu le « sourd réceptacle de tant d'échos¹ », Duncan met en évidence son lyrisme, imperceptible et inaliénable. Le rôle du poète serait donc de « faire sentir les forces insensibles » du langage (*Logique/sensation* 57). Entre la légèreté du chant populaire et l'hymne discret à la poéticité parmi les mots, « Light Song » trace une ligne de sorcière dans les lettres.

Écrit la semaine précédente, « xiii: True to Life » accompagnait à l'origine la lettre du 29 juin 1954, dans laquelle Duncan fait référence à l'article sur *Maximus 1-10* qu'Olson lui a commandé après sa lecture enthousiaste des remarques élogieuses, à vocation privée, de sa missive « near-far Mister Olson! ». Marquant sa volonté de s'écarter de la simple promotion (« Not an introduction to nor advertisement of the Maximus but a discourse referring at root to the poem having been read »), Duncan poursuit en ces termes : « Rather: to relate and maybe to bring into focus in talking with you [...] some notes on my own », avant de lui faire part de la directive commune qu'il perçoit dans l'objectivisme pouno-williamsien et dans le surréalisme, « a directive toward seeing & feeling things » (U Conn, Storrs). Locution-clé de cette lettre très riche, « Rather : to relate » pointe la différence fondamentale entre deux visions du monde et cristallise, nous semble-t-il, la poétique de la relation qui sous-tend tout le travail de Duncan. La deuxième partie du poème est marquée par des ruptures discursives et temporelles à la surface du texte (*Letters* 24-25). Le paragraphe de prose retrace avec une charge ironique les valences et valeurs conférées aux matériaux poétiques en fonction de la ligne de partage du paysage poétique américain. Il critique Olson de façon à peine voilée pour ses interdictions arbitraires :

¹ Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), 39.

6/ 24 *My not getting at my dreams is part of not coming to grips with life; which would, is, protean, be multiform. Energies there (inner as dreams, outer as events) or energy in the correspondence. But the attempt to get at the dream again would mean, seem to be, confessional, a self-exposure. Is my hypocrisy so pervasive?*

6/27 Breaks in the discourse disclose
rifts of determination,
an effort of mind.
The adamant-sphinx immediacy
demands a simple riddle
out of my crowded sense?
Sweep clear to a singing true thing!
 Thus: it is the block in view blesses,
restores. . .

What do you do if the recalcitrant incoherence
 is riddled thru with feeling?
There is no starting or stopping there—
no abrupt courageous facing of a fact,
 lion-bodied female-visaged actual other
to question.

Dans « xiii: True to Life », Duncan semble enclin à travailler le lien et la tension entre le présupposé réaliste de l'attention objectiviste portée aux choses, transmuée chez Olson en traque archéologique des « faits » (pré-historiques, anthropologiques, géographiques, grammatologiques...), et celui de la vie psychique, spirituelle, imaginaire, philosophique ou conceptuelle des symbolistes (dans la lignée de Rimbaud, Mallarmé, Valéry) et des surréalistes (Breton), avec leur intérêt pour l'image, le monde du rêve, l'inconscient. Le poème et les lettres des 17 (avant) et 29 juin (avec) sont consubstantiels, au sens où ils sont conçus dans la même étoffe, dans cet espace ouvert et incontrôlable qu'est celui de la *lettre*. En témoigne ce passage de la lettre du 17 juin.

All the academy that despised here my ardent consultation of the Cantos (as a breaking up into movement of the old log-piles) now address themselves to sorting, identifying, deifying the old log piles to spite the energy set thereabout to break it up. Only Stein remains disrepute-full. And the “objectivists,” “dadaist” and “surrealists” (of the absolute order—Breton, Tzara, Magritte, Peret) indigestible to the professional readers. They demand “the unique presence,” the actuality: beyond/before the “image”— (U Conn)

Dans le poème comme dans la correspondance, ce lien est, naturellement, l'énergie—
Energies there (inner as dreams, outer as events) or energy in the correspondence—
 spirituelle, mécanique, quantique, thermodynamique, tourbillonnaire, atomique, créatrice, libidinale, naturelle ou artificielle, « celle-là même » qu'utilise le projectivisme dans sa conception proprioceptive, cinétique, et processuelle de l'écriture et de la lecture : « USE USE USE the process at all points, in any given poem always, always one perception must must must MOVE, INSTANTER, ON ANOTHER! » (*CPr* 240). Duncan (se) joue de la notion de vérité dans le titre (« True to Life ») et dans le dernier fragment (*rings true*), tant Olson prétend conceptualiser l'évidence (*fact*) de vérités objectives de son temps, alors que le succès et l'influence de « Projective Verse » tiennent davantage à la métaphoricité illimitée des termes de son dogme qu'à leur véracité ou à leur acuité scientifique, même poétique.

Dreaming or awake
 the facts seem to lie about to speak
 a gift of tongues. Only the free
 medium,
 the speech, rings
 —If I could hear aright? by waiting?—
 rings true.

To dispell shadows of meaning
 revealing inconsequent things,

the immediate empire.

Comme les objectivistes à leurs heures, Olson semble être victime de l'illusion d'un certain réalisme langagier, donc d'une prétention à *l'immédiat*, à une emprise sur les « choses » visibles, avec des mots considérés dans leur égale concrétude et opacité d'objets « réels » (*the immediate empire*). À la quête objectiviste d'un rapport immédiat aux choses à travers les mots, répond le désir d'une emprise immédiate sur le langage même, sur le mouvement de la pensée et le murmure inépuisable de l'inconscient. « Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure », écrivait Breton dans le *Manifeste*

du surréalisme (41-42)¹. Si la question du médium les oppose, au moins théoriquement, la notion de champ, en revanche, les rapproche. Comme dans le coup de dés mallarméen, puis dans les expérimentations de l'avant-garde moderniste, la surface de composition est conçue comme le théâtre d'une cinétique : « the poem itself must, at all points, be a high energy-construct and, at all points, an energy-discharge ». Appréhendés dans un champ relationnel, ces points-limites que sont les particules linguistiques du poème forment un réseau comparable aux électrons d'un champ électromagnétique. *Les Champs magnétiques* de Breton et Soupault hantent les lieux, même s'il s'agit d'une pratique d'écriture aux visées épistémologiques et formelles très différentes². Pour Olson, avec la composition par champ, le poème est moins le lieu d'un transfert d'énergie, que l'événement même d'une accumulation et décharge énergétique simultanée. Duncan creuse le lien entre le langage et l'énergie, et pense à la fission nucléaire dans *Paterson* IV : « William's sight of Curie working at the muddle of pitchblend / one's apprehension of the secret energies of the speech. To clear away one's own secrets [the miasma] toward the work at the source—all the contained human energies of the language. » Citant la différence soulignée par Jane Harrison le mythe ou récit et l'acte ou le fait, Duncan conclut : « The mythic content has been released to use—Freud, Joyce, Graves, Pound, Croce, Jane Harrison, Cassirer—plenty of ready work done. Stevens' demonstrations of mythic construction. Then you prodded well at my “wisdom” (re. *Artist's View*) toward the actual sense [...]. Back of the reference to; to the taking place. » Le champ se situe incontestablement au double pli de « l'avoir lieu », c'est-à-dire qu'il forme un concept pour la rencontre de l'espace et de l'événement—« No other art but to “take the risk.” »

¹ Cité par M. Blanchot dans *L'espace littéraire*, 238-39, qui définit l'ambivalence de l'immédiat dans la conception de l'écriture automatique : « ce qui se dissimulait derrière cette facilité, c'était une exigence extrême et, derrière cette certitude, ce don offert à tous et dévoilé en tous, sans appel au talent et sans recours à la culture, c'était l'insécurité de l'inaccessible [...] » (234).

² Dans « Attention : travaux », Almuth Grésillon souligne « la présence d'un nombre relativement élevé de variantes dans l'écriture “automatique” des *Champs magnétiques* », *Genesis* (1992), 27.

CHAPITRE VIII

Poétique du champ

...the living centre where there is no composure but a life-spring of dissatisfaction in all orders from which the restless ordering of our poetry comes.

—Robert Duncan, *Bending the Bow*

And as to who will copy this palimpsest?

—Ezra Pound, *The Cantos* (CXVI)

Loin d'avoir été anéanti par la dissolution du mètre, le travail de la forme poétique, qui se traduit selon Duncan par son perpétuel renouvellement, est consubstantiel à l'écriture de la poésie en vers libre. Ainsi postulée, l'inhérence de la forme au langage soulève moins la question de la structure formelle que celle du processus d'engendrement du texte poétique. Considérées comme indissociables, invention formelle et écriture procèdent d'un même mouvement nourri par l'inspiration, « the living center where there is no composure but a life-spring of dissatisfaction in all orders from which the restless ordering of our poetry comes » (*Bending the Bow*, ix), ou son pendant moderne qu'est l'inconscient freudien, « After Freud, we are aware that unwittingly we achieve our form » (« Pages from A Notebook », *SP* 13). Si elle est marquée du sceau de l'influence de la théorie projective et de la forme ouverte, l'œuvre de Duncan s'épanouit néanmoins dans la tension, dans une mise sous tension, plutôt que dans la liberté totale du spontanéisme. Chaque mouvement d'écriture naît de cette tension polaire à dimensions multiples, tel l'arc héraclitéen sous l'empire duquel Duncan écrit *Bending the Bow*. Captivé par la dialectique blakienne des contraires, Duncan replace ainsi au cœur de l'écriture poétique le jeu de la norme et de l'écart, et les avatars de cette

polarisation, la fixité (mètre) et le flux (rythme), le clos et le non-clos, la structure et le processus, à travers l'usage d'une multitude de formes, du sonnet aux constellations des « Passages » et aux poèmes en prose de « Structure of Rime ». Pris dans une multiplicité, la série, et au-delà dans un ensemble complexe de configurations (texte, cycle, séquence, livre...), chaque poème est passage d'un grand poème, fragment d'un texte immémorial et d'un *Livre* à venir. Mieux encore, il est événement dans le langage.

La poétique mise en œuvre dans les grands textes modernistes américains inachevés, *Paterson* et *The Cantos* notamment, est fondée sur une architecture préméditée et manifeste, mais en proie à l'aporie. « I cannot make it cohere », déplore Ezra Pound dans le dernier de ses *Cantos*, tandis que le sixième livre de *Paterson* se réduit à quelques notes manuscrites. S'inscrivant en marge—littéralement *dans* les marges et aussi dans les failles—de tels projets architecturés, la poésie sérielle développée par Duncan dans « The Structure of Rime » et « Passages » se fonde sur une poétique de l'ouverture (« open form »), qui vise à faire voler en éclats la clôture téléologique du poème¹. Dans un ouvrage déterminant pour la poétique duncanienne, *A Pluralistic Universe* (1909), William James vilipende la propension moniste à tendre vers et donc à spéculer à partir d'une totalité, une « forme *tout* », à la manière de l'Un-Tout hégélien :

Rationalism starts from the idea of such a whole and builds downward. Movement and change are absorbed into its immutability as forms of mere appearance. When you accept this beatific vision of what *is*, in contrast with what *goes on*, you feel as if you had fulfilled an intellectual duty.²

Tendue entre l'expansion macrocosmique d'un univers en devenir suggérée par le titre de son essai « Towards an Open Universe » (*SP* 1-12) et une micropoétique du rythme,

¹ Cf. Kenneth White, « Poétique de l'ouverture » (1977).

² James, *A Pluralistic Universe* (1909), 44 (désormais *PU*), tr. fr. S. Galetic, *Philosophie de l'expérience : un univers pluraliste* (2007), 44 (désormais *UP*). « [W]hereas absolutism thinks that [divine substance] becomes fully divine only in the form of totality, and is not its real self in any form but the *all*-form, the pluralistic view which I prefer to adopt is willing to believe that there may ultimately never be an all-form at all, that the substance of reality may never get totally collected, that some of it may remain outside of the largest combination of it ever made, and that a distributive form of reality, the *each*-form, is logically as acceptable and empirically as probably as the all-form commonly acquiesced » (*PU*, 34).

l'« ouverture » primordiale peut se déceler dans le minutieux travail du détail, dans l'articulation subtile de la coupe williamsienne, par exemple, où la brisure du vers marque le surgissement « accidentel » du *versus* :

It was just this “accident,” which Williams explored and developed as meaning, that particularly opened the way for a group of younger writers—Charles Olson, Robert Creeley, Denise Levertov, Larry Eigner, Paul Blackburn, Gael Turnbull, Theodore Enslin, Cid Corman and myself—who were concerned with immediacy and process in the development of their poetics. In *Origin* from 1950 on, a new poetry began to appear deriving its music from the ground Ezra Pound had given us in his theory and practice forty years earlier, from the composition by phrase which Pound had advanced to the high art of *The Pisan Cantos* (1949) and from the finer articulation of immediacies which Williams had brought to that composition by the time of *Paterson II* (1948).¹

En l'occurrence, la création poétique coïncide avec la chute ou l'accident. « Entre la littérature et la chute, écrit Laurent Jenny, il y a donc plus qu'une rencontre fortuite : une forme de connivence » (*L'expérience de la chute* 15). Les répercussions de ce travail d'ouverture du vers chez Pound et chez Williams sont immenses. À l'instar de l'invention incessante de la forme et de la quête williamsienne d'une nouvelle « mesure », relative et rythmique, visant à déjouer l'excessive liberté du vers *libre*, la mise en série duncanienne semble trouver son origine dans la nécessité de structurer la poésie projective, et donc de configurer en réseaux, par-delà les limites du livre, une poésie purement processuelle, libre et spontanée. En témoignent l'emploi du trope architectural (« Passages ») et du trope structural (« The Structure of Rime ») dans le titre paradigmatique des deux séquences. Le leurre de la construction architecturale cède vite, cependant. Duncan passe dans ses deux séries de la construction au pur produit de l'esprit (« construct »), pour finalement renvoyer le langage à sa propre architexture, et révéler ainsi le processus incrémentiel à l'œuvre dans ses poèmes.

¹ Duncan, « The Lasting Contribution of Ezra Pound » (1965), *A Selected Prose*, 93.

1. Praxis d'archives—les *Passages*.

Dans « The Structure of Rime » et « Passages », la mise en série des poèmes répond à la quête d'une nouvelle architecture textuelle compatible avec la « forme ouverte » telle qu'elle est préconisée par Charles Olson dans son manifeste projectiviste. Pour Duncan, la composition sérielle se doit non seulement d'être inachevée, mais aussi d'être disséminée dans ses divers recueils poétiques. En cela, la série diffère du mode d'écriture du long poème moderniste américain, publié en volumes distincts du reste de l'œuvre du poète¹. Joignant à une lettre adressée à Olson les sept premiers « Passages », Duncan insiste : « Enclosed work on "Passages," since I last saw you. Correction: Passages are, not is. A number of passages; not parts of a thing calld passages. Enclosed some more Passages. » Duncan poursuit par ces commentaires sur la genèse même de l'idée de série, qui naît dans la tension de l'Un et du Multiple, de la fixité et du flux :

It strikes me that let's say Passages 5, any *thing* can (as in a dream) be an instance of itself, and does not have to do with sequence. So that passage 5 may reoccur again (after say passage 10), and given it was felt to be created to be Passage 5, would rightly be.

Or, passages might belong to a passage larger than the writer saw at a time. Returning to that quarter of the sky I saw it anew.

In that drop of water given micro-vision I saw. . . where the drop-shape was exchanged for a watery-medium of other shapes.²

La nouvelle architecture d'airain employée par Duncan—qui compare le mode d'organisation de ses poèmes à celle d'un *mobile* dans l'introduction à *Bending the Bow*—se conjugue elle aussi à une poétique de la citation, fondée sur les modes d'organisation du collage et du montage, et librement adaptée de ce qu'on a appelé, au sujet d'Ezra Pound, la méthode idéogrammatique. Avec la série des « Passages », Robert Duncan ouvre en réalité quelques perspectives inexplorées par ses pairs. Cette

¹ Sur la question de la forme ouverte et de la série, cf. Joseph M. Conte, *Unending Design: The Forms of Postmodern Poetry* (1991), en particulier le chapitre II, « The Unbound and the Uneven: Robert Duncan's *Passages* » (47-68).

² Duncan, lettre à Olson, 24 mai 1964, Charles Olson papers, U Conn., Storrs.

série partage avec le projet des passages parisiens de Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* (*Le Livre des passages*) bien plus qu'une communauté de structure. Laissé inachevé lors du suicide du philosophe en 1940, *The Arcades Project*, comme le souligne la traduction anglaise, partage avec les « Passages » duncanien une réflexion sur un lieu architectural et poétique à la fois emblématique et paradoxal¹. Le poème intitulé « The Architecture, *Passages* 9 », dans *Bending the Bow*, rend explicite l'acception architecturale que le poète confère au titre de sa série. Le lieu poétique ambivalent que Duncan retient de l'architecture est un « lieu de passage », lieu liminal qui confine au non-lieu. Le passage architectural se double du passage littéraire, au sens de passage d'une œuvre, comme les poèmes numérotés de la série, ou de fragment textuel étranger transféré dans le poème. Steve McCaffery a montré que les ramifications sémantiques de cette notion et les implications d'une pratique citationnelle visant à inscrire le fragment de matériau poétique dans le passage littéraire participent d'une même « logique de transit² ». Le passage parisien, pour Benjamin, est un lieu de transfert et d'accumulation, un point de contact et d'échange, un lieu-limite qui transcende la distinction entre le clos et le non-clos. Lieu d'échange, et de mélange, il revêt de surcroît une dimension sociale. Celle-ci apparaît dans un passage tiré du livre d'architecture d'intérieure, *Craftsman Home* (1909), de Gustave Stickley, que cite Duncan dans « The Architecture, *Passages* 9 » (BB 26).

“... it must have recesses. There is a great charm in a room broken up in plan, where that slight feeling of mystery is given to it which arises when you cannot see the whole room from any one place... when there is always something around the corner”

L'escalier y est présenté comme « lieu de passage », c'est-à-dire comme le lieu d'un lien, en l'occurrence de lien social : « it forms a link between the social part of the

¹ Cf. Stephen Collis, « 'The frayed trope of Rome': poetic architecture in Robert Duncan, Ronald Johnson, and Lisa Robertson » (2002), 143-162.

² Steve McCaffery, « Passage's Passages: Appositions in Robert Duncan, Samuel Johnson and Walter Benjamin », Text and Architecture: An International Word & Image Conference, Université Paris-Diderot, juin 2003.

house and the upper regions » (*BB* 27). Tous les passages cités par Duncan dans ce poème mettent en relief ce qui relie et connecte (« open staircase », « link », « . . and perhaps French doors opening out upon a porch »). Ce dernier fragment ressurgit dans le poème suivant intitulé « These Past Years, *Passages* 10 », cité plus longuement cette fois-ci (*BB* 30).

“French doors
opening out upon a porch which
links the house with the garden.”

Comme pour brouiller le statut générique de l’emprunt, le passage entre guillemets est cette fois mis en page à la manière du vers libre. L’auteur manipule ainsi, dans ce Passage, sa marchandise, qui ressort métamorphosée de son transfert vers l’espace poétique. De même que la porte-fenêtre donne sur une véranda, l’architectural s’ouvre, par quelque passage dérobé, sur le poétique. Le passage émerge dès lors comme une interface entre le dehors et le dedans, comme lieu de transfert, d’accumulation et d’assemblage. Le mode de composition adopté par Benjamin dans son projet du *Livre des passages* relève également de l’accumulation et du collage dans la mesure où s’enchaînent une somme colossale de citations d’historiens et d’écrivains, auxquelles s’entremêlent les rares commentaires de l’auteur. Comme le souligne l’éditeur du projet inachevé de Benjamin, on peut comparer les fragments des *Passages* proprement dits aux « matériaux de construction d’un immeuble dont on vient seulement de poser les jalons ou de creuser les fondations » : « On trouve empilées à côté des fondations les citations qui devaient servir à édifier les murs. Les réflexions personnelles de Benjamin auraient fourni le mortier qui devait assurer la solidité de l’édifice.¹ » Or ne demeurent de la géniale projection de cette constellation inédite « que » l’impressionnante masse de matériaux historiques émaillée d’aphorismes étincelants et de fragments parfois aussi

¹ R. Tiedemann, « Introduction », in Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, 15.

pénétrants que troublants. Benjamin nous livre quelques principes méthodologiques dans la liasse consacrée à la théorie de la connaissance (*Konvolut N*) :

Dire quelque chose du caractère méthodologique de la rédaction même : tout ce à quoi l'on est en train de penser doit être à tout prix incorporé au travail dans lequel on est plongé. Soit que l'intensité de ce travail s'y manifeste, soit que les pensées aient par elles-mêmes, depuis le début, ce travail comme finalité. (N 1, 3)

En l'état, l'esprit du projet subsiste, puisque, selon Rolf Tiedemann, les matériaux et les citations juxtaposés devaient jouer un rôle prépondérant dans l'ouvrage, alors que la théorie et l'interprétation devaient rester « ascétiquement » à l'arrière-plan. D'après Adorno, Benjamin prévoyait même de laisser à l'état brut ce grand collage pour mieux « faire surgir les significations grâce au seul montage du matériau et aux chocs ainsi produits » (*Sur Walter Benjamin* 143). Benjamin décrit en des termes analogues comment le montage prépare l'événement, car dans cet assemblage, du microscopique peut jaillir la connaissance dans toute sa « fulgurance » :

La première étape [...] consiste à reprendre dans l'histoire le principe du montage. C'est-à-dire à édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments, confectionnés avec netteté et précision. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total. (N 2, 6)

Dans les deux univers textuels examinés, celui de la genèse poétique et de l'élaboration d'une philosophie matérielle de l'histoire, l'émergence du sens et l'éclair de la connaissance ont lieu dans le travail du détail lumineux, dans les atomes linguistiques que sont les mots. C'est par la « collection » d'une myriade de citations du passé, juxtaposées dans d'innombrables feuillets et carnets de travail, et entremêlées aux bribes d'une pensée en acte, que le philosophe et le poète visent à subvertir la forme conventionnelle de leurs discours respectifs. Duncan écrit dans « *Spelling, Passages* 15 » : « “since a collection of passages so markt / “might make up a Xrestomathy » (*BB* 48). Cet effort de reviviscence du passé—non pas sacralisé mais reconfiguré dans le

Jetztzeit—procède d’une poétique de la citation qui s’inscrit dans une *pratique* de la mémoire et de l’histoire, à travers l’archive et une certaine archéologie de la modernité, que l’on trouve sous des modalités diverses chez Pound (et dans une moindre mesure chez Williams), mais aussi chez Olson, Oppen ou Schwerner¹. Pour Benjamin, comme pour le poète archéologue, collectionner est une forme de mémoire pratique : « L’histoire est l’objet d’une construction dont le lieu n’est pas le temps homogène et vide, mais celui qui est rempli du temps de maintenant.² ». Cela se traduit chez Duncan par l’écriture de « Passages », une pratique textuelle fondée sur une poétique de l’archive, où s’accumulent maintes références à ses prédécesseurs et à une foule de textes d’une modernité intemporelle, notamment ceux issus de la tradition hérétique de la pensée. Ainsi, dans « The Architecture, *Passages* 9 », figure sous forme de montage de l’histoire des humanités le passage suivant :

from the bookcases the glimmering titles arrayd keys
Hesiod • Heraklitus • *The Secret Books of the Egyptian Gnostics...*

Plus qu’une série de noms et de titres d’ouvrages artificiellement insérés sous la forme d’une liste allusive, voire sybilline, les penseurs et textes évoqués sous-tendent véritablement l’œuvre poétique de Duncan et nourrissent sa pensée créatrice. De surcroît, ces titres marquent l’entrée ostentatoire de la bibliothèque de l’écrivain dans l’espace poétique. Comme l’indiquent D. Ferrer et P. d’Iorio, « ce que la bibliothèque de l’écrivain permet d’intercepter et d’appréhender, c’est moins un savoir qu’une série de relations—relations entre des esprits par l’intermédiaire de textes, relations entre des textes par l’intermédiaire de manuscrits, relation entre une écriture et son environnement.³ » La *Théogonie* d’Hésiode, le flux héraclitéen, la révélation gnostique

¹ Cf. Antoine Cazé, « Vers une archéologie du collage : *The Tablets* d’Armand Schwerner » (2005), 50-63, et Peter Nicholls, « George Oppen and the Poetics of Quotation » (2005), 23-37.

² Benjamin, « Sur le concept d’histoire », *Œuvres* III, thèse XIV, tr. mod., 439.

³ Ferrer et D’Iorio, *Bibliothèques d’écrivains* (2001), 7.

égyptienne et la Kabbale juive alimentent et modèlent l’imaginaire et l’écriture du poète en profondeur comme en surface. Duncan écrit dans une publication privée de 1971 : « it is not for its mystical revelation—its secret tradition—that I read the Zohar, but for its *poetry*.¹ » L’univers poétique de l’auteur est également peuplé de références à ses contemporains ou aux « co-respondants » privilégiés de son polylogue, comme en témoigne ce passage de « Orders, *Passages* 24 ». En quelques vers, le poète rassemble une réflexion autoréférentielle sur le « passage », une citation tirée de « Gerontion² » évoquant les « passages secrets » de l’Histoire, et un hommage aux maîtres du modernisme, où Eliot, disparu l’année précédente, semble gagner « l’ordre idéal ». Loin d’être canonisé par le poète, il fait néanmoins son entrée dans le texte duncanien et rejoint sa chrestomathie par le truchement de ce petit tombeau :

Down this dark corridor, ‘this *passage*,’ the poet reminds me,
and now that Eliot is dead, Williams and H.D. dead,
Ezra alone of my old masters alive, let me
 acknowledge Eliot was one of them, I was
 one of his, whose ‘History has many
 cunning passages, contrived corridors’
comes into the chrestomathy.³

La conception éliotienne de l’histoire, comme regard sur et donc façonnement d’un passé monumental et éternel, s’oppose à la notion même de passage, qui forme la pierre angulaire du concept benjaminien : « L’historien matérialiste ne saurait renoncer au concept d’un présent qui n’est point *passage*, mais arrêt et blocage du temps. (...) L’historicisme compose l’image “éternelle” du passé, le matérialisme historique dépeint l’expérience unique de la rencontre avec ce passé.⁴ » Duncan, à l’instar de Benjamin,

¹ Duncan, *A PROSPECTUS / for the prepublication issue of Ground Work / to certain friends of the poet—Jan. 31, 1971*, Duncan Archive, SUNYB.

² Eliot, *Collected Poems 1909-1962* (1963), 30.

³ Duncan, « Orders, *Passages* 24 », *Bending the Bow*, 78. H.D. meurt en 1961, Williams en 1962, Eliot en 1963. Olson disparaît en 1970, et Pound en 1972.

⁴ Benjamin, « Sur le concept d’histoire » (1942), *Œuvres*, III (2000), thèse XVI, 440-41 (n.s.).

voulait s’immerger dans des régions étrangères, encore inconnues, des zones de l’histoire spirituelle jusqu’ici laissées en friche ou méprisées et établir des liens insoupçonnés. Les textes ou les événements passés ne sont pas des données immuables, car la pratique scripturale, fondée sur le travail d’archive, le collage ou encore la dialectique, au contraire, « les fouille et les bouleverse, les révolutionne, les met sens dessus dessous » (D, 4). Eliot, suggère Duncan, rentre dans la composition (tradition) du modernisme poétique—et donc dans le texte de ses poèmes comme de son *H.D. Book*—, mais comme contrepoids nécessaire à l’équilibre de l’ensemble (« contrived », « cunning »), comme élément stimulant et incontournable du champ de forces, qu’il serait vain de tenter d’ignorer. C’est précisément sous son impulsion idéologique—à son tour amplifiée et déformée par la Nouvelle Critique—que l’histoire moderniste anglo-américaine officielle s’était figée et qu’elle suscitait l’écriture de nouveaux intertextes dans ses propres failles et requérait de nouvelles histoires palimpsestes comme *The H.D. Book*¹.

L’insertion du vers d’Eliot évoquant la part d’ombre de l’Histoire fait écho aux mystérieux recoins et replis (« recesses ») inhérents à l’expérience herméneutique de l’exploration de l’architecture d’intérieur, décrits dans l’extrait de « *Passages 9* ». Il ressort d’une lecture de ces Passages que l’appréhension totale de l’espace architectural, comme de celui du poème, est impossible : il n’y a pas de lieu d’où l’on perçoive l’ordre et la clôture du champ poétique.

He did not come to the end of the corridor.

He could not see to the end of the corridor.

¹ Au sujet de la pratique du collage comme mode de reconstruction historique dans *The Tablets*, Antoine Cazé a montré que cette démarche, que l’on peut rapprocher de celle de Duncan dès 1960, n’était « naturellement pas sans rapport avec les transformations qui ont affecté la façon de penser et d’écrire ‘l’histoire’ elle-même, dont le récit majuscule a progressivement cédé le pas à une multiplicité de narrations parallèles permettant de sauver de l’oubli, par leur maillage en rhizome, des pans entiers de la mémoire. (...) Paradoxalement, le déclin et la délégitimisation des ‘grands récits’, pour reprendre l’expression de Jean-François Lyotard, auront donc peut-être donné la possibilité à la poésie de renouer en sous-main avec l’histoire (...) » (2005), 51.

What came beyond he did not know. (« Spelling, *Passages* 15 », *BB* 48)

Loin d'être un obstacle à surmonter, cet échec d'une maîtrise épistémologique absolue—rêvée par Eliot et par Pound—semble en réalité mettre en mouvement la démarche de Robert Duncan, dont l'inspiration poétique se nourrit des zones d'ombre, des promesses que recèle l'obscurité. L'inscription « (the stage becomes dark) » sert de toile de fond à l'apparition des noms inscrits en lettres de feu, comme le veut la Kabbale, « the glimmering titles » (*BB* 26). Duncan a souligné ce principe dans un entretien de 1978, prenant à contrepied le rationalisme triomphant de l'*Enlightenment* : « I'll take a little endarkenment and in my poetry you find me » (*Naropa Interview* 13)¹. Lieu de pénombre, le passage architectural lui sert à mettre en évidence des frontières labiles où s'articulent l'intérieur et l'extérieur, métaphores du visible et de l'invisible, du manifeste et du caché. On l'a souligné, le passage parisien mène tout droit au passage littéraire, les objets de collection aux fragments textuels, l'espace architectural à l'espace poétique. Mais l'imaginaire architectonique complexe du poète semble révéler les limites de la figure architecturale pour le lieu poétique. C'est à nouveau dans une lettre adressée à Olson accompagnée du tapuscrit des « Passages » 7, 8 et 9 que Duncan précise sa pensée :

« These opening "Passages" I send you herewithin still way a ways to go before I get going what I'd move towards. It may be the whole will be freer if each "Passage" is (as in *Leaves*) titled, not numberd. As in *Maximus* you let numbers play where they will / the sureness that a series or sequence does appear » (18 juin 1964, U Conn., Storrs).

L'apparente mise en série systématique et logique semble offrir un leurre, dont le poète (se) joue en permanence. Le poète était d'ailleurs réticent face à la fausse idée de poésie

¹ De Mallarmé à Duncan, de Meschonnic à Glissant se joue l'incompréhension de « l'obscur », qui n'est justement pas l'incompréhensible. Et qui demeure incompris. On le perçoit dans ce qui résiste, dans l'*opacité* du langage. S'opposant à la démarche du « com-prendre » (qu'il contre par un « donner-avec »), Glissant réclame le « droit » à l'opacité, qui est le « non-réductible » (« Pour l'opacité », *Poétique de la relation* 203). H. Meschonnic oppose également le comprendre, le savoir à la *connaissance*—dont il voit une définition ultime chez Spinoza d'après l'hébreu, où *connaître* se situe « entre la jouissance du corps et la joie de la connaissance »—autrement dit, « le travail de reconnaître l'inconnu » (*Pour sortir...* 83).

systematisée que pouvait suggérer la série des « Passages », c'est-à-dire comme séquence organisée autour d'une logique coupée ou isolée du reste des poèmes. C'est pour cette raison qu'il s'est toujours refusé à les publier séparément—quitte à s'aliéner la logique de l'édition, tout comme la stratégie d'avant-garde¹. Pour Duncan, la série doit se mêler et se disséminer, et non pas être rassemblée en « recueil » trop bien construit. Elle ajoute une « configuration » supplémentaire, un complexe au sein de la complexité, et non pas un système clos doté d'une logique propre. Cette vision de la forme, qui préside au mode d'organisation et donc à la construction d'un *monde* poétique, porte l'empreinte de la philosophie pluraliste de James, dont il s'agit de cerner les enjeux.

2. Le champ expérientiel et la relation jamesienne

A true child of Dewey and James I am a pragmatist and the poem is my practice.²

Même si la configuration des « Passages » en série se donne à lire comme une structure architectonique manifeste, les textes poétiques de Duncan semblent davantage encore reposer sur un mode de structuration immanent, inhérent au langage.

a) « *In the Place of a Passage 22* »

Ce phénomène affleure dans le titre « In the Place of a Passage 22 », substituant ainsi au Lieu de l'espace physique, l'espace paradoxal du non-lieu. Car, nous suggère le titre, « Passage 22 » n'a pas (de) lieu. Dans l'espace du poème—au Passage—, rien n'a

¹ Cf. Silliman, « Robert Duncan's Plotless Prose: *The H.D. Book* as a Method of Thinking » : « Within the trio of *Opening*, *Roots & Bow*, there exist not one but two long poems—The Structure of Rime & Passages—numbered sequences that might well have been written and published as independent works, much like the *Pisan Cantos* or Olson's *Maximus*. That Duncan never published them that way is telling—the two projects treated independently might well have greatly enhanced Duncan's reputation, and, I believe, Structure's revolutionary nature—it was in the 1960s the most radical instance of the prose poem in English after William's *Kora in Hell* & the works of Gertrude Stein—is more clearly visible when set apart. »

² Duncan, lettre à Chris Edwards, 31 mai 1978, Duncan Archive, SUNYB.

(eu) lieu que son lieu même¹. Dans son article sur l'« archéologie textuelle » d'Armand Schwerner (51), Antoine Cazé souligne le lien entre le « non-lieu du langage », la mémoire et l'archive dans la poétique de *The Tablets* (60), commentant au passage l'essai de Derrida sur le *Mal d'archive* (1995), où celui-ci pose précisément que l'archive « a lieu au lieu de la défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire » : « Le double sens de la locution 'au lieu de' est ici manifeste et travaille d'ailleurs (...) l'ensemble de l'essai de Derrida, dont une partie du propos consiste à articuler, à partir de Freud, la mémoire (individuelle) à ses institutions (collectives). L'archive représente ici cet interstice inassignable, un impossible *lieu de mémoire*, un 'au lieu' à la place d'un 'haut lieu' » (63). C'est l'ensemble de ce spectre polysémique que Duncan fait entrer en vibration dans ce poème en guise de « Passage 22 », où s'entrecroisent les fils du maillage textuel et rhizomatique,

The seed I am knows only the green law of the tree into which
it sends out its roots, life and branches,
 unhindered, the vast universe
 showing only its boundaries we imagine.

Grant me passages from winter's way, (BB 74)

...puis ceux de l'archive par l'entremise de l'intertexte de la *Légende des siècles* (« Pleine Mer »), passage transféré et traduit dans l'espace du poème, de « *O grievous sea! / wide sepulcher where everything seems living!* », jusqu'à l'apparition monstrueuse du Léviathan :

¹ Cf. Michael Palmer, *At Passages* (1995), où le titre est une allusion à Duncan, auquel la séquence « Six Hermetic Songs » est dédiée. Voir à ce sujet Christine Savinel, « Michael Palmer : ne pas parler au nom des mots » (2005), 15-16, et Introduction, « La poésie américaine contemporaine : formes et pratiques » (2008), 134, où l'auteur montre que le geste scriptural est un passage effectué « au risque du langage » : « De tels passages ont tous en commun une forme de déconstruction ou de stylisation dangereuse, qui ressortit à une traversée de l'abstrait. Il me semble que le titre du recueil de Michael Palmer, *At Passages* (1995), est peut-être la formulation la plus juste qui puisse dire la position et la pratique des poètes américains dont nous parlons ici, et au-delà. *At passages* combine en effet l'infinie florescence de l'image-idée du passage—Arcades et traversée, médiation et traduction—et la préposition « at », qui propose au lecteur comme au poète de se placer « au » passage même, et « sur » tous les passages. »

Leviathan! *all the ancient world is there,*
harsh, enormous in his wild ugliness, his stupidity,
his heaviness . . .
 Leviathan! *all the future we know is there—grandeur, horror . . .*¹

La réécriture détournée de ce dernier vers, où le futur se substitue ironiquement au monde du passé englouti dans « l'abîme », suggère la transfiguration du monde déchu en avenir risqué mais possible, Duncan transgressant ainsi la sentence hugolienne qui apparaît ensuite : « Et, quant à l'avenir, défense d'aller là. » Duncan commente ce passage dans *The H.D. Book* : « man individualizes himself, deriving his individuality from the ideas and possibilities at large of manhood in a community that includes all that we know of what man is ("Grandeur, horror!" Victor Hugo cries out in his vision of that Leviathan) » (II.5). De même que la pensée se doit d'inclure l'impensé et l'infigurable, de même, le Poème multiple ou « grand collage » doit former une sorte de Léviathan textuel, à l'instar du Maximus d'Olson :

Here, the poet's sense of the truth of his matter is not that it belongs to some previous system, that it happened or didn't happen in history, that it is defined as orthodox or heretical, but that it belongs to the work in which he is engaged. (...) He must recognize what is going on. (*The H.D. Book* II.10)

Cette expérience textuelle de réécriture et de collage—expérience pure du présent, liant passé et futur dans un même présent continu—le conduit immédiatement à l'expérience de la Mémoire, puissante matrice du flux des images :

Grand Mother of Images, matrix
 genetrix, quickening in rays
 from the first days of the cosmos,
 turning my poet's mind in tides of
 solitude, seductive reveries, fears, resolves, outrage (*BB* 75)

¹ « O triste mer ! sépulcre où tout semble vivant ! (...) / Léviathan ; c'est là tout le vieux monde, / Apre et démesuré dans sa fauve laideur ; / Léviathan, c'est là tout le passé : grandeur, / Horreur. » V. Hugo, « Pleine Mer », *La Légende des siècles*.

La conception de la mémoire comme flux d'images pénétrant dans le champ de l'expérience rejoint la conception du poème comme champ relationnel où surgissent et interagissent les mots. Elle se fonde aussi sur la notion jamesienne d'« expérience pure », c'est-à-dire ce qui emplit le monde, le matériau indéterminé et unique (*material*) dont il est fait et qui n'est autre, pour James, que la *relation*. Le monde où naît le poème, envisagé comme champ instantané du présent où l'on « fait l'expérience » du réel, est celui du lien entre la matière et l'esprit. Le poème, à l'instar de toute l'expérience jamesienne, s'éprouve au pli de ce matériau à la fois physique et mental, dans une réalité *intermédiaire*, un monde de l'entre-deux. L'image-mouvement envisagée comme matrice du poème dans « In the Place of a Passage 22 » constitue le cœur de la philosophie bergsonienne de l'expérience, qui a très largement influencé William James, comme en témoignent la correspondance entre les deux penseurs et les hommages de James. Dans *Matière et mémoire*, dont le sous-titre est *Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Bergson décrit en effet « un monde inouï, uniquement composé d'un flux primordial d'images qui se réfractent les unes les autres dans un miroitement illimité, » selon les termes de David Lapoujade, qui poursuit :

Tout est image. La matière, le corps, le cerveau sont faits d'images. Mais, comme chez James, ce ne sont des images pour personne. Ce ne sont pas des images des choses puisque les “choses” aussi sont des images. Ce sont des images en soi. L'image bergsonienne correspond à l'expérience pure de James.¹

Pour James, l'expérience pure relève de l'empirisme *radical*, car elle se place en deçà des dualismes épistémologiques (sujet/objet, matière/esprit...), elle compose un monde neutre où n'apparaissent encore ni sujet ni objet, où les relations se donnent à l'état pur. En d'autres termes, il s'agit de « l'ensemble de tout ce qui est en relation avec autre chose sans qu'il existe nécessairement une conscience de cette relation » (*William James* 32). Transposé à l'écriture, le *passage* d'images, le flux de langage généré par

¹ Lapoujade, *William James. Empirisme et pragmatisme* (2007), 34.

l'esprit ou la mémoire forme le matériau même de l'expérience poétique. Placée sous le signe de Mnémosyne, « Her-Without-Bounds », comme la qualifie le poète dans « Tribal Memories, *Passages* 1 » (BB 9), la série des « Passages » se déploie comme un défilé illimité, et le passage/Passage s'élève à ce que James nomme le tissu ou l'étoffe de l'expérience (*material* ou *stuff*)¹. C'est pourquoi l'affirmation suivante de Duncan semble incompatible : « The poem is not a stream of consciousness, but an area of composition in which I work with whatever comes into it » (BB vi). Influencé par la spatialisation du poème et la conception mallarméenne de la page comme lieu d'émergence du poétique, et, naturellement, par le vers projectif olsonien qui forme l'un de ses avatars, Duncan oppose le flux, déroulement temporel, successif et continu au champ, aire spatiale, multiplicité appréhendée simultanément². Or c'est bien la synthèse que met en jeu l'écriture, et sa lecture,—en particulier dans la composition par champ—, et qu'opère James dans sa conception d'un continuum expérientiel³. Duncan poursuit, où résonne l'écho de la célèbre réplique de Mallarmé à Degas : « Only words come into it. » Avant d'ajouter, en pluraliste : « Sounds and ideas. The tone-leading of vowels, the various percussions of consonants. The play of numbers in stresses and syllables. In which meanings and ideas, themes and things seen, arise. So that there is not only a melody of sounds but of images. Rimes, the reiteration of formations in the design, even puns, lead into complexities of the field » (BB vi). Le pragmatisme jamesien corrobore

¹ James écrit dans le premier de ses *Essais d'empirisme radical* (1912) : « My thesis is that if we start with the supposition that there is only one primal stuff or material in the world, a stuff of which every thing is composed, and if we call that stuff pure experience, then knowing can easily be explained as a particular sort of relation towards one another into which portions of pure experience may enter » (4).

² Duncan écrit dans « From a Notebook » : « The persistent idea in these notes that form is Form, a spirit in itself, we owe to the Romantics. To Mallarme the area of the page is a void of meaning upon which, into which, in which, the poem appears. This is very different from later expressionism with its emphasis on the poem as a psychological event. And certainly it differs from the "classical" concept of thought articulated as perfectly as possible » (*Fictive Certainties* 65).

³ Dans sa conception originelle dans les *Principles of Psychology*, le courant de conscience (*stream of consciousness*) n'est pas le point de départ de James. Comme le souligne D. Lapoujade, James part d'une donnée plus radicale, celle d'un « courant de pensée impersonnel [*stream of thought*] », et de citer cette remarque capitale de James : « Pour nous donc, en tant que psychologues, le premier fait, c'est qu'il se produit de la pensée... Si nous pouvions dire, en anglais, il "pense" [*it thinks*], comme on dit "il pleut" ou "il vente", ce serait la manière la plus simple d'énoncer le fait [...]. Comme c'est impossible, nous devons dire simplement qu'une pensée se produit » (D. L. souligne), *William James*, 38.

également la conception duncanienne du processus de l'écriture dans la mesure où il considère la réalité, la connaissance, la pensée en tant qu'elle se font. Comme l'affirme James : « What really *exists* is not things made, but things in the making » (*A Pluralistic Universe* 256). L'univers, pour James comme pour Duncan, est en train de se faire—mais il est aussi à *faire*. La conjonction du processus (devenir) et de la relation (champ) sous-tend de part en part la poétique développée par Duncan dans l'Introduction de *Bending the Bow*, qui reflète sa pratique scripturale de *The Opening of the Field* à *Ground Work* en passant par *The H.D. Book*, des ouvrages qui ont en commun d'être traversés de multiplicités et de séries infinies. Sa vision de la forme poétique porte l'empreinte de l'empirisme jamesien, qui se fonde sur l'idée que « l'univers est multiple » (*Univers pluraliste* 212), qu'il y a du multiple dans l'unité, mais que celle-ci « tient » néanmoins : « Our “multiverse” still makes a “universe.”¹ » C'est pourquoi l'on peut parler, selon les termes de D. Lapoujade, non seulement de pluralisme mais aussi de monisme neutre ou « vague » au sujet de James (*William James* 33). Il s'agit alors d'un monisme bien particulier, radicalement différent du monisme de l'Un-Tout, et fondé à l'inverse sur une multiplicité, indéterminée, faite de morceaux d'expérience (*bits, parts*), et donc sur des *relations*, qui forment le tissu morcelé de l'expérience continue—multiplicité dans l'unité. Dans *The H.D. Book*, Duncan se réfère en des termes étrangement connexes au pluralisme jamesien à une dialectique des multiplicités dans un monisme révolutionnaire, qu'il associe en l'occurrence à Frazer : « In the same year of James's *Psychology* (1890), Sir James Frazer in *The Golden Bough* began to advance another sense of supernatural systems, [...] composing a

¹ Dans la Huitième leçon de *A Pluralistic Universe*, James synthétise l'opposition entre la conception moniste (rationnaliste, absolutiste, transcendantale) et sa conception pluraliste (« radicalement empirique ») du monde : « It packs up into a nutshell: —Is the manyness in oneness that indubitably characterizes the world we inhabit, a property only of the absolute whole of things, so that you must postulate that one-enormous-whole indivisibly as the *prius* of there being any many at all—in other words, start with the rationalistic block-universe, entire, unmitigated, and complete?—or can the finite elements have their own aboriginal forms of manyness in oneness, and where they have no immediate oneness still be continued into one another by intermediary terms—each one of these terms being one with its next neighbors, and yet the total ‘oneness’ never getting absolutely complete? » (309-10).

language of persona, symbol, image and emblem that would dissolve the pluralism of cultures and civilizations in the monism of a larger language of human meanings » (II.10). Le poète cite abondamment *The Principles of Psychology* dans *The H.D. Book* :

Yet James would stress the definite and consistent within each system of reality. [...] “The various worlds themselves, however, appear to most men’s minds in no very definitely conceived relation to each other,” [James] continues, speaking here [II.292] of the larger subuniverses of reality—the world of sense, the world of science, the world of ideal relations, as well as the world of creative fictions: “and our attention, when it turns to one, is apt to drop the others for the time being out of its account.” (II.10)

b) « *Often I am permitted to return to a meadow* » ou l’expérience du neutre

Le monde de Duncan est celui du monisme neutre ou indéterminé du pragmatisme jamesien, celui d’une « expérience sans *ego* » où le poème s’écrit sur un « horizon uniquement parcouru de relations et peuplé de termes relatifs » (*William James* 33). Sur la relation au lecteur, Duncan écrit dans l’Introduction de *Bending the Bow* : « We must begin where we are. Our own configuration entering and belonging to a configuration being born of what “we” means » (*BB* ii). Cette configuration est un nous singulier, et singulièrement neutre, un singulier pluriel, selon le mot de Jean-Luc Nancy. Le langage, lieu de passage et de transmission, est le seul en-commun, le seul terrain vague ou espace neutre (« commons ») où se construit la relation par préhension réciproque : « But I have only the language of our commonness, alive with them as well as me » (iii). Toute l’œuvre du poète s’inscrit dans l’exercice de cette langue commune et vise à saisir l’événement de notre « être-en-commun » dans le langage, pour le dire avec Jean-Luc Nancy¹. L’en-commun, la communauté (*commonness*) est l’ordinaire et le partagé,

¹ Jean-Luc Nancy écrit dans *La communauté désœuvrée* (1990) : « L’histoire—si nous pouvons prendre ce terme en dehors de sa détermination métaphysique et donc historique—ne relève plus tout d’abord de la question du temps, ni de celle de la succession ni de celle de la causalité, mais de celle de la communauté ou de l’être-en-commun. Et cela parce que la communauté elle-même est quelque chose d’historique. Ce qui signifie (...) qu’elle est un être-en-commun qui seulement arrive, ou qu’il est l’arrivée, un événement plus qu’un “être”. (...) En d’autres termes, l’historicité comme acte performatif plutôt que comme narrativité et savoir » (238).

l'ouvert, opposé à l'exclusif et à l'enclos de la propriété privée. Dans un entretien resté inédit, Duncan décrit avec précision le lien qu'il établit entre cet espace (*ground*) et la communauté :

I think of a poem as taking place on the ground of language, which is a pure creative ground. We don't make up language ourselves and we don't think it. The O.E.D. snaps me out of what a word does mean. It gives me reference all the way across to the word as it actually exists in a communal sense, and I work with words thinking of them as communal, not expressing something in me. It's like the absorption of a child building with blocks. He's not thinking, he's building architectures.¹

En utopiste, Duncan conçoit le langage comme un fonds et un espace communs, « the commons of language² », soit un lieu commun où le poète est autorisé à déambuler librement, comme dans un pré (*commons*), un champ ouvert (*field*) ou une prairie (*meadow*). Mais la pratique révèle que ce n'est pas lui qui parcourt le champ ou le pré communal, mais bien plutôt qu'il est lui-même arpenté par le langage.

OFTEN I AM PERMITTED TO RETURN
TO A MEADOW

as if it were a scene made-up by the mind,
that is not mine, but is a made place,

that is mine, it is so near to the heart,
an eternal pasture folded in all thought
so that there is a hall therein

that is a made place, created by light
wherefrom the shadows that are forms fall. (*OF* 7)

Placé à la lisière du Champ (« The Field » était le titre originel du recueil), « Often » a pour fonction d'*Ouvrir le champ*, mais également d'amorcer en sous-main la première série illimitée, « The Structure of Rime » (*OF* 12)³. Dès le titre, le poème est plongé

¹ Duncan, entretien avec Lawrence S. Dembo (1967), Duncan Archive, SUNYB.

² Duncan, Charles Olson Memorial Lecture (I), SUNY, Buffalo, 20 mars 1979. Duncan Archive.

³ Nous rejoignons en cela Ron Silliman, « Robert Duncan's Plotless Prose: *The H.D. Book* as a Method of Thinking » : « (The first) eleven poems—the Opening not merely of The Field but of The Structure of

dans le neutre, la voix « passive » venant miner l'instance du sujet lyrique (*Often I am permitted*). S'il y a une affinité entre « écriture et passivité », rappelle Blanchot dans *L'Écriture du désastre*, c'est que l'une et l'autre supposent « l'effacement, l'exténuation du sujet ». Le « I » est ainsi mis en commun, et dissout par la multitude des *it, it, it...* Il est, pour ainsi dire, mis en pièces par le « désœuvrement » du neutre. Pour Deleuze, « ce ne sont pas les deux premières personnes qui servent de condition à l'énonciation littéraire ; la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je.¹ » Duncan écrit du « moi » dans le poème : « This whole grand idea of Self—a sublime Undoing » (*Fictive Certainties* 232). Et dans le même essai crucial, « The Self in Postmodern Poetry », Duncan évoque spécifiquement le *neutre* :

This change and interchange of persons was so actively set at play that the basic structures underlying the mind's architecture arise along lines that provide for shifting and multiple roles. The play of first person, second person, third person, of masculine and feminine and of neuter, the 'it' that plays a major role in recent work, is noticeably active in the multiphasic proposition of voice in my poetry, where impersonations, personifications, transpersonations and depersonations, again from the earliest levels of development in my language are always at play. (*Fictive Certainties* 221)

Le monde, dans « Often », apparaît comme une image bergsonienne (*scene*), qui représente moins qu'elle ne supprime la chose, à l'interface du matériel et du spirituel (*made-up/made*), du corps et de l'esprit (*near to the heart/folded in all thought*), au pli de la pensée et du poème (*mind/meadow*). Si le corps et l'esprit y sont bien en jeu, tout y est néanmoins indétermination (*mine/not mine*), enchevêtrement du physique et du mental parmi les mots (*made place/folded in all thought*), où les sons mis en vibration par le corps tournoient et s'entremêlent par le jeu des répétitions, assonances et consonances, jusqu'à se confondre dans les franges du chiasme et de la paronomase

Rime as well—form what I would call the theme of Duncan's major work. It is the argument he seeks to make of the world in his poetry. »

¹ Deleuze, au sujet du « neutre » de Blanchot, *Critique et clinique*, 13.

(*made/mind/mine/made/mine/made*). Produit de l'esprit, de la mémoire et du rêve¹, la « prairie » est purement conceptuelle, et par-là, c'est une création infiniment concrète (*made place*). Car seule la prairie créée de toute pièce, seule l'invention, la pure fiction (*made-up*), pour le poète, est réelle : « it is only by poetry, by the making-up of the real through language (I mean by poetry here all made-up things [...]) that one can witness » (*Fictive Certainties* 71). Sous l'empire jamesien et freudien d'une conception pluraliste de la réalité, comme plusieurs niveaux ou mondes réels en relation (conscient, inconscient, matériel et spirituel, etc.), Duncan écrit dans *The H.D. Book* :

What is the truth of the matter. The gospel truth. For the truth of what actually happened we need a jury, "the recollection of adults," which Freud in the early essay "Screen Memories" would call upon to test the truth of childhood memories [Screen 3: 322]. Fact is one kind of truth of the matter. But the facts of memories, Freud began to suspect, have been reassembled into a fiction of the living. Each psyche strives in its account of the facts to present its peculiar experience; here the facts are not true in themselves but become true as factors of the fiction to which they contribute. [...] *The life experience of any individual is not simply a matter of its actualities but of its realities*. The man who would present himself without the dimensions of dream and fantasy, much less the experience of illusion and error, who would render the true from the false by voiding the fictional and the doubtful, diminishes the human experience. In the extreme state of such an anxiety for what truth can be held with certainty, he has left only the terms defined by logical positivism with which to communicate; *the rest is poetry, the made-up world*—the forging of the conscience of his race. (II.10, n.s.)

Dans le même temps, il rappelle au « lecteur idéal » de *Letters*, dans sa sublime « Preface », la matérialité du langage, son insistance plastique sur la page : « What you here read has come into the real. » Le lieu ultime de cette concaténation (*pasture folded*

¹ Il s'agit du rêve d'Atlantis, évoqué à plusieurs reprises, notamment dans la conférence « A Life in Poetry », Vancouver Poetry Conference, 5 août 1963 : « This dream of grass blowing east against the sun and the children dancing in a ring is an obsessive dream I had as a child. It was terrifying, actually, because in the dream, [...] a king was selected in the middle of the ring. Then I was the king. Then the *hubris* had been, the going too far [...]. And this whole thing changed, and it was a subterranean cave, where there was a throne, an empty throne, but then [...] I would often try to reassert the king, [...] which is impossible—great doors broke open and the cave was flooded with water. Now, what this means, Freudians could interpret it as a birth-trauma dream with a flood of water, especially since my mother died in childbirth they may [...], my family who were theosophists thought of it as an Atlantis dream. »

in all thought/hall therein) n'est autre que le champ du poème, où s'engendrent—se projettent—les formes du matériau linguistique, les configurations sensibles du poème (*wherefrom the shadows that are forms fall*). Ce que nous donne à lire ce poème, par-delà l'allusion au monde des Idées platoniciennes, c'est cette « puissance de l'impersonnel », dont l'infinie singularité, loin d'être une généralité, se cache sous l'indéfini (*Critique et clinique* 13). Alors en résidence au séminaire d'été de la Jack Kerouac School of Disembodied Poetics at The Naropa Institute, dont on appréciera l'appellation fortuitement à propos ici, Duncan déclare à Anne Waldman : « a poem has a commanding presence [...]. And the poem has that way of dissolving it [personality]—it does it—I mean we disappear in the poem » (*Naropa Interview* 13). Dès l'ouverture du champ, le lecteur assiste au spectacle erratique de cette dissolution de l'empire de l'*ego*.

Wherefrom fall all architectures I am
I say are likenesses of the First Beloved
whose flowers are flames lit to the Lady.

She it is Queen Under The Hill
whose hosts are a disturbance of words within words
that is a field folded.

L'insistance, pour ne pas dire la persistance du sujet mène à sa schize inéluctable (*I am/I say*), et aux multiples faux-plis dans la syntaxe. La présence ironique de l'instance lyrique qui tente de faire retour, et de faire signe en imprimant sa marque et sa signature parmi les mots, produit un effet disruptif à la surface du texte, comme un bégaiement dans la langue courante. « L'écrivain tord le langage, le fait vibrer, l'étreint, le fend, pour arracher le percept aux perceptions » (*Q* 167). Le langage semble grouiller, vibrer du mouvement aléatoire de ses molécules, proliférer de lui-même, tant il s'étire et s'enfonce dans la marge (*a disturbance of words within words*), pour soudain se replier et se doubler du pli de l'occulte (*a field folded*). Aux ruptures silencieuses de la

concaténation normative (*I say are likenesses*), au surgissement subversif du neutre (*She it is*) s'ajoute un régime d'indétermination particulier, lié aux relances répétées des pronoms « relatifs », dont les antécédents, qu'ils relaient avec élan, demeurent imprécis ou d'une vague incongruité (*that is, that is, that is ; wherefrom, Wherefrom ; whose, whose*). Ces trois termes répétés, ces relais du concept de « prairie » dont tout découle et où tout *s'enchaîne*, tendent vers une fonction-limite : la relation même. Le bourdonnement voisé (*that, whose*) de « relatifs » en guise de voix. *That*, le nom même du matériau indéterminé de l'expérience jamesienne¹, paraît osciller entre ses fonctions relative, conjonctive et déictique anaphorique (*so that there is ; that is a field folded*). Le poète semble ainsi se laisser relayer par un langage de sensations, qui s'engendre par ondes vibratoires et sonores, par le relais et la relation de l'émergence du sens et des sens. « These areas of composition are like islands of poetic feeling.² » La série est le signe d'un tropisme vers une écriture en archipel, faite de morceaux d'expérience pure. Avec les agrammaticalités de « Often », Duncan crée une syntaxe, comme une sorte de langue étrangère, un pré d'herbes folles ou un rhizome dans la langue. « Obedience is the obedience to what's going on in the poem » (*Naropa Interview* 9). Ce faisant, il cède la parole aux mots. Et aux personnages « conceptuels » du poème, ses figures. C'est l'enjeu, et l'aventure, de *Letters* et de la « Structure de la rime ».

c) « a crowd of one who writes » (Letters x)

Dès *Letters*, dont les derniers poèmes et la préface sont composés entre Paris et Londres le mois même de la première version de « Often I am Permitted to Return to a Meadow », à l'automne 1955, Duncan écrit :

¹ James, *Essays in Radical Empirism*, 271 : « Can anything prevent Faust from changing “Am Anfang war das Wort” into “Am Anfang war die That?” ». Lapoujade écrit à ce sujet : « L'expérience pure est, en un sens qui reste à définir, le Ceci [*That*] universel. C'est le monde immense d'un matériau non qualifié, neutre. » (*William James* 30)

² Duncan, « Vancouver Lecture », à l'invitation de Warren Tallman, 23 juillet 1961. Tapuscrit, Duncan Archive, SUNYB.

Thru our inventions to disturb anew the spiritual arrangements! these violent recreations betray the secret history of our time. [...] the artists, whose delirium is responsible, appearing in the desire for a new order which radiates from their works. [...] And here I declare *a mood, a mode, in writing, conceived as a tuning of the language*, as the ear, hand and eye, brain are tuned—towards a possible music. [...] Incapable of writing, I have made-up writing: servant of the genius that lies in the language before which I have no genius. [...] In these excesses of confidence *I become nameless agency of movements* in a book that unimagined generations project. (*Letters*, « Preface » xiv)

Comme l'a montré Bergson dans *Matière et mémoire*, l'esprit se met réellement en jeu par le corps. C'est cette prise de conscience qui a poussé Olson à écrire « Projective Verse » (1950), cet étrange essai sur le corps—« the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE // the HEART, by way of the BREATH, to the line »—, et à déclarer dans « Proprioception » (1961/62) : « The 'soul' then is equally 'physical'.¹ » Dans un registre connexe, Duncan enfouit la perception dans le corps, jusqu'aux muscles et aux tendons, aux organes et au cerveau (« as the ear, hand and eye, brain are tuned »). Mais il relie cette sensibilité proprioceptive au langage, et au langage musical, par un imperceptible glissement de *mood* à *mode*, puis à *tuning*. La dissolution du sujet de l'énoncé (I), autrement dit, sa *neutralisation*, passe d'abord par le corps, et par une sorte de corps-à-corps avec le langage. C'est la condition requise pour « exciter » l'écriture, comme l'écrit Duncan dans *The H.D. Book*, où il évoque un langage des sensations, mêlant à nouveau intimement le corps, l'écriture et un « mode » de relation particulier entre les deux : « The word "aroused," and back of that "excited," may lead too to the word "inspired"—a key to how the body built up its tone or mode (mood) for writing. Here, on the physical level the cooperation of different systems is demanded.

¹ Olson, « Proprioception » (CP 182), qu'il définit dans son style idiosyncrasique : « the data of depth sensibility/the 'body' of us as object which spontaneously or of its own order produces experience of, 'depth' Viz// SENSIBILITY WITHIN THE ORGANISM BY MOVEMENT OF ITS OWN TISSUES » (CP 181). Voir à ce sujet Steve McCaffery, *Prior to Meaning: the Protosemantic and Poetics* (2001), notamment « Charles Olson's Art of Language », 45 : « This conception of the self as a structure of internal relations between tissues and organs—whose totality performs a function and informs a sensibility—is vital to Olson's theory of open verse [...]. [*Proprioception* and « Projective Verse »] offer a radical, anthropological poetics binding language and utterance through an accredited value to the biological make-up of the human species. »

“Aroused”—our visceral participation. “Excited”—our nervous participation. “Inspired”—our respiratory participation (heart and lungs) » (II.7). La « coopération » physiologique ou proprioceptive et spirituelle dans l’écriture relève d’un ajustement (*tuning*), d’un accord (au sens musical) ou d’une certaine tonalité. C’est la *Stimmung* des romantiques allemands, notamment de Hölderlin, que reprendra Heidegger, et qu’il traduira par « disposition ». Ce *tuning of language* serait pour Duncan un réglage du langage sur le corps, et une forme de « mise à disposition ». Il s’agirait aussi d’une certaine *intonation*, moins la justesse relative des notes au sein d’une tonalité (*tone*), que la mise en scène du ton dans une voix désincarnée. Loin du lyrisme romantique, et bien avant les expérimentations de D. Antin, avec le *tuning* (*Stimmung*) Duncan bascule résolument dans l’atonal¹. Dans sa littéralité, l’intonation pointerait la disposition du poète à laisser la parole au langage, à laisser la voix (*Stimme*) à l’Autre (*I became nameless agency of movements*). J.-M. Rabaté écrit au sujet du tourbillon des voix dans les *Cantos* : « From the vortex of voices emerges a moving pattern of enunciating energies, close to the self-enunciation of language, mediated by a basic *mood* (*Stimmung*) » (*Pound’s Cantos* 6). Laisser la voie libre au langage, c’est même laisser entonner les autres. On pense à Deleuze et Guattari : « Nous avons écrit *l’Anti-Œdipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde » (*Mille plateaux* 9). Duncan décrit une telle nuée écrivante dans la préface de *Letters* : « THE BREAKING UP OF COLD CLOUDS *releases freshets which I have seen advancing before my speech in the paintings of Hassel Smith. These remind of the appearance of crowds at the margins of my solitude—and that there might be a crowd of one who writes.*² » (x) On passe, dès lors, de la « respiration de l’homme qui écrit » (« Projective

¹ *Stimmung*, chorégraphie de Maurice Béjart (1972) fondée sur l’œuvre éponyme de Karlheinz Stockhausen (1968), est également le nom de l’un des « Passages » publié dans *Ground Work* (244-46).

² Hassel Smith, tout comme Jess Collins, le compagnon de vie de Duncan, était un expressionniste abstrait de l’école de San Francisco. Duncan était sensible à cette esthétique : « American 20th century painting: the difference between energy referred to (seen) as in the Vorticist and Futurist work—particularly Wyndham Lewis and Boccioni—and energy embodied in the painting (felt), which is now

Verse », *CPr* 239) à « une foule de celui qui écrit ». Une nuée pour un sujet, et pour une plume, tout un peuple.

A certains égards, le chef-d'œuvre de *Letters* est sa « Preface », écrite dans une troublante prose poétique. C'est en réalité à la fois une prose *et* une poétique, une manière de vortex plurivoque où se mêlent les ombres et les voix d'Artaud, Breton, Morgenstern (chez qui la *Stimmung* est un concept-clé), le *Zohar* de la Kabbale, Denis Saurat sur l'occulte, le Rimbaud du dérèglement des sens, le Mallarmé du « Démon de l'analogie », *L'Energie spirituelle* de Bergson (« œuvre de vivant/œuvre de fantôme »), Blake, Pound, Freud... Cette danse de figures spirituelles est moins macabre que profondément *spectrale*, tant elle hante obstinément et se dissémine dans le texte de vers et de proses de *Letters*. Dans une lettre du 5 octobre 1956, Duncan envoie sa préface à Jonathan Williams, son éditeur pour cet ambitieux projet typographique :

The 'PREFACE' is, if nothing else, unusual by its ungoverned (but it is governed by that sternest of inventors—the nature of the book), claim of allegiance to even overreaching poetry. It is a claim which quite erases 'me' and leaves something (one) else : the largest author.¹

Animé par son désir de vaporisation du 'moi', le poète tente de se fondre dans la foule, de se perdre dans le peuple du livre. Duncan touche ici à l'identité (qu'il épèlera le plus souvent « Id-Entity », ultime neutralisation du moi en hommage au subconscient freudien), à la question originaire qui révèle irrémissiblement la non-identité à soi, l'inadéquation et donc, selon les termes de Jacques Derrida, « la non-présence à soi, l'intempestivité désajustée de cette chose qu'on appelle *esprit* » (*Spectres de Marx* 196). Duncan rassemble également dans la préface une liste de noms propres plus improbable, dans un passage qui tend à la logorrhée, et à une forme de spectrographie hallucinée :

muscular as well as visual, contained as well as apparent: the work of Hofmann, Pollock, Kline—and most importantly (for this is the work that has given me my clues) in San Francisco of Still, Corbett, Bischoff (in his nonobjective period), Hassel Smith, Diebenkorn, Abend, Roeber, Lili Fenichel, Jacobus, Jess, Brockway, Sonia Getchtoff... » (*Fictive Certainties* 69).

¹ Cité par Robert J. Bertholf dans sa postface de la réédition de *Letters* chez Flood Editions (2003), 53.

The glamorous tyranny of religion, of science, of democracy, of industry, of capitalism, surrounds us, feeds us, protects us. But everything in history beds us down in splendor. The Christ, the Holy Mother, the fire of Lenin, the Great Usura of the Kabbalists, the skyscraper of glass and the subway, the scourge Hitler, the elect psychoanalysts, the Grand Masters Jacques Coeur and Henry Ford, the connoisseurs of editions de grande luxe, the gourmets, the Labor unions, the burned books—DAS KAPITAL AND THE PSEUDO-PROTOKOLS OF ZION, THE BIBLE, PILGRIMS PROGRESS—the diabolist Pavlov and the spiritualist Einstein: have joined the Legions of the Dead. Their gasses flow from the sarcophagi of our belief to infect history. All dead bodies radiate prayers, ancestral emanations to insure the continuity of semen, of blood, of spirit. (xi)

Cette pratique nous rappelle la puissance hypnotique, parfois hallucinogène, qui émane des noms propres, bien au-delà de leur fonction référentielle ou identitaire, tant ils « désignent des forces, des événements, des mouvements et des mobiles, des vents, des typhons, des maladies, des lieux et des moments, bien avant de désigner des personnes » (Deleuze, *Pourparlers* 52). Avec l'Introduction de *Bending the Bow*, et de nombreux passages du *H.D. Book*, la préface de *Letters* compte parmi les plus précieux documents sur l'art du langage de Duncan. Elle nous montre comment le poète déconstruit la langue en 1955, bien avant l'hystérie de la Déconstruction¹. C'est également l'enjeu du premier poème du volume, la « lettre » à D. Levertov, dont nous avons occulté ce passage-clé dans le commentaire :

Why knot ab stract
a tract of mere sound
is more a round
of dis abs cons
 t r a c t i o n
—a deconstruction—
for the reading of words. (Letters 2)

¹ Sur le rapport entre l'hystérie, le surréalisme, la philosophie et la théorie, cf. Rabaté, *The Future of Theory* (2002).

Ce que donne à lire cet exercice de ludicité verbale est un ensemble de traces de ce que Steve McCaffery a nommé le « proto-sémantique¹ », ce qui à la fois précède et excède le langage, le fait fuir, se disloquer, se tordre, s'atomiser. Duncan exhibe dans ce montage lettriste et poly-syllabique ce qui d'ordinaire grouille ou vibre imperceptiblement sous les mots (sèmes, phonèmes, morphèmes...). Il serait, d'une certaine manière, la configuration inverse et ludique de « Often I am Permitted ». Disons plutôt une version radicalisée car ce poème à l'allure trompeusement conventionnelle déborde déjà de son excès de signifiante et fuit de toutes parts : « whose secret we see in a children's game/of ring a round of roses told » (*OF* 7). Même si Duncan insiste que les lettres de *Letters* sont les lettres de l'alphabet—l'alphabet qui a servi à la Création d'après le *Zohar* du gnostique Moïse de Leon—, son travail se concentre davantage sur la syllabe, matériau primaire qu'Olson décrit comme les « plus petites particules du langage » (*CPr* 241). Mais celui-ci oublie la lettre, cette particule sub-atomique dont Duncan joue en relation avec les syllabes et avec le proto-sémantique. Ainsi de « ab stract » qui engendre « tract »—un nouvel atome de sens et de son (*a tract of mere sound*)—par la suppression du « s » (de la même manière que *fall* donne *all* dans « Often » : *fall all architectures*), qui disparaît pour réapparaître hors sens dans « abs », parmi les atomes de « dis abs cons / t r a c t i o n ». Car la lettre s'entête, elle résiste avec ténacité, comme le souligne McCaffery : « There's a stubborn, even tautological, literalness about that protosemantic element we call the letter. [...] I wish to argue that Language is frequently the struggle to contain the errant vivacity of 'a living letter' » (xix). Ces jeux sémiques et morphémiques nécessitent du lecteur de participer à la reconstruction du texte atomisé, du vers brisé : dis-traction et abs-traction

¹ McCaffery, *Prior to Meaning*, xv : « the protosemantic is more a process than a material thing; a multiplicity of forces which, when brought to bear on texts (or released in them), unleash a combinatory fecundity that includes those semantic jumps that manifest within letter shifts and verbal recombinations, and the presyntactic violations determining a word's position: rupture, reiteration, displacement, reterritorialization. »

fonctionnent, mais que faire de « cons / traction », où l'on attendait « construction » ? Cons-traction relève d'une dissection contre nature. Il s'agit d'un double télescopage de séries phonémique et morphémique : « traction » et « -truction » sont placés dans un voisinage sonore d'indiscernabilité ; « cons » n'est pas une racine. Le nom même de la construction est ainsi désarticulé, dé-truit ou dé-con-struit (du latin *struere*, assembler), comme l'a montré la traduction derridienne des concepts heideggériens de *Destruktion* et de *Abbau* (ab-bauen, dé-construire)¹. De « tract » à « t r a c t i o n » se joue l'*extension* du contenu, la force directrice des sons (« the tone-leading of vowels ») *déforme* le matériau linguistique, entraînant toute la série hors signification, jusqu'au « cœur » de la signifiance et d'un langage—impersonnel, proprioceptif—des sensations. Comme le suggère le passage homophonique de « not » à « Why knot », la lettre (le K) est le signe persistant du proto-sémantique—immortel, multiple et instable—, sous ce qui est le cas (« What Is », le réel, selon la formule de James et de Whitehead que Duncan reprend à son compte). Dans la Préface de *Letters* le poète écrit justement ce qui le pousse à écrire. C'est pour lui une affaire d'intensité (« intensity of excitement ») : « the presence in the imagination in which the speech “comes,” a mortality out of immortal letters » (ix). Passage de vie parmi les mots, la lettre insoumise est un nœud (*knot*) de forces multiples. Duncan, comme McCaffery à son

¹ Derrida offre une définition éclairante de cette articulation—où la notion d'ouverture est cruciale—dans un entretien de 1986 : « La déconstruction n'est pas simplement la décomposition d'une structure architecturale, c'est aussi une question sur le fondement, sur le rapport fondement/fondé ; sur la clôture de la structure, sur toute une architecture de la philosophie. Non pas seulement sur telle ou telle construction, mais sur le motif architectonique du système. [...] L'architectonique c'est l'art du système. La déconstruction concerne d'abord des systèmes. Cela ne veut pas dire qu'elle met à bas le système, mais qu'elle ouvre à des possibilités d'agencement ou de rassemblement, d'être ensemble si vous voulez, qui ne sont pas forcément systématiques, au sens strict que la philosophie donne à ce mot. C'est donc une réflexion sur le système, sur la clôture et l'ouverture du système. Naturellement, c'était aussi une sorte de traduction active un peu déplaçante du mot dont se sert Heidegger : “Destruktion”, la destruction de l'ontologie qui ne veut pas dire non plus l'annulation, l'anéantissement de l'ontologie, mais une analyse de la structure de l'ontologie traditionnelle. [...] Ce n'est pas une *tabula rasa*, c'est pourquoi la déconstruction se distingue aussi du doute ou de la critique. La critique opère toujours en vue de la décision après ou par un jugement. L'autorité du jugement ou de l'évaluation critique n'est pas l'autorité de la dernière instance pour la déconstruction. La déconstruction est aussi une déconstruction de la critique. [...] La déconstruction n'est pas une critique. Un autre mot allemand dont la déconstruction est une sorte de transposition, c'est le « Abbau » qu'on trouve chez Heidegger, qu'on trouve aussi chez Freud. Je tenais, par ce mot-là, à mettre ce que j'écrivais en réseau avec ces pensées qui m'importent, évidemment » (*Points de suspension* 225-26).

tour, nous enjoint de regarder ce qui se trame sous les mots, dans une mise à distance ironique du phonocentrisme mais aussi des prétentions réalistes de l'objectification poétique. En guise d'embrayeur, la récurrence du « I » nous donne à suivre les intermittences d'un débrayage qui l'affole.

Lists of imaginary sounds I mean sound signs I mean things
 design in themselves I mean boundary marks I mean a
 bounding memorizations I mean a memorial rising I mean
 a con glomerations without rising (Letters 3)

Il nous invite à écouter le murmure de ces monolithes d'encre noire (*sound signs*), bref, à apercevoir tout ce qui excède et perturbe l'utilisation du langage comme outil de communication supposé transparent (« a disturbance of words within words »). En quoi l'approche de McCaffery est particulièrement congruente : « to consider poems and texts as dynamic structures containing within them subsystemic turbulences, such as the paragram and homophone, and the disruptive logics of citation, collage and dictation » (xxi). Paragrammes, homophonie, logique citationnelle disjonctive, collage et pratiques de l'écriture automatique surréaliste (reprises par Duncan, Spicer et Blaser sous la forme d'une « pratique du dehors » lors des cadavres exquis de leur jeunesse) figurent moins au programme que dans le diagramme de l'œuvre duncanienne dans son irréductible diversité¹.

: A great effort, straining, breaking up
 all the melodic line (the lyr-

¹ Cf. notre point sur la « théorie de l'inoriginalité ». L'expression « practice of the outside » provient de l'essai de Blaser sur la poétique télépathique ou la dictée du dehors chez Spicer (« poetics of dictation »). Sur la dimension médiumnique de l'œuvre de Duncan, en particulier dans *Medieval Scenes* (1950), liée à l'influence de Blake et de Shelley, Cf. Johnston, *Precipitations: Contemporary American Poetry as Occult Practice* (2002), chapitre III, « “Sublime Undoing”: Robert Duncan and Dictation ». V. également *The Collected Books of Jack Spicer* (1975), éd. R. Blaser, avec l'essai « The Practice of the Outside ». Dans sa préface pour *One Night Stand*, Duncan écrit : « With his first published poems in *Occident* (the student literary magazine of the University of California at Berkeley) in 1946 and in *Contour* in 1947, Jack Spicer's voice, at once humorous and painful, in which his delight in nonsense and his fear of nonsense meld, is already there. “The Bridge Game” and “The Chess Game” project his governing poetic fate; that is to say he took them seriously and he would follow through to the end of their series. He read language as he read cards or the plays in baseball as signs. Robin Blaser tells us in his essay [...] that Spicer's last words were “My vocabulary did this to me”—words out of the misery of a terminal alcoholic coma. It seems true indeed that he died of a disease of the language game. » (SP 163)

ick strain?) Dont
 hand me that old line we say
 You dont know what yer saying. (*Letters* 2)

La dynamique du texte comme structure semi-autonome parvenant imparfaitement à contenir instabilité et turbulence semble être le corollaire de la disparition élocutoire du poète (*the lyr-/ick strain*), concomitante de sa plongée dans le neutre et dans le blanc (*blank*) du texte, sa disposition à laisser parler les mots¹.

Avec *Letters* et la série « The Structure of Rime », Duncan prend cette ambition au pied de la lettre. « What happens when immediate excitements are postponed, when sexual responses are transmuted into hate and love, when talk is reserved to re-emerge as poetic speech ? » La résurgence dans l'acte poétique d'une énergie libidinale enfouie fait du poète un producteur *transi*, parcouru de sons et peuplé des projections graphiques qu'il inscrit sur la page. Il se fait point de contact, seuil d'intensité. Ecrire sous la dictée, mais au risque de l'irrespirable et de l'insupportable². Conscient des dangers du mutisme et de la mutilation qui guettent Artaud, Duncan s'assure de ne pas étrangler la création en restant dans une région continue d'intensité, dotée d'une charge énergétique soutenable :

...or to maintain ourselves at that threshold, as if satisfied, to work with a constant excitement at play? this is when compositions appear as possibilities of movement. So I pursue a process of re-vision and disorganization to keep creation of the poem and consciousness of the poem in interplay. (« Preface » x)

¹ C'est l'une des questions abordées par Christine Savinel, « Michael Palmer : ne pas parler au nom des mots » (2005).

² Duncan évoque dans ce même passage l'excès d'Artaud, figure de l'écrivain « aux yeux rouges et [aux] tympanes percés » (*Critique et clinique* 14), à l'instar de Spicer, tué par son vocabulaire : « To demand a new threshold of excitement and to work there: eventually to be unsatisfied, or shaken or destroyed in excitement? this is when no composition appears. Artaud is torn apart by actual excitations which are intolerable to his imagination and to his material. Neither his desire nor the object of his desire can endure his excitement. The writing he has left is evidence of the area of endurance. And Artaud's "charge" is higher, in an entirely other category, than the charge at which I work. Yet I am concerned. His art—in which we have intimations of what we call "insanity"—makes articulate what without this communication we would not be prepared to feel. » (x)

En maintenant cette tension entre l'ordre et le chaos (« as if it were a given property of the mind/that certain bounds hold against chaos », *OF* 7), Duncan cherche à parvenir au neutre, à s'arracher au rôle de l'écrivain pour se fondre dans celui de l'anonyme ou d'un « innommable agent de mouvements » dans un livre que projettent des « générations non imaginées » (xiv). L'ambiguïté du terme anglais « unimagined generations » suggère des *générations* d'écrivains à venir en même temps que les *productions* réelles consignées dans le texte. *Letters* peut se lire comme un prototype de *language writing*—à l'inverse, certains poètes librement associés au mouvement *Language* s'inscrivent dans cette ligne—, tant les préoccupations pour le traitement du langage sont connexes—avec pour différence majeure l'éradication de l'irrationnel à la faveur de la philosophie analytique et du positivisme logique dans la théorie fondatrice du groupe *language*¹. Cet écart fondamental rend Duncan plus proche de Benjamin, de Bergson, James ou Whitehead, des Surréalistes ou d'électrons libres de la génération *language* comme Palmer, Howe ou encore Davidson. Dans l'un de ses échanges épistolaires les plus marquants, avec Olson, en février 1954, Duncan écrit :

Poetry leads me to poetry; words to words; talking concerns talking.

Everything that I admire in Stravinsky of this—a music about music (that he is acclaimed as he fails in this; denied as he succeeds). And all the voices of that public conflict are voices in private me. As if I were a crowd and not a person.

¹ Grand lecteur de Duncan, Michael Palmer écrit à ce sujet : « My own friendship with Duncan, and with his companion, the painter Jess, dates from the early 1970's. [After Spicer died and Blaser moved to Vancouver] Robert became the central figure in a new, activist poetic community that would emerge in part from the New College of California Poetics Program, of which he was the head. He taught as he spoke as he wrote, leading students on a wild, non-linear ride "in search of the subject." He was much the same in personal conversation, insistently enthusiastic, combative, heuristic, making associational leaps and challenging you to follow across the open field and, at times, through the dark wood. He waged, intermittently, a visceral, not always coherent battle against the Language Poets, suspecting them of hidden orthodoxies and of repressing the dimension of Spirit, with that troublesome, rebarbative capital letter » (« Robert Duncan and Romantic Synthesis », 8). Par ailleurs, les préoccupations proto-sémantiques de McCaffery dans *Prior to Meaning* nous paraissent nettement mieux adaptées à l'étude des expérimentations de Duncan avec le langage, que celles du « dogme » originel du mouvement *language* récemment rappelé par M. Perloff dans « Unoriginal Genius : Walter Benjamin's *Arcades* as Paradigm for the New Poetics » (2008), 229-30. Le paradigme de l'inoriginalité et du collage benjaminien—toute une pensée de l'archive—traverse la génération Black Mountain, Olson et Duncan en particulier. À peine esquissée par nous, une étude des archives Duncan (les 75 « Carnets ») au prisme du travail de Benjamin, ainsi qu'une analyse comparée du *H.D. Book* et du *Livre des passages*, restent à mener.

Fifteen years of Gertrude Stein has been the subversive element? Part of my conflict is the very unoriginality of the necessity. And originality (that the poem originate in itself) is an article of our conscience? (Olson papers, U Conn., Storrs)

Un an plus tard, dans une lettre de février 1955 adressée à Olson, Duncan réaffirme sa conception « communale » du langage, où l'écriture conçue comme la production d'une subjectivité cède le pas au « continuum du discours », une pratique fondée sur l'échange et la circulation des mots :

But speech is solitary / and since finding companions—at this time, and that an eternity—the language becomes a conversation, a discourse, not a speech. I can go from your poetry to mine to hers as I go to poetry at large as a continuum of discourse. Original in that it stirs the origins / that language is the always coming into being of something.

On l'a vu dans son Roman nomadologique du modernisme, *The H.D. Book*, Duncan affirme avec force son refus de l'originalité, de l'autorité, abandonnant toute prétention au génie créateur à la faveur d'une exploration des possibilités du medium en tant que tel : « It is not expression nor creation that I seek; but my inventions are addressd to an adventure. The medium of words » (xii). Sa stratégie discursive est celle de l'indirection, l'oblique se substituant à la logique : « It is only by constantly rearranging such statements that I can suggest a proposition I am avoiding » (ix). Instabilité, rupture, perturbation du système de production du sens et dérèglements de la machine discursive minent la visée communicationnelle du langage pour privilégier une écriture sérielle : « I attempt the discontinuities of poetry. To interrupt all sure course of my inspiration » (xii). Ce fragment témoigne de la prégnance vive des imitations steiniennes, dont la syntaxe poétique de ce poème exhibe l'empreinte et l'usage détourné.

include the fathering Night and Day,
include the orders descending thru words,
include the elegances of no rhyme,
include the roar of a lion in triumph,
include break orderly converse to address divine disorders abruptly,
include the tree upon which our life hangs,

include the metaphor in which from that tree Christ is crucified,
 include all martyrs in the sense of fun,
 include chairs and tables as comfortable things,
 include the bird in the angel with wings,

FIGURE 1

The vowels are physical
 corridors of the imagination
 emitting passionately
 breaths of flame. In a poem
 the vowels appear like
 the flutterings of an owl
 caught in a web and give
 awful intimations of
 eternal life. (« xxvii : An Owl is an Only Bird of Poetry » 42)

Cette page témoigne d'une pratique singulière du « collage », puisque le matériau demeure immanent à l'écriture duncanienne. La surface morcelée procède d'une juxtaposition de champs textuels et de rythmes proprement *hétérogènes*, puisque l'un provient d'un *détournement*—que Duncan nomme *derivation*—de la syntaxe steinienne, l'autre, de sa propre « main », rend compte de la vision orphique du monde et des lettres vives de l'alphabet de la Kabbale. Rassemblées dans une édition londonienne sous le titre de *Derivations: Selected Poems 1950-56* (1968), les imitations steiniennes sont en réalité contemporaines de l'écriture de la série de poèmes de *Letters*, le poète menant de front deux pratiques poétiques destinées à deux projets distincts de livre, mais absorbées dans un même mouvement d'écriture. Les poèmes de *Letters* forment une série de 30 fragments textuels numérotés, auxquels s'ajoute la longue préface aux accents de manifeste surréaliste. Ces textes d'une intensité variable s'inscrivent dans une double spectralité—la communauté des ombres spirituelles (*Geist*, connexe germanique de *ghost*, désigne le fantôme et l'esprit) au royaume des morts, et la communauté épistolaire des destinataires des poèmes-lettres (Levertov, Lamantia, Olson, Helen Adam, Creeley, McClure, Broughton).

As we struggle towards life, it is thru our inventions that we offend the dead: as they in their time offended. The ghosts in which we have our faith shift their miserable bones when we stumble, to break, to discontinue our subscription in the fate of mankind. (xi)

Le poète se livre ainsi à « des échanges ou des mélanges de revenants, des compositions ou des conversions *follement spectrales* » (*Spectres de Marx* 83). Avec le jeu des envois et dédicaces, échanges et mélanges, Duncan crée un réseau tourbillonnaire de transmission intercommunautaire, où « Artaud » arrive en lettres vives à Philip Lamantia, « that Marianne Moore - / E.P. – Williams – H.D. – Stein - / Zukofsky – Stevens – Perse - / surrealist – dada – staid / pot) » à Denise Levertov, Blake et Rimbaud à Helen Adam, Lawrence et Pound à Olson, etc.

The composition of LETTERS begins with ‘Letter to Denise Levertov’ and moves out over almost three years’ work to complete a book presided over by an alphabet primary to world creation. These angelic letters then those powers hidden or discovered are substance of our speech. A naming of my peers, and an exclamation of joy: Denise Levertov, Charles Olson, Robert Creeley, James Broughton, Mike McClure, Helen Adam—it is the presence of companions, named and unnamed, that inspires LETTERS. A book of primaries, a book of companions. A book of praise. I have stored here, as best I know how, the songs of all I live by. For I adhere to form as the bee obeys to the geometry of the hive. (4^e de couverture, *Letters*)

La belle formule de géométrie de l’essaim ou de la ruche cristallise l’image du tourbillon poétique de l’écriture duncanienne, marquée par l’invisible présence d’une indiscernable multitude : « It is I Adam whose signature fell into a multitude » (xv). Quelle plus sublime métaphore pour un sujet « lyrique » que cette nuée indistincte, cette zone de turbulence ? À l’inverse de la zone de vorticité poundienne, où l’ego brisé aspire en sa fêlure l’énergie et la chair des cervelles prises dans son cyclone « métempsychotique » infernal, la turbulence du sujet « dissipé » duncanien se compose d’un ensemble de petites multiplicités gravitant dans le langage, une vibration moléculaire sous les mots.

disturbances

that are rays out from the one language into the other
languages, from the one into its other.

What songs my mother taught me. Not to sing. (« xxiii : New Tidings »)

La géométrie projective de l'essaim est aussi le signe que l'esprit essaime. Autrement dit, que *Es* sème. « Qui est Je ? C'est toujours une troisième personne », nous disent très sérieusement Deleuze et Guattari au sujet des personnages conceptuels (*Q* 63). Pour Stein, dans « Capitals, Capitals », que cite Duncan dans sa lettre du 17 juin 1954 à Olson : « In the third place the third capital is aroused » (U Conn). L'esprit n'est pas (le) moi, c'est le *Es* (*Spirit* ?), l'entité *Id*. « [Olson] set large for us our "subject"—not the personal or the cultural, but the Nature and Identity (Id-Entity) of the species "Man" », écrit-il dans son introduction à *Additional Prose* (*SP* 145). De même, le poète martèle dans une lettre primordiale écrite à l'apogée de sa crise poétique, éthique et politique avec D. Levertov : « the *impulse* that informs (and makes *necessary* the artist's craft), the hidden and life-creative and destructive ID-entity is what makes the difference between mere craft... and significant craft ; is why many a good craftsman is even an enemy of Art.¹ » Ce *Id/Es/Spirit* hante l'écriture de Duncan, en témoigne l'Introduction à *Bending the Bow* s'intitule, où une section complète s'intitule « *IT* », comme celle de Stirner, selon la magistrale démonstration de Derrida dans sa critique de l'*ego cogito* et du narcissisme, que nous prenons soin de citer longuement.

Il [*Stirner, que nous remplaçons un instant par R.D.*] serait constitué par les spectres dont il est désormais l'hôte et qu'il rassemble dans la communauté hantée d'un seul corps. Moi=fantôme. Donc « je suis » voudrait dire « je suis hanté » : je suis hanté par moi-même qui suis (hanté par moi-même qui suis hanté par moi-même qui suis... etc.). Partout où il y a Moi, *es spukt*, « ça hante ». (L'idiome de ce « *es spukt* » joue dans tous ces

¹ Lettre du 19 octobre 1971, citée par M. Perloff dans « Poetry, Politics, and the "Other Conscience": Robert Duncan's Letters to Denise Levertov » (1996), 35, qui commente : « What this means in practice is, in the words of Duncan's own title, *ground work*—the grounding of abstraction and morality in the particulars that might give them life. 'I am certain,' says Duncan, 'language charged with meaning to the utmost possible degree is our responsibility if we be language workers' (8 November). »

textes, comme dans *Das Unheimliche* de Freud, un rôle singulier. Sa traduction échoue toujours, malheureusement, à rendre le lien entre l'impersonnalité ou le quasi-anonymat d'une opération [*spuken*] sans acte, sans sujet ou sans objet réels et la production d'une figure, celle du revenant [*der Spuk*] : non pas simplement « ça hante », [...], mais plutôt « ça revient », « ça revenante », « ça spectre ».) Le mode essentiel de la présence à soi du cogito, ce serait la hantise de ce « *es spukt* ». [...] Ne peut-on étendre cette hypothèse à tout cogito ? (*SM* 212)

Ce qui ferait retour dans la poésie de Duncan serait donc l'esprit d'une « modernité de la hantise », selon l'expression de Jean-Michel Rabaté (*Pénultième* 11), une modernité qui ne serait jamais identique à elle-même, jamais contemporaine d'elle-même, mais hantée par sa doublure projetée dans le passé et dans l'avenir :

Often I am permitted to return to a meadow
as if it were a given property of the mind
that certain bounds hold against chaos,

that is a place of first permission,
everlasting omen of what is. (OF 7)

Ce « perpétuel *omen* de l'être », éternel retour du signe avant-coureur, n'est autre que la reformulation radicale de la métaphysique de l'être en une *pensée des devenirs*—celle de Bergson, James, Whitehead, Nietzsche, Deleuze. Dans sa spectrographie du siècle de Marx, Derrida met en exergue la tension intempestive du spectral, ce qui toujours fait retour depuis un *modo* ou un *post* : « Le propre d'un spectre, [...] c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis. Intempestivité, encore, et désajustement du contemporain » (*SM* 162). Le hors-temps de l'éternel retour spectral (« RE-//bound as we are bound to return ») engendre une dislocation syntaxique, alors que le préfixe du retour est mis en facteur commun.

XX: RE- (for Mike and Jo Ann McClure)
-turn. In spring-up green freshet
turn. Delight to the eye, spring

to torso, hand spring to wheel,
thigh turn upon thigh;
eye light to eye; heart

-bound as we are bound to return,
 however casually,
to time or place instinct for joy:
measures wither or rot
 of habitual conflict. (*Letters* 34)

Le décrochage du temps hors de ses gonds (*time is out of joint*) fait également surface dans le poème « vi: Figures of Speech », cette fois moins plastiquement que figuralement et philosophiquement, justement, dans un hommage blakien à Helen Adam : « And if Present, Past & Future were to appear then, three daughters of Chronos » (*Letters* 11). La majuscule, par-delà la personnification des mots ou des notions, renvoie à la conceptualisation du langage. Ainsi, dans le Temps, l'Altérité (*Otherness*) ou encore les Êtres (*Beings*), les lettres majuscules révèlent non seulement les traces allégoriques qui travaillent depuis toujours le langage philosophique, mais dotent ces mots d'une valeur abstraite, les élèvent à la puissance du concept.

We might see three lovely damsels, girded with flowers, having only the
personification of their capitalizations. They grow concrete to our wonder.

[...] Then: and this is for me the full splendor of poetry in which we blindly
see—the fallen light is renewd and the universe of Otherness is entire. Earth rises out
of Earth, an angelic personification, a being of light. The throngs of Beings rise up,
vapours of daybreak as from the dewy grass, and this is a choir of voices. (*Letters* 12)

Un désajustement du discours se produit également dans le ton, qui laisse transparaître la reprise ironique des débats esthétiques en cours sur la modernité « (the Instructor said that personifications were poor devices) » : « these three Ladies, there, just taking body out of the air, the air of the mere capitalization of the Word, and appearance out of the world (language) of Blake's drawings. [...] the Bard's life, the language's life . . . all the thread of lives and deaths that runs between the saying of the Word and the Return of

the Word from his saying » (*Letters* 11). L'ironie se fait plus mordante dans ce poème, qui comprend une saynète satyrique sur les discours critiques et/ou poétiques, ainsi « vii : Metamorphosis » (15-16) :

3. Three men seated around a table talking
of words, of tones, of colors—of one, one art
—a poetry—at odds each one,
emerging as if from an enlightend singleness
into all contradictions realer upon the real
—“The discourse. . .”—no longer feel
distinctions but see each in the discourse
his innerness, a single man
divided against himself at one, made whole,
intensest momentary image.
[...]

A derived poetry!

Ce que mettent en scène les pages de *Letters*, comme celles de « The Structure of Rime » à partir de *The Opening of the Field*, serait l'alliance du spectral et d'une poétique de la « phrase générative¹ », autrement dit une *hantise du langage*. « Below this: clouds drifting, in which images emerge. The cloud is perhaps idleness, is a being without lineaments, a mereness of metaphor that is not sensible. This figure in writing is the poetry of Gertrude Stein. » Cette zone d'ombre dans l'écriture n'est pas Stein elle-même mais sa poésie, les mots. Ceux de la langue commune. La langue de Stein est saturée de ce que Duncan nomme ces « métaphores insensibles » (*a mereness of metaphor that is not sensible*). Le langage ressort imperceptiblement marqué par son *usage* syntaxique de la phrase, du paragraphe, de la répétition. Le langage, dès lors, s'avère hanté par ses configurations « antérieures », qui sont paradoxalement « actuelles » dans les textes, et comme imprimées en filigrane dans le langage. A la question de L.S. Dembo, « what do you mean by “communal” ? », Duncan répond : « any experience we have that might be our own individually can reappear only by its participating in a language which we didn't originate. When I'm talking, I may not be

¹ Sur « The Structure of Rime » et la notion de « phrase générative », cf. Fredman, *Poet's Prose*, 96-99.

immediately confronted by the commonality of language, but I am when really composing in a poem—especially as we do, where we’ve driven that musical phrase of Pound’s back to the the very place where every word is potentially active » (SUNYB).

d) « *The Structure of Rime* » : une figure de l’informe

Comme en témoignent les trois lettres-poèmes pour Olson, la hantise du langage se matérialise, particulièrement dans *Letters*, par le retour de la théorie qui ressurgit par les failles du texte poétique. Mais elle se manifeste également par la création d’une série de figures (« la production d’une figure, celle du revenant », *SM* 212), que l’on peut rassembler sous un seul concept, celui d’Esprit. Non pas l’esprit hégélien absolu, mais l’esprit bergsonien ou jamesien, celui qui *fait* l’expérience de la matière, image-mouvement, champ du monde. Celui qui éprouve le passage de pensée et rêve de dire « il pense¹ », comme on dit il pleut. L’esprit de l’écrivain au travail, enfin, qui se saisit de ce double passage par l’écriture, et pour qui l’expérience poétique est toujours déjà le retour, ou le Spectre, du langage. Autrement dit, on assiste, dans les poèmes sériels de Duncan, au télescopage de deux lignes du neutre, au dédoublement du spectral, par la sensation trouble d’un « *es spricht* » (ça parle), associée à celle d’un « *es spukt* », que Derrida nous invite à penser comme « ça revient » ou « ça spectre » (*SM* 212).

With what animus men would reject the suggestion that the poem presents itself as event and as person, and, where it refers to a deeper and/or further reality, refers to a metapoetry, not to a metaphysics or a metapsychology. We daily assume that we use words, that we “speak” with words. Behind which assumption, ready to trigger reactions of anger, disgust, dismay, ennui, intoxication, addiction, fear, protest—all the range of reaction that men once had for the sexual’s being admitted into the grounds of conscious intellectual concern—is the fact that it is the words themselves that speak for us, revealing and betraying us. Whatever a man is in “his own”, much of what he is is not in the realm of such private property but in that of the common property of words—he is a creature of language, of the commune of the Word. (*A Prospectus*, 1971, SUNYB)

¹ James, *Principles of Psychology*, cité par D. Lapoujade, *WJ*, 38.

Si l'esprit est doté de la puissance philosophique du concept—Duncan lui donne la forme d'un champ ouvert—, ce dernier crée avec et dans le langage une sorte de « personnage conceptuel » deleuzien qui y déambule librement, « La Structure de la rime ». La Structure—où la majuscule désigne le personnage, qui est aussi le nom de la série—est le langage élevé au rang de personnage conceptuel dans le poème. Que faut-il entendre par là ? Le personnage conceptuel—en l'occurrence, le langage—est la troisième personne qui dit Je, et qui sillonne à la fois le champ d'immanence de la pensée et le plan de composition du poème. C'est un personnage hybride qui occupe une fonction cruciale dans la création poétique. Il s'agit moins d'une figure que d'un embrayeur, dont le rôle est de « manifester les territoires », ou encore d'une « conjonction », un « système de renvois ou de relais perpétuels ». Enfin, la Structure de la rime se distingue par ses « traits relationnels¹ », sa capacité à relier.

Mais Duncan n'en reste pas là. Il crée aussi des figures, qui viennent peupler en nombre le plan de composition, et le plus souvent se greffer sur le personnage conceptuel du langage. Ainsi, « The First Beloved », « The Lady », « She it is Queen Under The Hill » dans « Often » (*OF* 7), par exemple, est une figure kabbalistique du *Zohar*, la Shekhina ou Présence divine, qui renvoie à la présence occulte ou ésotérique du numineux dans le monde, et, obliquement, au sens caché parmi les mots². Dans *The Truth and Life of Myth*, Duncan souligne l'importance de la théosophie dans son

¹ Cf. *Q*, 67-69. Il ne s'agit pas d'un personnage conceptuel pur, mais d'une forme hybride à l'interface du conceptuel et du figural : « Ce qui n'empêche pas que les deux entités [personnage conceptuel et figure esthétique] passent souvent l'une dans l'autre, dans un devenir qui les emporte toutes les deux » (64). Et plus loin : « Le plan de composition de l'art et le plan d'immanence de la philosophie peuvent glisser l'un dans l'autre, au point que des pans de l'un soient occupés par des entités de l'autres » (65).

² Cf. *Le Zohar. Le Livre de la Splendeur*, extraits choisis et présentés par G. Scholem, « La Genèse », I, 49b (Présence divine, elle est aussi la compagne céleste de l'homme). Il s'agit du livre principal de la littérature de la Kabbale, écrit en araméen au XIII^e siècle par le kabbaliste espagnol Moïse de Léon, « parti d'une allégorie semi-philosophique et aboutissant à une interprétation mystico-théosophique de l'Écriture », écrit Scholem dans l'Introduction (21) : « Derrière l'ensemble, on sent vibrer la personnalité ardente d'un mystique qui, partant de l'enseignement philosophique et talmudique de son temps, plonge toujours plus profondément dans les idées mystiques et gnostiques de la Kabbale, jusqu'à perdre finalement tout intérêt pour la philosophie et révéler un génie tout à fait surprenant dans l'exposé homilétique. [...] C'est la Kabbale même [...] qu'il édifie [...] en s'appuyant sur l'Écriture et sur les thèmes haggadiques anciens du Midrash » (17).

éducation : « For my parents, the truth of things was esoteric (locked inside) or occult (masked by the apparent) » (*FC* 3). Duncan écrit dans *The H.D. Book* (II.5) :

“The total world of which the philosophers must take account,” William James writes in his *Principles of Psychology* in 1890, “is thus composed of the realities *plus* the fancies and illusions.” What we must deal with in such a totality of the human experience demands in poetry, as James saw it demanded in philosophy, a new texture of thought and imagination. “For there are various categories both of illusion and of reality, and alongside of the world of absolute error (i.e., error confined to single individuals) but still within the world of absolute reality (i.e., reality believed by the complete philosopher) there is the world of collective error, there are the worlds of abstract reality, of relative or practical reality, of ideal relations, and there is the supernatural world” [II, 291].

Il se réfère souvent au James des *Principles of Psychology* ou encore à Freud, qui ont su inclure une réflexion sur l’irrationnel et sur l’inconscient dans la psychologie et dans la psychanalyse, alors qu’ils sont réduits à l’erreur et à la folie par le sens commun :

James and Freud in the eighteen-nineties were drawn to study hallucination, hysteria, and neurosis, where feelings of safety, love and virtue were confused and even lost. James saw that man must cope with a more and more complicated picture of the real—the communal composite—if he desire fullness. Freud saw that the unconscious creativity of man—where arts, wars, rituals of flower worship and death orgy, forbidden sexual cravings and the highest ideals swarmed—must become part of his conscious life, his responsibility, or else, if he not have to do with the nature of his individual potentialities, there was the hubris incurred. Safety, love, and virtue were under threat. (II.5)

Le poète perçoit la « magie » qui fonde à la fois l’expérience surréaliste et la conception benjaminienne du langage¹. Duncan partage en effet avec Breton et Benjamin la volonté de « désinstrumentaliser » le langage, en particulier en touchant à la « logique » et donc à la syntaxe, et il rejoint l’idée que c’est avant tout dans le langage que l’opposition du réel et de l’irréel peut être surpassée, comme le souligne M. Crépon dans *Les promesses*

¹ Pour une discussion approfondie des enjeux de « l’écriture comme acte magique », héritée de la conception du langage dans la Kabbale (« And the Kabbalists, both Jewish and Christian, saw *language itself* as the means through which the broken world could be healed and Eden regained », 210), cf. Burton Hatlen, « Robert Duncan’s Marriage of Heaven and Hell: Kabbalah and Rime in *Roots and Branches* » (1990), 207-226. Hatlen écrit : « By magic I mean a recognition that the boundary between self and world is fluid, so that a change in one necessarily changes the others, and an active search for ways to initiate and control this process » (207).

du langage (106). Toutefois, s'il reconnaît dans son essai sur le surréalisme « le quotidien comme impénétrable et l'impénétrable comme quotidien », Benjamin rejette, à l'instar de Duncan, les paradis artificiels pour atteindre les profondeurs de l'« automatisme psychique » et ainsi « ne plus avoir d'oreille que pour *ce que dit la bouche d'ombre*.¹ » Pour Benjamin, l'illumination arrive par la lecture, l'écriture, la pensée². À l'instar de Benjamin, dans son essai « Sur le langage en général et sur le langage humain » (1916) en particulier, Duncan articule subtilement langue mystique et métaphysique : « All the events, things and beings, of our life move then with the intent of a story revealing itself. When a man's life becomes totally so informed that every bird and leaf speaks to him and every happening has meaning, he is considered to be *psychotic*. The shaman and the inspired poet, who take the universe to be alive, are brothers germane of the mystic and the paranoiac. We at once seek a meaningful life and dread *psychosis*, 'the principle of life' » (FC 2). De surcroît, la perception des événements du déroulement de la vie comme un long processus de révélation (révélation des êtres et des choses qui *se* communiquent à l'homme, pour Benjamin), de dévoilement d'une histoire (*muthos*), n'est pas sans rapport avec la conception héraclitéenne de la vérité, du moins si l'on en croit l'analyse que tire Heidegger de son étymologie, *a-letheia* (dé-voilement, hors retrait) ou ce qui éclot hors de l'oubli dans

¹ Cf. Breton, *Manifeste du surréalisme*, 36 : « SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». On soulignera ici la continuité entre le « fonctionnement réel de la pensée » comme flux continu (cf. *Les champs magnétiques*) et l'influence de James et de Bergson. V. à ce sujet, Jenny, *La fin de l'intériorité* (2002), 22-27, 124. La seconde citation provient de Breton, *Entretiens*, cité par Blanchot, *L'espace littéraire*, 235.

² Benjamin, « Le surréalisme », *Œuvres* II, 131 : « L'étude la plus passionnée des phénomènes télépathiques [...] ne nous apprendra pas sur la lecture (qui est une opération éminemment télépathique) la moitié de ce que cette illumination profane qu'est la lecture nous apprend sur les phénomènes télépathiques. Ou encore : l'étude la plus passionnée de l'ivresse du hachisch ne nous apprendra pas sur la pensée (qui est un éminent narcotique) la moitié de ce que cette illumination profane qu'est la pensée nous apprend sur l'ivresse du hachisch. Le lecteur, le penseur, l'homme qui attend, le flâneur sont des types d'illuminé tout autant que le fumeur d'opium, le rêveur, l'homme pris d'ivresse. Et de plus profanes. Pour ne rien dire de cette drogue terrible entre toutes—nous mêmes—que nous absorbons dans la solitude. »

l'ouverture de l'être¹. C'est ainsi que J.-M. Rabaté établit un lien entre l'écriture poétique selon Heidegger (*Dichten*) et la poétique des *Cantos* qui se fonde notamment sur une *Sagetrieb* ou pulsion de parole (*die Sage*, la dite, le récit ou la légende) :

The 'saying' is always a 'showing', a truth-telling which discloses the truth (or *aletheia*) : *deixis* lies behind poetry, which leads one to the second paradox that language in poetry speaks of itself in order to show, to point at, to designate. [...] Heidegger's idea of truth as 'disclosure' and revelation cannot be separated from the 'foundational' situation of language. (*Pound's Cantos* 7-8)

L'écriture, pour Duncan, procède d'un acte herméneutique, une lecture du monde comme texte, celle pratiquée par l'interprétation théosophique, et de laquelle l'interprétation freudienne et la sémiologie sont pour lui les pendants modernes. S'il se livre bel et bien à un jeu de chiffage et de déchiffrement, parfois nourri par l'érudition des textes anciens sur la création, le poète n'en est pas pour autant la dupe du signe. Sa pratique de l'écriture révèle qu'il n'a que trop conscience du glorieux (et pieux) mensonge du réel², et du fait que « le signe est un menteur et un voleur » (les traits d'Hermès), pour le dire avec la verve d'Henri Meschonnic (*Un Coup de Bible dans la philosophie* 14)³. Tout en étant persuadé, selon l'aphorisme de Wittgenstein, que les

¹ Comme l'écrit Heidegger dans les *Beiträge*, l'*aletheia* joue après *Etre et temps* un rôle crucial dans l'espoir du philosophe de « faire un saut multiple dans l'essence de l'être lui-même. Le rapport au commencement, la tentative de tirer au clair l'*aletheia* comme un caractère d'essence de l'étantité même, la fondation de la distinction entre l'être et l'étant », cité par J. Grondin, « Heidegger et le problème de la métaphysique » (1999), 184. Pour Meschonnic, Heidegger essentialise le langage et force l'étymologie, il faudrait donc y voir le signe de sa mystique du verbe, en particulier de la *langue* grecque et germanique, cf. *Le Langage Heidegger* (1990), 316-18, et *Heidegger ou le national-essentialisme* (2007).

² Cf. ces mots célèbres de Mallarmé : « Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière—mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, [...], chantant l'Âme [...], et proclamant devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume Lyrique, et tel peut-être mon titre, *La Gloire du Mensonge*, ou *Le Glorieux Mensonge*. Je chanterai désespéré ! » (I, 696).

³ La plupart des textes anciens sur la création ont fait l'objet d'une sélection annotée et traduite par C. Doria et H. Lenowitz dans *Origins. Creation Texts from the Ancient Mediterranean* (1976), préface de J. Rothenberg (qui avait publié les traductions et analyses des différentes cosmogonies dans la revue *Alcheringa: Ethnopoetics*). Rothenberg insiste sur l'importance de la traduction de cette chrestomathie pré-homérique et pré-mosaïque (notamment les groupements « *creation through word* » et « *elemental creation* ») pour nombre de penseurs et poètes qui puisent dans ces récits de l'origine du monde une véritable « *poesis* : the making or shaping of reality through speech—myth emerging naturally by way of mouth to ear » : « Poets specifically & commentators with a specialized, more universal view of the matter (Olson, Duncan, Snyder, Kelly, Schwerner in his reinvented *Tablets*, Graves & Eliade & Campbell) offered [as forerunners] visions of ancient Europes, Asias, Africas, whole worlds united by

réalités du monde ne sont pas, et ne seront jamais, « le fin mot de l'histoire » (*Grammaires de la création* 30). C'est dans cette double perspective, qui n'est pas étrangère à Mallarmé, que Duncan use et abuse des allégories et autres hypertrophies du signe linguistique, notamment la multitude de figures associée au personnage conceptuel du langage. Dans une lettre à Robin Blaser datée du 28 novembre 1956, Duncan écrit : « If there is a hero in Structure of Rime it is a persona of the poem and God spare us some perspective not me.¹ »

Nous lisons aussi dans le recours duncanien à ces Figures qui se dressent emplies de tous les possibles une façon de souffler en sous-main au lecteur qu'« il y a peut-être cette précaution initiale à apprendre, que du langage nous n'avons que des représentations » (*Un Coup de Bible* 87). Double préfiguration de *The Opening of the Field*, « xix: Passages of a Sentence » (*Letters* 33), évoque plus spécifiquement le bruissement orphique de la *langue* du monde, c'est-à-dire ici les lettres douées de vie, sous l'empire de la *ruah* hébraïque, qui désigne le souffle, la respiration et le vent, avant d'être l'esprit : « wings are a wind, featherd, a beating of the air in passage or a word, the word "word," hovers, sailing before dropping down the empty shafts of sense toward » (*Letters* 33). Cette vision est commune au caractère magique que confère Benjamin au langage, qui n'est pas pour lui le propre de l'homme. Chaque chose a son langage, dans lequel elle communique son « essence spirituelle » à l'homme, qui a le privilège de la recueillir. Comme l'explique Marc Crépon, « le langage des choses se résume ainsi à une adresse, sans autre contenu que cette adresse même—c'est-à-dire sans autre contenu que le langage lui-même » (*Les promesses du langage* 118). Le titre « Passages of a Sentence » constitue une prolepse des figures complexes (Passage,

what Olson called the 'pleistocene' or Snyder 'the Great Subculture (of illuminati) which goes back as far perhaps as the late Paleolithic' » (xvi). Cet ouvrage, signé par Rothenberg, figure dans la bibliothèque de Duncan, conservée dans la Duncan Archive, SUNYB. Sur le lien avec le *Zohar*, cf. M. Davidson, « A Book of First Things : *The Opening of the Field* », in *Scales of the Marvelous* (1979), 56-61.

¹ Duncan papers, Bancroft Library, UC Berkeley, mss 78/164 c, bx 1, f 21.

Phrase) du personnage conceptuel de la Structure. De même, « vi: Figures of Speech » (*Letters* 11) met en jeu la lettre et la figure, ou le figural et le littéral, et annonce la prolifération des figures de la Structure. Mais ce n'est qu'avec la série « Structure de la rime » que Duncan trouve au spectre du langage son « vrai » visage. L'ensemble de *The Opening of the Field* est construit *autour* de cette série sans fin, qui parcourt son espace et se distribue dans son champ ouvert : « turn turn turn », écrit le poète dans « The Dance » (*OF* 8), poème où affleurent les strates des champs williamsien (« our words are,/our articulations,/our measures »), olsonien (« Maximus calld us to dance the Man ») et whitmanien (« Whitman was right. Our names are left/like leaves of grass,/likeness and liking, the human greenness/Tough as grass that survives cruelest seasons », *OF* 9).

Placé immédiatement avant « The Structure of Rime I », figure le poème intitulé « The Law I Love Is Major Mover » (*OF* 11), où l'écriture paraît indissociable des lois physiques d'un univers en perpétuelle extension. Elle se propage d'abord par la vibration des sons et par la répétition, autrement dit la *rime* interne, qui engendre assonances et allitérations (*lay/law ; healthy heaven*).

Hear! Beautiful damnd man that lays down his law lays down
himself creates hell
a sentence unfolding healthy heaven.

Dans ce fragment d'une construction protéiforme guidée par l'autoréférentialité, Duncan utilise à plein la dimension de la *deixis* du langage poétique, qui (se) montre et (se) désigne en (s')avançant. Après l'apostrophe blakienne, les trois premiers vers forment une longue *périphrase* définissant avec une ironie réflexive le poète au travail. S'arrogant le pouvoir de créer la loi qu'il s'impose (*lays down his law*) dans son travail du langage (*logos*), l'écrivain s'allonge de tout son long, au lieu de se mettre à nu (*lays down/himself* où l'on attend *his self*). La figure de l'écrivain est à nouveau dévoyée, plutôt que dévoilée. Sa création—*autonome*—s'avère infernale (*creates hell/a*

sentence), c'est le monstre d'une Phrase cosmogonique, qui dans son développement même déploie le monde qu'elle crée (*a sentence unfolding healthy heaven*). Le poète soumet d'abord une « grammaire de la création¹ » à la lecture, qui se distingue par une forme d'« agrammaticalité », soit en l'occurrence une neutralisation du temps de l'acte créateur—le *devenir*—par la forme simple du présent (*man that lays ; lays ; creates*). La forme *continue*, en revanche, est l'apanage de la phrase créée, et auto-nome, qui n'obéit plus désormais qu'à sa propre loi, *nomos*, celle de son déploiement verbal et cosmique (*unfolding*)². Là où l'homme crée l'enfer et fabrique l'équivalent d'un Golem, le langage acquiert quant à lui son auto-nomie, à travers une paradoxale *autopoïesis*, et parvient à l'acte « adamique » de dénomination. Ces vers de *The Opening of the Field* amorcent l'exploration conjointe de la naissance du *kosmos* et de la naissance du langage, questionnement qu'a mené au plus loin Walter Benjamin dans son essai « Sur le langage en général et sur le langage humain ». Il y révèle l'espoir messianique qu'il loge dans sa philosophie, rappelant la fonction originelle de dénomination et de révélation du langage, qui doit son caractère magique à l'immédiateté et à l'infinité de cette communication : « L'essence spirituelle [de l'homme] est le langage qui a servi à la Création. Le verbe a servi à créer, et l'essence linguistique de Dieu est le verbe.³ »

Contrairement à l'apparence, ce à quoi se refuse Benjamin—position défendue par

¹ Suivant G. Steiner, *Grammaires de la création*, 17-20, nous entendons grammaire au sens de perception temporelle, prise entre récit, accomplissement et projection de la création : « l'organisation articulée de la perception, de la réflexion et de l'expérience, la structure nerveuse de la conscience lorsqu'elle communique avec elle-même et avec les autres. » L'auteur souligne que « cette fantastique 'grammatologie', formellement incommensurable, des futurs verbaux, des subjonctifs et des optatifs s'est révélée indispensable à la survie, à l'évolution de l'animal doué de langage' face au scandale et à l'incompréhensibilité de la mort individuelle. » Enfin : « Le 'Verbe' qui était au 'commencement', pour les présocratiques aussi bien que pour saint Jean, comprenait une éternité génératrice et dynamique dont le temps pouvait jaillir, un présent indicatif du verbe 'être' qui est gros du 'sera'. Les temps futurs sont un idiome du messianique. »

² Sur la distinction entre les deux lois, *logos* (cité, raison) et *nomos* (espace « nomade »), cf. *Différence et répétition*, 53-54, et *Mille plateaux*, 458-62. Marcel Detienne relie également l'acte fondateur de la cité et l'écriture ou « logique » de la fondation à sa dimension politique en Grèce archaïque : « la première écriture est impliquée dans le monumental, dans l'organisation de l'espace politique. [Il s'agit d'] une écriture des lois que la cité se donne [...] », in « Discussion » (avec Yves Bonnefoy), « Penser le commencement en Grèce archaïque », *L'acte créateur* (1997), éd. Gadoffre, Ellrodt, Maulpoix, 103.

³ Benjamin, « Sur le langage », *Œuvres I*, 154. V. à ce sujet Marc Crépon, *Les promesses du langage : Benjamin, Rosenzweig, Heidegger* (2001), 101-130.

Duncan dans sa crise fondamentale avec D. Levertov et dans sa critique féroce de la conception bourgeoise de l'art et de la littérature—c'est de faire du langage un instrument (au service de la politique, ou comme marchandise). Sa magie est bien d'être *action*, mais seulement « dans la mesure exclusive où il ne communique rien d'autre que sa propre essence », comme le souligne si justement Marc Crépon, qui ajoute que pour Benjamin, « c'est en s'exhibant dans sa pureté qu'il produit ses effets les plus radicaux » (*Les promesses du langage* 117). Survient alors, dans « The Law I Love Is Major Mover », la Phrase ou Sentence qui vient serpenter l'espace poétique dans son déploiement prophétique (*a sentence unfolding*), rappelant que l'*archè*, qui deviendra le principe de vie (*principium*), est dans la langue grecque à la fois le commencement et le commandement.

Thou wilt not allow the suns to move
nor man to mean desire move,
nor rage for war and wine,
here where the mind nibbles,
nor embrace the law under which you lie,
that will not fall upon your face
or upon knees, all
but twisted out of shape, crippled
by angelic Syntax. (OF 11)

Si le champ immanent de l'esprit (*where the mind nibbles*) produit le personnage conceptuel du langage, la Structure de la rime, ce poème nous donne à lire la préhension mutuelle, la com-préhension du poète et du langage dans la *figure* de la Phrase (*face*), elle-même « assujettie » à la Loi du « Premier Moteur » (Steiner) ou « Grand Commenceur » (Char), le *primum mobile* de la création du monde que Duncan nomme *Major Mover*. La loi du *logos* se manifeste dans la Syntaxe, ce « pivot » mallarméen de la *logique*. Cette strophe nous livre bien, grammaticalement, une phrase serpentine de neuf vers. Mais au lieu d'acte adamique de dénomination, la Sentence crée

négativement, par l'entremise d'une litanie erratique d'interdits, cosmique (*not allow the suns to move*) ou encore libidinal (*nor man to mean desire move*). La phrase chimérique vise bien l'acte magique, l'action par le verbe, mais (se) réalise dans l'ironie de sa propre atrophie (*nor embrace the law under which you lie*). La loi du *logos* (raison) s'avère l'empire du mensonge (*lie*). Elle est mise à mal par le malin génie du langage, l'indicible, qui se manifeste par la tension et dans les torsions syntaxiques (*crippled/by angelic Syntax*). On assiste en propre à la désubjectivation de l'expression poétique, où le poète se voit déposséder par le langage même de son essence spirituelle, définie selon Benjamin par la tâche de la dénomination, et donc du parachèvement de la création. La Phrase signe l'échec pour l'homme de trouver dans le langage son expression essentielle, son incapacité à créer absolument, à (se) communiquer, *faire sens* (*nor man to mean desire move*).

Look! the Angel that made a man of Jacob
made Israël in His embrace

was the Law, was Syntax.

Him I love is major mover. (OF 11)

La confrontation du poète avec la figure ontogénétique de la sentence, employé dans son double sens de production langagière et de jugement dans le poème (*law/sentence*) comme dans la théorie du langage de Benjamin, aboutit à montrer les limites de la nomination, et au-delà de l'expression poétique¹. C'est une nouvelle version de la lutte de Jacob (Israël) avec l'ange, qui rappelle ces mots de Mallarmé : « ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu.² » La Syntaxe opère le

¹ La première moitié du poème met en scène le jugement dernier dans l'Evangile selon saint Jean (*John*), l'apocalypse, en anglais *The Book of Revelations*, juxtaposé à une citation de John Adams : « The Law I Love Is Major Mover/from which flow the destructions of the Constitution » (OF 10). Pour Benjamin, la perte de l'essence spirituelle de l'homme est due à l'utilisation du langage, dans le péché originel, pour la connaissance du bien et du mal et non pas pour nommer, donc à la vanité de juger, qu'il relie à la « magie du jugement », cf. « Sur le langage », *op. cit.* 160 sq.

² Jacob l'Edomite, fondateur d'Israël, est également nommé Israël, « qui combat Dieu ». Mallarmé écrit : « J'en suis, après une synthèse suprême, à cette lente acquisition de la force—incapable tu le vois de me

rôle complexe de propulsion de la phrase, nouvel avatar de l'inspiration dans le monde déchu de Mallarmé et dans le champ immanent du monisme polythéiste de Duncan. Mais le dérèglement qu'elle inflige à la phrase normative, qui ressort parfois mutilée et simplement boiteuse de l'espace poétique, participe également d'une critique du *Logos* et de la conception utilitaire du langage dans le monde contemporain, société « bourgeoise » ou « rationaliste » dans le vocabulaire benjaminien, « capitaliste », « puritaine » ou « agrarienne » dans l'Amérique réactionnaire de Duncan¹. C'est dans l'absence d'article du titre « The Law I Love Is Major Mover » que se loge le faux pli syntactique qui oriente tout le poème vers l'indicible, et vers l'incapacité du langage à véritablement nommer autrement que par l'approximation spectrale et le neutre de l'indéfini. On peut voir pointer dans le blanc du texte « la couleur indicible du langage » (*Pénultième* 13), ou encore selon les mots de Duncan, ce blanc laisse affleurer l'« architectonique du numineux » qui structure imperceptiblement l'ensemble de son oeuvre, selon cette formule cruciale qui apparaît dans « Secondary is the Grammar », poème de *Ground Work: Before the War* hanté par Dante, Stein et Pound (*GW* 101).

a felt architectonics then of the numinous
that drives us beyond us, thruout,
tries us in the sentence, needs of us

“expenditure of much time
and assiduous study” to read it aright
as it mounts, the eye watchful

“This syntax is tricky, it gets out of hand”
the ear taking soundings
“I have to practice to get it”

distraindre. Mais combien plus je l'étais, il y a plusieurs mois, d'abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu » (I, 714).

¹ M. Crépon insiste sur ce point de contact entre le surréalisme et la théorie du langage de Benjamin dans leur tentative de repenser le langage : « Derrière le renvoi exclusif des mots à la réalité, c'est toujours [pour Breton et Aragon] une construction politique qu'il faut soupçonner. [...] L'illusion de voir les mots représenter fidèlement la réalité [...] accrédite le caractère immuable de l'ordre dans le quel nous les disposons [...]. Et, en retour, elle justifie la réalité que cet ordre est censé refléter. [...] C'est la raison pour laquelle l'attention des surréalistes se porte moins sur les mots eux-mêmes que sur leur assemblage, les lois de cet assemblage, ce qu'ils nomment précisément 'la logique'. Agir sur l'ordre des mots, redonner à leur association une liberté et une spontanéité perdues, prend alors un double sens » (106 n.s.).

Dans *The Truth and Life of Myth*, Duncan formule sa conception du langage en des termes qui le rapprochent une nouvelle fois singulièrement de celle de Benjamin : « The Numen itself shakes the very language, the words I hope might be no more than words. [...] But the myth we are telling is the myth of the power of the Word », (*FC* 31). Par-delà la magie du langage mallarméenne ou benjaminienne, ce qui émerge ici serait l'épure d'une « poétique du divin »—au sens où l'entend Henri Meschonnic, distinct du sacré, du religieux ou du théologique—fondée sur le principe de vie et le nominalisme¹. À ses yeux, la Bible hébraïque, enfouie sous la « chape » du *logos* grec de la Septante et la « chasuble » de la *ratio* chrétienne de la Vulgate, non moins que prise dans une mythologie de la langue hébraïque, en a perdu son sens, d'abord, mais aussi son statut de *poème*, au sens plein qu'il donne à ce terme—ni vers, ni prose, que du rythme². « Mais athéologiquement, à part la chasse aux bondieuseries et à l'académisme, signifie aussi poétiquement, et plus précisément selon une poétique du divin » (*Heidegger* 22). L'enjeu pour le critique est de taille : désacraliser la Bible, donc la déchristianiser, comprendre qu'il s'agit d'un fonctionnement et non d'une écriture ou d'une langue « sainte ». L'absence d'article dans la phrase-titre examinée plus haut semble tenir d'un travail rythmique, qui n'est pas sans évoquer le travail de traduction de la Bible hébraïque par H. Meschonnic, lorsque celui-ci propose de traduire *Ehie/acher ehie* non pas par la tautologie latine *ego sum qui sum*, « je suis qui je suis », ou « ce que je suis », mais par « Je serai que je serai » (*Un Coup de Bible* 193). Où l'absent, dans la syntaxe française, est évoqué par le rythme, la syncope extraordinairement suggestive du (ce) manquant, et où le temps de l'inaccompli en hébreu impose le futur en français : « C'est

¹ Cf. Meschonnic, *Heidegger*, « La Bible non comme origine mais comme fonctionnement », 23 : « Je définis le sacré comme le fusionnel de l'humain et du cosmique, incluant l'animal [...]. Le divin (Gen. 1, 20-21) est le principe de vie qui se réalise dans chaque créature vivante. Selon un nominalisme des 'âmes vivantes'. Le religieux ne se constitue vraiment que dans le troisième livre du Pentateuque [...]. C'est la ritualisation de la vie sociale : le calendrier des fêtes, les interdits, les prescriptions. Et tel qu'il se constitue, il s'incorpore le sacré et le divin, qui deviennent indiscernables du religieux. »

² Cf. Meschonnic, *Un Coup de Bible*, 36 : « Il y a un conflit qui n'est même pas vu comme conflit, sous une tradition qui le couvre à la fois d'une chape et d'une chasuble. Disons entre Héraclite et Platon. Entre Hegel et Humboldt. Pas plus visible, pas plus audible que le conflit entre Peirce et Saussure. » Et 191 *sq.*

le divin, comme puissance créatrice de vie séparée du sacré, qui ouvre l'infini de l'histoire, infiniment » (194). De même qu'avec l'exemple choisi dans la traduction biblique meschonnicienne, Duncan privilégie le rythme naturel (iambique, en l'occurrence) au prix d'une syntaxe imparfaite, mais garante d'un sens et d'une sensation acoustique accrus (*The Law I Love Is Major Mover*). Configuration phonémique et rythmique idéale pour suggérer la force propulsive, parfois même convulsive, inhérente au langage, que le poète projectiviste prend en charge d'exhiber.

Comme l'indique le rythme-forme de ce poème, exemple paradigmatique de la poétique de la Structure, la conception spectrale du langage a également partie liée avec le rapport de Duncan à la répétition. Le déplacement des limites établies entre création (originalité, génialité) et répétition le pousse à définir le geste poétique *comme* répétition, ce qui (se) répète, se qui *rime* ou *revient*, notion qui pénètre jusque dans la structure même du langage. Michael Davidson a montré les affinités entre cette conception de la poésie et la répétition chez Kierkegaard :

A suggestive model for Duncan's structure of repetition is that described by Kierkegaard, who distinguishes between 'recollection,' the attempt to reconstitute the past, and 'repetition,' the adumbration on what has been. Recollection, Kierkegaard says, is what the Greeks called knowledge, the realization of eternal forms. Repetition, however, continually generates life out of that which was once partially glimpsed but never fully realized. 'The dialectic of repetition is easy,' Kierkegaard says, 'for that which is repeated has been—otherwise it could not be repeated—but the very fact that it has been makes the repetition into something new.' For Duncan, poetry is the structure of repetition in exactly these terms : a return to 'roots of first feeling' and yet a projection based on terms discovered in that return. (*The San Francisco Renaissance* 133)

Le poème comme « forme-sens » (*Critique du rythme* 224) a partie liée avec l'archée, le principe de vie à l'œuvre dans le langage. Dans *La Pénultième est morte*, Jean-Michel Rabaté évoque le « retour de la sentence », liée au mystère chez Mallarmé, qui rejoint « le Mystère de la Littérature » (14-15).

I ask the unyielding Sentence that shows Itself forth in the
 language as I make it,
 Speak ! For I name myself your master, who come to
 serve.
 Writing is first a speech in obedience. (*OF* 12)

Le titre de la séquence « The Structure of Rime » révèle un étrange mélange de linguistique saussurienne et d'anglais médiéval d'origine francique (« rime » désigne la série et le nombre) et/ou latine (« rime » pourrait aussi provenir de *rythmus*, selon les lexicographes). Dépossédé de la prééminence qu'il s'octroie, le poète met en scène l'interférence lyrique du *logos* (langage), corrélé à son effacement face à la « l'éminente présence » du poème (« a poem has a commanding presence »), et à sa subordination (*obedience*) à la figure de la Phrase et « à ce qui se produit » dans le poème (*Naropa Interview* 9).

It has seemed to me that I wrestle with the syntax of the world of my experience to bring forward into the Day the twisted syntax of my human language that will be changed in that contest even with what I dread there. And recently I have come to think of Poetry more and more as a wrestling with Form to liberate Form. (*Fictive Certainties* 3)

Pliant ainsi la phrase à la « forme de vie » du langage Duncan nous fait passer du trope architectural du passage au *tropisme* de la phrase poétique : « I saw a snake-like beauty in the living changes of syntax » (*OF* 12).

3. Du poème-événement à l'architexture

Poems are not objects but events of Poetry, of our consciousness of making
 a universe of feeling in language. (*The H.D. Book* II.5)

Suivant la reconceptualisation williamsienne de l'acte poétique, Duncan considère le poème comme « champ d'action¹ ». Comme il le souligne dans *The H.D. Book*, l'attention de Williams passe, à partir de *The Wedge* (1944), de *Paterson* I (1946) et de

¹ Williams, « The Poem as a Field of Action » (1948), *Selected Essays*, 280-291.

sa conférence de 1948 sur le champ de bataille du langage, de la chose ou de l'objet en soi des années objectivistes au procès du poème dans un champ d'expérience :

Yet, with *The Wedge* in 1944, Williams projects a new definition of poetry. No longer the peculiar but now the total experience defines the art. "The war is the first and only thing in the world today," he begins his Introduction, where *the war* is a matter of stirring up the most general and active associations and sentiments. Then, "The making of poetry . . . is the war, the driving forward of desire to a complex end." "It is the war," he insists, "or part of it, merely a different sector of the field" (*CPII* 53). With *Paterson I* in 1946, the later poetry of Williams begins, and *the turn from the concept of the poem as a thing in itself to the concept of the poem as a thing in process is clear*. (II.5, n.s.)

Pour Duncan, les implications esthétiques de cette nouvelle conceptualisation sont profondes, puisqu'elles le conduisent à sa propre pratique de l'informe, où le poème s'origine dans un champ « génétique ». Il analyse avec une égale acuité l'évolution poétique de H.D. du début de la période imagiste à sa *Trilogie* de guerre :

It is what is actual to the poem that concerns her. She may follow lines of association, opening new levels of what is happening, exciting reverberations. These unfold in the course of the poem from her deepened and heightened sense of its world, of what is happening. The core of the Imagist ethos is there thruout her work in the last years. "Direct treatment" remains; all the special effects, interesting or sensitive words, similes, metaphors, epithets have been eroded away by the attention to what is going on. *The thing in itself had become by 1915 a thing in its surroundings and atmosphere*. By the time of the War Trilogy, H.D. is most aware of a many-leveled experience. (II.11, n.s.)

Ce que Duncan perçoit comme la dimension cosmique du poème, son ouverture sur un monde pluraliste en devenir advient dans les deux cas dans le contexte de la guerre, comme en conséquence d'une grande conflagration dans le champ du réel que le champ poétique ne pourrait ignorer. Duncan écrit dans *The H.D. Book* : « As our concept of What Is changes, our concept of form changes—for our experience of form is our experience of What Is. As I begin to see in terms of William James's pluralistic proposition of reality a sense of the total world emerging from many kinds of apprehension (...) » (II.5). C'est précisément au pli du thème de la guerre et du

« multivers » jamesien que s'écrit *Bending the Bow*, dont l'introduction forme l'*ars poetica* de l'œuvre de la maturité. La première section, intitulée « The War », non seulement en référence à la guerre du Vietnam, mais sans doute aussi avec *The Wedge, Trilogy* et *A Pluralistic Universe* à l'arrière-plan, s'ouvre ainsi : « We enter again and again the last days of our own history, for everywhere living productive forms in the evolution of forms fail, weaken, or grow monstrous, destroying the terms of their existence. » Cette phrase semble faire écho au célèbre axiome de Williams dans *The Embodiment of Knowledge* (1974) : « Then lest we mistake our signs for the reality let them be ever new, forever new for only by forever changing the sign can we learn to separate it from its meaning, the expression from the term, and so cease to be idolators. » (182) C'est de ce passage-là, cette transformation de la pensée par l'extension du champ de la connaissance, qu'il s'agit aussi de rendre compte dans le champ du poème. Mettant en garde son auditoire contre l'interprétation technologisante de l'aphorisme williamsien cité hors-contexte (« There's nothing sentimental about a machine, and: A poem is a small (or large) machine made of words », *CPII*, 54), Duncan proclame, dans la première de ses conférences en hommage à Olson organisées par Creeley à Buffalo : « We haven't got any machines that are not the universe.¹ »

Comme tout poème, le « Passage » se donne à lire comme la traversée d'un champ d'expérience où s'écrit l'événement. Ce qui (s')y passe, ce qui *s'y produit* n'est autre que l'événement du poème dans le langage. L'ambivalence du poème conçu comme passage est mise en relief dans « Structure of Rime XXIII », où l'acception littéraire suggérée par « only passages of a poetry, no more » se mue en sismographe du mouvement, capture de l'événement : « only passages of what is happening » (*BB* 23). Il ne s'agit plus seulement de passages ou fragments d'une série infinie, mais aussi de fragments d'une configuration incommensurable, celle du langage. Chaque poème est

¹ Duncan, Charles Olson Memorial Lecture (I), State University of New York, Buffalo, 20 mars 1979. Tapuscrit de l'enregistrement, Duncan Archive, SUNYB.

passage, passage de langage : « our own configuration entering and belonging to a configuration... » (*BB* v). Le poème a lieu dans ce que Duncan appelle une « configuration », un réseau. Autrement dit, il s'inscrit toujours dans un ensemble qui l'excède et qui le précède : « Passages of a poem larger than the book [...], they belong to a series that extends in an area larger than my work in them » (*BB* v). Aux prises avec l'ordre et le chaos, le poète fait montre de son approche pragmatiste du réel, appréhendé notamment par le prisme de l'empirisme radical jamesien et de la philosophie du processus de Whitehead, comme par exemple dans « Man's Fulfillment in Order and Strife » :

my search for a poetry that was not to come to a conclusion [...] leads me on to a view of language, world and order, as being in process, as immediate happening, evolving and perishing, without any final goal—the goal being in the present moment alone. (*FC* 114)

A la *stasis* d'une architecture formelle figée, métrique ou systématique, Duncan oppose une *dynamis*, en tant que son texte prend la forme du mouvement de l'écriture (*rhuthmos*) et vient s'inscrire dans le champ du poème pour former une configuration d'événements poétiques. Lorsque Duncan déclare que pour lui le poème est un « événement dans le langage » (*FC* 114), il faut moins y voir l'influence de la philosophie du langage de Wittgenstein, que celle de l'empirisme radical jamesien et de la philosophie du processus de Whitehead¹. Cela se traduit par une micropoétique où le surgissement du sens est perçu comme signifiant dans le schéma cosmologique et sémiologique qu'il appelle le « grand collage » (*BB* vii) : « a poetry of all poetries (...) having only the immediate event of words to speak for it ». La conception du poème comme événement oriente sensiblement la relecture duncanienne des préceptes poundiens et fournit ainsi un commentaire oblique sur sa propre poétique.

¹ Avec une évidente sagacité Duncan souligne la différence entre la génération Whitehead (Olson-Duncan) et la génération Wittgenstein, qui l'a suivie : « The philosophy that comes closest to me is Whitehead, in this process of reality. Probably it's a symptom of my age—I'm 63. If we just go to the age of Creeley, or to a brilliant younger poet like Michael Palmer, they'd be drawing on Wittgenstein, and not on Whitehead. So we can date us cats by what we draw on. » Entretien avec C. Balzano (1982), 5.

Pound gave us to “compose in the sequence of the musical phrase” [LE 3], thus opening up finer and more complex articulations of feeling and thought, and in rhythmic structure to preserve “the shape of your words, or their natural sound, or their meaning” [LE 6], thus directing our concern to *what is happening—shape, sound and meaning in movement*.¹

Dans son hommage à Pound, Duncan projette son attention au mouvement de la pensée sur les axiomes poétiques de l’auteur du crédo imagiste (« A Retrospect »). Il poursuit, citant et commentant cette fois la section « RE VERS LIBRE » (LE 12) :

He found an imperative in poetry when one “must” write in free verse, “when the ‘thing’ builds up a rhythm more beautiful than that of set meters, or more real, more a part of the ‘thing,’ more germane, interpretative than the measure of the regular accentual verse.” *Craft here is not to impose a form upon a force but to find the force*, the very movement of shape, sound and meaning, in which the form of the total process is apprehended. (n.s.)

Derechef, l’analyse reflète les préoccupations poétiques de Duncan au milieu des années soixante, alors que le champ s’ouvre progressivement sous sa plume, avec la publication de *Letters* (1958) puis de *The Opening of the Field* (1960), qui voit s’amorcer la série des « Structures de la rime », poèmes en prose focalisés sur l’écriture poursuivis dans *Roots and Branches* (1964) et *Bending the Bow* (1968), où s’entame la séquence illimitée des « Passages », qui se prolongera jusque dans *Ground Work II: In the Dark*. Ces commentaires du poète-critique sont précieux, tant ils éclairent le lien étroit entre le vers libre et le rythme, puis le passage du rythme à la forme du mouvement, et enfin, de la forme à la force.

Nés d’une réflexion sur le langage, ces préceptes pour une poésie projective ont eu des répercussions sur la poétique complexe développée par Robert Duncan, notamment dans son Introduction à *Bending the Bow* (ix) :

The artist, after Dante’s poetics, works with all parts of the poem as *polysemous*, taking each thing of the composition as generative of meaning, a response to and a contribution to the building form. The old doctrine of correspondences is enlarged and furtherd [*sic*] in

¹ Duncan, « The Lasting Contribution of Ezra Pound » (1965), *A Selected Prose*, 91, n.s.

a new process of responses, parts belonging to the architecture not only by the fittings—the concords and contrasts in chronological sequence, as in a jigsaw puzzle—by the resonances in the time of the whole in the reader's mind, each part as it is conceived as a member of every other part, having, as in a mobile, an interchange of roles, by the creation of forms within forms as we remember.

Ce passage-clé ouvre la section presque ironiquement intitulée « Articulations », puisque celles-ci sont précisément invisibles, comme absentes à leur place : « the junctures not binding but freeing the elements of configurations so that they participate in more than one figure » (*BB ix*). Le poète-architecte construit une charpente faite d'assemblages auxquels manquent tenons et mortaises. L'articulation s'exhibe comme « conjoncteur en retrait », la figure architecturale est bel et bien « le terme jointure, le nom du pli¹ », où s'articule le passage de la conception (« construct ») au poème, et de la jointure (« fitting ») au pli de la syntaxe. Par le truchement de la polysémie, des correspondances latentes et de l'interpénétration des éléments minimes du langage (« the elements and minims of language²»), Duncan réaffirme que la production du sens est consubstantielle à la production de la forme, dont il souligne la faculté d'auto-engendrement dans le procès de l'écriture (« the building form »).

Le mode de composition des passages se fonde sur une conception génétique de l'écriture comme texte et comme *texture*, production linguistique polymorphe, dynamique, et infinie, dont il fera son archi-texture. À ce titre, J.-M. Rabaté rappelle dans *Joyce Upon the Void: A Genesis of Doubt* (1991) la formule de Louis Hay, selon lequel le texte (fixe, univoque, définitif) « n'existe pas » :

« By this he meant that the traditional fixity of a given text could be opened up to encompass the multiple layers of all the drafts, proofs, manuscripts, so that the critic has always to confront semantic multiplicity. The aim of genetic semiology was thus to grasp the consequence of the notion of dynamic textuality : a *text* has therefore to be understood as the unstable product of an act of *texture*, *textus* had to be understood as the past

¹ Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique* (1987), 66.

² Olson, « Projective Verse » (1950), *CP* 242.

participle of *texere* (to weave, to braid) ; *text* became synonymous with *weft* or *web*, and the close scrutiny of rejected drafts, the attention to editorial mistakes, the work on dubious variants, all implied an author looking more and more like Penelope, undoing in the night of his or her unconscious what he or she pretended to write by day. » (xvii)

L'enchevêtrement référentiel qu'offre Duncan à la lecture aboutit à un tissage mythopoétique et intertextuel à mailles serrées de plus en plus fines. Avec « At the Loom, *Passages 2* » (*BB 11*), Duncan donne à lire un palimpseste où s'exhibe la texture et le processus d'engendrement textuel :

A cat's purr
in the hwirr thkk "*thgk, thkk*"
of Kirke's loom on Pound's Cantos
"*I heard a song of that kind...*"
my mind a shuttle among
set strings of the music
lets a weft of dream grow in the day time,
an increment of associations,
luminous soft threads,
the thrown glamour, crossing and recrossing,
the twisted sinews underlying the work.

Le fragment cité évoque « an increment of associations », à savoir l'augmentation minimale séquentielle (incrémentielle) d'une variable (mathématique), le processus d'accroissement quantitatif ou d'engendrement (du texte poétique) par associations signifiantes, qui mène à la densification ou « complication » des rapports tissés entre les mots dans la « complexité » du champ poétique, au risque (ou au bénéfice) d'une opacification du sens (*BB ix*). Si le poète file, dans le poème, la métaphore du tissage textuel à l'envi, il en démontre aussi le fonctionnement formel et thématique dans les premiers vers, où il tisse le texte du chant XXXIX des *Cantos* d'Ezra Pound dans son poème (193). Le mode d'insertion intertextuelle est multiple. La citation repérée dans le

texte par les guillemets est effectivement un vers des *Cantos*, prononcé par la *persona* d'Odysseus, dont l'Odyssée (traduite du grec, via une version latine, par Pound) sert de trame au début des *Cantos*, mais il ne figure pas en italique dans l'original. Par ailleurs, le chat et le métier à tisser de Circé y sont également fait mention (« Desolate is the roof where the cat sat », « of the loom » 193). Toutefois, l'écriture du passage fait subir à l'original une transformation incrémentielle. Par-delà l'emploi de l'italique qui modifie l'inscription textuelle de la voix chez Pound, Duncan rajoute au bruit du métier à tisser décrit par Pound le ronronnement du chat qu'il rend par le signifiant (partiellement onomatopéique) « purr ». De surcroît, il fait précéder la graphie onomatopéique du bruit du tissage—dont il inverse les caractères (« “thkk, thgk”/of the loom » est le texte de Pound)—d'une graphie cryptique (« in the hwirr thkk ») elle-même inspirée de son travail sur le « Xarakter » et la lettre dans « Spelling *Passages* 15 », poème dans lequel il cite l'*O.E.D.* : « OE **hw** /hw/ written w h from the 13th century » (BB 49). Si bien que le cryptogramme « hwirr » devient lisible à la lumière de la citation de « Spelling » : « whirr ». Par cette manipulation de l'élémental linguistique, Duncan met en pratique l'intertexte et le motif du tissage incrémentiel, où « whirr » mène à « hwirr » qui mène à « thkk » et à la citation (déformée) de Pound—et sans doute, en filigrane, aux cryptogrammes joyciens (« Mkgnao ! », « Mrkgnao ! », « Mrkrgrnao ! ») employés pour rendre les miaulements du chat dans le chapitre « Calypso » de *Ulysses* (53-54). La graphie adoptée par Duncan pour « Kirke » provient de cette même méthode de prolifération virale du signifiant (« For poetry/is a contagion », écrit le poète dans « Shadows, *Passages* 11 ») dans cette mise en relation triangulaire (et sans doute exponentielle). Si Pound écrit « Circe » dans le passage invoqué par Duncan, « Kirké » apparaît plus loin dans son texte (194), et se retrouve citée dans « Spelling » : « I want to see the sound of the names : **Kirke, Kalypso** / (*kalypsis*, a curtain or veil), **Kybele...** » (BB 49). De même, le travail des étymologies grecques mènent Duncan à

travailler sur le « X » : « Christos, Chronos, chord are spelld with *chi*, **X** not/**K** (kappa) / **Xristos, Xronos, Xord** » (BB 48). Ce travail du scriptible, jusqu'à la typographie et à l'encre, aboutit au hiéroglyphe : c'est précisément le travail accompli par Pound avec l'énergie graphique et l'image mentale (*phanopoeia*) contenue dans et libérée par l'idéogramme. Dans le sillage de Pound, Duncan exploite les possibilités que recèlent l'étymologie et la graphie (« Xristos », par exemple, provient directement de l'architexte des *Cantos*) dans un rapport mystique à l'enchantement du signifiant (« spell ») qui pousse le poète vers l'illisibilité cryptique, l'opacification du sens, et une forme de radicalisation du littéral comme lieu de la production du sens. Toutefois, si le texte mime le double processus de la révélation (pour les hermétistes, il s'agit de dévoiler comme de re-voiler une vérité rendue « vulgaire »), et donc dessine un chemin manifeste vers l'opaque, Duncan utilise l'exhumation étymologique et la graphie archaïque pour une intelligibilité accrue, un rapport *immédiat* au sens originel. Il s'agit pour le poète comme pour le lecteur de déchiffrer le cryptogramme, ou la clé, de la création.

CHAPITRE IX

Ground Work

...the art needs too the foundational—to address the ‘ground’—and the declaration and carrying through of an architecture.¹

D'emblée, l'ultime projet poétique de Duncan, *Ground Work*, est placé sous le signe d'un *travail de fond(s)*. Enigmatique, ce fond ou *ground* forme en lui-même une ressource polysémique infinie, tant il renvoie au fond immémorial du langage, envisagé comme réserve inépuisable et mémoire commune, ou encore, plus concrètement, au fonds que représente la bibliothèque de l'auteur. C'est aussi, en inversant le point de vue, une référence au fonds d'archives de l'écrivain, composé d'innombrables manuscrits, tapuscrits et des précieux carnets de travail de l'écrivain, qui ont pour fonction de « colliger », de recueillir le travail *poiétique* préparatoire ou fondamental (*groundwork*). Comme nous le verrons, le *ground* duncanien est aussi l'espace, le terrain ou le champ sur lequel le poète bâtit ses constructions poétiques. Mais il s'agit d'abord d'une activité, d'un procès.

1. Physique de l'écriture : un travail de fond(s)

Comme en témoigne le poète Chris Edwards, Duncan parlait de son « travail de fond(s) » au sens d'un énigmatique Œuvre-en-cours bien avant même de le considérer

¹ Duncan, lettre à Chris Edwards, 28 avril 1977, Duncan Archive, SUNYB.

comme « œuvre », encore moins comme « recueil », et donc bien avant de décider de lui attribuer ce titre. Le titre lui-même est né du fond.

He was here [in Sidney, Australia in the Spring 1976] on a reading and lecture tour. He'd brought with him the booklets and manuscripts that later became *Ground Work: Before the War*, his first major collection since *Bending the Bow*, though it didn't yet have that title (he referred to its contents generically as "ground work") and wouldn't be published until 1984.¹

Le « *ground work* » relève alors d'un processus de désœuvrement, car le poète travaille résolument « hors d'œuvre », avec l'activité de la lecture et de l'écriture pour seul horizon. Mode d'écriture archéologique, le « travail de fonds » de Duncan peut aussi se lire comme une invitation à la lecture, et à la lecture critique. Le titre du projet—*Ground Work*—relèverait ainsi d'un dispositif incitant le lecteur à retracer le processus d'écriture en amont du texte, à tisser des liens avec un hypothétique *Ur-text*, texte originaire qui en formerait ainsi le soubassement ou la fondation (*groundwork*). Il enjoindrait le lecteur-généticien à s'acquitter de l'examen des fondations textuelles des poèmes. Dans le sillage du lecteur poundien ou joycien, le lecteur de l'œuvre duncanienne serait *de facto* un « géno-lecteur » :

The differences between two critical 'industries' of Modernism, the Pound and Joyce schools, can exemplify important variations in the emergence of a new genetic Modernism, the discovery of an original type of reading practice linked with a renewed attention to textual materiality. Joyce and Pound appear exemplary in that they enact two aspects of the typically Modernist strategy that forces critics to take the act of reading and writing into account, and to become alert to historical modes of textualization².

Sonder *Ground Work* engendre ainsi la conjonction de ce désir d'originaire et de ses dangers. Le « lecteur génétique » court en effet le risque de mettre au jour une faille

¹ Chris Edwards, note d'introduction (juin 2005), « "Here at the last minute" Letters from Robert Duncan to Chris Edwards, 1977–1980 (excerpts) », *Jacket* 28 (octobre 2005), <http://jacketmagazine.com/28/dunc-edwa-lett.html>

² Rabaté, « Joyce's late Modernism and the birth of the genetic reader », *James Joyce and the Politics of Egoism* (2001), 194. L'auteur oppose ensuite son modèle à celui du lecteur idéal développé par Umberto Eco : « My further contention is that this ideal reader will become a 'genetic' reader, or in another sense a generic reader, both engendered by the text and engendering the text » (196).

sans fond, un abîme propice au vertige hypertextuel. Le lecteur peut se perdre dans les strates et dans le dédale infini des *avant-textes*, se fourvoyer dans une quête des origines où la lumière d'une découverte risque de faire surgir une inépuisable réserve d'obscurité¹. Il ne s'agit pas de fournir aux deux volumes de *Ground Work* l'assise sûre (*solid grounds*) d'un monument classique, mais bien plutôt de cerner la conception duncanienne de l'écriture à partir d'une étude de fonds, d'une investigation des archives et de la bibliothèque de l'écrivain. Dans ce but, l'analyse prendra parfois la forme d'une enquête sur les « mouvements de fonds », ces textes ou « capitaux » étrangers glânés au fil des lectures et consignés dans les précieux carnets avant d'être « convoyés », comme tels ou après avoir subi un traitement métamorphique, par le poète dans ses textes.

Écrire, pour le poète, consisterait moins à « fonder en raison » (*to ground*) qu'à travailler un terrain dont la sol-idité rende possible l'émergence du sens et donc l'événement du poème dans le langage ; à sillonner finement un espace où l'enracinement ne vaut que pour sa promesse d'exfoliations ; à chercher un site qui contienne en germe la possibilité même d'une *poïesis*. Le poète entreprend ce vaste chantier après la publication de *Bending the Bow* (1968). Parmi les archives, figure un document-clé sur la genèse de ce projet à la fois colossal et mystérieux, intitulé *A PROSPECTUS / for the prepublication issue of Ground Work / to certain friends of the poet—Jan. 31, 1971*.

Enclosed are the first twelve pages of what will be, when the project is completed, a volume of passages from notebooks current and old, poems in progress and previously unedited poems, starts and fits, drawings and propositions—*Ground Work*, relating to my work following *Bending The Bow*. I want a time and a space to work in that will be, as time and space were only in the years before others were interested in publishing me, the time and space of a life of the work itself. (SUNYB)

¹ Jean Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte* (1972), 15 : « “Avant-texte” : l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les “variantes”, vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage, quand celui-ci est traité comme un *texte*, et qui peut faire système avec lui ».

Il s'agit d'un opuscule imprimé et distribué par le poète lui-même, qui annonçait le projet de publication privée d'un volume plus important de son « Work in Progress », dont le titre envisagé était *Preparing the Ground Work*.

Ground Work is to be unfinished copy, immediate copy—having no middle men between the reader and the writer—the errors will be the writers, not the printers, the departures from printing conventions will be in for free, and there will be no publisher hounding the writer for copy to meet his schedule. I need at least a year of that. (*Prospectus*, SUNYB)

Comme le souligne Michael Palmer dans l'introduction de la récente ré-édition combinée des deux volumes de *Ground Work* (2006) par R.J. Bertholf et J.L. Maynard, l'histoire de l'écriture de *Ground Work* est célèbre dans le milieu de la poésie américaine.

The story is well-known in poetry circles: around 1968, disgusted by his difficulties with publishers and by what he perceived as the careerist strategies of many poets, Duncan vowed not to publish a new collection for fifteen years. (There would be chapbooks along the way.) He felt that this decision would free him to listen to the demands of his (supremely demanding) poetics and would liberate the architecture of his work from all compromised considerations. [...] It was not until 1984 that *Ground Work I: Before the War* appeared, to be followed in February 1988, the month of his death, by *Ground Work II: In the Dark*.¹

Le poète rend publique en 1972 sa décision, prise en 1968, de se soustraire au circuit officiel de l'édition pendant quinze ans. Seize années se seront écoulées avant la publication du premier volume de ce travail longtemps resté « désœuvré », *Ground Work: Before the War* (1984)². Le titre de *Ground Work* a connu de nombreux avatars,

¹ Palmer, « Introduction », in Duncan, *Ground Work: Before the War/In the Dark*, Robert J. Bertholf et James Maynard (éd.), New York, New Directions, 2006.

² Duncan exprime son intention dans la préface de la nouvelle édition de *Caesar's Gate* (1955), « Preface (1972) ». Comme en témoigne sa bibliographie, de nombreux autres projets voient le jour, mais en dehors du milieu de l'édition officielle. Duncan exprime son intention dans la préface de la nouvelle édition de *Caesar's Gate* (1955), « Preface (1972) ». Dans « Marginality in the Margins: Robert Duncan's Textual Politics », Michael Davidson écrit à ce sujet : « It was a daring (and professionally dangerous) move for a poet whose reputation had been secured with *Bending the Bow*. Duncan felt that the demands of writing "toward" a book [...] limited his ability to compose at random. Furthermore, he chafed at editors' design requirements and typesetters' errors. Duncan's printed page was becoming increasingly complicated with

tous traversés d'un même fil poétique, de « Transmissions » à « Gleanings », puis à « The Ground » et enfin à *Ground Work*. Plutôt que de bâtir les fondations d'un Grand Œuvre, Duncan s'assigne pour tâche, à la fois monumentale et iconoclaste, de sonder les fondements (*ground*) de son art. Le cheminement esquissé par le poète s'inscrit dans une exploration des origines. En cela, son projet poursuit son investigation de la cause première amorcée dans *The Opening of the Field*. Avec *Ground Work*, néanmoins, il radicalise son approche pour s'intéresser au *fond* même du langage (*ground*), ce palimpseste infini, né du *muthos*, qui se tient dans la toile sémiotique immémoriale.

What is it that is truly unspeakable? As a poet I find myself attackt for my being ultimately concerned with the experience of poetry and language. We may have begun to accept that sex is not a mere instrument but a primary ground of experience, but it is still rank heresy to take language, the pleasure and functions of words in their operations as such, as being the ground of primary information. Words are supposed properly to refer and to relate, and all the realm of their actual presence and the powers of language to use every other realm of experience to refer to and to relate its own realities, of the poem to use politics, religion, history, biology, love, autobiography, to illustrate itself, is forbidden as the realm of Narcissus, whom the neoPlatonists saw as Creator of the World in his self-fascination, is forbidden. (*Prospectus*, SUNYB)

Délaissant son approche thématifiée de la création/Création par l'entremise de prismes comme le Champ (*Field*), l'Arbre (*Roots and Branches*) ou l'Arc du *polemos* héraclitéen (*Bending the Bow*), Duncan tire les enseignements d'une poétique modélisée sur le champ et l'événement du sens, afin d'aborder les fondations, de reprendre en sous-œuvre le fond de l'écriture.

the advent of "Passages," and he wanted to insure that spacing, typography, and lineation reflected his design » (*Ghostlier Demarcations*, 177). V. à ce sujet, Duncan, « A Pre-Face », *Maps* 6 (1974), 1-16.

2. Métaphysique de l'écriture : le langage en question

It is strange that we may take reading-writing and then writing reading in turn to be a ground of being. I mean to touch in the word—Being—the resonance of Heidegger's contemplations and speculations [...] ¹

Ce travail de *poïétique* semble épouser les enjeux de la métaphysique aux prises avec la question primordiale, celle du sens de l'être, en particulier telle qu'elle est soulevée dans l'ontologie heideggerienne. « Pourquoi est-il en somme de l'étant et non pas plutôt rien ? » : en écho à Leibniz, cette question sur laquelle s'achève *Qu'est-ce que la métaphysique ?* sera reprise comme point de départ de *L'Introduction à la métaphysique*². Elle y est néanmoins mise au jour comme trompe l'œil, comme question primordiale au fondement illusoire. En effet, cette question sert de pierre de touche à la question fondamentale, selon l'auteur véritablement ontologique et tragiquement oubliée, la question de l'être en tant que tel : « Qu'en est-il de l'être ? » (*IM* 53). La fonction essentielle de la question-leurre (Pourquoi y a-t-il *l'étant* et non pas plutôt rien ?) réside dans sa formulation d'un concept fondamental, commun aux langues germaniques, celui de *Grund*. Car ce terme connexe du *ground* est l'indice du *pourquoi*, donc de la *raison*, du fond et du fondement. C'est donc depuis le *Grund* heideggérien, lieu qui semble d'autant plus prometteur qu'il est *a priori* parfaitement étranger à la tradition philosophique que mobilise le poète dans ses écrits, qu'il s'agit d'approcher succinctement le travail fondamental ou conceptuel de Duncan dans *Ground Work*.

a) « *ground of being* » : exister par l'écriture ?

Pour Heidegger, au lieu de poser la question de l'être (*being*), la métaphysique n'a cessé de s'interroger sur le « fondement de l'étant » (*ground of what is* ou *ground of*

¹ Duncan Archive, SUNYB, NB 72, « Before the War : Preface, *The Ground* », essai de Duncan daté du 10 novembre 1982 (n.s.). Comme pour « The Field », qui devient *The Opening of the Field*, « The Ground » marque une étape importante dans la conceptualisation de l'ouvrage publié en 1984.

² Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, tr. fr. G. Kahn (1967), 13. Désormais *IM*.

*beings*¹). Duncan semble se poser la question ontologique fondamentale puisqu'il évoque « a ground of being ». Afin d'aménager un passage du fondement de l'étant au fondement de l'être (de *beings* à *being*), la question du *Grund*—le fond-raison—mérite d'être analysée. Le mot germanique *Grund*—qui couvre la même polysémie que le terme connexe anglo-saxon, *ground*²—fournit au philosophe le terreau linguistique nécessaire à la démonstration de la consubstantialité du fondement, de l'origine et de la raison : « Pourquoi, c'est-à-dire quel est le fondement [*Grund*] ? » (*IM* 15). Cette quête du fondement de l'étant engendre une remise en question du *fond* en tant que tel, qui laisse émerger la part de risque concomittante de cette investigation radicale : « Cette question sur le pourquoi ne se meut pas sur une quelconque surface ou superficie, elle pénètre dans le domaine "sous-jacent" [*'zu-grunde' liegend*], et cela jusqu'au point ultime, jusqu'à la limite » (*IM* 15, tr. mod.). Le risque encouru est d'aboutir à l'expérience du gouffre, car le questionnement lui-même laisse ouverte la question de « savoir si ce fondement fonde véritablement, réalise la fondation, si c'est un fondement originaire [*Ur-grund*], ou bien si ce fondement refuse toute fondation, si c'est un abîme, un fond abyssal [*Ab-grund*], ou encore si ce fondement n'est ni l'un ni l'autre, mais donne seulement l'illusion peut-être nécessaire, de fondation, si c'est un fond qui n'en est pas un, un non-fondement [*Un-grund*] » (*IM* 15). Cette citation sonde en effet un concept fondamental (*Grund*) dont la force philosophique et la puissance d'évocation poétique—qui, cela va sans dire, dépassent de loin les confins de l'ontologie heideggérienne—ont nourri l'écriture de Duncan jusque dans ses derniers poèmes.

¹ L'expression « fondement de l'étant » (*Grund des Seiende*) est traduite par « ground of what is » dans la version anglaise de R. Manheim, *Introduction to Metaphysics* (1959), 24, et par « ground of beings » dans la traduction de G. Fried et R. Polt (2000), 26.

² *Ground* (*Grund*) : fond, fondement, base, sol, raison, cause ; le verbe *gründen* (*ground, found*) : fonder. L'allemand dispose en outre des composés auxquels recourt abondamment Heidegger (*Grundprobleme, Grundbegriffe, Grundsätze* etc.), qui sont traduits par problèmes, concepts, principes « fondamentaux » en français, et le plus souvent par *basic* en anglais. Il est aussi à noter que *ground* (*Grund*) a en partage plusieurs de ses acceptions avec *logos*. Cf. *Être et Temps*, §6b : « Logos est 'traduit', autant dire toujours interprété par raison, jugement, concept, définition, fondement, rapport » (45), « fondement, raison, *ratio* » (46) auxquels s'ajoute naturellement « discours » (45) et parole.

L'exploration des textes largement sériels et palimpsestiques de *Ground Work* révèle que leur soubassement (*groundwork*) tient précisément d'une tension entre *Urgrund*, *Abgrund* et *Ungrund*, autrement dit entre fondement originaire, fondement abyssal et fondement illusoire. Relisons la citation originale de l'essai inédit de Duncan, cette fois-ci placée dans son contexte.

Nov 10, 1982 Before the War : Preface, The Ground.

It is strange that we may take reading-writing and then writing reading in turn to be a ground of being. I mean to touch in the word—Being—the resonance of Heidegger's contemplations and speculations; *and still, back of the chord I would sound, the over-there vacuity of the term*. For I am not a philosopher, I have not the earnest of the calling. Philosophies, religions or linguistics, enter my work as mountains, lovers, the sea, trees, weathers, household, heart, recalls and announcements, histories and reflections of good and evil, come into its courses: for the lure of a creative potentiality. A poetry, an alliance or allegiance to the deep-going transcendent plurality of processes I see¹.

Dans cette ébauche d'une préface envisagée pour « The Ground »—l'un des titres envisagés pour *Ground Work: Before the War*—Robert Duncan semble en effet invoquer la pensée de l'Être, l'ensemble de l'onto-phénoménologie heideggérienne, pour mieux la *réfuter*. Il se montre en effet sceptique à l'égard de la capacité de toute pratique de lecture et d'écriture à *fonder l'être*, c'est-à-dire à donner sens à l'être en tant que déploiement dans le temps. Duncan suggère néanmoins la quête impossible du poète qui, en lisant, en écrivant, espère trouver sa raison d'être. Mais que veut-il dire lorsqu'il évoque l'« être » quant à son « fondement », et lorsqu'il souligne ironiquement la « vacuité » du mot lui-même ?

Du sens de l'être, Duncan ne semble chercher à pointer que l'incommensurable béance (et non pas l'ouverture, au sens que lui donne Heidegger), comme si l'être s'était précipité dans l'abîme de l'absence de sens. Or la posture de Duncan consistant à suggérer la signification évanescence du concept s'avère typiquement nietzschéenne.

¹ NB 72 (n.s.), Duncan Archive, SUNYB.

Le mot « être » n'est plus alors pour finir qu'un mot vide. Il ne désigne rien d'effectif, de saisissable, de réel. Sa signification est une vapeur irréaliste. Ainsi, en fin de compte, Nietzsche a-t-il parfaitement raison lorsqu'il nomme les « concepts les plus élevés » tels que *être* « la dernière fumée d'une réalité qui se volatilise » (*Crépuscule des idoles*, VIII, 78). Qui voudrait poursuivre une telle vapeur dont la désignation verbale n'est que le nom d'une grande erreur ? (*IM* 47)

En réalité, cette objection s'intègre parfaitement à la démonstration d'Heidegger, dont le raisonnement vise à exhiber ce vide plutôt qu'à le cacher, pour mieux l'attribuer à « l'oubliance de l'être » de la Métaphysique (cf. *IM* 36-37). Comme ce dernier l'affirme avec force, la conception de l'être souffre de trois défauts résultant eux-mêmes de préjugés qui l'ont précipité dans l'oubli de la métaphysique : à savoir son universalité, son indéfinissabilité et son évidence (*ET* §1, 22). Réduit par Nietzsche comme par Duncan à une vapeur, l'être est finalement accepté comme un simple phonème au sens évaporé, un mot « vide » voué à l'indétermination, une illusion évanescence, un concept éthéré—au Néant. Mais pour Heidegger, c'est précisément parce que le mot « être » est frappé de cette étrange vacuité évoquée par le poète nihiliste, que son questionnement est *fondé*.

Que désigne Robert Duncan par *a ground of being* ? Il est établi par la différence ontico-otologique que l'être (*being*) est le fondement de l'étant¹. Mais Duncan dépasse cette prémisse pour s'étonner que sa pratique d'un lire-écrire puisse lui procurer une raison d'être, soit le fondement de son Être même (*ground of being* / *Being*). Il s'interroge ainsi sur le « fondement de l'être de l'étant » (*IM* 46). En soulevant la question de l'être en relation à sa pratique scripturale et herméneutique (*reading-writing, writing reading*), Duncan montre son attachement à la question de l'origine, au fond originaire ou raison première (*Ur-grund*), que Heidegger loge dans le *sens* même

¹ Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, « Pourquoi des poètes ? », 356 : « l'être est le fond de l'étant » (*being is the ground of beings*), l'original est *das Sein ist der Grund des Seienden*. « Rilke appelle 'tréfonds' (*Urgrund*) la nature, dans la mesure où elle est le fond de l'étant que nous sommes nous-même. Ceci annonce que l'homme plonge plus profondément que tout autre étant ses racines dans le fond de ce qui est. Depuis longtemps on a appelé le fond de l'étant : l'être » (335).

de l'être. Ainsi le fondement de l'être résiderait dans la compréhension de son sens. En interrogeant ce sens, le poète court ainsi le risque de se confronter à l'abîme de *l'absence* de sens (*Ab-grund*). Puisque le fondement de l'être réside dans son sens même, le lien entre l'être et le langage postulé par Duncan à travers sa pratique d'écriture s'éclaire. C'est bien par l'expérience du langage que le poète donne sens à son être-au-monde, et fait l'expérience de la vie. Le *logos* fournit à l'être son fondement¹.

b) « Whitehead and Heidegger write like poets » : le poème de la pensée²

Les concepts de la métaphysique grecque sont, pour reprendre l'expression de Duncan, des « mots dans les mots » (*words within words*, OF 7). Les Grecs font d'abord l'expérience du sens de l'être dans ce qu'ils nomment *ousia* ou, plus pleinement, *parousia*. Dans la métaphysique grecque, l'*ousia*—présence permanente—favorise l'émergence de la métaphore du fondement ou du substrat, car elle est comprise comme « ce qui vient sous... », en grec *hypo-stasis*, en latin *sub-stantia*, comme le rappelle Pierre Aubenque (in Mattéi 34). Cette métaphore archéologique du substrat sous-tend la conception de l'écriture de Duncan (*ground*, *groundwork*), à l'instar de celle d'Olson, de Pound ou encore de H.D. En tant que *phusis*, l'être se manifeste en second lieu comme apparaître (*phainesthai*), autrement dit comme phénomène. L'être est ainsi présence constante, mais qui se fait connaître comme apparaître. Du sens originel de l'être se dégage donc la conjonction d'*ousia* et de *phusis* : l'être est originairement conçu comme *présence manifeste*. Dès lors, le *fondement* de l'être est ce qui rassemble et maintient ensemble les différentes déterminations de ce mot. À l'aube

¹ M. Caron souligne que « ce qu'est le langage doit être cherché dans le *déploiement* du langage. Dans le parlant, la parole se déploie [...]. Plus aucune différence pensable entre la parole et son être-là, puisqu'il est inhérent à toute parole de posséder en son être son répondant, c'est-à-dire un être-là. C'est donc dans la Parole que se découvre le lien fondamental du *Sein* et du *Dasein*. Et cette appropriation réciproque propre à la co-respondance est fondée dans un même acte d'*Er-eignis* : 'le déploiement de la Parole repose dans l'*Ereignis*' [*Acheminement* 250] » (in Mattéi, 38).

² Nous empruntons cette expression à H. Meschonnic, *Spinoza, poème de la pensée* (2002).

de la pensée occidentale, être et penser (*phusis* et *logos*) se déploient dans un espace commun, et ainsi l'être est souvent nommé *logos* par les présocratiques¹. *Lego*, *legein* ne signifie pas à l'origine dire ou parler, c'est d'abord colliger, soit mettre ensemble, rassembler. Dès lors, commence non seulement à émerger la relation de la lecture et de l'écriture dans le langage, mais aussi l'importance cruciale de l'archive, de l'intertexte et de la poétique citationnelle dans cette relation.

Pour Heidegger, dans la mesure où le *logos* d'Héraclite est le ciment qui rassemble l'être de la *phusis* et le *Grund* (le fond et la raison), le déploiement de l'être nécessite le saut hors de la raison (*Der Satz vom Grund*)². Cette sortie de l'empire du *Grund* est à son tour la condition de possibilité de l'événement de l'être dans le *logos*³. Erigée en principe par Leibniz, la raison suffisante (*principium rationis*) établit que « rien n'est sans raison » (*nihil est sine ratione*). Afin de critiquer ce *principium rationis*, qu'il perçoit comme le cœur de la métaphysique occidentale, Heidegger tente de faire vaciller la « logique » qui préside à son instauration et à sa pérennité. « En tant que *logos*, l'être est le Premier, ce à partir de quoi commence ce qui est (...) ; commencer se dit en grec *archein*. Se déployant ainsi, le *logos* devient [...] *archè*, en latin de Rome le *principium* » (PR 235). Soulignant l'unicité du *logos* comme être et fondement, le philosophe met en exergue la redondance, jusqu'à l'aporie, du « principe » de raison et de son postulat : « Le principe est ainsi ce qui contient en soi la *ratio* d'une autre chose. Le *principium rationis* n'est donc rien d'autre que la *ratio rationis* : le fond du fond, la raison de la raison » (PR 65). Résultant d'une proposition (*Satz*) viciée, le principe de

¹ Jean Beaufret, « Préface » in Heidegger, *Le principe de raison (Der Satz vom Grund)*, tr. fr. A. Préau (1983), 27-29. Désormais PR. Sur l'étymologie de *logos*, le lien entre *legein* et l'allemand *lesen* (choisir, cueillir, rassembler et lire) et *legen* (étendre, et rassembler, réunir), cf. IM, 132 sq., et « *Logos* », EC, 249.

² Dans *Le principe de raison*, Heidegger écrit : « *Logos* est aussi la couche première, la prémisse, ce sur quoi les choses s'étendent et reposent. Nous disons : le sol, le fond. *Logos* désigne le fond, la raison (*Grund*). *Logos* est à la fois présence et fond, présence et raison. Être et raison se tiennent dans le *logos*. Le *logos* désigne cette cohésion de l'être et de la raison. » (232)

³ Dans son introduction à la traduction américaine, *The Principle of Reason* (1991), Reginald Lilly conclut sur la polysémie de *Satz* et de *Grund* : « *Der Satz vom Grund* could be translated as *The Principle of Ground(s)*, *The Leap of Reason*, *The Leap from Reason*, *The Leap of Ground*, *The Leap from Ground(s)*, *The Sentence of Reason*, *The Principle of Ground/Reason*, as well as others » (xiii).

raison échappe donc à l'explication qu'il prétend offrir de tout. La règle qu'il instaure s'avère sans fondement. Puisque l'être en tant que *logos* est *principium* (fondement, origine, commencement, *archè*), puisqu'il est en soi raison qui fonde, l'être lui-même demeure sans fond (*Abgrund*), l'être ne tombe pas sous le coup du principe de raison, auquel seul l'étant est soumis. Mobilisant le spectre polysémique de *Satz* pour mieux miner le règne de la Raison, cette lecture critique du principe de raison implique un saut dans l'événement de l'être—dont Duncan, en témoigne le passage cité, ne fait pas l'économie. Ce bond vers l'être est l'événement de l'être (*Ereignis*¹), notion-clé de la seconde philosophie de Heidegger que Jean Grondin décrit comme « le sans pourquoi qui affole toute pensée du fondement, du calcul, de la rationalité » (« Heidegger » 195). C'est cette expérience de l'être comme sursaut, cet émerveillement face à l'avènement primordial de l'être, que Heidegger cherche à opposer à la pensée comptable de la *ratio*. Comme le rappelle J.-F. Mattéi dans *Heidegger : L'énigme de l'être*, Platon avait nommé un tel ébranlement, né de l'éblouissement de l'être, « *thaumezein*, un 'étonnement' » (14). En cela, s'il succombe à une promesse onto-théologique de l'Etre, le saut hors de la raison s'avère aussi une prise de risque par-dessus l'abîme, qui n'est pas sans rappeler le risque mallarméen. Deleuze écrit dans *Le Pli* du principe de raison : « Nietzsche et Mallarmé nous ont redonné la révélation d'une Pensée-monde, qui émet un coup de dés. Mais, chez eux, il s'agit d'un monde sans principe, qui a perdu tous ses principes : c'est pourquoi le coup de dés est la puissance d'affirmer le Hasard, de penser tout le hasard, qui n'est surtout pas un principe, mais l'absence de tout principe. Le Rien plutôt que quelque chose » (90).

¹ « Très tôt s'est imposée à Heidegger une expérience de l'être comme surgissement (*physis*), présence (*Anwesenheit*), éclosion (*aletheia*) et pur advenir (*Ereignis*) » (Grondin in Mattéi, 63). *Ereignis* est traduit par « événement » (sens littéral) et « co-appropriation » (sens étymologique). Ce second sens (*eignen* désigne le propre, la propriété, l'appropriation) est néanmoins crucial, car l'événement de l'être (*Ereignis*) désigne l'appropriation réciproque de l'être et de l'homme.

Le lien qui unit le travail poétique de Duncan au questionnement ontologique heideggérien ne réside pas dans une nostalgie commune pour les fondements. Pour le poète, l'urgence du questionnement sur l'être est indissociable d'une métaphysique de la présence (dans son rapport à la voix et à la lettre) et d'une réflexion sur l'origine du langage. Cela se traduit par une fascination pour les présocratiques ainsi que pour les penseurs mystiques et hérétiques, qui s'avère aiguillonnée par « l'entreprise de rationalisation¹ » qui en préconise plus ou moins expressément le mépris et l'occultation. Comme l'écrit Ernst Bloch dans *L'athéisme dans le christianisme*, que cite H. Meschonnic en exergue : « Penser, c'est dépasser. Le meilleur, dans la religion, c'est qu'elle engendre des hérétiques » (*Un Coup de Bible* 7). L'inextinguible soif de déprise des schèmes dominants chez Duncan découle directement de la volonté de maîtrise de la pensée rationnelle et institutionnelle, qui a chassé de la pensée toute expérience de l'impondérable, de l'impénétrable ou du mystère. Dans *The H.D. Book*, Duncan analyse ce fonctionnement dans le contexte des *Cantos* :

The problem throughout is one of translation between the individual experience, which is repressed in the official culture or banished to the realm of madness and the body of what is taken as authoritative. Fenollosa's Chinese written character, Gaudier-Brzeska's vortex of energy in sculpture, Frobenius's culture-morphology, Gesell's justice and freedom in the exchange of goods—all these correspond to the poet's inspiration to extend the field of understanding in a new poetics. Ideogram, vortex of energies, form as meaningful and organic, and equilibrium in the circulation of goods (feelings and thoughts) are basic terms of what happens in *The Cantos*. Just as, significantly, they, like *The Cantos*, are rejected by the taste and opinion of reasonable men or relegated to the peripheries of the culture where harmless fantasies or worse, madness and vagary begin to appear. (II.5)

¹ Cette expression de J. Grondin figure dans un paragraphe qu'il paraît opportun de citer *in extenso* : « Ce que Heidegger met en question dans la pensée métaphysique, fixée sur l'étant et ses conditions de possibilité, c'est la volonté d'explication totale qui enfle la métaphysique et la technique. Philosophiquement, on peut sans peine associer des projets comme ceux de Descartes ou de Husserl à une telle entreprise de rationalisation, qui procède dans les deux cas d'une même source, à savoir de l'*ego* qui pense et qui, par sa pensée, se constitue comme la source d'intelligibilité du réel. Avant toute entreprise d'explication totale et toute constitution de l'*ego*, il y a le fait brut de l'être, de l'*il y a*. [...] Dans son acharnement à tout expliquer, la philosophie aurait un peu perdu le sens de l'admiration et de l'étonnement face à cette merveille des merveilles de l'*il y a*, du « ça [y] est ! » (« Heidegger », 200).

S'il peut paraître hanté par la sécurité obsessionnelle d'un *ground*, par la quête obstinée de fondements ultimes et donc une forme d'originisme, le questionnement duncanien, mené *dans* et *par* l'écriture poétique, vise bien plutôt à ébranler l'hégémonie du principe de raison et à confondre les évidences de la raison calculante. Duncan oppose dans ce passage-clé du *H.D. Book* la fiction de la surréalité au surmoi autoritaire qui fonde société et relations humaines.

Conventional poetics, which belongs to the Age of Reason that sought to reduce even religion to a consensus of the opinion of reasonable men, had reduced the frame of mind to exclude the supernatural from individual experience, to rationalize genius and make a metaphor of inspiration, to confine reality to what, as Dryden has it in his Preface to *All for Love*, "all reasonable men have long since concluded." In philosophy, in poetics, in science, and in politics, men strove to make and to hold a world of sense, practical knowledge, ideal relations, logical conclusions, around which what Freud calls the Super-Ego, grown enormous, built its authority, against an enemy world of the irrational—fearful, to be avoided or rendered harmless—the world of fictions (romance, supernatural, vision and dream), of "sheer madness and vagary" [*Principles of Psychology* II, 293]. Howling hairy madmen and shrieking desolate virgins appeared in the imaginations of Fuseli, Blake, Goya, Hoffman, Potocki, the Marquis de Sade. (*The H.D. Book* II.5)

À l'instar du *logos* héraclitéen, la lecture pratiquée par Duncan se présente comme une espèce particulière de collecte, de collection ou de cueillette, terminologie qui n'est pas sans rappeler que cette pratique élective donne lieu au bouquet, au florilège, à l'*anthologie* ou encore au recueil poétique. Duncan écrit dans une lettre à Chris Edwards : « An anthos is, by the way, a flower; and an anthology: a bouquet of logos, I guess.. » (28 janvier 1980, SUNYB). Écrire-lire, lire-écrire (« writing-reading and then reading writing »), ces deux pratiques consubstantielles forment les deux faces d'un seul et même *logos*, d'un seul et même pli¹. Acte « collectif » par excellence, le processus

¹ Deleuze consacre très peu de pages à Heidegger, mais ses analyses critiques sont toujours percutantes. Il signale dans *Le Pli* que Heidegger « renvoie à une Différence qui ne cesse de se déplier et replier de chacun des deux côtés, et qui ne déplie l'un qu'en repliant l'autre, dans une coextensivité du dévoilement et du voilement de l'Être, de la présence et du retrait de l'étant. La 'duplicité' du pli se reproduit nécessairement des deux côtés qu'il distingue, mais qu'il rapporte l'un à l'autre en les distinguant : scission dont chaque terme relance l'autre, tension dont chaque pli est tendu dans l'autre » (42).

duncanien de lecture-écriture semble former un cercle herméneutique, puisque lecture et écriture se présupposent et s'engendrent réciproquement l'une l'autre. Mais il faut noter que, comme dans la perspective de l'herméneutique, le « cercle de compréhension » est ici à concevoir comme un cercle non pas vicieux, mais vertueux (cf. *ET* §63). La double pratique de lecture-écriture enregistre et déploie le langage au sein duquel est consignée l'œuvre du poète. Loin de conférer à l'écrivain incrédule une simple « raison d'être » (« It is *strange* that we way take... as a ground of being »), l'analyse a montré que l'investigation du *logos* primordial passe par le questionnement du fondement de l'être, où la mise en question est en elle-même un événement de la pensée.

C'est inéluctablement vers le *logos* comme langage et, au-delà, vers la consubstantialité de la pensée et du poème au sein d'une théorie du langage, que mènent les chemins frayés jusqu'ici. Les propos de Duncan pointent dans cette direction. Dans une entrée datée du 11 novembre 1982, Robert Duncan écrit dans le Cahier 72 : « That language be a Ground of Being is then another familiar, in whose shifting regard I'd find sometimes Jacob Boehme's primordial ground of a burning fire » (SUNYB). Comme dans la théorie du langage de Benjamin, le poète établit un lien entre l'essence spirituelle de l'homme et le don des mots, entre l'acte d'écrire et l'acte créateur de dénomination. Cette appropriation réciproque propre à la « co-responsance » du poète et de l'être par sa pratique langagière est fondée dans l'acte d'*Ereignis*, l'événement ultime de la co-appropriation (*Acheminement* 250). Dans l'*Ereignis* l'être est « être-relationnel » car il permet le déploiement conjoint de l'être et de l'homme, leur avènement commun, autrement dit leur « Accord » (Caron in Mattéi 47).

De la pratique poétique de Duncan émane l'insatiable désir de retour à l'énigme insondable de la création cosmique et de l'existence humaine, et ainsi la nécessité expresse de retourner aux racines du langage, de l'art poétique, autrement dit d'un créer (*poiein*). Cette capacité d'ouverture à l'altérité radicale, à l'imaginaire et à l'inouï

marque de son sceau la pensée et l'écriture du poète. Le 30 mai 1978 Duncan écrit d'Europe au poète australien Chris Edwards, qui le pressait de questions sur la philosophie contemporaine : « My poetics is deliberately asystematic, that is, it tries to undermine its own system : not the same thing as succeeding in doing so ». Le 31 mai 1978, Duncan reprend sa plume pour énoncer ce point crucial : « I am, after all, a poet not a responsible philosopher. If I search Heraklitus, Empedocles, Parmenides it is because I sense some revelation of poetry there. Whitehead and Heidegger write like poets » (SUNYB). Ces propos font écho à une déclaration célèbre écrite en 1961 pour *The H.D. Book*, où Duncan ne se définit pas même comme « poète », mais se décrit comme l'apprenti artisan engagé dans la quête—par nature infinie—d'une *poétique* : « I am a student of, I am searching out, a poetics » (*The H.D. Book* II.4). Afin de marquer sa volonté de se libérer des entraves de l'explication logique et rationnelle, Duncan loue les qualités poétiques des penseurs auprès desquels il puise inspiration et illumination. Cette sensibilité du poète s'intègre à sa soif d'une nouvelle épistémologie, telle que celle apparue depuis l'aube du XXe siècle mais encore institutionnellement marginalisée, largement méconnue de l'opinion et étrangère au sens commun.

The thought of primitives, dreamers, children, or the mad—once excluded by the provincial claims of common sense from the domain of the meaningful or significant—has been reclaimed by the comparative psychologies of William James, Freud, Lévy-Bruhl, Piaget, by the comparative linguistics of Sapir or Whorf, brought into the community of a new epistemology. (*The H.D. Book* I.6)

Duncan paraît animé du souci de restaurer la valeur artistique de l'asystématique, de l'illogique, de l'inconscient, voire du délire et de la déraison. Il revient néanmoins sur ses propos sans doute démesurés pour trouver le ton juste dans sa lettre du 27 septembre 1978 : « Did I overstate in order only to affirm what a primary business Poetry is in its own right? [...] I do after all read and reread James, Whitehead and Heidegger as sources not only of inspiration but of taking measure of concepts and of how I see the

world » (SUNYB). L'enjeu est de taille : penser le poème en lui-même et pour lui-même (*a primary business [...] in its own right*), et non comme dispositif d'expression philosophique, ou de description esthétique, ou l'inverse. Ce qui n'aboutit pas à un isolement de la parole poétique, bien au contraire, car le poème est le lieu de la relation même, le non-lieu du continu, de la rythmique sémantique, cette « utopie de la pensée du corps langage dans le langage, et du continu entre langage, poème, éthique et politique » (*Un Coup de Bible* 145). S'il revendique une interaction du noumène et du poème, de *noesis* et *poiesis*, Duncan ne considère pas pour autant le poème comme un philosophème. Il refuse en effet l'inclusion, forcément réductrice, du poème dans l'exercice philosophique. Ce que fait peut-être Derrida en déclarant : « La poésie est au cœur de la philosophie, le poème est un philosophème » (*Du droit à la philosophie* 377). Citant ces mots qu'il considère comme « une déclaration-lapsus », H. Meschonnic dénonce à juste titre le danger d'« inclusion-dissolution » du langage et de la poétique dans la philosophie, « où le poème est perdu, dans la recherche soit du sens, soit de la vérité », y compris lorsqu'une forme d'« herméneutique négative » (la déconstruction) finit par dire qu'il n'y en a pas (*Un Coup de Bible* 18). Non pas parce que le poème ne permettrait pas de penser, car il relève de « l'intimation impérieuse à penser ce qui n'est pas pensé », mais il s'agit dans les deux cas d'une préemption du poème et d'une « réduction du langage au sens » (145). C'est sans doute à cette « inclusion-dissolution » que pense Duncan lorsqu'il écrit peu après sa rencontre avec Jacques Derrida au colloque de Saint-Hubert sur « Le récit et ses représentations » (5-8 mai 1977) : « Derrida I think hostile to the spirit of poetry as such » (31 mai 1978). C'est en effet durant l'apogée de sa correspondance avec Chris Edwards, à la suite de son séjour australien en 1976, que Duncan s'expose le plus directement à l'émergence d'une certaine pensée contemporaine, que l'on décrivait et que l'on décrit toujours comme le foisonnement « continental » des sciences humaines (philosophie, linguistique,

poétique, théorie critique, théories du langage, sujet, de l'inconscient, du texte, du signe...), d'abord en France et en Allemagne, puis parallèlement sur le sol américain à partir du célèbre colloque de Baltimore sur « les langages critiques et les sciences de l'homme » (1966), où Derrida prononça « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » (*L'écriture et la différence* 409-28). Duncan écrit une lettre de Londres à la veille de son départ pour le « continent » Théorie.

Here at the last minute, in the midst of a morning's packing to take off for Paris, Chantilly, and then Belgium, I've managed to finish the proof readings and marking the caesuras in *An Alternate Life* [*GW* 183] for you. I've been reading the set in Colorado at both readings, in Boston at the Radcliff Harvard reading, and at the Cambridge festival [England], until I know the minute adjustments I want [...]. When I return later in May for another two weeks here [London], Kitaj will be doing a suite of portrait etchings from me and drawing me again for a dual portrait he is doing of Creeley/ Duncan¹.

Belgium will be formidable I almost fear. The Tel Quel intellectuals will be at the colloquium, it turns out, in force: the poet Denis Roche, and the theorist Derrida (at present a rage in American circles). I have still to write the section of my essay that is to be presented there. And [Serge] Fauchereau [*son traducteur*²] will be training me to present it in French (look the dog is talking! as well as sitting up and begging for a nice petting and a little present!)

(28 avril 1977, SUNYB)

C'est donc par le biais d'une confrontation du poème et du philosophème que Duncan sonde et ressent, nous semble-t-il avec une certaine violence, une forme radicale et inquiétante d'étrangeté³. La « pensée continentale », au sens où l'emploient les Américains, est pour le poète doublement étrangère, dans la mesure où l'étrangeté du *discours* philosophique comme système se double de celle de la *langue*. Ce sentiment d'étrangeté peut sembler étonnant car Duncan est un homme de langage d'une rare

¹ Cf. R.B. Kitaj, *A Visit to London (Robert Creeley and Robert Duncan)*, Museo Thyssen-Bornemisza, Paseo del Prado, Madrid.

² Cf. Serge Fauchereau, *Lectures de la poésie américaine* (1968), et Duncan, *Passages et structures* (1977), Paris, Christian Bourgois, trad. S. Fauchereau.

³ Le philosophème désigne ici une unité discontinue significative (catégorie, concept, principe, axiome, proposition, etc.) d'un discours philosophique donné comme système.

érudition, et d'une extrême familiarité avec les textes les plus difficiles, les plus abscons et les plus illisibles de l'histoire de la civilisation.

But I am hopelessly astray from my possible competence. My interest in Freud and his immediate circle of Jones, Mélanie Klein [...] and my frequently hostile interest in Jung must be dated 1936-1946. And while I continue to read and re-read the school—I read them as I read gnostics and old grimoires. I would no sooner apply Freud than I would apply St Thomas Aquinas, as a psychology. I assume that Freud presents problems not solutions in reading. So I find my attention astray when I try out the *Anti-Œdipe* of Deleuze and Guattari or Lacan's hermeneutics which have to do with being involved with psyche-analysis. They sit there on my shelf yet to be read. I am, after a year, still short of the Intermediate level in thinking and speaking French and it will be, I am sure, two more years before my thought can approach my reading. (30 mai 1978)

Il est crucial de noter que Duncan ne recherche pas dans la théorie freudienne le socle d'un discours de la vérité, mais l'art de poser des problèmes et d'activer le soupçon dans la forteresse du sujet de la raison. Dans les deux lettres citées, à l'oral au colloque de théorie littéraire comme à l'écrit depuis lors, Duncan fait l'expérience de la pensée française contemporaine comme d'un domaine irrémissiblement étranger et mentionne la barrière de la langue étrangère à la fois comme entrave à l'apprentissage et comme stimulant pour la pratique¹. Quoiqu'il en soit, le « domaine étranger » de la philosophie et de la psychanalyse contemporaines fonctionne comme le révélateur d'une problématique où sont noués la langue, le discours et le langage. Ce qui semble être mis en jeu dans ces textes critiques étrangers cristallise la relation du poème à la pensée, donc au sujet et au monde.

But the whole French intellectual world has been in a continuous *discours* (as if that were even a language)—even poets write into that discourse. Céline and Artaud strive to brutalize the discourse [...], to drive it up the wall of the cave it came from—only to be

¹ « Althusser I am ignorant of. Lacan I have but dipt into with the prejudice that I disliked Blaser's use of Lacan as an authority in reading Spicer. No fault of Lacan's.

But Foucault I had read with some pleasure indeed and the pleasure of agreeing and following his course eagerly—then switching over to reading, as much as I could, only in French, I found myself with an *Archaeology of Knowledge* I had picked up in English ruled out, and no copy of *L'Archéologie du Savoir* found along my rummaging courses to date. » (30 mai 1978)

submerged by Sartre and after and restored to the given Marxian and Freudian debate that has ruled the scene. Artaud is a crisis in the discourse.

But Rimbaud is a crisis in poetry. Baudelaire I take to be the ground in which the trouble is at work. [...] Poetry—making things up to speak or sing—but the made-up is not the same thing as the discourse. Especially in English poets have sought the patronage and approval of the realm of discourse [...].

Duncan emploie le mot « *discours* » au sens de discours rationaliste ou analytique, lié à une recherche de sens et de vérité au sein d'un système logique. Comme Michel Foucault dont il cite *L'archéologie du savoir* (1969), Duncan se livre à une dénonciation toute nietzschéenne de la volonté de vérité qu'il décèle dans ces discours. Il se sent étranger à ce mode de pensée qu'il perçoit en lui-même comme un « jeu de langage », selon l'expression de Wittgenstein, un usage du langage qui s'impose au sujet et fonctionne selon certaines règles qui déterminent le sens des mots, créant une sorte de « langue étrangère » (*as if that were even a language*) dans la langue ordinaire. Or la création d'une « langue » à l'intérieur d'une langue donnée est le propre pour Deleuze du grand écrivain, et non du philosophe qui a pour tâche de créer des concepts¹. Duncan expose l'ambiguïté de ce « discours » situé entre (nouvel) idiome et (jeu de) langage. À ses yeux, le risque demeure d'une subordination de la poésie à la philosophie, qui peut se produire selon André Tosel quand celle-ci s'érige « en théorie générale des jeux de langage et des formes de vie, en théorie de surplomb [...] s'imaginant dire sa loi métathéorique à la pratique de la poésie.² » Ce que récuse Duncan dans les espoirs positivistes de certaines philosophies et théories du langage, c'est qu'elles tentent de gommer qu'elle se fondent précisément sur une *représentation*

¹ Deleuze déclare dans *L'abécédaire* à la lettre « W comme Wittgenstein » : « Pour moi, c'est une catastrophe philosophique, c'est le type même d'une école, c'est une réduction de toute la philosophie, une régression massive de la philosophie. C'est très triste [...]. Ils ont foutu un système de terreur, où sous prétexte de faire quelque chose de nouveau, c'est la pauvreté instaurée en grandeur. Il n'y a pas de mot pour décrire ce danger-là. C'est un danger qui revient, ce n'est pas la première fois [...]. C'est grave, surtout qu'ils sont méchants, les wittgensteiniens. Et puis ils cassent tout. S'ils l'emportent, alors là il y aura un assassinat de la philosophie. C'est des assassins de la philosophie. Il faut une grande vigilance... »

² Cf. André Tosel, « Philosophie et poésie au XXe siècle », *Noesis*, La philosophie du XXe siècle et le défi poétique, 2004, [En ligne], <http://noesis.revues.org/document21.html>.

du monde ou du langage pour incarner une rationalité scientifique, elle-même illusoire et sujette à caution, et que leurs discours procèdent de « formations discursives », au sens de Foucault, où ils sont les produits d'un rapport de forces inaperçues. Aux propositions logiques, Duncan préfère, pour penser le poème, le matériau neutre des « événements discursifs » mis au jour par Foucault, à savoir « une population d'événements dans l'espace du discours en général » (*L'archéologie du savoir* 38-39). Mais quels que soient les discours théoriques, Duncan nous rappelle la différence radicale entre le poème et le discours philosophique en général, même si des « jeux de relations » sont à mettre en œuvre entre les deux¹. Naturellement, le poète ne vise aucunement à séparer *le* poème et *la* pensée, « étant les formes de vie d'un même sujet-langage », comme le soulignent Meschonnic et Dessons (*Traité du rythme* 49). Ce qu'il récuse, c'est le langage comme logique, ou la logique comme langage, au lieu d'une historicité, d'une singularité et d'une spécificité du poème. Il rejette donc l'écriture poétique menée au nom d'un mode positiviste et univoque, le poème comme application d'une pensée-vérité, là où il s'émerveille à l'inverse de la *poéticité* de la pensée de James ou de Whitehead—qui créent des concepts et des mondes *dans* et/ou *par* le langage—qu'il connaît bien, ou de celle de Wittgenstein ou encore Heidegger, qui lui semble aller contre le poème en tant que pratique de plein droit². Prenant le parti du pluralisme jamesien en tant qu'il s'oppose au paradigme théologique hégélien, Duncan poursuit ainsi sa lettre : « I view the society of my poetry as a pluralistic community,

¹ Cf. Foucault, *L'archéologie du savoir*, 40 sq., où s'articule la singularité d'événement de l'énoncé et le jeu des relations : « Faire apparaître dans sa pureté l'espace où se déploient les événements discursifs, ce n'est pas entreprendre de le rétablir dans un isolement que rien ne saurait surmonter ; ce n'est pas le refermer sur lui-même ; c'est se rendre libre pour décrire en lui et hors de lui des jeux de relations. » (41)

² Duncan déclare à E. Faas : « As compared with Zukofsky's romance with Wittgenstein, my reading of him has been rather peripheral. I find him fascinating, of course. Because like Whitehead he is a poet. But he is never keyed in directly into my work. [...] Whitehead, I think, is the most recent philosopher which gave me the illusion that I was reading real news from the real universe. » Duncan répond ensuite à une question sur l'incompatibilité entre l'inspiration poétique et la conception wittgensteinienne des limites du langage ayant conduit certains à l'aphasie et à l'abandon de l'écriture : « And yet, as Zukofsky shows, there is no reason why Wittgenstein would lead to a poverty of the poem. And personally I'm not drawn to the different forms of Positivism. Wittgenstein I read with a great deal of pleasure because he seems to me like poetry. [...] And it does not engage my speculations about the universe, it doesn't even pose that. » *Towards a New American Poetics: Essays & Interviews* (1978), 82 sq.

having in no ultimate sense a single goal. I strive for an assemblage of positions, so whatever contra-diction would be only incidental, a local thrust. For a dialectic you have to have a course, not a field of courses » (30 mai 1978)¹. Au lieu d'un langage subordonné à une théologie, à la régie de la raison, ou encore à la philosophie analytique, bref à un système réglé par un « alphabet bien définis de notions », Duncan perçoit des séries lacunaires et enchevêtrées d'énoncés dépourvues d'une architecture logique, des « îlots de cohérence » faits de dispersions et de corrélations². S'inscrivant contre une pratique du langage guidée par la téléologie du discours logique, l'écriture duncanienne se développe selon un faisceau de rapports, un champ de relations ou encore de « co-inhérence³ ». Duncan revient dans une lettre sur sa réflexion liée au discours, à la langue et au langage, par le prisme de son expérience écrite et orale avec cette langue doublement étrangère de la théorie française.

My impulse this morning was to discard last night's letter—All my effort to connect with the issues of current French intellectual discourse seems so vain. [...] A true child of Dewey and James I am a pragmatist and the poem is my practice.

So, *evidemment*, Althusser and Lacan present problems of a foreign field. (31 mai)

C'est depuis ce domaine étranger (*foreign field*) qu'il s'agit à présent d'explorer l'œuvre tardive de Duncan, elle-même conçue comme un travail de fond(s) dans le langage. Loin de se limiter au rejet ou à l'application de telle ou telle théorie du sujet, du langage ou du poème dans l'écriture duncanienne, l'étude du *champ* de l'étranger conduit au plus loin de la poétique de *Ground Work*. L'élément étranger—qu'il s'agisse de la langue, du mot, du texte, ou du langage même—travaille le fond et la limite de la poésie sérielle de Duncan, jusque dans sa texture et dans son expérience radicale de l'altérité.

¹ Sur la dialectique hégélienne découlant du paradigme théologique du signe, cf. Meschonnic et Dessons, *Traité du rythme*, 36.

² Foucault, *L'archéologie du savoir*, 52.

³ Duncan écrit dans « xvi : Riding » (*Letters* 29) : « This is the immediacy of which I speak, or the coinherence as Charles Williams call'd it. A strangeness, a more than real which I picture as layer and layer seen as one and many. »

3. Dérives de l'autre

Écrire des rives de l'autre : tel serait l'une des multiples facettes du dernier grand projet de Duncan, à présent abordé par le prisme inédit de son rapport à la langue étrangère, en particulier celle, française, de la modernité symboliste, de ses prémisses supernaturalistes aux spectres surréalistes. Par l'entremise de ses traductions d'André Breton dans les années quarante, puis des « Chimères » de Nerval (« The Chimeras », 1967), ou encore de sa lecture du *Livre des questions* consignée dans son essai lumineux sur Edmond Jabès (« The Delirium of Meaning », 1980) d'abord paru dans *The Sin of the Book: Edmond Jabès* (1985) puis repris dans *A Selected Prose* (208-26), Duncan n'a eu de cesse d'interagir avec l'autre rive. De ses nombreux séjours en Europe, le voyage de l'année 1977 semble avoir été le plus décisif, tant il a donné lieu à des échanges fertiles et à des rencontres stimulantes avec d'autres formes d'écriture et de pensée (Derrida, Jabès), et surtout à une confrontation empirique avec un « domaine étranger ». Dans sa lettre du 31 août 1978 à Chris Edwards, Duncan écrit du colloque international sur « Le récit et sa représentation » :

One centre [of Jacques Sojcher's dissertation] is the work of Edmond Jabès, a french-jew of Alexandria or Cairo who has written a remarkable series of books [*Le Livre des questions*] [...] in which he brings into the plot the very plot of sentence and phrase, keeping alive thruout the presence as drama of the writer and the reader (with all the jewish trouble with authority in creation as a drama) —

At Cambridge and again in Belgium and in Paris I met and saw a good deal of Michel Deguy and Marc Roubaud¹ of the Change group. But especially I came to know the work of a set of young poets (in their early thirties) Anne-Marie Albiach, Claude Royet-Journoud, Emmanuel Hocquard (who printed by hand a very in-group edition (of 16 copies!) of a poem of mine), Mathieu Bénézet ([...] in whose own series *Première*

¹ Duncan mélange ici les noms de Marc Rombaut, co-organisateur et intervenant du colloque de Saint-Hubert, cf. Rombaut, « Transécritures », in Dadoun (éd.), *Le récit et sa représentation* (1978), 143-150, et de Jacques Roubaud, avec lequel il a notamment participé à un débat au centre Pompidou, « Paris-New York », auquel participaient également Edmond Jabès, Michel Deguy et Serge Fauchereau. Cf. Fauchereau, *Lecture de la poésie américaine*, nouv. éd. 1998, 295 (photographie).

Livraison my first poem in french to be publisht appeared) and most of all as a poet for me Jean Daive whose work I read in turn as I read Baudelaire.

The colloquium appears in the collection *Trace* (Payot, Paris 1978) with the title *Le récit et sa représentation : colloque de Saint-Hubert 5 — 8 Mai 1977*. And my very brief paper “Le son écrit d’un texte parlé” was translated from my loaded English by Serge Fauchereau at the last minute and sight read in my very embarrassing french. (SUNYB)

A partir des derniers poèmes de l’auteur, pour l’essentiel rassemblés dans le dyptique *Ground Work*, mais aussi à partir des archives comprenant essais, notes de lecture, fragments de poèmes inédits, il s’agit de retracer un parcours en forme d’errance linguistique où l’erreur fait bonne figure, une dérive parmi les « mots de l’étranger » (Adorno) qui aboutit à l’écriture de poèmes en français, qu’il nomme dans l’essai sur Jabès « la langue de l’Autre ». Dérivation, traduction, transcréation sont les modes impurs, hybrides et ludiques qui sous-tendent ce travail du signifiant poétique babélisé.

a) « the old trails/leading to ruins » (*Passages 32*)

Dans « Ancient Reveries and Declamations, *Passages 32* », le second Passage de la série des *Tribunals*, la poétique citationnelle de l’auteur fonctionne comme un processus de production, où le fonds intertextuel est composé de matériaux « étrangers » ravivés par l’écriture. Le poème s’ouvre sur un montage de citations de « John Adams, marginalia to Court de Gèbelin’s *Monde primitif* » (*GW 18*), qui conduit ensuite à la célèbre proclamation athée de John Adams « Let the human mind loose! » (1816).

PASSAGES 32

TRIBUNALS

John Adams, marginalia to Court de Gèbelin’s *Monde Primitif*:

“ We see not the End. We can foresee no end of the weakness,
“ Ignor[ance] and corruption of mankind”

then:

“ The beginning of the 19th century has been
“ de mauvais Augure”

“ANCIENT REVERIES AND DECLAMATIONS

Le collage citationnel tiré des *marginalia* de John Adams joue le rôle de prélude à la dérivation nervalienne qui lui succède, dans la mesure où il oriente la lecture du poème et où il réfléchit la méthode compositionnelle de Duncan. L'insertion de fragments des notes de John Adams écrites sur la somme encyclopédique de l'histoire du langage et des mythes de Court de Gebelin à la fin du XVIIIe siècle met en abyme le processus de l'écriture marginale mis en œuvre dans « *Passages 32* » et renvoie au fait que « nombre d'œuvres surgissent au contact étroit du texte d'autrui, qu'une certaine portion, non négligeable, des textes est rédigée directement dans les marges des livres.¹ » Le geste de Duncan s'inscrit dans le souci d'exhiber ce qui fourmille sous la surface lisse du texte (ou plutôt *des* textes), et de révéler graphiquement le travail de seconde main qui soutend le fonctionnement même de l'écrit (littéraire, philosophique, scientifique...) et que révèle la moindre esquisse d'une archéologie du savoir². De surcroît, la série de guillemets directement inscrite dans la marge de gauche du poème montre bien que le vrai « sujet » du poème n'est autre que ses propres marges, et nous rappelle qu'il n'y a d'écriture que marginale³. La colonne de guillemets a également pour effet d'insister sur le rôle insigne de l'énonciation, au sens où dans le poème, comme dans l'archive foucauldienne, il n'y pas de phrases, mais que des énoncés. D'une certaine façon, la mise en exergue des marges et de l'archi-texture du poème nous rappelle que nous n'avons pas affaire à un livre, même si le texte « se recroquevill[e] en ce petit parallélipipède qui l'enferme », mais à une « unité discursive », variable et relative, parfois lacunaire et déchiquetée : « C'est que les marges d'un livre ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées : par-delà le titre, les premières lignes et le point final, par-delà sa

¹ Ferrer et D'Iorio, *Bibliothèques d'écrivains* (2001), 11.

² Dans *L'archéologie du savoir*, Foucault définit l'archive non pas comme « ce qui recueille la poussière des énoncés » mais comme « le système de [leur] fonctionnement », 170-73, l'archéologie, par opposition à l'histoire des idées, 177-183, et le savoir, par opposition aux domaines de la science, 236 sq.

³ Cf. Davidson, « Marginality in the Margins: Robert Duncan's Textual Politics », *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material Word* (1998), 171-195, où le critique analyse les enjeux des marges sexuelle et textuelle dans « Poems from the Margins of Thom Gunn's *Moly* » (GW 67-73).

configuration interne et la forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases : nœud dans un réseau » (*L'archéologie* 34). Signes marginaux par excellence, les guillemets postulent l'instance énonciative des événements discursifs dans le champ complexe du poème et attirent l'attention sur la construction du poème dans les marges de textes plus ou moins avoués et repérés dans le poème, en l'occurrence de John Adams et de Nerval.

Le premier à avoir réfléchi aux implications de la propension des écrivains à écrire littéralement dans les marges les uns des autres fut sans doute E. Poe. Il avait intitulé *Marginalia* ses esquisses critiques et les quelques propos désinvoltes avec lesquels il les introduit constituent, d'après Valéry, le germe d'une véritable théorie des notes [...]. [I]ls esquissent une analyse globale des rapports entre lecture et écriture et abordent, en l'espace de quelques paragraphes, les questions qui [nous occupent] : l'affectivité de la lecture et sa décharge à travers l'écriture ; les pratiques matérielles de lecture, de prise de notes et de rangement des livres chez les écrivains ; [...] la sélection des livres et la composition d'une bibliothèque comme œuvre d'art ou du moins comme dispositif intellectuel, entretenant un rapport plus ou moins étroit avec les habitudes de pensée et avec la production écrite de son propriétaire ; [...] l'historicité individuelle de la lecture, souvent mouvementée, telle qu'elle se sédimente sur les rayons de la bibliothèque ou dans les annotations marginales... (*Bibliothèques d'écrivains* 13)

Comme dans « The Architecture, *Passages* 9 », le poème « Ancient Reveries and Declamations, *Passages* 32 » souligne la labilité de ses marges, révèle son soubassement (*groundwork*) intertextuel, et va jusqu'à inclure le processus d'élaboration, le travail d'écriture et de tissage poétique qui le sous-tend. Duncan nous donne moins à lire l'écrit que l'écriture du poème, faisant la part belle à la bibliothèque de l'écrivain qui vient occuper le devant de la scène.

“Let the human Mind loose! It must be loose!

It will be loose!”

Here one needs the name, the Spanish *Jesús*, or *Iacchus*

Iésus. Say no more than the sound of the rime leads back
from the American cry “Let the human Mind loose!” to the

Jesús, Bridegroom of Saint John of the Cross, or to the
 French /y/ of *Iacchus Iésus* in Gerard de Nerval's ancient
 theogony "parée de noms et d'attributs nouveaux". (GW 19)

Le poème met en œuvre sa propre déconstruction dans la mesure où son artifice est mis en pièce, jusqu'à la reprise ironique de l'un des axiomes de l'art poétique de Duncan sur la tonalité des voyelles. La transition vers l'univers nervalien tourne en effet à la parodie du « tone-leading of vowels » inspiré des *dicta* d'Ezra Pound, où « loose » mène à « *Jesús* » et aux *Illuminés* de Nerval, galerie de portraits de mystiques et d'excentriques au siècle des Lumières¹. Ce fragment forme plus qu'un nœud dans un réseau hypertextuel externe à l'œuvre, il s'inscrit aussi dans le sillage d'une théorie et d'une pratique de la traduction, développée par Duncan au sujet de Nerval, justement, lors de sa traduction des sonnets mystiques « Les Chimères » publiée dans *Audit* en 1967, alors assortie d'un essai et de la reproduction d'un échange épistolaire polémique avec Robin Blaser². Après la publication semi-artisanale, en novembre 1965, d'un texte de Blaser intitulé *Les Chimères*, qu'il avait entendu et apprécié à la Berkeley Poetry Conference du mois d'août, Duncan s'insurge contre une note explicative de Blaser précisant qu'il s'agit de « traductions, et non de versions » (*Audit* 43), alors que ce dernier récrit et transforme les poèmes à sa guise selon une logique de dérivation³. Cette crise poétique sert néanmoins de catalyseur à la réflexion du poète sur la responsabilité du traducteur face au sens et au rythme du poème, radicalement différente de celle engagée lors d'une transcréation ou transfiguration d'un texte « original » (42-43). L'érudition de Duncan en matière de mysticisme et de théosophie lui permet d'accéder aux multiples réseaux de sens qui travaillent les sonnets de Nerval (*OC* III, 622), publiés à l'origine dans *Les*

¹ Comme l'écrit Nerval, Iacchus-Iésus, plus connu sous le nom de Christ, est lié aux mystères d'Eleusis dans le mysticisme égyptien (*OC* II, 1158).

² Le statut du texte de Duncan « The Chimeras » est néanmoins ambigu, car il s'agit d'une traduction, publiée comme telle dans *Audit* en réponse à la transfiguration de Blaser, qui est ensuite intégrée dans un « livre de poèmes », *Bending the Bow* (84-92). Cette traduction a également paru dans une sélection d'œuvres de Nerval, *Aurelia & Other Writings*, trad. G. Wagner, R. Duncan et M. Lowenthal (1996).

³ V. à ce sujet, Andrew Mossin, « In the Shadow of Nerval: Robert Duncan, Robin Blaser, and the Poetics of (Mis)Translation », *Contemporary Literature* (1997), 673-704.

Filles du feu (1854). À l'instar d'André Breton, qui lui rend hommage dans le premier *Manifeste du surréalisme*, Duncan cite la célèbre préface de ce volume de nouvelles que Nerval adresse à Alexandre Dumas, évoquant les obscurs sonnets « composés dans un état de rêverie SUPERNATURALISTE » (*Audit* 51)¹.

L'irruption de Nerval dans « *Passages* 32 », écrit en 1969, s'inscrit directement dans les « marges » du conflit entre Duncan et Blaser sur les modalités d'une poétique du traduire dans le « respect » du savoir et dans le « souci » de la langue originale, car comme Blaser concède pour mieux affirmer : « I have taken liberties—there are omissions and interpretations—and I am handing them over to the reader with respect, care, and a considered knowledge of the French language » (*Audit* 43). Dans les termes de Benjamin, le différend porte sur la possibilité de traduire « selon la loi de la fidélité dans la liberté du mouvement langagier » (« La tâche du traducteur », I, 259). La citation de Nerval dans la langue originale et en l'occurrence étrangère (« *parée de noms et d'attributs nouveaux* ») provient de la nouvelle « Isis » des *Filles du feu*.

Toute religion qui succède à une autre respecte longtemps certaines pratiques et formes de culte, qu'elle se borne à harmoniser avec ses propres dogmes. Ainsi la vieille théogonie des Egyptiens et des Pélasges s'était seulement modifiée et traduite chez les Grecs, parée de noms et d'attributs nouveaux [...]. Mais voyez combien d'assimilations aisées le christianisme allait trouver dans ces rapides transformations des dogmes les plus divers ! (*OC* III, 621)

Avec l'enjeu de la joute épistolaire en mémoire, il n'est pas anodin que le choix du fragment de Nerval porte sur les modes de relation à une culture ou à un texte établi (en l'occurrence la théogonie égyptienne), où l'harmonisation, la modification respectueuse de l'original suggère le mode de la traduction, qui consiste à transformer en renommant, à renouveler par la transposition, tandis que l'alternative réside dans la formule de

¹ Breton, *Manifeste du surréalisme*, 35 : « A plus juste titre encore, sans doute aurions-nous pu nous emparer du mot SUPERNATURALISME, employé par Gérard de Nerval dans la dédicace des *Filles du Feu*. Il semble, en effet, que Nerval possédait à merveille *l'esprit* dont nous réclamons, Apollinaire n'ayant possédé, par contre, que *la lettre*, encore imparfaite, du surréalisme [...] ». Il cite ensuite la préface.

Blaser lui-même, qui affirme avoir été obligé de *s'approprier* les poèmes de Nerval (« I have had to make These my own », *Audit* 43). Par ailleurs, l'insertion du fragment textuel « étranger » participe à son tour d'une vaste poétique citationnelle, portée à son paroxysme dans *Bending the Bow* et dans *Ground Work*, suivant la dynamique du collage multilingue et plurivoque développée dans *The Waste Land* puis dans *The Cantos*. L'insertion même d'un fragment de Nerval porte en lui la mémoire du geste conjoint d'Eliot et de Pound, où le premier vers du sonnet « El Desdichado », « Le prince d'Aquitaine à la tour abolie » figure parmi les débris de *La Terre vaine*, « These fragments I have shored against my ruins » (*WL* 69). Le *periplum* citationnel se poursuit dans la référence acerbe à Eliot au début du Canto VIII : « These fragments you have shelved (shored)./‘Slut!’ ‘Bitch!’ Truth and Calliope/Slanging each other sous les lauriers » (*C* 28). C'est bien dans cet écheveau référentiel que s'inscrit inéluctablement le poème de Duncan. Aspiré dans le vortex d'une poétique radicalement intertextuelle, Nerval rejoint le cercle des signatures et des signataires de *Ground Work* (« circle of Signators », *GW* 249), qui *souscrivent* (au) (le) grand collage (« underwrite the grand design », *GW* 272). Un examen minutieux du texte révèle que les deux dernières pages de « *Passages* 32 » forment un palimpseste, où le poème recouvre partiellement la nouvelle « Isis » qui affleure par intermittences à la surface du texte selon différentes modalités. La souscription nervalienne transparaît d'abord dans un fragment où se combinent citation et traduction de la section III d'« Isis », récit semi chimérique des pérégrinations du poète parmi les ruines du temple lors de son voyage en « orient » (cf. III, 617) : « *les deux autels à droite et à gauche / of which the second, the left, remaind / d'une conservation parfaite* » (*GW* 21). Puis le sous-œuvre (*groundwork*) se transforme en réécriture de bribes du récit semi fictif de la seconde visite de Nerval au temple d'Isis à Pompéi (III, 617), substituant à l'impression presque religieuse du poète à son arrivée, celle de sa propre entrée dans le texte de Nerval : « —the text itself where

I came to it » (*GW* 21). Même si son récit est largement alimenté par les livres d'érudition, Nerval prend soin d'avertir le lecteur—non sans ironie—du risque de gâcher sa « première impression » à force de lectures intensives dans les livres d'histoire, soulignant que lors de son premier voyage en orient il n'avait que de vagues souvenirs de son éducation classique (III, 617)¹. Alors que Nerval *reconstruit* entièrement ses impressions de voyage à partir d'une multitude de textes passée sous silence, Duncan rassemble à son tour les « membres » d'Isis—allusion au texte de Pound paru dans *The New Age*, « I Gather the Limbs of Osiris » ?—selon un enchâssement architectonique complexe. Nerval se joue du croisement du paradigme de la construction architectural et de la « reconstruction » textuelle par l'entremise du travail de récollection mémoriel (III, 618). La fin de « *Passages* 32 » contient un fourmillement de traces verbales du texte nervalien.

ooo

A gilded Venus, a Bacchus, numerous

Hermes, the sum of days and holy places

having here Her precincts . . .

the sun going down toward Capri,

the moon slowly mounting in the smoke of Vesuvius her face

lightly veild,

ces deux astres qu'on avait longtemps

adorés dans ce temple sous les noms

d'Osiris et d'Isis . . .

(*GW* 22)

En « voleur de mots », selon l'expression de Michel Schneider, Duncan récrit, disperse, emprunte, maquille les fragments d'« Isis », précisément où Nerval—autre pillard—rend compte des objets que le temple s'est vu dérober : « J'avais admiré au Musée les richesses qu'on a retirées de ce temple, [...] une Vénus dorée, un Bacchus, des Hermès,

¹ Sur l'ironie de l'avertissement de Nerval dont le récit est farci d'emprunts silencieux aux livres d'histoire et de mythologie, v. Béguin et Richer dans la première édition de la Pléiade, 1966, I, 1282 n. 1.

des sièges d'argent et d'ivoire" (III, 618). Duncan mêle à ce passage un fragment de la description de la cérémonie du soir (« ces deux astres qu'on avait longtemps adorés dans ce temple sous les noms d'Osiris et d'Isis », III, 618). Le poème s'achève sur une traduction fidèle mais non repérée, où l'auteur prend néanmoins deux libertés.

Child of a century more skeptic than
 unbelieving, adrift
 between two contrary educations,
 that of the Revolution, which disowns
 everything,
 and that of the Reaction,
 which pretends to bring back the ensemble
 of Christian beliefs,
 will I find myself trained to believe
 everything,
 as our fathers, the scientists, have been
 trained to deny? (GW 22)

Duncan conserve le mot « ensemble », laissant délibérément affleurer un indice du sous-texte étranger. Le choix n'est pas anodin, il évoque l'effort de syncrétisme religieux dans la théosophie, qui vise à concilier les mysticismes juif, grec et égyptien, et renvoie obliquement à Whitman, à Blake et à la vaste configuration de ses propres textes : « I enter the poem as I entered my own life, moving between an initiation and a terminus I cannot name. This is not a field of the irrational ; but a field of ratios in which events appear in language » (BB v). L'autre transformation du *Ur*-texte réside dans la substitution de « the scientists » aux « philosophes » : « Enfant d'un siècle sceptique plutôt qu'incrédule, (...), me verrais-je entraîné à tout croire, comme nos pères les philosophes l'avaient été à tout nier ? » (III, 619). Si Duncan affirme dans une lettre à Edwards être un « enfant » de James et de Dewey, il marque ici son opposition à la philosophie rationaliste du siècle des Lumières, doublée de l'hégémonie du christianisme dans un univers religieux monothéiste, deux mondes également rejetés par

Nerval. Par ailleurs, Duncan revendique les avancées scientifiques de son siècle, et se réclame des théories de Schrödinger sur la biologie moléculaire¹, de la théorie einsteinienne de la relativité, parmi d'autres, qu'il cite souvent dans *The H.D Book*.

Considérer « Isis » comme un pur texte originaire (*Ur-text*) serait une erreur, car il s'agit bien d'un collage, même si Nerval s'en défend. Ses souvenirs semi imaginaires relèvent d'une « rêverie supernaturaliste » où la seconde main travaille ardemment. La fin de la section I et l'ensemble de la section II du récit de Nerval s'avèrent une traduction de « Die Isis-Vesper » de l'archéologue allemand C. A. Böttiger. Surtout, intertexte commun à Nerval et à Duncan, *L'âne d'or* d'Apulée se cache dans la section IV, dans les deux paragraphes précédant immédiatement le premier fragment sur la théogonie égyptienne cité par Duncan. Loin d'offrir le sol (*ground*) ferme d'un texte-source, la mise au jour d'une première couche textuelle en révèle d'autres, le dépli du texte dévoile d'autres plis, à l'infini². Comme les premiers textes d'Eliot et de Pound l'ont montré, derrière chaque « génie » se cache en réalité un « pillard » (cf. Tadié 46). Les stratégies intertextuelles sont de deux types principaux : l'emprunt repéré, soit par le nom de l'auteur qui se retrouve cité à paraître dans le texte, où sa propre signature, l'inscription de son nom, le désigne, soit par le truchement d'une note, méthode employée dans *The Waste Land* et partiellement reprise par Duncan dans *Bending the Bow* (« Where the sources have not been given in the texts of the poems themselves, I list them below », 139), soit encore par l'insertion ostensible de la citation, signalée par les guillemets, les italiques, ou lorsque l'auteur-chirurgien « coupe dans les linéaments précautionneux du manuscrit », « déplace des accents dans les entrailles, brûle les tumeurs malsaines du langage et insère un mot étranger comme une

¹ Erwin Schrödinger, *What is Life? The Physical Aspects of the Living Cell and Mind and Matter* (1944).

² Cf. Deleuze, *Le Pli* : « Toujours un pli dans le pli, comme une caverne dans la caverne. [...] Le dépli n'est donc pas le contraire du pli, suit le pli jusqu'à un autre pli » (9).

côte en argent.¹ » L'autre type concerne la manipulation en sous-main d'un matériau textuel tissé imperceptiblement dans la trame du scripteur, dissimulé par la traduction, l'éparpillement, la réécriture ou une combinaison des trois. En se saisissant de tous ces modes de transfert dans un même espace textuel, Duncan signale des indices pour mieux laisser croire en leur absence hors signalement... Ce procédé a conduit un critique du *New York Times*, Mark Rudman, dans sa recension de *Ground Work: Before the War* le 6 avril 1985, à citer la fin de « *Passages* 32 » (« Child of a century... ») parmi les fragments représentatifs du style idiosyncrasique de Duncan, inconscient alors qu'il citait Duncan citant Nerval (citant...). Quoiqu'il en soit, ce choix involontaire révèle moins l'inculture du critique que la finesse du tissage thématique et stylistique du sous-texte qui s'avère parfaitement absorbé dans la dérive du Passage. Incidemment, c'est le même passage qui donna du fil à retordre au traducteur de Duncan, Serge Fauchereau, grand passeur et pionnier de la poésie américaine en France². C'est dans *Les Lettres Nouvelles* (1970) que Fauchereau présenta et édita, sur la proposition de Maurice Nadeau, une anthologie bilingue intitulée *41 poètes américains d'aujourd'hui*, en quelque sorte le complément de sa *Lecture de la poésie américaine* (1968). Après une brève présentation du groupe de la *Black Mountain Review* et de Duncan (« Les jeunes poètes considèrent assez généralement que Robert Duncan est l'un des tout premiers poètes d'aujourd'hui »), le critique mentionne la poétique citationnelle à l'œuvre chez Olson et Duncan avant d'évoquer les écueils de la traduction, choisissant un « exemple flagrant » « à partir d'une sottise » dont il reconnaît la paternité. « Dans un article fait pour un journal qui m'avait demandé quels recueils de poèmes importants

¹ Benjamin, « Polyclinique », *Sens unique*, 168.

² Cf. Duncan, *Passages et structures* (1977), trad. S. Fauchereau. Contrairement à la traduction des « Chimères », aboutissement d'une querelle sémantique avec Blaser, il ne s'agit naturellement pas ici (« Child of a century... ») d'une traduction au sens propre, mais bien d'un fragment textuel inséré et traduit dans un Passage participant d'une poétique citationnelle et *transcréationnelle* généralisée. Néanmoins, le poète semble jouer sur l'historicité du langage en tentant, même silencieusement ou obliquement, de « [r]acheter dans sa propre langue ce pur langage exilé dans la langue étrangère, libérer en le transposant le pur langage captif dans l'œuvre », selon les termes célèbres de Benjamin (I, 259).

avaient paru aux Etats-Unis dans les mois précédents, j'avais donné une traduction, un peu hâtive, des douze derniers vers de *Passages* 32 de Robert Duncan publié dans *Poetry* quelques mois plus tôt. » C'est Duncan lui-même, découvrant la traduction dans *Combat* (1969), qui l'informa qu'il avait « traduit en français un passage qui était lui-même traduit de l'*Isis* de Nerval ». Citée dans sa traduction française, la lettre explicative de Duncan décrit le passage de l'américain *loose* par l'espagnol *Jésus* au français *Iésus* suivant la tonalité des voyelles, soulignant que dans les grands thèmes de l'histoire spirituelle, comme en l'occurrence « l'apparition de la grande pierre-calendrier des Mayas », « le français devient (c'est toujours ainsi pour moi) l'autre-langage. » Cette expression—« l'autre-langage »—saisit parfaitement l'étrangeté de la langue tant sur le fond (*langage* désigne à la fois le langage et la *langue* en langue anglaise ; le trait d'union suggère un langage autre et un langage de l'autre), que sur la forme (il nous parvient dans la traduction française). Fauchereau insiste sur les infimes décalages et les gauchissements du texte que revendique Duncan, mettant en jeu le littéral et le figuré dans une « traduction » qui devient « un texte original »¹.

b) « the phantom begotten of Idumaeen Night » (An Interlude of Winter Light)

Il y a concert ce soir. C'est l'événement.
—Deleuze, *Le Pli*.

« An Interlude » (*GW* 153) porte sur le pli et sur le déploiement (« turn upon turn »), sur la naissance du poème : « Fugitive evangel of morning ». Par là, il nous emporte vers la marge et la doublure—spectrale, celle du *ghostwriter*—, au plus loin de l'intériorité pour arriver à l'envers et au Dehors, cette force qui fait irruption dans le processus de la création². Si l'on considère le poème comme un énoncé, au sens de Foucault, cet énoncé se définit toujours par rapport à un dehors d'abord indéterminé, « pure émission de

¹ S. Fauchereau, *41 poètes américains d'aujourd'hui*, 71-72.

² Cf. Rabaté, « Roland Barthes : Ghostwriter of Modernity », *The Ghosts of Modernity* (1996), 67 sq.

singularités » indiscernables jusqu'à ce que la « courbe d'énoncé » qui les relie émerge de leur « voisinage » (*Foucault* 21). Le dehors n'est pas ce qui est à l'extérieur, mais ce qui forme le dedans, la force qui le déforme du dedans : hypertextes, bibliothèques, lectures, noms propres, références, langage, notes... Passé le prélude, qui présente les traits d'une monade leibnizienne (« it is the seminal glow of royal dark / within the sea of light »), l'« Interlude » se produit par une telle irruption du dehors sur la scène de l'écriture, d'abord sur un mode étrangement comique (*GW* 154).

[*Here the interruption of the poem came. "What does 'Idumaeae' mean?" the old crone sitting next to me turns to ask, pointing to her program notes. It comes into the poem then, even as I dread it. The initiation has to do with what I cannot name. "Who is the child of Idumaeae Night?" she asks as if I should know. It's the name Ida that comes to me, and I stare into the heart of Mount Ida where the infant Zagreus, Zeus-Child, lay. There is no one there. I've got it wrong. "It has to do with Mount Ida," I say. "I do not know."]*

Lorsque surgit l'interruption du mouvement de l'écriture—qui se trouve en retour théâtralisé par un sursaut de réflexivité—, le lecteur s'aperçoit que la première partie se déroulait comme un « opéra fabuleux » mis en abyme dans la genèse du poème, et dont le poète se présente comme le simple témoin émerveillé. À la manière de l'art total *inventé* par Mallarmé dans ses divagations au ballet, le poème se déploie comme la chorégraphie de Maurice Béjart, *Pli selon pli* (1975), créée sur la partition éponyme de Pierre Boulez, écrite à son tour sur des sonnets mallarméens : « The Ballet Béjart went on to dance the *Pli Selon Pli*/from Boulez after Mallarmé (Let me get the record straight:/scene after scene is coming into this).¹ » *Pli selon pli*, pli sur pli, les réseaux de

¹ « *Pli selon pli* » est le titre d'une conférence que Mallarmé donna à Bruges en 1890 en hommage à Villier de l'Isle-Adam, et qui devint ensuite le quatrième vers d'un poème écrit sur cet événement intitulé « Remémoration d'amis belges » (I, 32) : « A des heures et sans que tel souffle l'émeuve/Toute la vétusté presque couleur encens/Comme furtive d'elle et visible je sens/Que se devêt pli selon pli la pierre veuve ». De même que le titre évoque la cathédrale de Bruges, dont au matin la brume découvre « pli selon pli la pierre veuve », de même, explique Boulez, l'œuvre musicale découvre « au fur et à mesure du développement des cinq pièces, pli selon pli, un portrait de Mallarmé » (*Points de repère*, 1981, 196). Deux pièces orchestrales, « Don » et « Tombeau », à l'intérieur desquelles la voix intervient sporadiquement, encadrent trois « Improvisations sur Mallarmé », où la voix énonce les poèmes (tantôt

sens et de sensations s'entrecroisent et se démultiplient. Au fil de l'hallucination, les arts s'entremêlent tels les « invisibles plis d'un tissu d'accords » (« Crayonné au théâtre », II, 163). Mais avec toute son irrévérence et toute son effronterie (*the old crone sitting next to me*), le Hasard fait irruption dans le poème, comme par accident, ou comme lorsque la plume achoppe sur un îlot de réel¹. « What does 'Idumaeen' mean ? ». La question arrive du dehors, telle un coup de dés ou encore telle l'énigme terrifiante du Sphinx : « Who is the child of Idumaeen Night ? ». Arraché à son fond d'obscurité pour s'exhiber dans toute son opacité et sa résistance, le mot « 'Idumaeen' » vient se figer dans le champ de perception du poète, puis dans le plan de composition du poème. Ce mot est le signifiant même du pli, et inversement, il conduit à la question du sens, que pose, paradigmatique, l'anonyme voisine. Mais est-ce la bonne question ? *Idumaeen* contient l'anagramme de *mean*, il est empli de sens, à craquer, mais demeure pourtant impénétrable. « Emplie des voiles sans fin de vœux obscurs. Emplie de plis, Emplis de nuit. Emplie des plis indéfinis, des plis de ma vigie », écrit Michaux². L'investigation herméneutique est menée à bien, pour être mieux mise à mal. Déplier revient à multiplier, ainsi « Idumaeen » contient un plus petit pli, « Ida ». Comme l'a montré Gilles Deleuze, le dépli mène toujours à un autre pli, puisque « tout pli vient d'un pli, *plica ex plica* », pour finalement « découvrir d'un coup ce fond innombrable des petits plis mobiles » (*Le Pli*, 16, 18). « Ida » contient à son tour l'irréductible « Id », ce signifiant du neutre, ce « IT » fantomatique qui apparaît juste avant le passage (« I try to sow the seed of what I am thruout,/as if there were secreted from long ago/something

chantés tantôt dictés en *Sprechgesang*) accompagnée de groupes instrumentaux variables : « Don » (« Don du poème ») ; « Improvisation sur Mallarmé I » (« Le vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui »), « Improvisation sur Mallarmé II » (« Une dentelle s'abolit »), « Improvisation sur Mallarmé III » (« A la nue accablante tu »), « Tombeau » (« Tombeau » de Verlaine).

¹ Deleuze s'interroge : « Faut-il appeler Hasard ce dehors ? Et en effet le coup de dés exprime le rapport de forces ou de pouvoir le plus simple [...]. Les rapports de force, tels que Foucault les entend, ne concernent pas seulement les hommes, mais les éléments, les lettres de l'alphabet dans leur tirage au hasard, ou bien dans leurs attractions, dans leurs fréquences de groupement suivant une langue » (*Foucault* 125).

² Cf. Michaux, « Emplie de », *La vie dans les plis*, OC II (2001), éd. R. Bellour, et « Notice », 1097.

I was entirely *yours*/in which 'IT' is »), ce *ça* qui déborde du pli et qui en est la méconnaissance : « I cannot name », « I've got it wrong », « I do not know ». La question du vouloir dire est mise en scène, puis tenue en échec. Pris dans l'orbe du livret de Boulez (*pointing to her program notes*), Mallarmé fait une entrée discrète, et, tel le Mime s'effaçant derrière son geste, « se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace » (« Mimique », II, 179). Tout Mallarmé, peut-on arguer, est plié et replié dans le mot « Idumaeen », où est également mise en jeu la relation poétique de Duncan à la langue étrangère. Car l'obscur épithète apparaît sous couvert de sa traduction anglaise sur le programme fictif du « Ballet Béjart¹ ». Après un violent accent tutti inaugural, *Pli selon pli* s'ouvre sur la voix chantée ou parlée—selon le choix de l'interprète—énonçant sur un murmure orchestral le vers initial de « Don du poème » :

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !

... basalte ... y ... échos ... et ... une ... à ... écume

... mais ... laves ... épaves ...

... selon nul ventre ... enfui ... blême ...

... d'autrefois se souvient ... qui sans espoir ... resplendi

... vivre ... pour n'avoir pas ... c'est lui ... hiver ...

Le premier volet de *Pli selon pli*, « Don », est fait de matières sonores de densités diverses, d'innombrables éclats (percussions), de fils et de faisceaux infiniment ténus (cordes, cuivres), de blocs sonores bruts et de silences épais, de singularités intensives formant un flux musical au temps suspendu, d'où émergent quelques bribes textuelles suivant les intermittences d'une ligne vocale aux oscillations extrêmes dans la tessiture aiguë². « Don » contient en germe toute l'œuvre à venir, non seulement musicalement,

¹ La compagnie de danse de Maurice Béjart s'appelait alors Les Ballets du XXe siècle. *Pli selon pli* s'inscrit dans une longue collaboration avec Boulez et avec d'autres compositeurs contemporains, comme Stockhausen. Créé en octobre 1975 au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, le ballet est évoqué dans ce poème écrit en décembre de cette même année.

² Boulez, *Pli selon pli* (1957 et 1962), « portrait de Mallarmé pour soprano et orchestre ». À l'origine composé pour piano, « Don » est remodelé en 1960 pour voix et orchestre, puis à nouveau réorchestré en 1989. *Pli selon pli* succède à la *Troisième sonate pour piano* (1957-58), qui se voulait une traduction sonore du *Livre* mallarméen, paradigme de ce que U. Eco a appelé « Le problème de l'œuvre ouverte » (1958), fondée sur le libre ordonnancement des différentes parties musicales ou feuillets, sur un « champ

mais aussi verbalement, puisqu'y sont disséminés les lambeaux des sonnets utilisés dans les trois « Improvisations sur Mallarmé », renvoyant ainsi au sujet même du poème, celui de la conception. De même que Boulez n'a pas cherché à exprimer le sens des poèmes, de même, Duncan utilise un matériau, « Don du poème » (I, 17), mais d'abord perçu par le prisme de l'idée ou du souvenir de ses transfigurations musicale et chorégraphique dans *Pli selon pli*. Il fait ressortir de ce matériau des traits saillants et des sensations (complexité, opacité, étrangeté, fragmentation). L'enjeu essentiel est dans la suggestion d'un rapport de la forme à la force, du connu à l'inconnu, du sens à l'indétermination, de l'univoque aux multiplicités. D'une façon étrangement analogue aux explorations d'Umberto Eco sur « L'informel comme œuvre ouverte » (117), l'essai crucial de Duncan « Towards an Open Universe » (1964) souligne les enjeux de la révolution esthétique du modernisme à travers les arts et les possibilités ouvertes par la libération de la forme, comparant l'émergence de l'informel dans le projectivisme et l'avènement de la musique atonale (SP 12) :

I was not alone, for other poets [...] following seriously the work of Pound and Williams, became aware, as I was, that what they had mastered opened out upon a new art where they were first ones working. In music John Cage, Pierre Boulez or Karlheinz Stockhausen seem in the same way to realize that Stravinsky, Schönberg and Webern stand like doors, mastering what music was, opening out upon what music must be. It is a changing aesthetic, but it is also a changing sense of life. Perhaps we recognize as never before in man's history that not only our own personal consciousness but also the inner structure of the universe itself has only this immediate event in which to be realized.

de possibilités » et un nouveau « champ de relation » (avec l'interprète, le lecteur). Dans *Pli selon pli*, les traces d'ouverture de l'œuvre se limitent à des options de permutations pour certaines séquences, comme « Don ». Eco façonne la notion d'ouverture et celle, corrélée, d'indétermination—deux notions cruciales de la poétique duncanienne—à partir de plusieurs modèles, dont la toile achevée et pourtant illimitée de *Finnegans Wake*, où l'interprétation de « chaque mot, chaque événement » peut « rejaillir sur l'ensemble », où un seul mot peut devenir un « nœud de significations » ; les mobiles ou « œuvre[s] en mouvement » de Calder, qui « engendr[ent] continuellement leur propre espace et leurs propres dimensions » ; le livre total mallarméen, « objet ouvert et mobile » ; et enfin, le sérialisme et l'atonalité : « le fait que dans une structure musicale ne soit pas nécessairement déterminée la succession, le fait même que dans la musique sérielle déjà il n'existe plus un centre tonal permettant de déduire à partir des prémisses les mouvements successifs du discours, tout cela répond à une crise du principe de causalité. » Cf. Eco, *Opera Aperta* (1962), *L'œuvre ouverte* (1965), 23-30.

Avec « An Interlude », Duncan travaille les dimensions croisées de l'espace et du temps, où l'espace du poème accueille les possibilités de l'espace sonore non pulsé, non mesuré, que Boulez qualifie d'espace lisse¹. L'extension du poème est soumise à la contingence, à la formation d'agréats et de complexes autour de figures ou de notions, selon des vitesses ou des rythmes variables. Le poème se déploie ainsi dans une sorte de temps flottant ou suspendu, amorphe ou non structuré, où l'événement semble naître à chaque instant. Boulez projette le « temps amorphe » dans une spatialité qui n'est pas sans rappeler le champ de composition projectiviste, dans la mesure où « les durées [...] se manifestent dans un champ de temps. Le temps amorphe sera seulement plus ou moins dense suivant le nombre statistique d'événements qui arriveront pendant un temps global chronométrique, la relation de cette densité au temps amorphe sera l'indice d'occupation » (*Penser la musique aujourd'hui* 100). Comme Mallarmé, et Boulez à un autre degré, Duncan vise à instaurer un rapport à la force expressive, à l'événement, à la totalité de l'expérience, aboutissant à un haut niveau d'abstraction à une multisensorialité dont le mode opératoire est le pli. Celui-ci se produit, en l'occurrence, par la relation, l'émergence du multiple, l'intrusion soudaine d'un matériau étranger, d'une force venue du dehors.

[Swiftly, this foreign matter comes into the emptiness of Idumaeon Night, name mistaken for name, person in place of person, the child-Zeus, the father-Idomeneo, the two Minoan princes come forward to fill the blank I drew for the matter of Edom.] (GW 155)

La série d'erreurs fondée sur la paronomase nous rappelle la puissance hallucinogène des images sonores, ou comme l'écrit Duncan dans son essai sur Jabès : « where paronomasia begins, there may be mirage » (*SP* 210). L'ensemble du poème est construit sur ce malentendu, cette méprise initiale que le poète nomme, suivant l'essai de Freud mais aussi Mallarmé, « the Demon of the Psychopathology of Daily Life »

¹ Boulez, *Penser la musique aujourd'hui* (1963), 96-99.

(*GW* 155)¹. Duncan accorde une attention particulière aux erreurs et aux lapsus, aux événements accidentels et aux incidents, à toutes ces zones de turbulence poétique qui mettent en mouvement l'écriture.

For these discords, these imperatives of the poem that exceed our proprieties, these interferences—as if the real voice of the poet might render unrecognizable to our sympathies the voice we wanted to be real, these even artful, willful or, it seems to us, affected, psychopathologies of daily life, touch upon the living center where there is no composure but a life-spring of dissatisfaction in all orders from which the restless ordering of our poetry comes. (*BB* x)

Si, dans la théâtralisation de la production du poème, l'auteur affirme être induit en erreur par une voix de son voisinage venant le perturber (« the curious insistent old woman,/ignorant Muse »), celle-ci pourrait bien être aussi la « voix » de la partition de Boulez, qui énonce sur un mode syllabique le premier vers de « Don du poème ». Dans « Don » comme dans « An Interlude », la voix fonctionne comme source de perturbation, comme matériau étranger (*foreign matter*) qui émerge sporadiquement du flux musical et visuel—la voix atonale confine au cri, traverse les couches sonores instrumentales ; dans le poème, les parenthèses et les notes paratextuelles entre crochets viennent briser le flux de l'expérience de la lecture, et d'un même geste, rompent l'errance solipsiste du mode lyrique. Dans les deux cas, l'interférence s'avère mettre l'écriture en mouvement. L'écriture musicale est suscitée par le matériau poétique, par le rêve inatteignable de suggérer l'univers mallarméen, réduit matériellement aux interjections syllabiques d'une voix erratique. Mais ce que nous apprend justement Mallarmé, c'est que seule la suggestion, seul le rêve créent du réel, en sortant du mimétique. Quelle plus belle incarnation de l'Idée poétique, sinon sa transfiguration absolument immatérielle en ondes sonores et en temps amorphe ? La voix boulezienne, en prenant en charge les lambeaux des textes poétiques, accomplit la vocalisation et la

¹ Cf. Mallarmé, « Le Démon de l'analogie » (I, 417), qui fait à son tour référence au texte de Poe, « Imp of Perversity », plus connu des lecteurs français sous le titre baudelairien de « Démon de la perversité ».

pure extension des voyelles, infimes traces de la musicalité poétique essentielle, du « tone-leading of vowels » duncanien comme de l'*Art poétique* de Verlaine, « de la musique avant toute chose » (in Eco, 21). L'écriture poétique de « An Interlude » se transforme en dérive ou divagation mallarméenne grâce à la perturbation (*disturbance*) et à la série d'erreurs qui en découle (*discords, interferences*). Dans « Don du poème », l'enfant de la nuit d'Idumée—pays d'Edom—n'est autre que le fruit de son travail sur *Hérodiade*, et dans la réflexivité de l'écriture, « Don du poème » lui-même, qui évoque « la tristesse du poète devant l'enfant de sa Nuit, le poème de la veillée illuminée, quand l'aube, méchante, le montre funèbre et sans vie : il le porte à la femme, qui le vivifiera !¹ ».

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !
 Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
 Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
 Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encor,
 L'aurore se jeta sur la lampe angélique.
 Palmes ! et quand elle a montré cette relique
 A ce père essayant un sourire ennemi,
 La solitude bleue et stérile a frémi.
 O la berceuse, avec ta fille et l'innocence
 De vos pieds froids, Accueille une horrible naissance :
 Et ta voix rappelant viole et clavecin,
 Avec le doigt fané presseras-tu le sein
 Par qui coule en blancheur sibylline la femme
 Pour des lèvres que l'air du vierge azur affame ? (I, 17)

Duncan nous livre une genèse autoréférentielle à l'infini, qui comprend celle de l'hypertexte (« Don du poème ») comme de l'hypotexte (« An Interlude »). En

¹ Mallarmé, lettre à Mme Le Josne, 8 février 1866, I, 691. Cf. « Notes », I, 1164 : « Ce poème autoréférentiel, qui évoque sa propre naissance, peut être lu aussi comme l'allégorie d'un autre poème mal né, *Hérodiade*, fille de l'Idumée (et contemporaine de Geneviève Mallarmé, née le 19 nov. 1864). » V. également M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, qui relève que le poème est une sorte d'épître : « a genre in which the dedication must mention the title of that text. [...] In Mallarmé's poem this rule generates the first line; but instead of simply the title, *Hérodiade*, we get the periphrasis *l'enfant d'une nuit d'Idumée*. Here *l'enfant* refers to both a character born in the country of Edom and to a poem about this character composed during the night » (154-155).

choisissant d'incorporer entre crochets le commentaire paratextuel de la première édition de la Pléiade (1945), le poète ancre l'endogenèse du « Don » édomite dans l'exogenèse de son propre « Interlude »¹.

[*So at last the poem returnd to the Don du Poème where I found in the notes to the Pleiade edition Denis Saurat's commentary which tells us that Idumée is the land of Esau, Edom, and that the Kabbala relates that Esau and the kings of Edom (Zeus, then, and the kings of Crete) were pre-Adamic, presexual, reproducing themselves without male or female, not being in the image of God. "Le poète fait son poème seul, sans femme," Saurat tells us, "comme un roi d'Idumée, monstrueuse naissance."*] (GW 156)

Duncan récrit et traduit ici un texte de Denis Saurat, « La Nuit d'Idumée » (*NRF*, 1931), que cite Henri Mondor dans l'appareil critique de l'ancien volume des *Œuvres complètes* (1437), à l'appui de l'exégèse de ce poème annonciateur de la poésie nouvelle d'*Hérodias*, empli d'allusions au prophétisme sybillin, du rêve d'un azur séraphique, et du symbolisme musical des premiers poèmes. Comme les rois d'Idumée, le poète a le pouvoir, qui est aussi sa solitude tragique, de création *ex nihilo*, d'engendrement ou de conception, et d'une certaine façon d'autopoiésis. Mais la création—« horrible naissance »—, le poème seul sur la page, « désœuvré » au sens de Blanchot, reste inerte en dehors du pli des cordes vocales en vibration (« Et ta voix rappelant viole et clavecin »). Revivifié par la voix féminine, dont les ondes figurent « l'hymen » de l'art musical et de l'opération poétique (I, 163), le poème se gonfle des harmoniques des timbres et des thèmes, des lignes et des couleurs, qui font de la poésie mallarméenne étendue sur la page la « musicienne du silence » (I, 27). Une même voix, onde pure venue d'ailleurs, circule à travers les trois œuvres de Mallarmé, Boulez et

¹ Pierre-Marc de Biasi définit l'endogenèse comme « tout procès scriptuaire centré sur l'élaboration de l'écriture par elle-même : la démarche autoréférentielle d'un travail où la matière avant-textuelle se transforme par les seules ressources de l'écriture, qu'il s'agisse d'un travail d'exploration, de conception, de structuration ou de textualisation, et quels que soient la nature et l'état d'avancement de cette élaboration. [...] L'exogenèse désigne tout procès d'écriture consacré à un travail de recherche, de sélection et d'intégration qui porte sur des informations émanant d'une source extérieure à l'écriture. » In *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories* (1998), dir. M. Contat et D. Ferrer, 45-46.

Duncan. C'est aussi un retour spectral de la voix de « Hymen », dont le poète semble ici reprendre la facture textuelle dans l'entrelacs de passages lyriques, laissant monter le chant d'hyménée aux rythmes chorégraphiés sur la page, et les couches de prose descriptive relevant la spatialisation et la théâtralité dans l'hymen grec des arts. Dans ces œuvres ou ces créations, le rite de l'idée, la naissance virtuelle, pli sur pli, est un cri arraché au silence (« son *nul* »), une coupe dans le chaos, mais aussi une scène d'« inexplicable deuil » (« Le Démon de l'analogie », I, 417).

In the dance, as if broken-wingd,
a failure, he approaches the Father—

the phantom begotten of Idumaeen Night.

Thru the frosted panes, thru the inner glass
burnt with aromatics and with gold,
at last dawn spurts forth upon the angelic lamp.

Palms!

Forms of this world emerge within the
threshold of the light, and,
if there were rapture, wrestling, the
advancing figure, the dread conception,
it has all gone back to the other side,

it has entirely left
this relic in the early morning light
to its father who remains,
trying an enemy smile. The Solitude,

blue and sterile, emptied of itself,

shudders.

(*GW* 156)

Ce passage de « An Interlude of Winter Light » nous donne à voir une Nuit transfigurée, une nuit iduméenne hantée par le « Don » du poème avorté, le don impossible d'*Hérodiade* inachevé. Le « Don », celui du petit poème de l'aube, se fait donc *au nom* du poème. « Comme sa dédicace, qui se donne en ne donnant rien d'autre que le don

dont il est parlé sans aucun surplomb possible à cette performance, ce ‘Don du poème’ se donnerait comme le don lui-même, en acte.¹ » Le « Don » vient insister au lieu même du grand œuvre inachevé, que la lumière du jour révèle dans toute sa crudité (*dawn spurts forth upon the angelic lamp*), tel le « rejeton funèbre » du « travail de la nuit » (I, 687), *the phantom begotten of Idumaeon Night*.

c) « Baudelaire’s terrible Ennuie » (*In Blood’s Domaine*)

Baudelaire I take to be the ground in which the trouble is at work.

—Duncan, lettre à Chris Edwards.

Œuvre tardive, *Ground Work II: In the Dark* est hantée par une modernité spectrale, celle de la nuit d’Idumée, illuminée « des irisations, des opalisations ou des scintillements » qui s’abîment dans la noirceur du langage². Du supernaturalisme de Nerval aux spectres baudelairiens, du symbolisme mallarméen aux hallucinations surréalistes, son sol fourmille de traces, d’emprunts, de traductions, de collages, de citations, de signatures... Ces évocations suggèrent à demi-mots de fausses présences qui viennent troubler la quiétude de l’identité, et les certitudes de l’univocité. Une présence, pour Duncan, est toujours autre. La présence est moins présence à soi que présence de l’autre : vibration, perturbation, propagation d’ondes invisibles par un corps sensible ou sonore entré dans le champ de la perception, qui devient sur la page champ de relations ou de préhensions whiteheadiennes³. La relation s’établit donc dans un déséquilibre, une asymétrie, une différence d’intensité (« its scatterd/distributions of the light », *GW* 198). C’est ainsi que se donne à lire « Toward His Malaise », où le monde héraclitéen des devenirs, le monde comme flux est pris dans un processus entropique.

¹ Derrida, *Donner le temps* (1991), 81.

² Mallarmé, *La Dernière Mode* (1874), II, 493, in Rabaté, *Pénultième*, 13.

³ Deleuze et Guattari, *Q* 146 : « tout est interaction, même la pesanteur. C’était la définition que Spinoza donnait de l’ « affectio » et de l’ « affectus » pour les corps pris dans un état de choses, et que Whitehead retrouvait quand il faisait de chaque chose une ‘préhension’ d’autres choses, et du passage d’une préhension à une autre, un ‘feeling’ positif ou négatif. L’interaction devient *communication*. » Cf. Whitehead, *Process and Reality*, 22-26.

this ode to winter again
 and to every intensity of who I am
 swept on into the drifts of this
 animal debris and decay of intensities.

L'identité du scripteur duncanien se décompose toujours en id-entité, où le *id* s'avère pris dans « un monde où les individuations sont impersonnelles, et les singularités préindividuelles : la splendeur du ON.¹ » A l'instance du sujet se substitue une multiplicité d'intensités (*every intensity of what I am*), un tissu ou *patchwork* fait de morceaux d'expérience jamesienne à la dérive (*the drifts of this animal debris*). Le sujet (*who I am*) est emporté par une zone de turbulence (*swept on into the drifts*), où s'agitent « des points singuliers et des rapports de force entre ces points » (*Foucault* 129). Sans doute ce passage laisse-t-il affleurer précisément la multiplicité des flux qui se produit au lieu du sujet duncanien. Le mot anglais *debris*—importé du français, issu de « débriser » (*break down*)—est un nom collectif ou *mass noun*, substantif au fonctionnement singulier mais à valeur plurielle (*this/animal debris*), exemple parfait de multiplicité tourbillonnaire ou d'ensemble de singularités préindividuelles. Sujet à construire, il s'agit moins d'une essence que d'une « concrescence » ou concentration d'éléments, c'est pourquoi Whitehead parle de *super-jet*. À la différence d'un sujet préconstitué, une instance première donnée (*sub-jet*), le super-jet est assemblage, construction, coïncidence, instance seconde. Duncan l'éprouve dans et par l'écriture, qui s'actualise toujours sous forme de *pro-jet*. Le travail de Duncan le montre, l'individu comme horizon à construire et le projet poétique toujours à venir sont d'une même étoffe : « un composé de rapports de force » (*Foucault* 131). Dans ce poème au goût amer de la mort, le temps engendre la désintégration progressive, mais il est spatialisé, directionnel : « When I come to Death's customs » (allusion à « L'horloge »,

¹ Deleuze, *Différence et répétition*, 4. On y voit l'influence de Whitehead, dont Deleuze dira dans « Qu'est-ce qu'un événement ? » : « Le chaos serait un pur *Many*, pure diversité disjonctive, tandis que le quelque chose est un *One*, non pas une unité déjà, mais plutôt l'article indéfini qui désigne une singularité quelconque » (*Le Pli* 103).

I, 81). Tout est passage, écoulement, traversée dans un espace de temps (« a crossing over »). C'est ainsi qu'il faut entendre le nom du cycle ou de la série « To Master Baudelaire » dans *Ground Work II: In the Dark*, une destination : « —at last, my destination Time will not undo ». Pour Duncan la « chimie de la mort » fait partie de la vie (*SP* 3). La mort n'est pas l'aboutissement angoissant d'une fin de vie ou d'un temps eschatologique, c'est l'immobilité ou l'équilibre, la structure moléculaire « périodique » selon la terminologie de Schrödinger, que Duncan fait entrer en résonnance avec l'enjeu des formes poétiques, ces formes de vie du langage : « our powerful longing to fall back into periodic structure, into the inertia of uncomplicated matter » (« Towards an Open Universe », *SP* 3). La création devient intimement liée au principe de la métamorphose, au sens étymologique de processus de dépassement des formes existantes.

upon the edge of what we never knew then
 you made clear was there
 in the human condition – your *Ennui*
 plus laid, plus méchant, plus immonde,
 that we would never have come to, yet
 in the depths of Poetry
 I have so long ever gone to and ever
 returnd myself from, beyond (*GW* 199)

Ces quelques vers reconfigurent l'adresse à l'« hypocrite lecteur¹ » au seuil des *Fleurs du mal*, poème duquel est extrait le vice ultime, l'Ennui, qui est l'essence même de « ces fleurs malades ». L'ennui fascine Duncan puisqu'il est écoulement, mais pas seulement temporel. Il est circulation humérale ou spleenétique mise en mouvement par un déséquilibre, *mal-aise*, ou *dis-ease* : « Life in the dis-ease radiates » (*GW* 249). L'ennui est psychose, principe de vie (*FC* 3), le mal anime l'écriture comme un virus, qui est une forme de vie : « the viral array », « lives raging within life [...] viruses,

¹ Baudelaire, « Au lecteur » : « Dans la ménagerie infâme de nos vices, / II en est un plus laid, plus méchant, plus immonde ! [...] C'est l'Ennui ! » (I, 6).

bacilli come home to thrive in us » (*GW* 250). L'influence de l'essai de Schrödinger *What is Life ?* est cruciale si l'on souhaite saisir le sens de la notion de déséquilibre dans la conception poétique de Duncan.

The asymmetry of a poem for me does have something to do with Schrödinger's marvelous picture from *What is Life*, which influenced me, more than biological pictures of it [...], life is present as long as it hasn't settled into a symmetry; so that life produces itself by constantly throwing itself out of symmetry; postponing the moment of its arriving at composition.¹

Ce dernier terme s'apparente à un lapsus particulièrement prégnant puisque Duncan semble remplacer l'atermoiement perpétuel de l'équilibre organique, *composure*, par celui de l'écriture, *composition*. Comme dans la seconde loi de la thermo-dynamique, l'entropie ou principe d'évolution de l'énergie, la cellule biologique reste en vie lorsqu'elle tend à l'instabilité : « Living matter evades the decay to equilibrium » (Schrödinger 60). Instabilité et déséquilibre, vie et activité sont synonymes : « It is by avoiding the rapid decay into the inert state of 'equilibrium,' that an organism appears so enigmatic, » Schrödinger writes, « so much so, that from the earliest times of human thought some special nonphysical or supernatural force was claimed to be operative in the organism » (Schrödinger 70 in *SP* 4). Michael Palmer a admirablement décrit l'univers rouge sombre de la contagion poétique, de l'écriture comme prolifération virale parmi les mots (« Among His Words », *GW* 200), et en l'occurrence parmi ceux de la langue baudelairienne, « The Baudelairean words » :

“To Master Baudelaire” establishes the tone of malaise and infection that will prevail in much of what follows. [...] We are in the full atmosphere of Baudelaire's “spleen.” He will reappear in one of the darkest and strangest of the Passages, “In Blood's Domaine,” where the “Angel Syphilis” and the “Angel Cancer” preside over “the undoing of Mind's rule in the brain” and where “cells of lives within life conspire.” We have arrived at the heart of darkness, where Form has been infected by “scarlet eruptions,” and where another language prevails. (« Introduction », *GW* xiii)

¹ Duncan, « IN INTERVIEW: Michael McClure & Robert Duncan », *Conjunctions* 7 (1985), 69 sq.

L'Ennui et l'infection poétique refont conjointement surface dans l'écriture sérielle des derniers Passages, en particulier dans « In Blood's Domaine » (*GW* 249). Comme il le confie à Michael McClure dans l'un de ses derniers entretiens, Duncan souffrait d'hypertension sanguine, ce qui influait sur son état physique et psychique. Il écrit dans « The First », de la série des Passages (*GW* 244) : « wherever the passionate Life grows in our life and the blood flows. » Il était donc depuis des années à la merci de « coups de sang » et des montées de la pression artérielle, ce que souligne Michael Palmer au sujet de la longue maladie liée à l'excès de toxines conduisant à l'insuffisance rénale qui devait finalement l'emporter (« the turbulent moods of recent years, the uncontrollable surgings of the blood, the upswellings of rage at many of those most close to him », xiii)¹. Par-delà l'intérêt purement biographique, les commentaires de Palmer valent par leur choix d'une terminologie (*turbulent, surgings, upswellings*) qui rend compte de l'univers des derniers grands poèmes, au pli des phénomènes physiques, biologiques et poétiques. Duncan écrit dans « Whose », Passage écrit en février 1982 (*GW* 264) :

[...] my
self pretender might have not been there
but my heart was in my throat I could not not *know* my blood
pressure crested as if to arrest

Dans son entretien effectué dès la publication tant attendue de *Ground Work: Before the War* (1984), seize ans après *Bending the Bow*, McClure perçoit avec une grande acuité l'enchevêtrement des univers biologiques et linguistiques dans l'œuvre de Duncan : « I see a powerful effect of concern with biology and the biological frontier in your poetry. [...] Passages and Structures are streams and they meet and circle around or move through blocks of poems [...]. Your poetry seems to be organismic. It's complete with

¹ Cf. O'Leary, *Gnostic Contagion: Robert Duncan and the Poetry of Illness* (2002) : « Duncan's kidneys collapsed in 1984 as a result of high blood pressure medication he had been taking since the late sixties. During the last four years of his life, he was on dialysis three times daily, and fell into a delirium more than once as a result of the build-up of toxins in his blood. »

living streams, like blood flows, and it surges and explores and it does not fear to be unsymmetrical in nature.¹ » Duncan souligne l'instabilité de sa tension artérielle (« my own orders and disorders of blood pressure ») qui pouvait subir des pics d'une intensité extrême, y compris durant des phases d'écriture, comme par exemple « Up Rising » dans *Bending the Bow* : « a poem having its origin in and riding the crest of a hypertension seizure ». Ces propos éclairent le titre « In Blood's Domaine », dont le sens peut s'étendre à toute l'écriture tardive de Duncan, animée par la circulation et la pression, les seuils d'intensité, les crises et les excès : « And now having gone through the kidney failure I'm more conscious of the presence, the ruling presence, of the blood pressure. » Grand palimpseste sur l'infection poétique, « In Blood's Domaine » s'amorce comme suit :

The Angel Syphilis in the circle of Signators looses its hosts to swarm
 mounting the stem of being to the head
 Baudelaire, Nietzsche, Swift
 are not eased into Death
 the undoing of Mind's rule in the brain. (249)

Pour Duncan, il y a plus qu'une analogie structurale entre la vie cellulaire et la création de poèmes dans l'extension même de leur forme, c'est-à-dire appréhendé selon leur propre événement dans le langage : « That's what a self-creating and self-originating force is. » Le poète semble combiner, selon ses convictions pluralistes, les analyses de Whitehead et de Schrödinger, comme dans ce passage de son entretien avec McClure :

But then you have to realize that the immediate force such as myself or such as an amoeba is, in itself, only an immediate instance. So although it is self-creating, the important part of that self is the fact that the whole universe is proceeding in the same way so the interactions are far beyond anything individual. In other words, we hear them as poets, or overhear them as poets, we don't control them or initiate them at all. In writing a poem I think of my job as recognizing right away what's happening in the poem so that I am not redundant and continuing to keep everything alive in the poem.

¹ McClure, « IN INTERVIEW: Michael McClure & Robert Duncan », *Conjunctions* 7 (1985), 69.

A l'instar des derniers grands *Passages*, ces intenses « passages de langage »—au sens où Whitehead décrit l'événement comme un « passage de la Nature » ou un flux dans un lieu (in *Le Pli* 99)—, « In Blood's Domaine » se présente comme une émanation parcellaire du fond grouillant du langage (*ground*), une d'écriture en archipels où se distribuent les groupes de mots pour former des constellations intertextuelles espacées sur la large page du volume de *Ground Work*. « Poésie en étendue¹ ». Le poème est une forme de vie, déséquilibrée, complexe, en extension : « an intricately articulated structure, a form that maintains a disequilibrium or lifetime » (*SP* 4). Ce fragment présente une coagulation autour de « L'Horloge² » des *Fleurs du mal*, mais aussi de l'ange terrible des *Elégies de Duino* cité au début du Passage (« The Angel Syphilis ») :

The seeress Lou Andreas-Salomé sees long before the hour arrives—
 [mais] “*Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,
 où l'auguste Vertu, ton épouse encore vierge*” —where black the infected blood
 gushes forth from Rilke's mouth, from his nose, from his rectal canal
 news his whole body bears as its truth of the septic rose
Où le Repentir même (oh! la dernière auberge!) (*GW* 250)

Les lignes entrelacées figurent une énonciation mobile, une expérience poétique morcelée, faite de l'accumulation de sédiments mémoriels. « Poetry, Duncan déclare à McClure, is the area of what you can remember. Language itself does not cover this area. The organism, in time, is a lifetime and it extends. » Le fonctionnement labyrinthique de *Ground Work* permet la résurgence de forces devenues latentes.

What Angel, what Gift of the Poem, has brought into my body
 this sickness of living? Into the very Gloria of Life's theme and variations
 my own counterpart of Baudelaire's terrible Ennuie? (*GW* 251).

¹ « Poésie en étendue » est le sous-titre du dernier ouvrage en date d'Edouard Glissant, *Philosophie de la relation* (2009).

² Baudelaire, « L'Horloge » : « Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,/Où l'auguste Vertu, ton épouse encor vierge,/Où le Repentir même (oh ! la dernière auberge !)/Où tout te dira Meurs, vieux lâche ! il est trop tard ! » (I, 81).

L'ennui fait retour sous la forme d'une allégorie au carré, à la fois ultime mystère de la littérature et emblème de la poésie pure. Ange de la mort rilkeén, Démon de la conception mallarméenne, Spleen baudelairien, l'*Ennuie* désignerait ainsi « le mystère de la femme en ce qu'elle touche à la mort » (*Pénultième* 15). Le Don de la vie a des allures d'arrêt de mort : « As if this were before the War, before/What Is, in the dark this state/that knows nor sleep nor waking, nor dream/—an eternal arrest. » C'est dernier mot publié du poète (*GW* 272). Mais le dernier mot n'a pas, en réalité, le dernier mot : *arrest*, pour la postérité, est également l'étendue, le repos (*a rest*); mais aussi le reste (dans l'expression *all the rest of IT*). La dernière s'avère la pénultième, car il est impossible d'avoir le fin mot. Les différents tapuscrits révèlent que tandis que « your *Ennui* » (*GW* 199) apparaît toujours sans *e*, en revanche *Ennui-e* à la fin de « In Blood's Domaine » est systématiquement féminisé, ce qui tend à corroborer l'idée d'une contamination féminine dans *Baudelaire's terrible Ennuie*, comme si l'absence de *e* venait à manquer, au moins dans la rime visuelle. Duncan semble délibérément féminiser le vice, ce qui n'est pas sans rappeler la profonde misogynie baudelairienne. Duncan cite ses *Journaux intimes*, en particulier *Mon Cœur mis à nu*, dans *The H.D. Book* : « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable » (I, 677). Ou encore : « “De la nécessité de battre les femmes” [I, 701], Baudelaire writes. He is not writing here his heart stripped bare. He is not writing that fiery book that Poe had proposed. “No man dares write it”, Poe had said, “true to its title” [*Marginalia*] » (II.9). L'instabilité générique de l'Ennui donnerait son paradoxal visage à la modernité, celui d'un moi vaporisé et hanté par le spectre de l'Autre. La lettre en trop est un *e* muet, signe de l'insistance graphémique, qui reste, dans la durée, trace peut-être aussi de l'ontogenèse proliférante de cette fleur malsaine du langage. L'*Ennui-e*, lettre excessive du mot ultime du poème rejoint ainsi, par une porte dérobée, son titre « In Blood's Domaine », où l'ajout du *e* est la marque du dehors qui s'engouffre dans la langue naturelle ou

maternelle. L'infime étrangeté du mot déplace tout le poème. La petite lettre muette le décentre et le re-marque sur un tout autre sol (*domaine*), celui de la langue de l'autre. Le poète est placé sous l'empire du sang baudelairien qui coule dans ses veines. Car le domaine est un lieu marqué par le pouvoir¹, c'est le lieu du *dominus*. Duncan intitule un court cycle de *Ground Work* « To Master Baudelaire », mais là encore la genèse du poème se produit dans la relation à l'autre et à la langue étrangère. Les avant-textes du poème révèlent que dans le premier tapuscrit le titre original était « À Maïstre Baudelaire », contenant le poème « Toward his *Ennuie* » (au lieu de « Toward his Malaise »), puis il subit un remodelage incrémentiel dans le second tapuscrit, où il devient « À Mâistre Baudelaire », incluant « Toward His Ennui »². Par l'usage des marques diacritiques, Duncan travaille jusqu'à l'excès l'étrangeté du signe graphique. L'intérêt se porte sur la pure palpation plastique dans la présence de la lecture, mais aussi sur les résidus sonores, puisque le *s* de maistre est le spectre d'une forme ancienne, qui subsiste à peine visible dans le signe diacritique (^). En laissant émerger toutes les traces archaïques dans un même mot, Duncan rabat la lente diachronie de la langue sur la fulgurance synchronique de la présence. La surcharge du sensible est également un travail des mots dans l'historicité du langage, le signe d'une activité perdurante de la langue vive et des mots dans les mots³. En gommant dans le dernier état du texte certaines traces de cette signifiante, le poète assure une dissémination insensible et diffuse de cette conscience du langage. La locution « To Master Baudelaire » émerge du fond fourmillant de l'intertexte baudelairien qui informe

¹ Dans « Parapoetics and the Architectural Leap », Steve McCaffery rappelle l'importance du site, du lieu dans l'histoire de la pensée, remontant au *genius locus* et à l'affirmation d'Aristote, « place is something, but it also has a certain power » (*Physics* 4.1.2086). In M. E. Diaz Sanchez et C. D. Dworkin (éd.), *Architectures of Poetry* (2004), 99.

² Le second tapuscrit est daté du 8 février 1977, Duncan Archive, SUNYB.

³ Duncan écrit dans la préface de son entretien inédit avec L.S. Dembo : « The historical gist of meanings which the O.E.D. sketches from posited roots thru usages in various times give us an idea not only of a progress of meanings, a chronology, but, more importantly, of a field of meaning, an ideogram extending in time built up of all these meanings which are “ideas of the meaning.” “The increment of association” Pound called the increase man’s works and experience—his life—can bestow; in language I see this increment as a more and more complicated sense, an articulation of a field of potential meaning. »

l'ensemble de la poésie sérielle tardive de Duncan. Le bilinguisme du titre—où le nom propre offre une résistance irréfragable à la traduction—suppose et suggère à la fois la présence de la langue française sous chaque mot du poème, du cycle, de la série, du livre, et au-delà, non seulement dans la matérialité et la concrétude des citations en langue étrangère mais sous chaque mot anglais qui est potentiellement une traduction, un emprunt, une greffe silencieuse ou inaperçue.

d) l'errance de l'erreur et la théorie du langage

Publié dans *Roots and Branches*, « After a Passage in Baudelaire » mêle l'univers de la métempsychose, du poème « The Ship of Death » de Lawrence et du voyage d'Ulysse qui sous-tend le premier Canto de Pound à des bribes dérivées de « Fusées XXII », dans les *Journaux intimes* de Baudelaire.

We too, among the others, passengers
in that *charme infini et mystérieux*,
in that suitable symmetry, that precision
everywhere, the shining fittings, the fit
of lights and polisht surfaces to the dark,
to the flickering shadows of them,
we too, unfaithful to me, sailing away,
leaving me.

L'idée poetique, the idea of a poetry,
that rises from the movement, from the
outswirling curves and imaginary figures
round this ship, this fate, this sure thing,

est l'hypothèse d'une être vaste, immense,

compliqué mais eurythmique.

Le titre du poème peut également se lire comme « après être passé par Baudelaire », expérience de lecture dont on ne revient pas, où le « moi » est miné par la relation à l'autre, par le passage à nous (*we too, unfaithful to me, sailing away, leaving me*), ou

encore par « nous le passage¹ ». Plutôt qu'un simple rite de passage ou passage vers l'au-delà, le passage pour Duncan est d'abord un devenir-autre, une métamorphose du sujet. Le texte de Baudelaire dont sont extraits les fragments insérés dans le poème est le suivant² : « Je crois que le *charme infini et mystérieux* qui gît dans la contemplation d'un **navire**, et surtout d'un navire en mouvement, tient, dans le premier cas, à la régularité et à la **symétrie** qui sont un des besoins primordiaux de l'esprit humain, au même degré que la complication et l'harmonie,—et, dans le second cas, à la multiplication successive et à la génération de toutes les **courbes et figures imaginaires** opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet. » Ce passage d'une rare intensité est une réflexion fulgurante sur les pouvoirs liés de l'imagination et du concept, qui préfigure l'exploration de l'Idée, de l'esprit et des niveaux de conscience menée par les symbolistes, de Mallarmé à Valéry, et poursuivie par le surréalisme. Baudelaire poursuit sa note privée de la série des « Fusées » : « *L'idée poétique qui se dégage* de cette opération du **mouvement** dans les **lignes** *est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique*, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines » (I, 663). Ce commentaire sur l'idée poétique révèle un point de vue sur le monde et sur le langage. Il nous rappelle que « le langage *re-produit* la réalité », selon les termes d'Emile Benveniste. « Cela est à entendre de la manière la plus littérale : la réalité est produite à nouveau par le truchement du langage. Celui qui parle fait renaître par son discours l'événement et son expérience de l'événement » (*Problèmes* I, 25). Si l'on suit le raisonnement de Benveniste, Baudelaire nous rappelle que le langage représente la faculté humaine de « *symboliser* » ou de « *représenter* » le réel : « Cette capacité symbolique est à la base des fonctions conceptuelles. La pensée n'est rien autre que ce pouvoir de construire des

¹ Cf. H. Meschonnic, *Nous le passage* (1990) : « nous le passage/et ce qui nous met au-delà de nous-mêmes/est le passeur » (81), et le fragment « nous qui passons » (87).

² Nous soulignons les passages cités par Duncan et mettons en gras ceux qu'il traduit.

représentations des choses et d'opérer sur ces représentations. Elle est par essence symbolique. La transformation symbolique des éléments de la réalité ou de l'expérience en *concepts* est le processus par lequel s'accomplit le pouvoir rationalisant de l'esprit » (26-27). Ainsi le langage est une « entité à double face », le « modèle d'une structure relationnelle », et c'est le fonctionnement de cette machine symbolique « qui a rendu possible la pensée et le langage » (28-29). Recontextualisée dans l'espace poétique de *Roots and Branches*, la description de l'idée poétique prend doublement la valeur d'une « structure relationnelle ». L'investigation baudelairienne *entre* l'idée et la chose que relance Duncan dans son texte (*round this ship, this fate, this sure thing*) *re-produit* la théorie saussurienne du langage, sur laquelle se fonde la linguistique de Benveniste. Ce qui importe ici est moins le lien « *immotivé* » établi dans le signe entre le signifiant (« image acoustique ») et le signifié (« concept »), selon les termes de Saussure, que la relation entre le concept et le « troisième terme sous-entendu, la chose même, la réalité » (*Problèmes* 49-50). Et Benveniste d'ajouter : « Voilà donc la *chose*, expressément exclue d'abord de la définition du signe, qui s'y introduit par un détour et qui y installe en permanence la contradiction. Car si l'on pose en principe—et avec raison—que la langue est *forme*, non *substance* [*Cours* 163], il faut admettre—et Saussure l'a affirmé nettement—que la linguistique est science des formes exclusivement » (50). On comprend bien en quoi la linguistique et la poétique sont des domaines connexes, qui s'interpénètrent dans leur souci d'étude du fonctionnement et de critique des *formes* du langage, elles-mêmes indissociables, comme le rappelle Benveniste dans son détour par Héraclite contre Platon, de la notion de *rythme* (*Problèmes* 327-335)¹. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles Duncan s'était passionné pour les développements de la linguistique moderne, de Saussure à Sapir, Whorf et Cassirer, et avait même projeté de composer un livre intitulé « A Grammar of

¹ Cf. Meschonnic, *Critique du rythme*, 69-70. V. à ce sujet, Marie-Christine Lemardeley, « Lyn Hejinian : l'écriture à la limite », *EA* 61-62 (2008), 192-201, en particulier « Conter par l'adverbe » (196 *sq.*).

Poetics », à partir de divers matériaux rassemblés dans le cadre de son cours de poétique à San Francisco State University¹. Le point crucial que soulève Benveniste dans sa lecture de Saussure est que, contrairement aux déformations induites par le structuralisme (qui a lu *structure* où Saussure disait *système*²), le lien entre image acoustique et concept n'est pas arbitraire, « il est *nécessaire* », puisque le concept et le matériau phonique sont forcément identiques dans la conscience, autrement dit « le signifiant est la traduction phonique d'un concept ; le signifié est la contrepartie mentale du signifiant », donc cette consubstantialité « assure l'unité structurale du signe linguistique » (*Problèmes* 51-52). Ce qui est contingent, en revanche selon Benveniste, c'est le lien entre le signe—qui tient ensemble le concept, l'image acoustique et le signe graphique—et la chose. Si bien que le problème posé est bien commun au poète et au linguiste, la relation du mot et de la chose. Et de surcroît, la représentation du langage et la représentation du monde sont corrélées à la notion de *système*, où monde et langage sont tous deux composés de relations, monde jamesien et langage saussurien : « To explore, to contain, to relate—holding a greater and greater complexity of intellectual speculations in the colloidal suspension of the emotions in which the atoms dance freely: thus is the very inner nature of my particular poetic necessity.³ » Les termes de Duncan font étrangement écho aux mots-clés baudelairiens de mouvement, complication, multiplication, harmonie. Qu'est-ce en effet que le langage sinon cette « opération du mouvement dans les lignes » et « l'hypothèse d'un être vaste, immense,

¹ La correspondance inédite avec Jack Spicer révèle que Duncan projetait en 1956 de faire ce travail avec lui : « but in conjunction with workshops on poetics in S.F. I am going to be working on a Grammar of Poetics as a possible text; and will apply for a Guggenheim on it this year. [...] To supplement the basic outline [...] we need to do research work checking physics and linguistics and philology, with quotes from contemporary aesthetics too, to support the pedagogical procedure. » Duncan papers, Bancroft Library, UC Berkeley, mss 78/164 c, bx 1, f 21.

² Voir sur ce point également la synthèse des déformations de Saussure opérées par le structuralisme, in Meschonnic, *La Rime et la vie*, 423-424.

³ Lettre adressée à des amis du poète accompagnant *The Venice Poem* (1947), Duncan papers, Bancroft Library, UC Berkeley, mss 78/164 c, bx 2 f 4.

compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines » ?

Duncan tisse un écheveau de fils à peine visibles entre les poèmes que nous examinons. Sans doute le lien infime qui relie ce poème à la prochaine dérivée¹ baudelairienne se loge-t-il dans *l'erreur*. Ce fil erre déjà depuis l'« *Ennuie* » et passe par « *une être* » dans « *After a Passage in Baudelaire* » pour ce prolonger dans le prochain poème de la série des « *Passages* », « *Quand le Grand Foyer Descend Dans les Eaux* » (*GW* 248). Ce poème est dérivé d'une autre prose, mais il s'agit cette fois-ci d'un texte critique publié, le célèbre chapitre III du *Salon de 1846*, « *Sur la couleur* », dont voici la première phrase : « Supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeie, poudroie et chatoie en pleine liberté, où toutes choses, diversement colorées suivant leur constitution moléculaire, changées de seconde en seconde par le déplacement de l'ombre et de la lumière, et agitées par le travail intérieur du calorique, se trouvent en perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes et complète la loi du mouvement éternel et universel » (II, 422). La parenté entre cet essai sur la théorie de la couleur en relation avec les implications biologiques de la *Phusis*, le monde en procès, indéfiniment naissant et en perpétuel devenir, et la réflexion consignée dans « *Fusées XXII* » est frappante. Caractéristique de Baudelaire, mais aussi de la pensée du corps de Spinoza qui *affecte* profondément la logique deleuzienne de la sensation, le mélange synesthésique permet à l'écrivain de rendre une idée par la sensation, et au-delà, de traduire une sensation en la transférant dans un autre jeu de langage, qui devient une nouvelle forme de vie². Ce type de mélange s'opère par la capture du code musical par

¹ E. Glissant évoque, dans *Poétique de la relation*, les œuvres élaborées comme des systèmes (citant *Un coup de dés*, *Finnegans Wake* et les *Cantos*), auxquelles il oppose Rimbaud : « Celui-ci est allé au plus ardent de la fulguration, seule musique de la vitesse, et a fait place pour les patiences maillées de Mallarmé, synthétisées de Joyce, dérivées de Pound » (97). Dans son analyse de la topologie des énoncés chez Foucault (*L'archéologie du savoir*), Deleuze emploie le terme mathématique de « *fonction dérivée* » d'un énoncé, ou bifurcation de la « *primitive* », dans « *l'espace corrélatif* » des énoncés (Foucault 16).

² Nous suivons ici H. Meschonnic qui emprunte et emploie librement ces locutions wittgensteiniennes : « C'est ce que j'entends par vie : que l'écriture devienne forme de vie, mouvement d'une parole,

le code pictural ou poétique, ou du code visuel par la musique, que la notion de « ligne musicale » suffit à suggérer. C'est une question d'échange entre matière et sensation, où la sensation passe dans le corps ou le matériau. Ce que décrit Baudelaire en réalité, c'est l'« affect » de la lumière sur la nature, le passage d'un état à un autre de la « constitution moléculaire » des êtres organiques par un « travail calorique », qui est le privilège du vivant. Le monde est conçu comme interaction, modification d'un corps sous l'action d'un autre. « C'est la définition que Spinoza donnait de l' 'affectio' et de l' 'affectus' pour les corps pris dans un état de choses, et que Whitehead retrouvait quand il faisait de chaque chose une 'préhension' d'autres choses, et du passage d'une préhension à une autre, un 'feeling' positif ou négatif » (Q 146). Voici le poème-flux de Duncan :

QUAND LE GRAND FOYER DESCEND DANS LES EAUX

[Passages]

“His attempted suicide seemd
to purge his nature of depression and despair”

having to do with spelling, with error, with words. . . .

La scène monte et . . . what is today's beauty?

this wetting of the world tearful

and into leaf-flame flares – rocks, trees –

mélange de principes dreams also of this order

letting go into a lovely litter

elle s'épanouit en tons mélangés

Narcissus alone comes to see

les arbres, les rochers

his face destitute in beauty

les granits se mirent dans les eaux . . .

based on other functions a music still

water means to reflect

invention du sujet par son langage et d'un langage par un sujet inséparablement, invention de sa propre historicité » (*La Rime et la vie* 126). V. également 247.

rain drops interrupt the mirror . . . y *déposent*
 bare in winter cold face in summer clothed
leurs reflets

into shadow close
 the poem mounts toward a stem in time
 staring down into its foliage

the **sap** rises to see
 it's Death lingering mine
 (returning to Baudelaire)
 he is staring down into his book
 looking at what he has written just now
 the entire **passage** has to do with color
 the thought of suicide before
takes on light and shade near and far a
way. The eye
 dwells on the horizon.¹

De composition proprement *rythmique*, entre forme et fluence, ce poème-passage fonctionne comme la transfiguration intertextuelle de la nouvelle nervalienne des *Filles du feu*, qui porte sur la *scène* de la cérémonie du soir parmi les ruines du temple d'Isis². La texture du « Passage » ressortit à l'hybridité manifeste, par le recours à un entrelacs bilingue, où se mêlent les caractères italiques et romains, et à une hybridité cachée, par l'entremise de la traduction de fragments que nous soulignons en caractères gras. Le passage baudelairien correspondant, consacré au « mélange de principes », donc à *l'affect*³ des corps par la variation d'intensité lumineuse, est celui-ci : « *La sève monte*

¹ Les italiques signalant les citations en français sont de Duncan ; nous indiquons les termes traduits ou adaptés en caractères gras.

² « [T]he sun going down toward Capri, the moon slowly mounting in the smoke of the Vesuvius her face/lightly veiled, / *ces deux astres qu'on avait longtemps/adorés dans ce temple sous les noms/d'Osiris et d'Isis...* » (GW 22) est une transcréation à partir de ce passage : « justement le soleil commençait à s'abaisser vers Caprée, et la lune montait lentement du côté du Vésuve, couvert de son léger dais de fumée. – Je m'assis sur une pierre, en contemplant ces deux astres qu'on avait longtemps adorés dans ce temple sous les noms d'Osiris et d'Isis » (Nerval, III 619).

³ Deleuze donne une analyse détaillée des affections et des affects dans *Spinoza. Philosophie pratique* (1981, rééd. 2003), 68-69 : « L'*affectio* renvoie à un état de corps affecté et implique la présence du corps affectant, tandis que l'*affectus* renvoie au passage d'un état à un autre, compte tenu de la variation corrélatrice des corps affectants. »

et, mélange de principes, elle s'épanouit en tons mélangés; les arbres, les rochers, les granits se mirent dans les eaux et y déposent leurs reflets; tous les objets transparents **accrochent au passage lumières et couleurs voisines et lointaines**. [...] *Quand le grand foyer descend dans les eaux*, de rouges fanfares s'élancent de tous côtés; une sanglante harmonie éclate à **l'horizon**, et le vert s'empourpre richement. [...] Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne compliqué s'appelle la **couleur** » (II, 423). Ce tableau-symphonie aux accents whistleriens dessine un tourbillon sensoriel fondé sur un véritable *complexe* de sensations picturales-musicales, où la couleur devient un bloc sonore, éclat de cuivre (« rouges fanfares », « sanglante harmonie »). Le point de fuite de cette transfiguration est le mot « sève » qui devient « scène » une fois transposé dans le « Passage » duncanien (« *La scène monte* ») : « having to do with spelling, with error, with words. . . » Le jeu de la paronomase a sans doute induit le poète en erreur, ce qui n'est pas sans rappeler le travail des exégètes poundiens qui ont su traquer les moindres imperfections du corpus¹. Comme l'a montré Jerome McGann, qui préfère sortir des sentiers battus de « l'erreur poundienne » (*the Pound Era/Error*), le fonctionnement de l'échec et de l'erreur chez Duncan est tout différent². Partant de *The Truth and Life of Myth* (1968), où Duncan incorpore le récit d'une erreur à son essai—d'une manière analogue à la dérivation mallarméenne et à l'errance d'Idumée dans « An Interlude of Winter Light », Jerome McGann souligne que Duncan a érigé l'erreur en véritable « théorie » ou « mythe ». Et le critique d'ajouter :

But Duncan is undaunted by his misprision—indeed, he makes his 'error' the (unforseen) *felix culpa* that will culminate his essay's argument. So he declares that 'I must force myself to remain responsible to the error that sticks in pride's craw; not to erase it', which

¹ Cf. Christine Froula, *To Write Paradise: Style and Error in Pound's Cantos* (1985).

² McGann, « Art and Error: With Special Reference to the Poetry of Robert Duncan », *Modern Language Studies* 27.2 (1997), 9-22.

would be the customary editorial move of the essay-writer, ‘but to bring it forward, to work with it, even if this flaw mar a hoped-for success’ [FC 49]. (11)

Pour Duncan cette démarche confucéenne de sincérité est liée à la pratique de la poésie projective, au poème comme fonctionnement. Adaptant la théorie freudienne du lapsus, Duncan conçoit l’erreur comme porteuse de vérité. Le poète inverse ainsi le sentiment tragique poundien, pour redonner à l’erreur et à l’échec leur pleine puissance d’affirmation. L’enjeu réside, en dernière analyse, dans la reconnaissance de l’irrationnel comme élément du réel. Duncan écrit dans *The Truth and Life of Myth* :

Pound in the ‘Terminology’ of Chinese ideograms for his Confucius translations defines ‘Sincerity’ as: ‘the sun’s lance coming to rest on the precise spot verbally . . . to perfect, bring to focus.’ Here, what I wanted to bring to focus was finally, as often it is for me in the poem, what is happening in the composition itself: the work of art is itself the field we would render the truth of. Focusing in on the process itself as the field of the poem, the jarring discord must enter the composition. (FC 50)

Ainsi le Passage duncanien offre une triple conjonction de flux. D’une part, le fonctionnement ou processus (d’écriture et de pensée) compose le champ du poème. Le réel ne s’ancre donc pas dans un simple espace de projection mais dans l’acte lui-même, dans un devenir, une écriture en acte. C’est dans le champ (poème en activité) que le flux ou « passage de la nature » se produit comme *événement*, au sens whiteheadien, qui trouve une résonnance forte dans la pensée deleuzienne de l’événement. En seconde lieu, le flux de la nature dans le lieu du poème emporte avec lui la *phusis* du texte baudelairien, qui se conjugue à une augmentation d’intensité, et au passage de la sensation parmi les mots. Si bien que c’est précisément au lieu même de l’erreur, dans l’errance de la lettre qui transforme l’original (*la sève monte*) en son dérivé (*la scène monte*), que se joue ici la connexion des deux premiers plans. La *sève*, que Duncan reprend ensuite par une traduction (*the sap rises*), est l’indice d’une hausse d’intensité naturelle, tandis que la *scène* révèle la montée de la sensation dans le matériau du poème, le langage. Comme l’écrivent conjointement Deleuze et Guattari, « on peint, on

sculpte, on compose, on écrit avec des sensations », « on écrit des sensations ». Et « si la ressemblance peut hanter l'œuvre d'art, c'est parce que la sensation ne se rapporte qu'à son matériau : elle est le percept ou l'affect du matériau même, le sourire d'huile, le geste de terre cuite, l'élan de métal [...] » (*Q* 156). Qu'essaie de faire le poète avec le poème-en-procès, que tente-t-il de dire avec le procès-comme-champ-du-poème, sinon capter la *sensation* même, faire passer la sensation de l'écriture (*process*) dans le matériau poétique ? Les agrégats rythmiques des derniers Passages disposés en *coulée de mots*, comme par exemple dans « Quand le Grand Foyer Descend Dans les Eaux », sont en quelque sorte l'équivalent verbal de « la trace du poil de pinceau » sur la toile, soit l'inscription du geste, même infiniment ténu, dans le matériau infini. Duncan parvient dans ce poème à saisir « comment le plan du matériau *monte* irrésistiblement et envahit le plan de composition des sensations mêmes, jusqu'à en faire partie ou en être indiscernable » (*Q* 157, n.s.). Duncan parvient par l'écriture à « extraire un bloc de sensations », à « arracher l'affect aux affections » (*Q* 158), selon la physique spinoziste du corps, c'est-à-dire à capter la sensation dans le passage d'un état à un autre, dans l'écriture comme méta-morph-ose, enregistrement d'un processus transformationnel. Ce qui nous amène à la troisième dimension, au dernier flux informant le poème : celui du rythme. Comme l'a montré Emile Benveniste et comme l'a démontré et martelé toute sa vie Henri Meschonnic, poème et rythme ont partie liée, en ce qu'ils ont affaire à la forme, et plus précisément à la forme comme configuration du mouvant. Comme *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962), qui contient les lignes fluentes du discours williamsien, c'est dans la série tardive des « Passages » que Duncan va au plus loin dans cette investigation du poème-flux, poème-rythme, poème-passage.

Conclusion : devenirs

And Brancusi repeating: je peux commencer
une chose tous les jours, mais
finiiiiir¹

Nous sommes entrés dans ce dédale par un essai de Duncan sur le sujet et la postmodernité, deux notions que le poète critique pour y suppléer une autre conception du sujet, plus proche du sujet du poème meschonnicien. Celui-ci a été abordé en tant que sujet de la modernité et, en l'occurrence, de la pensée emersonnienne, dont on perçoit le prolongement dans l'empirisme radical jamesien. Nous trouvons ici le lieu d'un relais et d'une relance de ces questions cruciales dans son essai sur Edmond Jabès, « The Delirium of Meaning² », texte présenté sous la forme sérielle de cinquante points ou remarques enchaînés. Le cycle jabèsien du *Livre des questions* est sans doute la dernière *rencontre* marquante de Duncan, qui décide d'aller planter un moment sa yourte dans sa langue et dans son langage. Peu avant de disparaître, H. Meschonnic a écrit ces mots essentiels sur l'utopie : « C'est là que penser l'art, le langage, peut et doit placer son utopie. Penser n'étant rien d'autre que travailler contre les clichés. Penser, c'est penser l'étranger. Puisque c'est retourner l'identité contre elle-même. Travailler à en sortir. À sortir. Montrer que l'identité n'advient que par l'altérité » (*Pour sortir..* 93). Partons, pour ce faire, d'un domaine étranger, celui de Theodor Adorno, dont la définition de la Théorie critique comme théorie d'ensemble a accompagné ces pages, et qui écrit dans ses *Notes sur la littérature* : « L'expérience serait l'unité de la tradition et

¹ Ezra Pound, *The Cantos*, LXXXVI, 580.

² Duncan, « The Delirium of Meaning : Edmond Jabès », in E. Gould (éd.), *The Sin of the Book: Edmond Jabès* (1985) ; repr. in Jabès, *If There Were Anywhere But Desert: The Selected Poems of Edmond Jabès*, trad. Keith Waldrop, introd. Paul Auster, postface Robert Duncan (1988), 105-124 ; et *SP* (208-226). Désormais « Delirium ». Voir également Duncan, *Edmond Jabès ou Le délire du sens* (1993), trad. et intr. François Figlarz et Joseph Guglielmi.

d'un désir avoué d'ouverture à l'étranger.¹ » L'expérience poétique comme dialectique entre « tradition »—que nous entendons ici au sens du grand Texte ou Poème de la Littérature, voire du Réseau du Langage—et « désir d'ouverture à l'étranger » caractérise à bien des égards la poésie tardive de Duncan rassemblée dans les deux volumes de *Ground Work*. Par ailleurs, cette définition épouse toute une conception et l'expérience même de l'écriture comme *pratique*, comme activité journalière dont témoignent les carnets de travail de l'auteur où sont consignés d'innombrables notes et fragments inédits.

Devenir-étranger

Ecrit au début des années trente mais publié de manière posthume dans le tome IV des *Noten zur Literatur* (1974), l'essai d'Adorno « Sur l'usage des mots étrangers » permet d'aborder, par-delà le recours au matériau étranger (*foreign matter*) qui fait irruption dans « An Interlude of Winter Light » ou qui affleure à la surface intertextuelle des dérives baudelairiennes, le mot étranger comme premier pigment ou matière première du poème. La *relation étrangère* à la langue sous-tend la pratique poétique tardive de Duncan, tout comme sa théorie critique, notamment à travers son essai sur Jabès. Le poète y éprouve la lecture d'une langue doublement étrangère, comme expérience pure du « délire du sens ». Or, il s'avère que cette relation étrangère hante les essais d'Adorno en des termes parfois singulièrement connexes. Le mot *blessure* met à lui seul en vibration toute une multiplicité de voix (Jabès, Adorno, Duncan, H.D., Mallarmé) et l'infini du sens. Le premier tome du *Livre des questions* (1963) s'ouvre sur un espace liminaire (dé)multiplié, qui pose la question du seuil de l'écriture et du lieu de l'écriture comme seuil. Pour le poète errant, seul le seuil ou le *limès* offre la possibilité d'un lieu. Tout le cycle du *Livre* jabèsien est commandé depuis ce non-lieu

¹ T.W. Adorno, « En mémoire d'Eichendorff » (conférence radiophonique de 1957), *Noten zur Literatur* I (1958), tr. fr. in *Mots de l'étranger et autres essais* (2004), 9. Toutes les citations d'Adorno proviennent de ce volume. Désormais *Mots de l'étranger*.

vestibulaire en enfilade, où se succèdent, dans les marges du livre, dédicace (« A ceux enfin dont les chemins d'encre et de sang/passent par les vocables et par les hommes »), exergue (« *Tu es celui qui écrit et qui est écrit* ») et autre seuil péri-textuel. Le préambule donne lieu à un véritable tourbillon de voix venues d'ailleurs, indéterminées, entre dramatisation de l'absence et de la présence, de l'écriture et de la lecture, et résonnance multi-séculaire d'une voix venue du Livre, venue du désert au livre.

Au seuil du livre figure ainsi en épigraphe, sous forme d'apostrophe au lecteur non moins qu'à l'écrivain amorçant son travail d'écriture, la pseudo-citation d'un rabbin imaginaire : « *Marque d'un signet rouge la première page du/livre, car la blessure est invisible à son commencement.*¹ » Marque d'une blessure originelle invisible, ce signet rouge évoque tout le corpus de H.D. marqué au fer rouge par le stylet de l'écriture, et placé à la fois sous le sceau hermétique et sous le signe de la coupure, comme le révèle son exploration du mot *signet* dans *Tribute to Freud* : « SIGNET—as from sign, a mark, token, proof », « a seal », « signet-ring », « (I have used my initials H.D. consistently as my writing signet [...]) » (66). H.D. s(a)igne ses textes de son *signum*, cette petite coupure du signe ou empreinte « d'encre et de sang ». Ainsi, chaque mot, comme l'écrit Duncan, apparaît comme une multiplicité : « a sign, a name, a signature, and a designation » (SP 216). En outre, l'exergue de Jabès convoque l'opposition polaire du scriptible et de l'invisible, de l'indélébile et de l'ineffable, qui anime en creux le tryptique des années de guerre, *Trilogy*, comme ce fragment du premier tome, *The Walls Do Not Fall*, écrit à Londres en 1942 :

they continue, and
your rhythm is the devil's hymn,

your stylus is dipped in corrosive sublimate,
how can you scratch out

¹ Edmond Jabès, *Le Livre des questions*, I (1988), 15. Désormais *Le Livre*.

indelible ink of the palimpsest
of past misadventure?

Impossible tâche que de gommer cette tache d'encre et de sang. Le seul remède pour résorber la blessure ancrée dans la mémoire est d'y passer une pointe trempée dans du sublimé corrosif, cet authentique poison et puissant acide qui rentrait dans la composition alchimique de la *prima materia*, la pierre philosophale également nommée pierre au rouge. Traduisant et commentant en exégète cette citation de Jabès, Duncan ajoute : « The spark of red (fire) or drop of red (blood/ink) finally appears at the opening of Book VII, as a red dot on the spine, standing alone » (*SP* 214). Sans doute l'apparition du point, cette goutte de sang perlant sur la tranche du livre, fait-elle écho à la blessure du *Livre* chez Mallarmé, qui voit dans l'opération du coupe-papier, préalable à la lecture, « l'introduction d'une arme » conduisant à « un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes » (« Le Livre, instrument spirituel », II, 224)¹. Mais chez Duncan comme chez Jabès, le point lumineux est d'abord celui de la Kabbale : « In the Story, in the dark before Creation, the points of the letters appear as scintillations, points of fire (as the souls of men, in Gnostic gospel, are sparks of being, immersed in matter) » (*SP* 214). Jabès écrit précisément « Une mèche brûle dans chaque mot » (*Le Livre* 21), tandis que • (*El, ou le dernier livre*) commence par cette citation : « Dieu, *El*, pour se révéler, Se manifesta par un point./ La Kabbale » (*Le Livre* II, 465). Si bien que la création du monde par les lettres de feu de l'alphabet primordial et la blessure du *commencement* ont partie liée dans l'imaginaire kabbalistique de Jabès. Blessure de la naissance et de la circoncision, blessure millénaire du peuple juif (« J'ai, du Juif, la blessure », dit Jabès) trouvent leur pendant linguistique dans l'accident

¹ Sur le volume VII du *Livre des questions*, qui comporte un point pour titre, voir L. Brown, « Les métamorphoses du point : • (*El, ou le dernier livre*) d'Edmond Jabès », *Littératures* 38 (1998), 145 : « Le motif du point—et les permutations graphiques qui lui sont corrélées—se situe dans • (*El*) au coeur de la réflexion d'E. Jabès sur l'écriture. Aussi ce qui peut paraître énigmatique ou bien jeu gratuit et futile nécessite-t-il d'être abordé en référence à son contexte, à la démarche d'écrivain qui s'appuie sur une mise en scène de l'effacement et de l'éclatement de l'écriture. » Et sur le lien entre Jabès et Mallarmé, cf. E. Benoit, *Écrire le cri : Le Livre des questions d'Edmond Jabès* (2000), 42.

babélien, cette « seconde chute » qui se traduit par la confusion des langues¹. S'esquisse en filigrane le lien unissant erreur et errance, blessure et étrangeté des mots : « In the accident between languages after Babel, the blessure from French appears as a *faux ami* familiar to unwary English readers who read 'blessing'; even as between the two religions, Jewish and Christian, this spark (of life, of intelligence, of spirit, of fire) that is a drop of blood, for Jabès, from the circumcision wounding, to me seemed a drop from the crucifixion wound. In both the blessure is a 'blessing' » (SP 215). L'écart irréductible creusé entre les langues apparaît néanmoins comme une chance, celle d'un accroissement intensif du sens parmi les mots : « In the *blessure*/blessing of my uncertainty, my stranger-reading out of French, in no way a native [...]. Once the reading has so wandered, the "correct" translation remains haunted by the multiplication of meanings only misreading frees in us, who do not misread or mistake carelessly » (SP 216). La méprise est consubstantielle à l'errance, dans la mesure où elle conduit à la déprise du discours logique. Il s'agit d'un mode de production du sens libéré de l'obsession de maîtrise rationnelle, qui jouit du doute et du mystère, de l'étrange et de l'inconnu, comme le montre ce fragment aux accents keatsiens extrait de « The Dignities », poème écrit en janvier 1980 : « setting up a *demeure* 'in uncertainties, mysteries, doubts' » (GW 240). Duncan fait allusion au recueil de Jabès, *Je bâtis ma demeure* (1959). Pour H. Meschonnic, cette demeure n'est autre que l'utopie du juif : « Chaque fois que le juif n'a plus où se mettre, l'utopie lui construit sa demeure. Là, il est chez lui, en avant de son propre sens. [...] L'utopie est une fabrique du sens, une fabrique d'histoire. [...] Sans elle, il n'y a pas de lieu. Il n'y a que des territoires. Voilà pourquoi le juif est errant, même sur sa propre terre, même dans son propre langage. Il

¹ G. Steiner écrit dans *After Babel* (1998) : « No civilization but has its version of Babel, its mythology of the primal scattering of languages. [...] The occult tradition holds that a single primal language, an *Ur-Sprache* lies behind our present discord, behind the abrupt tumult of warring tongues which followed on the collapse of Nimrod's ziggurat. [...] Our speech interposes itself between apprehension and truth like a dusty pane or warped mirror. The tongue of Eden was like a flawless glass; a light of total understanding streamed through it. Thus Babel was a second Fall, in some regards as desolate as the first » (59-61).

est errant parce qu'il est sa propre utopie » (*L'Utopie du Juif* 16-17). Le matériau de construction de la demeure est donc le langage, le poème de la pensée, le roman du poème, comme lieu de mémoire et d'errance. Sa forme est celle du rythme de la parole et de ses silences, du flux du discours plongé dans la vacance des marges du livre.

Pour Jabès, la forme d'expression de la blessure immémoriale est le cri. Dans le dialogue imaginaire entre Sarah et Yukel placé au seuil du livre, Jabès confie que « l'histoire de ce livre » est la « prise de conscience d'un cri » (*Le Livre* 18). À la déclaration de Yukel (« Je t'ai donné mon nom »), Sarah répond : « Je crie. Je crie, Yukel. Nous sommes l'innocence du cri » (17). De même que dans la scène adamique de dénomination *Au Commencement*, selon la traduction meschonnicienne de la Genèse, et de même que dans la cérémonie d'hyménée, le don du nom caractérise la relation entre les deux innocents. Ce dialogue évoque étrangement la relation entre Ezra Pound et H.D., l'acte de nomination et le cri, naissance et mutilation. De surcroît, le bref dialogue aux connotations nuptiales fait écho au « cri » de « Hymen », où le don porte la marque aussi indélébile qu'invisible d'une blessure. Soucieux de la portée éthique de ce cri « collectif », attribué à ces deux voix mais plongé dans le silence de l'écrit, Duncan inscrit sa trace inouïe dans la mémoire du peuple du livre : « The *mute* cry of Yukel and Sarah that has come into question in the Book is a cry in Memory, that the Greek theogony tells us is Mother of Poetry. [...] What I would read here is that in the course of writing we are in the course of this cry. Memory being itself, as faith is, our presence in this cry » (*SP* 223).

Ces mots entrent en résonnance avec la conférence d'Adorno prononcée pour le centenaire de la mort de Heine en 1956. En des termes chargés d'une émotion palpable, Adorno ne peut évoquer Heine qu'à travers ce qu'il appelle « La blessure Heine ». Poète juif allemand tiraillé—comme le sera Benjamin entre mysticisme et matérialisme historique—par les éléments incompatibles entre ses identités juive et allemande, tout

comme entre son affinité avec le romantisme en pleine émergence de la modernité industrielle, et l'*Aufklärung* ou la pensée des Lumières, Heine vit en étranger dans la langue et la tradition allemandes¹. Pour Adorno, le recours du « Heine des Lumières » à la langue courante de la communication, celle de la marchandise et de l'échange dissimule une blessure et une rage sous-jacentes. « En vérité, seul celui qui ne se trouve pas dans la langue peut s'en servir comme d'un instrument. Si c'était totalement la sienne, il liquiderait la dialectique entre le mot personnel et celui qui est déjà donné, et la structure lisse du langage se dissoudrait pour lui. Mais la langue est elle-même étrangère au sujet qui s'en sert comme d'une chose épuisée » (*Mots de l'étranger* 39). Pour Adorno, c'est précisément « l'échec de l'émancipation juive » et de l'assimilation totale, « l'impossibilité complète de son intégration » qui font la force de Heine, celle de « celui qui, impuissant, se moque, dépasse son impuissance. » Autrement dit, il parvient à « transformer sa propre insuffisance », « l'aphonie de sa langue » en forme d'expression. Il réussit à transmuter l'incommunicable en puissance créative. Et Adorno de déclarer avec force : « Ce que l'on connaît depuis longtemps prend dans la bouche de l'étranger quelque chose de démesuré, d'exagéré, et c'est cela justement qui constitue la vérité. Ses chiffres sont les déchirures esthétiques ; elle se refuse l'immédiateté de la langue ronde et accomplie » (39-40). C'est ainsi que l'aliénation se produit dans le cercle d'expérience le plus proche. Le poète apatride, exilé à Paris, proscrit en Allemagne puis brûlé dans les autodafés nazis creuse dans la langue une autre langue, se réfugie dans l'étrangeté de sa propre langue. Heine avait eu ces mots en 1820, au sujet des autodafés de Cordoue : « Ce n'était qu'un prélude : là où l'on brûle les livres, on finit par brûler les hommes. » Adorno y fait allusion dans sa conclusion : « Mais aujourd'hui, après le destin que Heine pressentait s'est accompli à la lettre, l'absence de

¹ Adorno écrit : « La puissance de la société capitaliste développée était déjà si grande à cette époque que la poésie ne pouvait plus l'ignorer, si elle ne voulait pas sombrer dans une célébration provinciale de l'intime. C'est ce qui fait la singularité de Heine, comme de Baudelaire, dans la modernité du XIX^e siècle » (*Mots de l'étranger* 38).

patrie est aussi devenue celle de tous ; dans leur être et dans leur langue, tous sont mutilés comme l'était le proscrit. Sa parole se dresse comme représentant de leur parole [...]. La blessure Heine ne se refermera que dans une société qui aura accompli la réconciliation » (40).

Ces remarques fortes sous-tendent à certains égards l'écriture de Jabès, dans les marges de laquelle se trace la pensée de l'errance et de l'erreur chez Duncan : « we read the world in order to survive at all: read dark from light, read weather and soil, and in turn leave traces of ourselves » (*SP* 208). Pour le poète, la relation à soi passe par l'autre. Le sujet ne fonctionne que par l'entremise de l'altérité et de l'étrangeté. Comme dans le monde jamesien, les relations sont nécessairement extérieures à leurs termes.

I read Jabès as if the signs and tracks of my “own” world were drawing me on all the time in just this text. The Book is a Mystery we follow, lured by the ever-present promise of disclosure, drawn into a mesh in which we become such readers in search for meaning. *The Book of Questions*, whatever it means in its transformations of resonances in the commune of French conscience, whatever it means in its recalling the question of the Jewish race in the Diaspora, reaches still to resonances both of French language and of Jewish soul in my own imagination of my deep self—who am neither French nor Jewish. The question of language and of race becomes deeper as it speaks to touch upon something more real in the writer/reader who belongs to the People of the Book. Is the “foreignness” of a language or the “exclusiveness” of a race of the very nature of the frontier of our common humanity? (208)

Dans la lecture duncanienne de Jabès, l'étrangeté et l'exclusion, dépeintes comme l'aboutissement d'un processus identitaire, prennent un nouveau tour. C'est parce qu'il n'est ni juif ni français ni cairote que le point de vue de Duncan est intéressant, critique, problématique. En ce qu'il renouvelle le questionnement énoncé par Jabès. C'est en cela aussi qu'il est juif, *utopique*. Comme l'assène H. Meschonnic, si les individus n'entrent pas dans une définition, ils en sont, par définition, exclus : « C'est un effet du binarisme logique. Tout ce qui “binarise” l'empirique est à remettre à l'écoute du multiple. [...] C'est que le signifiant juif ne se réduit pas à une voix unique » (*L'Utopie du Juif* 33-34).

Duncan transforme et déplace le système référentiel de Jabès pour le reterritorialiser sur l'activité du poète, celle de l'écrivain comme peuple du livre. Car il perçoit bien que l'enjeu de la « race » et de la « langue » n'est pas celui d'une définition de l'identité juive, ou d'une identification au Juif, ni même à l'Autre du Juif. « “Race” then means here the untranslatable, the following through the fate of a style in writing, an indwelling in the microstructures of a language as the very condition of the story » (*SP* 223). En écartant toute définition possible de la judéité en dehors de l'indicible, de la multiplicité inscrite au cœur du langage et de l'infini du sens du *récit*—un anagramme d'*écrit*, comme le souligne Jabès, qui exploite à l'envi la tradition talmudique de la lecture des mots dans les mots, les cris dans l'écrit, etc.—, Duncan rejoint une nouvelle fois Henri Meschonnic qui demeure sans compromis sur ce sujet sensible : « Oui, sortir du piège de la définition du juif. Définir, c'est enfermer. En ce sens, la question de l'identité juive n'est pas juive. C'est une question chrétienne, reportée, importée, intériorisée, incarnée » (*L'Utopie du Juif* 26). La pensée de l'identité est un piège puisqu'elle exclut par définition toute altérité. Dès lors, « [s]i on définit, c'est par un *faire*, non par un *être* » (29). Duncan montre les limites de la construction identitaire, et l'impasse de l'exclusivité, de la différence radicale ou irréductible qui naît du sentiment du peuple élu et se prolonge jusque dans la notion de l'élection et de la sélection :

[W]hat is the metaphor of race that this separation from humanity into the fate of a “being chosen” or called and the keeping of that covenant be so necessary a way to recreate the nature of humanity, this intensification of an abhorrence of the way of all other men, *goyim*, so that in not cohabiting with the ways of men, the return from the hubris of a tribal rejection of commonality deepens the meaning of the Grand Collective? (*SP* 221)

C'est pourquoi Duncan rejette le repli communautaire de la minorité au nom de l'en-commun. Et c'est pourquoi il importe de suivre Deleuze et Guattari sur les traces de Rimbaud : « La tribu-race n'existe qu'au niveau d'une race opprimée, et au nom d'une oppression qu'elle subit : il n'y a de race qu'inférieure, minoritaire, il n'y a pas de race

dominante, une race ne se définit pas par sa pureté, mais au contraire par l'impureté qu'un système de domination lui confère. Bâtard et sang-mêlé sont les vrais noms de la race.¹ » Maître dans l'art du contre-pied, Meschonnic glose ainsi le titre de son ouvrage pour en renverser le sens obvie : « L'utopie du juif, c'est le juif. Son avenir. Pas telle ou telle utopie que le juif pourrait avoir. Il est lui-même une utopie. Des autres et de lui-même. Pour les autres, pour lui-même. [...] J'oserais dire qu'il ne s'agit pas seulement de le comprendre, mais aussi de le transformer » (13-14). Comprendre et transformer définissent au plus près l'approche duncanienne du sujet, mais aussi sa définition de la lecture et de l'écriture, une double pratique précisément fondée sur une herméneutique, une éthique et une poétique du poème, où l'identité s'efface devant la *relation*, qui est toujours première et infiniment mobile. Dans son essai sur « Edmond Jabès ou le délire du sens », Duncan met ainsi en œuvre, par l'écriture et par la traduction, le discours comme « système de subjectivation du langage ». Le langage est une force, plutôt qu'une forme, qui permet au sujet du poème d'advenir. Le sujet est à la fois le produit et la production du langage, qui émergent dans une appréhension mutuelle. Duncan écrit : « Craft here is not to impose a form upon a force but to find the force, the very movement of shape, sound and meaning, in which the form of the total process is apprehended » (*SP* 91). Force en devenir, construit dans la relation même, le sujet du poème est un « trans-sujet » : « le passage même du langage entre sujets » (*Un Coup de Bible* 175). Le « trans-sujet » meschonnicien a partie liée avec la « sinuation » chez Glissant, qu'il substitue au *site* de la « situation » et à la malicieuse « insinuation » de la conquête. Le trans-sujet est la *relève* du trait d'union, cette racine folle du « lieu-

¹ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 470, qui poursuivent ainsi : « Rimbaud a tout dit sur ce point. Seul peut s'autoriser de la race celui qui dit : "J'ai toujours été de race inférieure, [...] je suis de race inférieure de toute éternité, [...] me voici sur une plage armoricaine, [...] je suis une bête, un nègre, [...] je suis de race lointaine, mes pères étaient Scandinaves." Et de même que la race n'est pas à retrouver, l'Orient n'est pas à imiter : il n'existe que par la construction d'un espace lisse, tout comme la race n'existe que par la constitution d'une tribu qui le peuple et le parcourt. C'est toute la pensée qui est un devenir, un double devenir, au lieu d'être l'attribut d'un Sujet et la représentation d'un Tout. »

commun ». Duncan-H.D. La Relation est une utopie, l'utopie, une relation. Et le sujet, le passage entre les deux.

Incidemment, « Entre les Deux » est le titre d'un fragment de poème inédit du 12 août 1977, consigné dans le Carnet 57 des Archives Duncan de Buffalo. Plutôt qu'un usage isolé du mot étranger, ce poème met en jeu la relation à la langue étrangère, et laisse déjà apparaître en filigrane la relation étrangère à la langue :

	Langages		éloges
	Signes		sons
les	mots arrivent		les pas
	sages et résonants		dans l'échange
	entre l'espace et le temps		
	commencent en français		

Dans ce poème où affleure une référence à Saint-John Perse, dont Duncan possédait notamment le recueil *Éloges* (1911), le poète passe directement, ou plutôt indirectement, par la langue de l'autre, guidé par sa propre maîtrise incertaine de l'idiome étranger. Le rapport à l'étrangeté de la langue transparaît dans le recours aux effets sonores, qui marque la domination du processus de la signification sur celui du sens en tant que tel, d'où les nombreuses allitérations et consonances, comme par exemple *signes/sons*, *langages/éloges/échanges*). Le dualisme signe/son renvoie le langage à sa propre nature duelle. L'appréhension de la duplicité du signe linguistique s'accompagne de la double dimension de l'expérience du monde, « entre l'espace et le temps », ou dans l'espace-temps de la physique einsteinienne. En outre, le poète s'amuse à encoder un *schibboleth*, où les « pas/sages » participent d'un triple circuit sémantique impliquant aussi les « pas sages et résonants » du poète parmi les mots, dans la difficile appréhension de l'inconnaissable. Le jeu des phonèmes laisse également résonner « les passagers résonnants » que sont les images acoustiques des mots dans la langue. En passant par la langue française, Duncan se confronte à une expérience

radicale de l'étrangeté qui n'est pas sans conséquence pour sa conception de la langue, mais aussi du langage dans son ensemble.

La langue babélisée, ou la survie du langage

Symptôme d'une altérité récalcitrante, le mot étranger est le bouc-émissaire des tenants de la langue pure, qui entendent avoir avec leur langue une relation propre. Pour les puristes du langage, éradiquer le mot étranger revient à conjurer l'étranger et à expulser l'étrangeté hors la langue. Seul le maternel est à soi, et fait sa loi. Lui seul relève en propre de la propriété, du foyer (*Heim*), de l'idiome originel. En proie à une dérive toujours plus forte vers l'hybridité, l'inconnu, l'opacité, l'œuvre de Duncan se trouve en porte-à-faux face à cette conception puriste du médium linguistique, tout comme face à celle qui lui oppose la représentation d'un tout organique où les mots étrangers sont absorbés dans le flot diachronique de l'idiome. Dans son essai « Sur l'usage des mots étrangers », Adorno fustige les partisans du rejet puriste comme ceux de l'absorption effaçante, fondée sur l'idée de la croissance organique d'une langue qui assimilerait continuellement les corps externes. Pour lui, la défense véritable de l'usage des mots étrangers consiste à l'inverse à « libérer leur force explosive », non pas à « nier leur nature étrangère, mais à l'utiliser » : « Il faut les défendre là où, dans l'esprit du purisme, ils sont le plus néfaste : là où, en tant que corps étrangers, ils harcèlent le corps de la langue » (198-200). La protection de la langue naturelle fait place à une vision du langage originel comme celle d'une pure fabrication humaine, où les mots véritables (*Urwort*) sont « trouvés, forgés, artificiels—en un mot, les mots fabriqués », comme dans l'acte profane de dénomination des choses par l'homme dans la Genèse, selon une « authentique nomination préhistorique », non pas une création divine (201). Minant toute tentative de conservation ou de restauration de la langue à son état supposé adamique, l'usage du mot étranger est précisément conforme à l'historicité du langage

en tant qu'« *irruption de la liberté* » (201, n.s.). Incompréhensibles pour les uns, et menaçants pour les autres, ces mots sont néanmoins légitimes « en tant qu'expressions de l'aliénation elle-même, comme aussi en tant que ces cristaux transparents qui un jour, peut-être, briseront l'accablant enfermement de l'homme dans la langue pré-pensée » (202). Véritable « messenger harassé du futur royaume de la langue », le mot étranger n'agit pas en tant que privilège culturel. Il « fabrique » quelque chose sous le seuil du sens, et fonctionne en deçà de la sphère sociale, « au plus profond de la langue », par exemple « dans une tournure quotidienne » dans laquelle pourraient bien s'esquisser « les contours d'une langue à venir » (203). Le mot étranger, pour Benjamin, travaille le tissu linguistique comme une greffe dans le corps de la langue :

L'écrivain, il est vrai, agit comme Walter Benjamin l'a décrit dans *Sens unique* lorsqu'il compare l'homme de lettres à un chirurgien qui accomplit avec la pensée de délicates opérations et lui implante la « côte en argent d'un mot étranger ». Mais la côte d'argent aide ce patient qu'est la pensée à prolonger sa vie, alors que la côte organique le rendait malade. Voilà de quelle sorte est la dialectique du mot étranger.

Battant en brèche les conceptions organique et culturelle de la langue, le mot étranger œuvre en revanche pour la connaissance, car il « extrait justement, dur et net, le contour de la connaissance de la masse du langage ». Adorno achève sa théorie révolutionnaire du langage *via* le mot étranger en postulant que les « mots étrangers sont des citations », non pas tirées de la culture de l'auteur, mais extraites « d'une langue cachée, positivement inconnue, qui soudain intercepte celle qui existe, l'entraîne dans un fondu enchaîné, la transfigure, comme si elle s'apprêtait à se renverser elle-même en langue du futur » (204). Et le critique de l'École de Francfort de conclure par cette idée force :

La puissance d'une langue inconnue et authentique, qui ne s'ouvre à aucun calcul et s'élève seulement, pièce par pièce, à partir de l'effondrement de celle qui existait—cette puissance négative, dangereuse et néanmoins promise avec certitude est la véritable justification des mots étrangers.

La théorie critique d'Adorno apporte un éclairage important sur la matériau poétique plurivoque et polyglotte des grands palimpsestes modernistes, tel *The Cantos*, dont l'influence sur la poésie tardive de Duncan se fait plastiquement perceptible. Pour Duncan, l'expérience de l'écriture est une expérience de la limite, entre le connu et l'inconnu, entre les langues, entre les sujets. Son recours au mot étranger joue un rôle important dans toute son oeuvre, mais joue un rôle crucial dans *Ground Work* et dans les écrits publiés ou inédits qui sous-tendent ce grand diptyque final. De l'utilisation du mot isolé au tourbillon babélisé ou encore à l'écriture en langue étrangère, le poète développe une poétique relationnelle non plus seulement dans le texte étranger, mais dans et par la langue de l'Autre. Le travail de Duncan nous montre que si le devenir-étranger du poète dans l'écriture peut prendre la forme d'emprunts aux autres idiomes, ce processus de défamiliarisation l'emporte dans sa dérive turbulente à travers le langage et culmine dans l'expérience radicale de l'altérité dans sa propre langue.

À première vue, le recours au mot étranger relève moins d'un désir de lucidité que de ludicité, car la polysémie inhérente au mot dans un système unilingue se trouve démultipliée par sa mise en jeu dans une langue babélisée. Poème de la série des « Passages » composé en octobre 1979, « In Wonder » forme un exemple de mise en relation des langues dans un vortex linguistique post-lapsérien :

Hinter den German ein Traumen-Figures liegt avec des Engeln kasts
 speech-shadows upon the waters
 the ear-hear-eins für Images into sounds come
 Ur tterances back to us
 trans missions
 memorize the sphinxter bud-thought disclosure works
 sweet eye
 a smell of courses rose
 dressing and undressing to spread this news this well
 that slumbers
 seeing Terrorances.
 FOR MICHAEL PALMER who *alzo* may work alone

Ce tourbillon de Babel soulève ironiquement la question de l’idiome originel par le biais du mot « Ur tterances », où résonne le maître-mot de la quête heideggerienne des origines (*Urgrund*), celui des textes anciens ou premiers (*Urtext*) et de la langue pure postulée dans la Bible (*Ur-Sprache*). « Ur tterances » se mêle à son tour au *muthos* aristotélicien, dont Duncan cite l’analyse de Jane Harrison dans *Fictive Certainties* : « Possibly the first *muthos* was simply the interjectional utterance *mù*; but it is easy to see how rapid the development would be from interjection to narrative. [...] It is the plot of the *dromenon*, for, says Aristotle, in a most instructive definition, “by myth I mean the arrangement of the incidents” » (1). L’interjection primordiale a partie liée avec le récit originaire et les accidents ou événements qui ont lieu « dans » le langage. Le mythe premier (*mù*) conduit l’homme à la pluralisation des idiomes l’entraînant dans sa chute, comme il mène le poète aux « confuses paroles¹ » dans ce poème. L’hommage au jeune Michael Palmer souligne son don des langues et son goût prononcé pour les cultures européennes et la philosophie du langage. L’enchevêtrement hybride des

¹ Baudelaire, « Correspondances »: « La Nature est un temple où de vivants piliers/Laissent parfois sortir de confuses paroles ». Cité par Benjamin dans *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1979), 189, qui commente, sous l'influence bergsonienne de *Matière et mémoire*: « Les “correspondances” sont les données de la remémoration » (190).

fragments multilingues mêle les tournures familières de la langue ordinaire (*Ists gut?*) ainsi que des « idiomes » personnels facilement reconnaissables, comme la *langue* de Freud (*Traumen*) ou encore celle de Rilke (*Engeln*). Duncan effectue le télescope babélien avec « *kasts* », ou « ses *erreciões* », où les langues s’emmêlent à l’envi. Ce poème suit la conception des mots premiers selon Adorno : « Les mots véritables, fragments de la vérité, ne sont pas les mots originels [*Urwort*] ensevelis et mythiquement invoqués », mais sont bel et bien des créations humaines, avec leurs erreurs et leurs malformations. Le syntagme « Chaque à son goût exquis arrive à la *SAVEUR*/que la langue désire » introduit d’infimes distortions syntaxiques qui rendent le sens incertain. Cette étrange phrase semble guidée par le plaisir de l’oralité, qui passe par le corps et par les sons, la langue et le langage. En décembre 1977, Duncan griffonne dans un carnet de note cette remarque en français : « S’il y a des mots de la langue française que je préfère pour leur sonorité, ceux sont les mots dont la sonorité me frappe l’oreille avec quelque chose d’exotique, une voyelle, un phone qu’on ne trouve pas en anglais, comme le /oe/ du mot *saveur*, une voyelle plus longue que les nôtres et, colorée par le /r/, à mon oreille plus foncée, cette voyelle a pour moi une saveur extraordinaire.¹ » Le poète est ici au plus près de la physiologie barthésienne du langage. Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes décrit « l’articulation du corps, de la langue, non celle du corps, du langage », et cherche à « entendre dans leur matérialité, leur sensualité, le souffle, la rocaïlle, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain » (89). Les devenirs s’en mêlent : le plaisir de la langue étrangère touche à la chair. Par l’entremise du corps, de la langue, du plaisir auditif et sensoriel, le devenir-animal intercepte le devenir-étranger du poète, qui devient aphone dans sa propre langue. Comme si l’adresse à soi, au comble de la solitude, et dans le silence de la *langue écrite*, requerrait tout de même le passage par l’autre.

¹ Notebook 59, Duncan Archive, SUNYB.

Sortie

Guidée par le souci permanent de tenir ensemble modernité et modernisme, pensée et poésie, poème et critique, cette étude nous a conduit à la fois au plus loin et au plus près des textes de H.D. et de Robert Duncan. Nous avons choisi de faire fonctionner ces deux multiplicités en rhizome, d'étudier leurs multiples facettes en les maintenant en relation avec leur milieu. Chacun a son milieu spécifique, mais ceux-ci se chevauchent en partie et forment une zone commune ou un milieu de la relation. La mise en relation figure en filigrane dans ce texte. Elle est en quelque sorte une figure dans le tapis, visible par intermittence, parfois cryptique. La poétique de la relation n'est nullement une approche thématique des œuvres, mais une étude de leur fonctionnement. Le processus est le fondement de l'écriture projective, que nous n'avons eu de cesse de rapprocher de ses implications théoriques et philosophiques. Le poème-en-procès a partie liée avec « l'habitude » du pragmatiste, qui y place sa confiance en soi et dans ce monde. Pour le poète projectiviste, cette confiance et cette habitude prennent forme dans la pratique de la lecture-écriture. L'espace poétique se fait champ relationnel et recouvre en partie le plan d'immanence de la pensée, comme on le trouve par exemple dans l'empirisme radical de William James. Le fil invisible qui passe par Héraclite, Nietzsche, Bergson, James, Whitehead, Deleuze, Guattari et Glissant, parmi d'autres, prend dans son gigantesque et incessant travail de navette des auteurs comme Whitman, Emerson, ou encore H.D., Duncan et Olson et les emporte vers une poétique de la relation. Il ne s'agit nullement d'une lignée, mais plutôt de « lignes d'influence », celles qui, pour James, *maintiennent* le monde, tiennent ensemble le fragment et le Tout dans une perpétuelle interaction, à la manière des parties d'un mobile de Calder.

Index

A

ADAM, Helen, 6, 52, 352, 359, 366, 412, 413, 416, 537

ADAMS, John, 89, 427, 464, 465

ADMIRAL, Virginia, 5

ADORNO, T. W., 251, 302, 304, 385, 464, 505, 506, 510, 511, 516, 517, 518, 520, 548

AJI, Hélène, vi, ix, 12, 33, 47, 57, 60, 85, 87, 90, 103, 114, 120, 127, 279, 309, 317, 319, 548, 556

ALBIACH, Anne-Marie, 463

ALDINGTON, Richard, 92, 156, 157, 159, 233

ALFANDARY, Isabelle, 340

ALLEN, Donald, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 20, 38, 45, 52, 56, 61, 65, 71, 267, 305, 330, 353, 365, 533, 534, 537, 544, 546, 547, 548, 553

ALTHUSSER, Louis, 459, 462

ALTIERI, Charles, 43, 46, 82, 537

ANDREWS, Bruce, 548

ANTIN, David, v, 43, 45, 46, 59, 64, 283, 403, 548

APOLLINAIRE, Guillaume, 51, 356, 468

APOLLONIUS DE TYANE, 367

APULÉE, 315, 472

ARNOLD, Matthew, 46

ARP, Jean, 71, 356

ARTAUD, Antonin, 404, 409, 413, 459, 553

ASHBERY, John, 23, 47, 56, 73, 550

ASHTON, Jennifer, 78, 548

AUBENQUE, Pierre, 450

AUDEN, W. H., 44, 129, 158

AVERROÈS, 132

B

BACHELARD, Gaston, 363

BACON, Francis, 230, 244, 550

BARAKA, Amiri (LeRoy Jones), 56

BARTHES, Roland, 172, 208, 213, 214, 222, 253, 275, 276, 280, 314, 474, 520, 548

BATT, Noëlle, 229

BAUDELAIRE, Charles, 12, 16, 19, 50, 53, 58, 101, 149, 217, 219, 228, 314, 460, 464, 480, 484, 486, 487, 489, 490, 491, 493, 497, 499, 501, 511, 519, 548

BEACH, Christopher, 42, 43, 46, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 76, 82, 120, 121, 147, 305, 353, 537, 548

BEAUFFRET, Jean, 195, 548

BÉJART, Maurice, 403, 475, 477

BELLEMIN-NOËL, Jean, 443, 548

BELLOUR, Raymond, 476, 556

BENJAMIN, Walter, 16, 50, 53, 54, 81, 87, 151, 251, 252, 253, 260, 263, 269, 292, 301, 302, 303, 304, 308, 310, 314, 383, 384, 385, 386, 387, 410, 420, 421, 423, 425, 427, 428, 429, 455, 468, 473, 510, 517, 519, 547, 549, 550, 556, 559

BENOIT, Eric, 508

BENVENISTE, Émile, 17, 154, 494, 502, 549

BERGSON, Henri, 30, 34, 78, 91, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 149, 150, 162, 246, 248, 297, 318, 393, 402, 404, 410, 415, 418, 421, 521, 549

BERNSTEIN, Charles, 36, 37, 43, 59, 64, 66, 76, 77, 82, 102, 104, 105, 126, 127, 133, 279, 281, 298, 312, 533, 534, 537, 548, 549

BERNSTEIN, M. A., 36, 37, 43, 59, 64, 66, 76, 77, 82, 102, 104, 105, 126, 127, 133, 279, 281, 298, 312, 533, 534, 537, 548, 549

BERTHELOT, Marcelin, 190, 191, 192, 549

BERTHOLF, R. J., 1, 123, 141, 150, 258, 281, 285, 288, 335, 337, 368, 404, 444, 530, 531, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 552

BIASI, Pierre-Marc (de), 482, 549

BISCHOFF, Elmer, 6, 404

BISHOP, Elizabeth, 3, 44, 48

BLACKBURN, Paul, 4, 6, 381

BLAKE, William, 6, 354, 404, 408, 413, 416, 454, 471, 538

BLANCHOT, Maurice, 275, 290, 313, 376, 398, 421, 482, 549

BLASER, Robin, 5, 28, 29, 47, 52, 58, 76, 150, 314, 328, 339, 346, 351, 352, 353, 358,

- 359, 360, 408, 410, 423, 459, 467, 468,
469, 473, 535, 536, 542, 543, 558
- BLAU DUPLESSIS, Rachel, 239
- BLAVATSKY, Helena, 278, 364, 368
- BLOCH, Ernst, 453
- BLOOM, Harold, 13, 65, 549
- BOGAN, Louise, 44, 323
- BORGES, J. L., 215
- BORNSTEIN, George, 61, 541, 544, 557
- BOULEZ, Pierre, 475, 477, 478, 479, 480, 482
- BRADLEY, F. H., 30, 31, 93, 94, 546
- BRADSHAW, David, 9, 91, 552, 557
- BRADSHOW, David, 9, 91, 552, 557
- BRANCUSI, Constantin, 262, 263, 505
- BRESLIN, James, 48, 309, 538, 549
- BRETON, André, 47, 373, 374, 375, 404, 420,
421, 428, 463, 468, 549
- BROMIGE, David, 6, 539
- BRONK, William, 305, 337, 540
- BROOKS, Cleanth, 11, 43, 288, 301, 536, 553
- BROTHER ANTONIUS (W. Everson), 4, 5
- BROUGHTON, James, 5, 6, 360, 412, 413, 539
- BROWN, Harvey, 6, 267, 508, 539
- BROWNING, Robert, 31, 88, 90, 98, 104, 309,
354
- BRUNS, Gerald L., 284
- BRYHER, 141, 143, 212, 216, 233, 240, 241,
552, 558
- BUNTING, Basil, 36, 81, 119
- BUTTERICK, George, 129, 320, 539, 547, 548
- BUTTS, Mary, 63, 356
- BYRD, Don, 347, 539
- C**
- CAGE, John, 64, 71, 339, 365, 478, 556
- CARON, Maxence, 450, 455, 549
- CARROLL, Lewis, 65, 553
- CARRUTH, Hayden, 63, 539
- CARSON, Anne, 217, 222, 241, 539, 549
- CASSIN, Barbara, 228
- CAVALCANTI, Guido, 75, 88, 89, 92, 93, 132,
315
- CAZÉ, Antoine, vi, 23, 386, 388, 391, 550, 555
- CÉZANNE, Paul, 230, 244
- CHAPLIN, Charlie, 372
- CHAR, René, 367, 426
- CHATELET, Gilles, 15, 19, 20, 550
- CHÉNETIER, Marc, 330
- CHKLOVSKY, Viktor, 277, 278, 279, 280, 284,
558
- CIXOUS, Hélène, 239
- CLAY, Steven, 36, 555, 558
- COCTEAU, Jean, 6, 75, 148, 356, 370
- COHEN-HALIMI, Michèle, 98, 550
- COLERIDGE, S. T., 6, 114
- COLLECOTT, Diana, 216, 233, 236, 240, 241,
550
- COLLINS, Jess (JESS), vii, 6, 15, 160, 327, 337,
341, 403, 410, 530, 531, 534
- COLLIS, Stephen, v, 19, 121, 267, 383, 537,
539, 550
- CONFUCIUS, 86, 92, 124, 308, 367, 501
- CONRAD, Joseph, 25
- COOLIDGE, Clark, 74, 76
- CORBETT, Edward, 6, 404
- CORMAN, Cid, 43, 149, 255, 257, 269, 329,
330, 337, 339, 344, 345, 346, 348, 349,
350, 381, 546
- CORSO, Gregory, 4
- CREELEY, Robert, 4, 5, 6, 10, 22, 32, 33, 34,
38, 43, 55, 56, 58, 60, 65, 67, 68, 73, 74, 76,
102, 119, 120, 127, 139, 159, 194, 275,
277, 279, 287, 288, 290, 291, 292, 327,
328, 329, 332, 337, 339, 345, 346, 347,
348, 350, 359, 366, 367, 381, 412, 413,
433, 434, 458, 533, 536, 539, 540, 544,
545, 546, 547, 550, 552, 553, 556
- CRÉPON, Marc, 420, 423, 425, 426, 428, 550
- CUMMINGS, E. E., 2, 340
- CURIE, Pierre et Marie, 259, 260, 376
- CUSHMAN, Stephen, 173, 550
- D**
- DANIEL, Arnaut, 91, 142, 544, 546, 549, 550
- DANTE ALIGHIERI, 89, 90, 91, 111, 206, 314,
316, 352, 428, 435, 532, 539, 542, 544
- DARWIN, Charles, 322
- DAVENPORT, Guy, 3, 12, 20, 21, 22, 24, 31,
58, 550, 552

- DAVIDSON, Michael, v, 52, 58, 74, 75, 77, 82, 121, 207, 267, 271, 282, 296, 314, 317, 318, 320, 352, 355, 362, 363, 368, 410, 423, 430, 444, 465, 537, 539, 550
- DAWSON, Fielding, 67, 540
- DEGUY, Michel, 174, 436, 463, 536, 550
- DELAUNAY, Alain, 211
- DELEUZE, Gilles, 10, 15, 17, 18, 20, 25, 26, 29, 32, 34, 35, 36, 95, 98, 99, 106, 150, 227, 229, 230, 244, 246, 248, 262, 270, 274, 275, 291, 294, 295, 297, 298, 300, 316, 321, 327, 340, 356, 357, 398, 403, 405, 414, 415, 419, 452, 454, 459, 460, 472, 474, 476, 484, 485, 497, 499, 501, 513, 514, 521, 550, 551, 552, 558, 559
- DÉMOCRITE, 17
- DENBY, Edwin, 3
- DERRIDA, Jacques, 139, 140, 152, 153, 154, 160, 169, 193, 196, 199, 202, 203, 209, 212, 214, 215, 336, 338, 342, 343, 353, 354, 391, 404, 407, 414, 415, 418, 457, 458, 463, 484, 543, 551, 557
- DESCARTES, René, 183, 322, 453
- DESSONS, Gérard, 279, 299, 302, 461, 462, 556
- DETTMAR, J. H., 9, 557
- DEWEY, John, 27, 30, 33, 390, 462, 471
- DICKEY, James, 75
- DICKINSON, Emily, 74, 297, 304, 305, 554
- DIEBENKORN, Richard, 404
- DONNE, John, 11, 112
- DORN, Edward, 5, 67, 337, 536, 538, 544
- DOUGLAS, C. H., 96
- DUCHAMP, Marcel, 57, 68, 71, 78, 551
- DUNCAN, Robert E., 1, 3, v, vii, ix, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 81, 82, 91, 99, 102, 105, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 165, 166, 168, 169, 172, 173, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 188, 190, 192, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 212, 236, 239, 240, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 327, 328, 329, 330, 331, 335, 337, 338, 339, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 417, 418, 419, 420, 422, 423, 424, 426, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 441, 442, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 452, 453, 454, 455, 456, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 477, 478, 479, 481, 482, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 494, 496, 497, 499, 500, 501, 505, 506, 507, 508, 510, 512, 514, 515, 516, 518, 519, 520, 521, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 550, 552, 555
- DUPLESSIS, Rachel (BLAU), 239, 540, 549
- DYDO, Ulla, 252, 551
- E**
- EBERHART, Richard, 44
- ECO, Umberto, 442, 477, 478, 481, 551
- EDWARDS, Chris, 38, 390, 441, 442, 454, 456, 457, 463, 471, 484
- EIGNER, Larry, 73, 76, 381
- ELIOT, T.S., 8, 10, 11, 12, 19, 25, 30, 32, 33, 36, 44, 51, 56, 57, 59, 60, 62, 63, 68, 75, 81, 84, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 121, 158, 251, 311, 318, 320, 355, 358, 362, 363, 365, 387, 388, 389, 469, 472, 546, 547, 553, 555, 556, 557, 558, 559
- ELLINGHAM, Lewis, 314, 351, 352, 353, 358, 540, 551
- EMERSON, R. W., 9, 16, 17, 28, 145, 200, 301, 302, 311, 351, 521
- ENSLIN, Theodore, 381
- EPSTEIN, Jacob, 244
- ESHLEMAN, Clayton, 330

EURIPIDE, 52, 124, 145, 212, 213, 218

F

FAAS, Ekbert, 74, 121, 124, 128, 139, 308, 309, 351, 352, 356, 358, 461, 534, 540

FABILLI, Mary, 5, 530

FAUCHEREAU, Serge, 291, 458, 463, 464, 473, 474, 535, 536, 540, 551

FERLINGHETTI, Lawrence, 4, 352, 353, 366, 372

FERRER, Daniel, 386, 465, 482, 549, 550

FESTUGIÈRE, André-Jean, 202

FINKELSTEIN, Norman, 73, 305, 540, 552

FLAUBERT, Gustave, 549

FLETCHER, John Gould, 157, 161, 216

FLYNT, F. S., 156

FONTANIER, Pierre, 226

FORMENTO, David, 121

FOSTER, Al, 43, 541

FOUCAULT, Michel, 139, 226, 275, 321, 459, 460, 461, 462, 465, 474, 476, 485, 497, 550, 552

FRANKEL, Fred, 129

FRANKEL, Jo, 129

FRAZER, J. G., 19, 322, 363, 395, 537, 550

FREDERICKS, Claude, 335

FREDMAN, Stephen, v, 9, 64, 68, 69, 71, 73, 103, 107, 277, 283, 302, 320, 417, 552

FREUD, Sigmund, 14, 15, 38, 141, 142, 143, 145, 148, 152, 184, 201, 207, 212, 236, 239, 241, 261, 321, 322, 323, 336, 353, 356, 363, 376, 379, 391, 399, 404, 407, 415, 420, 454, 456, 459, 479, 507, 520, 546, 551, 552, 554, 557, 558

FROBENIUS, Leo, 84, 453

FROST, Robert, 68, 121

FROULA, Christine, 500, 552

FURLANI, André, 20, 21, 22, 23, 24, 552

G

GARCIA LORCA, F., 6

GARRIGUE, Jean, 44

GAUDIER-BRZESKA, Henri, 144, 244, 453, 547

GÉBELIN, Court (de), 464

GÉFIN, Lazlo, 82, 541

GELPI, Albert, 123, 285, 287, 288, 289, 337, 535, 542, 552, 553, 557

GENETTE, Gérard, 215, 314, 552

GIDE, André, 169, 358

GIEDION, Sigfried, 259, 260, 552

GILLIES, Mary Ann, 91, 552

GINSBERG, Allen, 4, 44, 52, 56, 65, 76, 121, 305, 353, 366, 537

GLEASON, Madeline, 4, 5, 6

GLISSANT, Edouard, ix, 3, 12, 17, 19, 25, 26, 28, 34, 154, 389, 490, 497, 514, 521, 552

GOLDING, Alan, 44, 47, 48, 55, 69, 75, 553

GOLDSMITH, Kenneth, 12, 548

GRAVES, Robert, 159, 376, 422

GREGORY, Eileen, 218, 221, 223, 546, 553

GRONDIN, Jean, 196, 422, 452, 453, 553

GUATTARI, Félix, 25, 26, 227, 245, 270, 294, 316, 327, 356, 403, 414, 459, 484, 501, 513, 514, 521, 551

GUILLORY, John, 11, 111, 553

GUINIZELLI, Guido, 91

H

H.D. (Hilda Doolittle), 2, 6, 12, 19, 20, 22, 24, 25, 28, 32, 34, 36, 37, 41, 44, 52, 62, 63, 68, 75, 76, 81, 91, 92, 99, 105, 114, 116, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 133, 134, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 165, 166, 184, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 228, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 243, 244, 246, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 282, 283, 284, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 321, 323, 324, 327, 331, 334, 341, 356, 362, 364, 366, 369, 372, 387, 388, 390, 392, 395, 397, 399, 402, 405, 410, 411, 413, 420, 431, 432, 450, 453, 454, 456, 491, 506, 507, 510, 521, 531, 532, 533, 535, 537, 538, 540, 543, 544, 545, 546, 550, 552, 553, 558

HABERMAS, Jürgen, 58

HADOT, Pierre, 368

HALL, Donald, 56, 260, 536, 541, 553
 HARDT, Michael, 322
 HARRISON, Jane, 283, 376, 519, 541, 553
 HASS, Robert, 558
 HATLEN, Burton, 65, 66, 76, 281, 298, 420, 534, 541, 553
 HEGEL, G. W. F., 26, 429
 HEIDEGGER, Martin, 26, 106, 153, 195, 196, 299, 403, 407, 421, 422, 425, 429, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 456, 461, 548, 549, 550, 553, 555, 556
 HEJINIAN, Lyn, 12, 74, 279, 280, 282, 495, 548, 553, 555
 HELLER, Michael, 305, 541
 HÉRACLITE, 17, 19, 134, 135, 178, 195, 196, 202, 321, 379, 386, 429, 445, 451, 454, 484, 495, 521, 554
 HERMÈS TRISMÉGISTE, 185, 202, 205, 209
 HÉSIODE, 213, 218, 386, 554
 HJELMSLEV, Louis, 285
 HOCQUARD, Emmanuel, 463, 531
 HOMER, 54, 97, 108
 HOMÈRE, 54, 97, 108
 HORKHEIMER, Max, 302
 HOWE, Susan, v, 33, 58, 77, 207, 282, 288, 304, 305, 410, 554, 557
 HULME, T. E., 62, 91, 110, 111, 156
 HUME, David, 32, 297
 HUTCHINSON, Mary, 108

I

IORIO (d'), P., 386, 465, 550

J

JABÈS, Edmond, 25, 463, 464, 479, 505, 506, 507, 508, 510, 512, 514, 533, 536, 554
 JACOBUS, Harry, 6, 404
 JAKOBSON, Roman, 280, 288
 JAMES, William, 5, 6, 16, 22, 27, 28, 30, 32, 34, 35, 48, 75, 101, 103, 118, 248, 268, 274, 289, 309, 323, 360, 380, 390, 393, 394, 395, 396, 399, 401, 407, 410, 413, 415, 418, 420, 421, 432, 434, 442, 444, 456, 461, 462, 471, 496, 505, 512, 521, 531, 539, 550, 552, 554, 556, 557
 JARNOT, Lisa, v, vi, 267, 536, 541
 JARRELL, Randall, 44, 75, 323

JAWORSKI, Philippe, 25, 554
 JENNY, Laurent, 174, 381, 421, 554
 JOHNSON, Jack, 5, 22, 383, 536, 539, 541, 542
 JOHNSON, Ronald, 5, 22, 383, 536, 539, 541, 542
 JOHNSTON, Devin, 19, 169, 337, 408, 542
 JOLY, Bernard, 185, 186, 187, 191, 554
 JORIS, Pierre, 46, 48, 49, 52, 53, 60, 70, 71, 72, 558
 JOYCE, James, 51, 52, 63, 89, 92, 103, 113, 145, 251, 307, 314, 356, 362, 376, 436, 442, 497, 554, 557
 JUNG, C. G., 363, 364, 365, 366, 367, 459

K

KANDINSKY, Vassily, 244
 KANTOROWICZ, Ernst, 314, 352
 KEATS, John, 88, 114
 KELLY, Robert, 21, 22, 76, 267, 330, 366, 422, 534, 542, 545, 550
 KENNER, Hugh, 61, 65, 81, 542, 554
 KEROUAC, Jack, 68, 279, 366, 400
 KIERKEGAARD, Søren, 297, 430
 KILLIAN, Kevin, 314, 351, 352, 358, 540, 542, 551
 KIM, Myung-Mi, v, 77, 282
 KITAJ, R. B., 458, 531, 534, 542
 KLEE, Paul, 244
 KRISTEVA, Julia, 172, 176, 554

L

LACAN, Jacques, 266, 336, 459, 462
 LACOUÉ-LABARTHE, Ph., 51, 282, 303, 305, 306, 307, 308, 314, 554
 LAMANTIA, Philip, 352, 412, 413
 LAPOUJADE, David, 30, 393, 394, 395, 401, 418, 550, 554
 LAWRENCE, D. H., 7, 55, 63, 92, 118, 122, 143, 145, 147, 152, 157, 200, 212, 233, 240, 251, 311, 352, 356, 371, 372, 397, 413, 493, 554
 LECERCLE, Jean-Jacques, 280, 554
 LECLAIRE, Serge, 207
 LEIBNIZ, G. W., 17, 246, 446, 451, 550
 LEMARDELEY, Marie-Christine, v, vi, 74, 207, 227, 239, 280, 495, 554, 555

- Leonard, 44, 60, 267, 545
- LEVENSON, Michael, 9, 109, 555
- LEVERTOV, Denise, 4, 6, 19, 22, 23, 38, 65, 123, 144, 163, 257, 269, 276, 285, 286, 287, 288, 289, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 337, 339, 359, 360, 369, 381, 405, 412, 413, 414, 426, 535, 537, 540, 542, 543, 544, 547, 552
- LEWIS, Wyndham, 32, 51, 62, 90, 118, 249, 352, 403, 540, 551
- LOWELL, Amy, 3, 44, 48, 71, 157, 320
- LOWELL, Robert, 3, 44, 48, 71, 157, 320
- LOY, Mina, 62
- LUCRÈCE, 297
- LYOTARD, Jean-François, 50, 169, 171, 172, 388, 555
- M**
- MAC LOW, Jackson, 12, 71, 548
- MACKEY, Nathaniel, 267, 282, 290, 346, 542, 543, 555
- MACLEISH, Archibald, 121, 158
- MALLARMÉ, Stéphane, 12, 13, 16, 18, 19, 21, 25, 59, 70, 101, 139, 150, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 183, 185, 188, 189, 191, 192, 193, 216, 219, 220, 225, 233, 234, 283, 286, 314, 356, 366, 374, 376, 389, 394, 404, 422, 423, 426, 427, 430, 452, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 494, 497, 506, 508, 555, 557
- MARCHAL, Bertrand, 167, 185, 555, 556
- MARCHAND, Jean José, 101
- MARINETTI, F. T., 32, 70
- MARLOWE, Christopher, 6, 356
- MARSDEN, Dora, 102, 103
- MARX, Karl, 322, 404, 413, 415, 551
- MATERER, Timothy, 111, 543, 555
- MATTÉI, Jean-François, 196, 450, 452, 455, 553
- MAURRAS, Charles, 111
- MAUSS, Marcel, 140
- MAYNARD, James L., v, vi, 27, 30, 269, 335, 444, 531, 537, 544
- MCALMON, Robert, 267
- MCCAFFERY, Steve, v, 47, 165, 175, 277, 288, 331, 383, 402, 406, 408, 410, 492, 555
- MCCLURE, Michael, 6, 7, 52, 76, 352, 359, 366, 412, 413, 415, 487, 488, 489, 490, 535, 538, 542
- MCGANN, Jerome, 31, 68, 77, 144, 335, 500, 542, 555
- MEAD, G. R. S., 318, 368, 555
- MÉLÉAGRE, 220
- MELVILLE, Herman, 25, 55, 554
- MESCHONNIC, Henri, 4, 12, 13, 14, 15, 19, 21, 24, 25, 35, 42, 43, 45, 50, 53, 54, 58, 82, 84, 88, 279, 299, 300, 302, 339, 340, 370, 389, 422, 429, 450, 453, 457, 461, 462, 494, 495, 496, 497, 502, 505, 509, 512, 514, 555, 556
- MEYEROWITZ, Patricia, 63
- MICHAUX, Henri, 476, 553, 554, 556
- MONROE, Harriet, 156, 157
- MONTEFALCONE, Barbara, 33, 556
- MOODY, A. D., 93, 94, 96, 101, 104, 108, 111, 555, 556, 557
- MOORE, Marianne, 2, 6, 62, 63, 69, 81, 92, 233, 241, 320, 334, 413, 543
- MOSSIN, Andrew, 346, 467, 543
- MÜLLER, Max, 178
- MUNIER, Roger, 134, 554
- N**
- NANCY, Jean-Luc, ix, 51, 119, 282, 303, 305, 306, 307, 308, 314, 343, 396, 551, 554, 556
- NEGRI, Antonio, 322
- NERVAL, Gérard (de), 366, 463, 466, 467, 468, 470, 472, 484, 499, 532, 543, 556
- NESME, Axel, 47, 556
- NICHOL, bp, 277
- NICHOLLS, Peter, 62, 67, 69, 87, 119, 121, 125, 127, 386, 548, 556
- NICHOLS, Miriam, 267
- NIETZSCHE, Friedrich, 83, 92, 97, 98, 106, 297, 321, 322, 353, 415, 449, 452, 521, 551, 556
- NIN, Anaïs, 5, 314, 540
- O**
- OCKHAM, Guillaume (d'), 132
- OLNEY, James, 101, 556
- OLSON, Charles, 4, 5, 6, 8, 10, 19, 21, 22, 25, 30, 32, 34, 36, 38, 42, 43, 45, 49, 54, 55, 58,

- 59, 60, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76,
81, 102, 103, 107, 118, 119, 120, 123, 127,
139, 160, 179, 185, 194, 268, 269, 270,
275, 288, 290, 292, 298, 305, 320, 327,
328, 329, 335, 337, 341, 342, 344, 345,
346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354,
357, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366,
367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374,
375, 381, 382, 386, 387, 389, 390, 392,
394, 397, 402, 406, 410, 411, 412, 413,
414, 418, 422, 424, 433, 436, 450, 473,
521, 533, 535, 544, 547, 552, 556
- OPPEN, George, 44, 69, 74, 207, 386, 556
- OPPENHEIMER, Joel, 5, 67
- OUDART, Clément, 544, 556
- P**
- PALMER, Michael, v, 18, 58, 74, 77, 282, 305,
311, 315, 391, 409, 410, 434, 444, 487,
488, 519, 531, 534, 544, 556, 558
- PARACELSE, 155, 191
- PARKINSON, Thomas, 5, 544
- PARNET, Claire, 10, 229, 551
- PATCHEN, Kenneth, 5, 298, 366
- PATER, Walter, 236
- PEARSON (HOLMES), Norman, 139, 140, 144,
145, 146, 147, 148, 150, 151, 153, 157,
162, 251, 255, 256, 257, 259, 263, 264,
266, 269, 270, 276, 310, 313, 546
- PEARSON, Norman (HOLMES), 37, 139, 140,
144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 153,
157, 162, 251, 255, 256, 257, 259, 263,
264, 266, 269, 270, 276, 310, 313, 533,
546
- PENN WARREN, Robert, 43
- PERELMAN, Bob, 72, 75, 280, 282, 556
- PERLOFF, Marjorie, 1, 8, 9, 47, 48, 55, 57, 58,
59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 73, 76,
77, 82, 287, 288, 289, 301, 346, 410, 414,
544, 556
- PERSE, Saint-John, 6, 81, 334, 356, 413, 515
- PETILLON, Pierre-Yves, 33, 557
- PICASSO, Pablo, 22, 246, 307
- POLLOCK, Jackson, 404
- POUND, Ezra, ix, 2, 6, 7, 8, 10, 12, 19, 24, 25,
29, 31, 32, 33, 36, 37, 42, 43, 44, 45, 46, 50,
51, 52, 53, 55, 56, 59, 61, 62, 63, 65, 66, 67,
68, 69, 70, 73, 75, 76, 78, 81, 82, 83, 85, 86,
87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 98, 102, 103,
104, 105, 109, 112, 113, 114, 115, 117,
118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125,
126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133,
134, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 152,
153, 156, 157, 158, 161, 173, 184, 200,
201, 212, 216, 244, 245, 247, 249, 251,
262, 263, 270, 277, 297, 301, 302, 305,
307, 308, 309, 311, 312, 314, 315, 316,
317, 318, 319, 350, 354, 356, 357, 358,
359, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368,
369, 371, 372, 376, 379, 380, 381, 382,
386, 387, 389, 403, 404, 413, 418, 422,
428, 435, 437, 442, 450, 467, 469, 472,
478, 492, 493, 497, 500, 501, 505, 510,
537, 539, 541, 543, 544, 546, 547, 548,
549, 550, 552, 554, 556, 557, 558, 559
- Q**
- QUARTERMAIN, Peter, 58, 557
- R**
- RABATÉ, Jean-Michel, vi, 10, 23, 50, 51, 62,
82, 85, 89, 93, 96, 100, 103, 104, 108, 110,
112, 118, 119, 120, 127, 188, 313, 342,
403, 405, 415, 422, 430, 436, 442, 474,
484, 557
- RANCIÈRE, Jacques, 167, 234, 235, 285, 286,
557
- RANSOM, J. C., vi, 44, 75, 120, 128, 533
- RASULA, Jed, 47, 108, 120, 121, 165, 175,
331, 544, 555, 557
- REID, Ian, 281, 337, 537, 538, 539, 540, 541,
542, 543, 545, 546
- RÉQUICHOT, Bernard, 208
- REXROTH, Kenneth, 3, 5, 6, 7, 8, 44, 52, 75,
76, 121, 125, 351, 352, 363, 366, 534
- RICH, Adrienne, 48, 55, 207, 227, 257, 554,
557
- RICHARDS, I. A., 43
- RICHARDSON, Dorothy, 62, 356
- RICOEUR, Paul, 321, 323, 557
- RIDER HAGGARD, Henry, 183
- RIDING, Laura (Jackson), 6, 44, 62, 63, 144,
159, 356, 462
- RIFFATERRE, Michael, 481
- RILKE, Rainer Maria, 6, 44, 309, 356, 366,
449, 490, 520
- RIMBAUD, Arthur, 6, 12, 16, 33, 44, 55, 64,
230, 374, 404, 413, 460, 497, 513, 514,
556
- ROETHKE, Theodore, 44
- ROSENBERG, Harold, 82, 557

ROTHENBERG, Jerome, 36, 46, 47, 48, 49, 52,
53, 59, 60, 63, 70, 71, 72, 259, 304, 366,
422, 533, 551, 555, 557, 558

ROUBAUD, Jacques, 330, 463, 536

ROYCE, Josiah, 30, 31

ROYET-JOURNOUD, Claude, 463

RUDMAN, Mark, 473, 545

RUSSELL, Sanders, 5, 352

S

SANTAYANA, George, 30

SAPIR, Edward, 323, 456, 495

SAPPHO, 19, 52, 212, 213, 217, 218, 220, 222,
236, 241, 246, 549, 553

SATIE, Éric, 6

SAUNIER-OLLIER, Jacqueline, 173, 558

SAURAT, Denis, 404, 482

SAUSSURE, Ferdinand (de), 29, 176, 429,
495, 496

SAVINEL, Christine, vi, 391, 409, 558

SCALAPINO, Leslie, 266, 267, 282, 545

SCHAEFFER, Jean-Marie, 307, 310, 317, 319,
558

SCHLEGEL, Friedrich, 282, 303, 306, 308, 312

SCHNEIDER, Michel, 470, 558

SCHOLEM, Gershom, 304, 363, 419, 558

SCHÖNBERG, Arnold, 6

SCHRÖDINGER, Erwin, 292, 472, 486, 487,
489, 539, 558

SCHUCHARD, Ronald, 111, 112, 558

SCHWARTZ, Delmore, 44, 60, 267, 545

SCHWERNER, Armand, 386, 391, 422, 550

SERRES, Michel, 356, 558

SHAKESPEARE, William, 6, 75, 356, 358, 359

SHAPIRO, K. J., 44

SHUSTERMAN, Richard, 94, 280, 554

SHUSTERMAN, Ronald, 94, 280, 554

SIDNEY, Philip, 288, 301, 442

SIEBURTH, Richard, 96, 144, 547, 558

SILLIMAN, Ron, 6, 12, 21, 59, 63, 76, 77, 267,
277, 278, 280, 281, 282, 293, 303, 390,
397, 545, 548, 558

SITWELL, Edith, 6, 62, 75, 145, 320, 356

SMITH, Hassel, 6, 403

SNODGRASS, W. D., 44

SNYDER, Gary, 22, 52, 65, 76, 121, 366, 422

SOPHOCLE, 242, 372

SOUPAULT, Philippe, 376

SPICER, Jack, 5, 7, 47, 52, 56, 58, 65, 73, 76,
77, 129, 305, 314, 351, 352, 353, 356, 358,
363, 366, 367, 408, 409, 410, 459, 496,
531, 535, 540, 542, 551, 558

SPINOZA, Baruch (de), 4, 285, 297, 389, 450,
484, 497, 499, 550, 555

STANFORD FRIEDMAN, Susan, 143, 157, 219,
552, 558

STEIN, Gertrude, 6, 19, 44, 57, 58, 62, 63, 64,
66, 68, 70, 72, 81, 158, 252, 254, 258, 261,
266, 277, 278, 281, 290, 307, 308, 327,
328, 332, 334, 335, 336, 353, 356, 357,
358, 359, 374, 390, 411, 413, 414, 417,
428, 530, 531, 534, 539, 546, 551, 557,
558

STEINER, George, 425, 426, 509, 559

STÉSICHORE, 228

STEVENS, Wallace, 2, 6, 57, 65, 69, 81, 334,
356, 376, 413, 531, 538

STILL, Clifford, 129, 404

STOCKHAUSEN, Karlheinz, 403, 477, 478

STRAVINSKY, Igor, 6, 307, 356, 410, 478, 559

STRIEDTER, Jurij, 284, 559

SURETTE, Leon, 114, 311, 559

T

TADIÉ, Benoît, 9, 89, 90, 103, 109, 110, 472,
557, 559

TATE, Allen, 44

TERRELL, Carroll, 65, 553

TIEDEMANN, Rolf, 251, 384, 385, 549, 559

TOSEL, André, 460

TRANTER, John, 267, 296, 550

TURNBULL, Gael, 4, 381

TWOMBLY, Cy, 208, 530

V

VALÉRY, Paul, ix, 12, 171, 252, 253, 261, 283,
314, 374, 466, 494

VANDERBORG, Susan, 69, 289, 559

VANZETTI, Bartolomeo, 124, 145

VILLIER DE L'ISLE-ADAM, A. (de), 475

W

WAHL, Jean, 29, 30, 35, 559
 WALDMAN, Anne, ix, 279, 400, 534
 WALKER, J. L., 281, 358, 546
 WATTEN, Barrett, 12, 76, 279, 320, 548
 WEAVER, Mike, 173, 559
 WEBER, Max, 323, 546
 WEBERN, Anton, 6, 478
 WHALEN, Philip, 73
 WHISTLER, J. A., 244
 WHITE, Kenneth, 238, 240, 380, 530, 559
 WHITEHEAD, A. N., 17, 18, 27, 30, 34, 289,
 297, 369, 407, 410, 415, 434, 450, 456,
 461, 484, 485, 489, 490, 498, 521, 559
 WHITMAN, Walt, 6, 9, 16, 28, 32, 64, 74, 88,
 154, 200, 285, 297, 309, 311, 321, 424,
 471, 521, 542, 543
 WHORF, B. L., 323, 456, 495
 WILBUR, A., 44, 48
 WILLIAMS, Jonathan, 5, 6, 323, 328, 332, 352,
 395
 WILLIAMS, William Carlos, 2, 5, 6, 10, 19, 21,
 32, 33, 42, 43, 44, 45, 55, 57, 63, 67, 68, 69,
 70, 74, 81, 85, 87, 88, 92, 102, 103, 113,

118, 127, 132, 158, 166, 168, 169, 172,
 173, 174, 175, 176, 182, 184, 197, 251,
 259, 260, 267, 281, 290, 292, 297, 305,
 309, 311, 312, 317, 319, 330, 331, 334,
 335, 337, 339, 343, 344, 345, 350, 351,
 354, 356, 359, 367, 368, 381, 386, 387,
 404, 413, 424, 431, 432, 433, 462, 478,
 502, 530, 534, 547, 548, 550, 556, 558,
 559

WINTERS, Yvor, 75, 360

WITT-DIAMANT, Ruth, 359

WITTGENSTEIN, Ludwig, 64, 288, 422, 434,
 460, 461

WOLF, Leonard, 5, 531

WOOLF, Virginia, 32, 63, 145, 296, 356

Y

YEATS, W. B., 7, 32, 44, 62, 101, 114, 132,
 146, 200, 311, 333, 354, 356, 364, 559

Z

ZUKOFSKY, Louis, 3, 6, 8, 38, 44, 58, 66, 67,
 68, 69, 72, 74, 75, 76, 77, 81, 102, 119,
 128, 146, 148, 162, 298, 307, 308, 309,
 320, 334, 413, 461, 532, 533, 545, 557

Bibliographie

I. ROBERT DUNCAN

1. ŒUVRES POÉTIQUES. (ordre chronologique de publication)

Heavenly City Earthly City. Ill. Mary FABILLI. Berkeley: Bern Porter, 1947.

Poems 1948-49. Berkeley: Berkeley Miscellany Editions, 1949.

Medieval Scenes. San Francisco: Centaur Press, 1950 ; repr. *Medieval Scenes 1950 & 1959*. Préf. de Robert DUNCAN, postface de Robert J. BERTHOLF. Kent, OH: The Kent State U Libraries, 1978.

The Song of the Border-Guard. Ill. Cy TWOMBLY. Black Mountain, NC: Black Mountain Graphics Workshop, Black Mountain College, 1952.

Caesar's Gate: Poems 1949-50 With Paste-Ups by Jess. Palma de Mallorca: Divers Press, 1955 ; repr. [éd. augm., nouv. préf. et postscript de Robert DUNCAN] *Caesar's Gate: Poems 1949-50*. Berkeley: Sand Dollar, 1972.

Letters: Poems mcmliii–mcmlvi. Ill. de l'auteur. Highlands, NC: Jonathan Williams (Jargon Society n°14), 1958 ; repr. *Letters: Poems 1953-56*. Ill. Robert DUNCAN. Éd. et postface de Robert J. BERTHOLF. Chicago: Flood Editions, 2003.

Selected Poems. San Francisco: City Lights Books (Pocket Poets Series n°10), 1959.

The Opening of the Field. New York: Grove Press, 1960 ; repr. London: Jonathan Cape, 1969 & New York: New Directions, 1973.

As Testimony: The Poem & the Scene. San Francisco: White Rabbit Press, 1964.

Roots and Branches. New York: Charles Scribner's Sons, 1964 ; repr. New York: New Directions, 1968 & London: Jonathan Cape, 1970.

Writing Writing: A Composition Book For Madison 1953 Stein Imitations. Albuquerque, NM: Sumbooks, 1964.

A Book of Resemblances. Poems: 1950–1953. Ill. Jess COLLINS. New Haven, NJ: Henry Wenning, 1966.

Fragments of a Disorderd Devotion [1952]. San Francisco: Gnomon Press & Toronto: Island Press, 1966.

Passages 22-27. Of the War. Berkeley: Oyez, 1966.

Six Prose Pieces. Madison, WI: Perishable Press, 1966.

The Years as Catches: First Poems 1939–1946. Berkeley: Oyez, 1966.

The Cat and the Blackbird. Ill. Jess COLLINS. San Francisco: White Rabbit Press, 1967.

Epilogos. Ill. Robert DUNCAN. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1967.

Names of People. Stein Imitations from 1952. Ill. Jess COLLINS. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1968.

Bending the Bow. New York: New Directions, 1968 ; repr. London: Jonathan Cape, 1971.

Achilles' Song. NY: The Phoenix Book Shop (Oblong Octavo Series, n°7), 1969.

The First Decade: Selected Poems 1940–1950. London: Fulcrum Press, 1969.

- Derivations: Selected Poems 1950–1956*. London: Fulcrum Books, 1969.
- Play Time Pseudo Stein. From the Laboratory Records Notebook 1953*. New York: The Tenth Muse, 1969.
- Poetic Disturbances*. San Francisco: Cranium Press (Maya Quarto n°8), 1970.
- 65 Drawings*. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1970.
- Tribunals: Passages 31-35*. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1970.
- In Memoriam Wallace Stevens*. Storrs, CT: U of Connecticut, 1972.
- Poems from the Margins of Thom Gunn's Moly, April 1971, New Haven to Portland, Maine, and October 1971, San Francisco*. San Francisco: Robert Duncan, 1972.
- A Seventeenth Century Suite, in homage to the Metaphysical Genius in English Poetry (1590-1690): being Imitations, Derivations & Variations upon Certain Conceits and Findings Made among Strong Lines*. San Francisco: Robert Duncan, 1973.
- An Ode and Arcadia*. Avec Jack SPICER. Berkeley: Ark Press, 1974.
- A Song from the Structures of Rime Ringing as the Poet Paul Celan Sings*. Composé et imprimé à la main par Emmanuel HOCQUARD. Paris : Chutes/Oranges Export Ltd., 1977.
- The Venice Poem*. Sydney: Prism, 1975 ; repr. Burlington, VT: Poets' Mimeo, 1978.
- Sets of Syllables, Sets of Words, Sets of Lines, Sets of Poems Addressing: Veil, Turbine, Cord, & Bird*. New York: Jordan Davies, 1979.
- The Five Songs*. La Jolla, CA: Friends of the UCSD Library, 1981.
- Ground Work: Before the War*. New York: New Directions, 1984.
- A Paris Visit: Five Poems*. Ill. et postface de R.B. KITAJ. New York: Grenfell Press, 1985.
- Ground Work II: In the Dark*. New York: New Directions, 1987.
- Upon Hearing Leonard Wolf's Poem on A Madhouse, January 13, 1947*. Éd. posthume, dessins de Jess COLLINS. Berkeley: The Bancroft Library Press, 1991.
- Ground Work: Before the War/In the Dark*. Nouv. éd. de Robert J. BERTHOLF et James MAYNARD, préf. de Michael PALMER. New York: New Directions, 2006.
- The Structure of Rime*. Ill. Frank LOBDELL. Préf. de Michael PALMER. San Francisco: Arion Press, 2008. [250 exemplaires]

2. ESSAIS.

a. Essais choisis.

- Fictive Certainties: Essays by Robert Duncan*. NY: New Directions, 1985.
- A Selected Prose: Robert Duncan*. Éd. Robert J. BERTHOLF. New York: New Directions, 1995.

b. « The H.D. Book » : chapitres publiés.

- Première partie : « Beginnings ».

- « The H.D. Book, Part I, Chapter 1 ». *Coyote's Journal* 5-6 (July 1966): 8-31
- « The H.D. Book, Part I, Chapter 2 ». *Coyote's Journal* 8 (1967): 27-35
- « The H.D. Book, Part I, Chapter 3 ». *Triquarterly* 12 (Spring 1968): 67-82.
- « The H.D. Book, Part I, Chapter 4 ». *Triquarterly* 12 (Spring 1968): 82-98.

« The H.D. Book, Part I, Chapter 5 ». *Aion* (December 1964): 5–29 ; repr. *Stony Brook* 1-2 (Fall 1968): 4-19.

« The H.D. Book, Part I, Chapter 6 ». *Caterpillar* 1 (October 1968): 6-29 ; *Caterpillar* 2 (January 1968): 125-154.

- Deuxième partie : « Nights and Days ».

« The H.D. Book, Part II, Chapter 1 ». *Sumac* 1 (Fall 1968): 101-46.

« The H.D. Book, Part II, Chapter 2 ». *Caterpillar* 6 (January 1969): 16-38.

« The H.D. Book, Part II, Chapter 3 ». *Io* 6 (Summer 1969): 117-140.

« The H.D. Book, Part II, Chapter 4 ». *Caterpillar* 7 (April 1969): 27-60.

« The H.D. Book, Part II, Chapter 5 ». « Section One », *Stony Brook* 3-4 (Fall 1969) ; « Section Two », *Credences* 2 (July 1975) ; repr. *Sagetrieb* 4. 2-3 (Fall & Winter 1985): 39-85.

« The H.D. Book, Part II, Chapter 6 ». *The Southern Review* 21.1 (Winter 1985): 26-48.

« The H.D. Book, Part II, Chapter 7 ». *Credences* 2 (July 1975): 52-67.

« The H.D. Book, Part II, Chapter 8 ». *Credences* 2 (July 1975): 68-94.

« The H.D. Book, Part II, Chapter 9 ». *Chicago Review* 30 (Winter 1979): 37–88 (Black Mountain and Since: Objectivist Writing in America).

« The H.D. Book, Part II, Chapter 10 ». *Ironwood* 11.2 (Fall 1983): 48-65.

« The H.D. Book, Part II, Chapter 11 ». *Io* 10 (1971): 212-215 ; *Montemora* 8 (1981): 79-113.

c. Autres essais ou conférences publiés.

« From the Day Book ». *Origin* 10.2 (July 1963): 1-47.

The Sweetness and Greatness of Dante's 'Divine Comedy,' 1265-1965. San Francisco: Open Space, 1965.

« Returning to *Les Chimères* of Gérard de Nerval ». *Audit/Poetry* 4.3 (1967): 42-61.

The Truth and Life of Myth. An Essay in Essential Autobiography. NY: House of Books (Crown Octavos n°16), 1968.

Dante. Canton, NY: Institute of Further Studies (Curriculum of the Soul Series n°8), 1974.

« A Preface prepared for MAPS #6: THE ISSUE ». *MAPS* 6 (1974): 1-16.

« (From) Notes on the Structure of Rime ». *MAPS* 6 (1974): 42-52.

« Preface to a Reading of Passages 1-22 ». *MAPS* 6 (1974): 53-55.

« As Testimony: Reading Zukofsky these Forty Years ». *Paideuma* 7.3 (Winter 1978): 421-427.

« Son écrit d'un texte parlé ». *Le Récit et sa représentation : Colloque de Saint-Hubert, 5-8 mai 1977*. Éd. Roger DADOUN. Paris : Payot, 1978. 65-69.

« Première séance plénière ». *Liberté* 22.4 (juillet-août 1980) : 12-32 (« Et la poésie ? Actes de la huitième rencontre québécoise internationale des écrivains »).

Towards an Open Universe. Portree, Isle of Skye: Aquila publishing (Aquila Essays n°17), 1982.

« Why "poetics"? ». *Program in Poetics, 1981-1982. New College of California: Poetics Program*. San Francisco: The College, 1982.

« H.D.'s Challenge ». *Poesis: A Journal of Criticism* 6.3-4 (1985): 21-34.

« Robert Duncan reading from his poetry and talking about the impact of Romanticism on his poetry ». *When Poetry Really Began, It Practically Included Everything: Selections from Poetry*

Readings and Talks at the Boise Gallery of Art 1984-1985. Éd. Gail KIRGIS & Norman WEINSTEIN. 129-149.

« The Delirium of Meaning ». *The Sin of the Book: Edmond Jabès*. Éd. Eric Gould. Lincoln: U of Nebraska P, 1985. 207-226 ; repr. *If There Were Anywhere But Desert: The Selected Poems of Edmond Jabès*. Éd. et trad. Keith WALDROP, introd. Paul AUSTER, postface Robert DUNCAN. Barrytown, NY: Station Hill Press, 1988. 105-124.

« A Lecture on H.D. ». *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics* 13 (Fall 1994): 41-61.

« Opening the Dreamway ». *Spring: A Journal of Archetype and Culture* 59 (Spring 1996): 1-45.

« Wind and Sea, Fire and Night ». *Spring: A Journal of Archetype and Culture* 59 (Spring 1996): 47-77.

3. ARCHIVES.

a- Fonds consultés.

- Robert Duncan Archive, The Poetry Collection, University at Buffalo, The State University of New York. [SUNYB]
 - Dossiers génétiques, tapuscrits d'enregistrement de conférences, correspondances, et les 73 carnets de notes : Box 23 à 31, Notebooks A à F et 5 à 73. [NB]
- Robert Edward Duncan Papers, The Bancroft Library, University of California, Berkeley.
 - MSS 78/164 c Box 1-3 « Letters, notebooks, manuscripts and miscellaneous papers » (1944-1966).
 - MSS 81/33 c Box 1 « Notebooks, scripts, poems » (1960-1977).

Ont également été consultées les correspondances conservées dans les fonds suivants :

- The Archive for New Poetry, Mandeville Special Collections Library, Geisel Library, University of California, San Diego. [UCSD]
 - The Donald Allen Papers : MSS 0003 Box 63 Folders 5-14
 - The Charles Bernstein Papers : MSS 0519 Series 1 Corr Box 17 Folder 10
 - The Jerome Rothenberg Papers : MSS 0010 Series 2 Corr Box 7 Folder 8-9
- Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs. [U Conn., Storrs]
 - Charles Olson Research Collection : Box 151.
- Special Collections, Green Library, Stanford University. [Stanford]
 - Robert Creeley Papers, 1950-1997 : MSS 0662 series 1a, box 40-41.
- Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin.
 - Louis Zukofsky Papers : series 3 box 23 folder 7.
- Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.
 - Norman Holmes Pearson Papers (archive non indexée).

b- Extraits de manuscrits publiés.

- « From A Notebook [11/1/54] ». *The Black Mountain Review* 2.5 (Summer 1955): 209-212.
- « Pages from a Notebook ». *The New American Poetry: 1945-1960*. Éd. Donald ALLEN. New York: Grove P, 1960. 400-407.
- « From the Day Book ». *Origin* 10.2 (July 1963): 1-47.
- « Some Versions of Passages 26 ». *Audit/Poetry* 4.3 (1967): 62-64.
- Play Time Pseudo Stein: From the Laboratory Records Notebook, 1953*. New York: Tenth Muse, 1969.
- Notebook Poems: 1953*. Ill. Jess COLLINS. Éd. et transcr. Robert J. BERTHOLF. San Francisco: The Press in Tuscany Alley, San Francisco State U, 1991.
- Copy Book Entries*. Éd. et transcr. Robert J. BERTHOLF. Buffalo, NY: Meow Press, 1996.

4. ENTRETIENS PUBLIÉS. (ordre alphabétique)

- “a little endarkenment and in my poetry you find me”: *The Naropa Institute Interview with Robert Duncan, 1978*. Buffalo, NY: The Poetry/Rare Books Collection, 1997 (avec Anne WALDMAN).
- ABBOTT, Steve et Aaron SHURIN. « Interview: Robert Duncan ». *Gay Sunshine* 40-41 (Summer-Fall 1979): 1-8.
- BERNSTEIN, M. A. et Burton HATLEN. « Interview with Robert Duncan ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 4.2-3 (Fall-Winter 1985): 87-135.
- BOWERING, George et Robert HOGG. *Robert Duncan. An Interview by George Bowering & Robert Hogg* [April 19, 1969]. Toronto: Coach House Press, 1971.
- COHN, Jack R. et Thomas J. O'DONNELL. « An Interview with Robert Duncan ». *Contemporary Literature* 21.4 (Fall 1980): 513-48.
- . « ‘The Poetry of Unevenness’: An Interview with Robert Duncan ». *Credences: A Journal of Twentieth Century Poetry and Poetics* 3.2 (Spring 1985): 91-111.
- DARRAS, Jacques. « Deux poètes américains face à William Carlos Williams » [Entretien avec Michael PALMER & Robert DUNCAN]. *In’hui* 14 (hiver 1980-81) : 319-330.
- FAAS, Egbert. « An Interview with Robert Duncan ». *Boundary 2: An International Journal of Literature and Culture* 8.2 (Winter 1980): 1-19.
- HAMALIAN, Linda. « Robert Duncan on Kenneth Rexroth ». *Conjunctions: Bi-Annual Volumes of New Writing* 4 (1983): 85-95.
- KAMENETZ, Roger. « Realms of Being: An Interview with Robert Duncan ». *The Southern Review* 21.1 (Winter 1985): 4-25.
- KELLY, Robert. « Note to the reader of ‘Lations: A Suite for Robert Duncan.’ » *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 4.2-3 (Fall-Winter 1985): 25.
- KITAJ, R. B. « After Duncan ». *Conjunctions: Bi-Annual Volumes of New Writing* 7 (1985): 19-21.
- LOUPPE, Laurence. « Robert Duncan ». *Bulletin du Centre National d’Art et Culture George Pompidou* 3 (juin-septembre 1977) : 16-18.

- MCCLURE, Michael. « In Interview ». *Conjunctions: Bi-Annual Volumes of New Writing* 7 (1985): 69-86.
- PETERS, Robert et Paul TRACHTENBERG. « A Conversation with Robert Duncan (1976) ». *Chicago Review* 43.4 (Fall 1997): 83-105.
- . « A Conversation with Robert Duncan (1976) ». *Chicago Review* 44.1 (1998): 92-116.
- POWER, Kevin. « A Conversation with Robert Duncan ». *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 4 (April 1982) : 71-106 ; repr. « A Conversation with Robert Duncan about Poetry and Painting: Interview at Robert Duncan's Home in San Francisco, 1976 ». *Line: A Journal of Contemporary Writing at its Modernist Sources* 7-8 (1986): 23-55.

5. REVUES ÉDITÉES PAR L'AUTEUR.

- Epitaph* 1 (Spring 1938), New York, NY.
- Ritual* 1 (Spring 1940), Annapolis & New York, NY.
- Experimental Review* 2 (November 1940), Woodstock, NY.
- Experimental Review* 2 (Supplement) (January 1941), Woodstock, NY.
- Experimental Review* 3 (November 1942), Ashfield, MA.
- Berkeley Miscellany* 1 (1948), Berkeley, CA.
- Berkeley Miscellany* 2 (1949), Berkeley, CA.

6. CORRESPONDANCE PUBLIÉE. (ordre chronologique)

- « Some Letters to Charles Olson ». *MAPS* 6 (1974): 56-67.
- « Letters on Poetry & Poetics: Letters to Robin Blaser & Jack Spicer ». *Ironwood* 11.2 (Fall 1983): 96-133.
- « 'Where as Giant Kings We Gathered': Some Letters from Robert Duncan to William Everson, 1940 and After ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 4.2-3 (Fall-Winter 1985): 138-174.
- A Great Admirer: H.D./Robert Duncan Correspondence, 1950-61*. Éd. Robert J. BERTHOLF. Venice, CA: Lapis Press, 1992.
- « Eleven Letters to Charles Olson ». *Sulfur* 35 (1994) : 87-118.
- The Last Letters: William Everson and Robert Duncan*. Berkeley: Oyez, The Bancroft Library, U of California P, 2000.
- The Letters of Robert Duncan and Denise Levertov*. Éd. Robert J. BERTHOLF et Albert GELPI. Stanford, CA: Stanford UP, 2004.
- The Unruly Garden: Robert Duncan and Eric Mottram, Essays and Letters*. Éd. Amy EVANS et Shamoon ZAMIR. Bern: Peter Lang, 2007.

7. TRADUCTIONS FRANÇAISES.

a. Choix de poèmes.

- Passages et structures*. Trad. et introd. Serge FAUCHEREAU. Paris : Christian Bourgois, 1977.

« Robert Duncan : 8 poèmes de *L'Ouverture du champ* » (71-86), éd. et trad. Yves DI MANNO, *Objets d'Amérique*. Paris : José Corti, 2009.

b. Essai.

Edmond Jabès ou le délire du sens. Trad. et introd. François FIGLARZ et Joseph GUGLIELMI. Paris : Fourbis, 1993.

c. Anthologies.

FAUCHEREAU, Serge, éd. et trad. *41 poètes américains d'aujourd'hui*. Paris : Lettres nouvelles, 1970.

ROUBAUD, Jacques et Michel DEGUY, éd. *Vingt poètes américains*. Éd. bilingue. Présentation J. ROUBAUD, trad. M. DEGUY, M. BROOKS *et al.* Paris : Gallimard, 1980.

8. OUVRAGES CRITIQUES SUR ROBERT DUNCAN.

a. Bibliographies.

BERTHOLF, Robert J. *Robert Duncan: A Descriptive Bibliography*. Préf. de Robert CREELEY. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1986.

FOX, Willard. *Robert Creeley, Edward Dorn, and Robert Duncan: A Reference Guide*. Boston: G.K. Hall, 1989.

b. Ouvrages biographiques.

FASS, Ekbert. *Young Robert Duncan: Portrait of the Poet as Homosexual in Society*. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1983.

JARNOT, Lisa. « Robert Duncan: The Ambassador from Venus. » *Chicago Review* 45.2 (1999): 24-47.

———. *Robert Duncan: The Ambassador from Venus. Chapters 10 & 11*. Bedford, MA: Potes & Poets Press & Tucson, AZ: A.bacus [*A.bacus* Special Issue], 2001.

———. *Robert Duncan: The Ambassador from Venus. The Younger Poet (Chapters 12-18)*. *Jacket* 26 (October 2004): <http://jacketmagazine.com/26/dunc-jarno.html>

———. *Robert Duncan: The Ambassador from Venus*. San Francisco: U of California P, (à paraître, 2011).

JOHNSON, Mark Andrew. *Robert Duncan*. Boston: Twayne Publishers, 1988.

RUMAKER, Michael. *Robert Duncan in San Francisco*. San Francisco: Grey Fox Press, 1996.

c. Catalogues d'exposition.

BERTHOLF, Robert J., éd. et introd. *A Symposium of the Imagination: Robert Duncan in Word and Image*. Postface de Robin BLASER. Buffalo, NY: The Poetry/Rare Books Collection, U at Buffalo, SUNY, 1993.

WAGSTAFF, Christopher, éd. *Robert Duncan: Drawings and Decorated Books. A Two-Part Exhibition at the University Art Museum and Pacific Film Archive, Feb 9-April 12, 1992 and the Bancroft Library, Feb 9-May 30, 1992*. U of California, Berkeley: Rose Books, 1992.

d. Ouvrages entièrement consacrés à l'œuvre de Robert Duncan.

BERTHOLF, Robert J. et Ian W. REID, éd. *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. New York : New Directions (Insights: Working Papers in Contemporary Criticism), 1979.

O'LEARY, Peter. *Gnostic Contagion: Robert Duncan and the Poetry of Illness*. Middletown, CT : Wesleyan UP, 2002.

e. Thèses inédites entièrement consacrées à l'œuvre de Robert Duncan.

DAVIDSON, Michael. « Disorders of the Net: The Poetry of Robert Duncan ». University at Buffalo, State University of New York, 1973.

COLLIS, Stephen. « The Poetics of Derivation: Robert Duncan and American Modernism ». Simon Fraser University, 2000.

MAYNARD, James L. « Architect of Excess: Robert Duncan and the American Pragmatist Sublime ». University at Buffalo, State University of New York, 2007.

f. Numéros spéciaux de revues ou périodiques.

Boundary 2: A Journal of Postmodern Literature 8.2 (Winter 1980).

Ironwood 11.2 (Fall 1983: Robert Duncan Special Issue).

Jacket 28 (October 2005) <http://jacketmagazine.com/28/index.html> [en ligne].

MAPS 6 (1974: Robert Duncan Issue).

Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition 4.2-3 (Fall-Winter 1985: Robert Duncan Special Issue).

W 10 (2005 : « A Duncan Delirium »).

g. Articles et chapitres d'ouvrages.

ADAM, Helen. « A Few Notes on Robert Duncan ». *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. Robert J. Bertholf et Ian W. Reid. New York: New Directions, 1979. 36-37.

AIKEN, William. « Denise Levertov, Robert Duncan, and Allen Ginsberg: Modes of the Self in Projective Poetry ». *Modern Poetry Studies* 10.2-3 (1981): 200-245.

ALTIERI, Charles. « The Book of the World: Robert Duncan's Poetics of Presence ». *Sun & Moon: A Quarterly of Literature & Art* 1 (1976): 66-94.

———. *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry During the 1960s*. Lewisburg, PA: Bucknell UP; London: Associated UP, 1979.

ANNWN, David. « "I may be too Celtic": Robert Duncan and Wales ». *Poetry Wales* 29.4 (1994): 55-8.

BEACH, Christopher. « Objectivist Romantic: Ezra Pound and the Poetic Constellations of Robert Duncan ». *American Poetry* 6.1 (Fall 1988): 3-24.

———. *ABC of Influence: Ezra Pound and the Remaking of American Poetic Tradition*. Berkeley: U of California P, 1992.

BERGÉ, Carol. « The Vancouver Report or How I Fell in Love with Robert Duncan ». *Open Space* 7 (July 1964): 38.

BERGMAN, David. « The Economics of Influence: Gift Giving in H.D. and Robert Duncan ». *H.D. Newsletter* 2.1 (Spring 1988): 11-16.

BERNSTEIN, Michael André. « Bringing It All Back Home: Derivations and Quotations in Robert Duncan and the Poundian Tradition ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 1.2 (Fall 1982): 176-189.

- . « Robert Duncan: Talent and the Individual Tradition ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 4.2-3 (Fall-Winter 1985): 177-190.
- BERTHOLF, Robert J. « The Fictive Voice in the Poem: Chapter I, Part I ». *Credences* 1 (February 1975): 84-93.
- et Ruth Nurmi. « “Scales of the Marvelous”: Robert Duncan’s “The Venice Poem” ». *New Poetry: Magazine of the Poetry Society of Australia* 23.2 (1975): 22-32.
- . « Shelley, Stevens and Robert Duncan: The Poetry of Approximations ». *Artful Thunder: Versions of the Romantic Tradition in American Literature in Honor of Howard P. Vincent*. Éd. Robert DeMott et al. Kent: Kent State UP, 1975. 269-299.
- . « A Conversation with Joanna and Michael McClure ». *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. Bertholf, R. J. & Ian W. Reid. New York: New Directions, 1979. 14-21.
- . « Robert Duncan: Blake’s Contemporary Voice ». *William Blake and the Moderns*. Éd. R. J. Bertholf & Annette S. Levitt. Albany, NY: SUNY, 1982. 92-110.
- . « Bibliographic Note on Robert Duncan ». *Line: A Journal of Contemporary Writing and its Modernist Sources* 11 (Spring 1988): 3.
- . « Publication of the Work of Robert Duncan ». *H.D. Newsletter* 2.1 (Spring 1988): 17-18.
- . « Duncan’s Introductions at the Poetry Center, San Francisco State University ». *Chicago Review* 45.2 (1999): 74-120.
- BLEVINS, Richard. « ‘An Appetite for Moving’: Notes from Robert Duncan’s Seminar at Kent State, 1972 ». *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics* 11 (Fall 1993): 215-25.
- BOLLOBÁS, Eniko. « Potencies of Words: A Grammetrical Reading of Robert Duncan’s “The Propositions, 2” ». *Language and Style: An International Journal* 19.3 (Summer 1986): 219-232.
- . « Versions of the Whole Earth Catalog: On the Poetry of Robert Duncan and Edward Dorn ». *High and Low in American Culture*. Éd. Charlotte Kretzoi. Budapest: Dept. of English, Loránd Eötvös U, 1986. 39-53.
- BOONE, Bruce. « Robert Duncan and the Gay Community: A Reflection ». *Ironwood* 11.2 (Fall 1983): 66-82.
- BOWERING, George. « Robert Duncan in Canada ». *Essays on Canadian Writing* 4 (1976): 16-18.
- BRESLIN, Paul. *The Psycho-Political Muse: American Poetry since the Fifties*. Chicago & London: U of Chicago P, 1987.
- BRIEN, Dolores Elise. « Robert Duncan: A Poet in the Emerson-Whitman Tradition ». *Centennial Review* 19.4 (1975): 308-16.
- BRITO, Manuel. « Una danza para la melodía poética ». *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 13-14 (April 1987): 197-215.
- . « ‘Voices’ para tejer la creación poética ». *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 15 (November 1987): 113-123.
- . « “Often I Am Permitted to Return to a Meadow.” » *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 16 (April 1988): 41-50.

- . « Mythpoesis o catexis vital en la poesía de Robert Duncan ». *Cuadernos de Investigación Filologica* 14 (1988): 149-161.
- . « Relaciones a través del lenguaje: Gertrude Stein y Robert Duncan ». *Epos: Revista de Filología* 5 (1989): 451-467.
- BROMIGE, David. « Beyond Prediction ». *Credences: A Journal of Twentieth Century Poetry and Poetics* 1.2 (July 1975): 101-113.
- BROOKER, Peter. « The Lesson of Ezra Pound: An Essay in Poetry, Literary Ideology, and Politics ». *Ezra Pound: Tactics for Reading*. Éd. Ian F. A. Bell. London & Totowa, NJ: Vision; Barnes & Noble, 1982. 9-49.
- BROUGHTON, James. « Homage to the Great Bear ». *Credences: A Journal of Twentieth Century Poetry and Poetics* 3.2-3 (March 1980): 140-151.
- BROWN, Norman O. « Cleveland State University Poetry Center Jubilation of Poets Panel, "Homage to Robert Duncan," October 23, 1986 ». *Sulfur: A Literary Quarterly of the Whole Art* 7.1 (Spring 1987): 11-23.
- BUTLING, Pauline. « Phyllis Webb as a Post-Duncan Poet ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Imagist/Objectivist Tradition* 7.1 (Spring 1988): 57-78.
- BUTTERICK, George F. « Seraphic Predator: A First Reading of Robert Duncan's Ground Work ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 4.2-3 (Fall-Winter 1985): 273-283.
- BYRD, Don. « The Question of Wisdom as Such ». *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. Robert J. Bertholf & Ian W. Reid. New York: New Directions, 1979. 38-55.
- . « The Poetry of Production ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 2.2 (Summer-Fall 1983): 7-43.
- CARRUTH, Hayden. « Duncan's Dream ». *Ironwood* 11.2 (Fall 1983): 5-8.
- CARSON, Luke. « The Protesting Furor: Robert Duncan's "Metaphysical Genius." » *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Imagist/Objectivist Tradition* 12.1 (Spring 1993): 55-81.
- CARTER, Steven. « Robert Duncan and Erwin Schrödinger: Esthetics of the Wave Function ». *Studies in the Humanities* 17.1 (June 1990): 36-48.
- COLLIS, Stephen. « "The Frayed Trope of Rome": Poetic Architecture in Robert Duncan, Ronald Johnson, and Lisa Robertson ». *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 35.4 (December 2002): 143-62.
- . « A Duncan Etude: Dante and Responsibility ». *Jacket* 26 (October 2005) [en ligne].
- . « Another Duncan Etude: Empire and Anarchy ». *W* 10 (2006) [périodique électronique].
- CONTE, Joseph M. *Unending Design: The Forms of Postmodern Poetry*. Ithaca: Cornell UP, 1991.
- COOLEY, Dennis. « Robert Duncan's Green Wor(l)ds ». *Credences: A Journal of Twentieth Century Poetry and Poetics* 3.2-3 (March 1980): 152-160.
- . « The Poetics of Robert Duncan, » *Boundary 2: An International Journal of Literature and Culture* 8.2 (Winter 1980) : 45-73.
- CREELEY, Robert. « Wisdom as Such: In Respect of Robert Duncan ». *Conjunctions* 12 (Spring 1988): 277-280.
- DAVIDSON, Michael. « Organic Poetry ». *Reader* 5.15 (April 1976): 4.

- . « A Book of First Things: The Opening of the Field ». *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. R. J. Bertholf & Ian W. Reid. New York: New Directions, 1979. 56-84.
- . « Cave of Resemblance, Caves of Rimes: Tradition and Repetition in Robert Duncan ». *Ironwood* 11.2 (Fall 1983): 33-45.
- . « A Felt Architectonics of the Numinous: Robert Duncan's *Ground Work* ». *Sulfur: A Literary Tri-Quarterly of the Whole Art* 4.3 (1985): 133-139.
- . « "From the Latin Speculum": The Modern Poet as Philologist ». *Contemporary Literature* 28.2 (Summer 1987): 187-205.
- . *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century*. Cambridge: CUP, 1989 (Cambridge Studies in American Literature and Culture).
- . « Marginality in the Margins: Robert Duncan's Textual Politics ». *Contemporary Literature* 33.2 (Summer 1992): 275-301.
- . « A Cold War correspondence: the letters of Robert Duncan and Denise Levertov ». *Contemporary Literature* 45.3 (2004): 538-56.
- DAWSON, Fielding. *The Black Mountain Book: A New Edition, Revised & Enlarged, with Illustrations*. Rocky Mount: North Carolina Wesleyan College Press, 1991.
- DUBERMAN, Martin. *Black Mountain: An Exploration in Community*. New York : E. P. Dutton, 1972.
- DUPLESSIS, Rachel (Blau). « For Duncan ». *H.D. Newsletter* 2.1 (Spring 1988): 8-10.
- ELLINGHAM, Lewis & Kevin KILLIAN, eds. *Poet be like God: Jack Spicer and the San Francisco Renaissance*. Hanover, NH & London: UP of New England, 1998.
- ENGLER, Bernd. « In Search of Primordial Knowledge: Robert Duncan's Poetics ». *Poetry and Epistemology: Turning Points in the History of Poetic Knowledge*. Éd. Roland Hagenbuchle & Laura Skandera. Regensburg: Pustet, 1983. 325-335.
- ENTWISTLE, Alice. « Robert Creeley and Robert Duncan: A World of Contradiction ». *Journal of American Studies* 32.2 (August 1998): 263-79.
- ESBJORNSEN, Carl B. « Mastering the Rime: Strife in Robert Duncan's Poetry ». *North Dakota Quarterly* 55.4 (Fall 1987): 74-88.
- . « Tracking the Soul's Truth: Robert Duncan's Revisioning of the Self in Caesar's Gate ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 4.2-3 (Fall-Winter 1985): 257-272.
- FAAS, Ekbert. « "The Barbaric Friendship with Robert": A Biographical Palimpsest ». *Mosaic: A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas* 11.2 (1978): 141-52 [Anaïs Nin & Robert Duncan].
- . *Towards a New American Poetics: Essays & Interviews*. Santa Barbara, CA: Black Sparrow, 1978.
- FAUCHEREAU, Serge. « Black Mountain ». *Lettres Nouvelles* (décembre 1970-janvier 1971) : 69-73 (41 poètes américains d'aujourd'hui).
- FINKELSTEIN, Norman M. « Robert Duncan, Poet of the Law ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 2.1 (Spring 1983): 75-88.
- . « "Princely Manipulations of the Real" or "A Noise in the Head of the Prince": Duncan and Spicer on Poetic Composition ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 4.2-3 (Fall-Winter 1985): 209-223.
- . « Bronk, Duncan and the Far Border of Poetry ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Imagist/Objectivist Tradition* 12.3 (Winter 1993): 33-48.

- . « Late Duncan: From Poetry to Scripture ». *Twentieth-Century Literature* 51.3 (Fall 2005): 341-72.
- FOSTER, Edward Halsey. *Understanding the Black Mountain Poets*. Columbia: South Carolina UP, 1995.
- GARDNER, Thomas. « “Where We Are”: A Reading of Passages 1-12 ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 4.2-3 (Fall-Winter 1985): 285-306.
- GÉFIN, Laszlo. *Ideogram: History of a Poetic Method*. Austin: Texas UP, 1982.
- GOLDEN, Sean V. « Duncan’s Celtic Mode ». *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. Robert J. Bertholf & Ian W. Reid. New York: New Directions, 1979. 208-24.
- GUNN, Thom. « Homosexuality in Robert Duncan’s Poetry ». *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. Robert J. Bertholf & Ian W. Reid. New York: New Directions, 1979. 143-60.
- . « Adventurous Song: Robert Duncan as Romantic Modernist ». *PN Review* 17.4 [1978] (March-April 1991): 14-23.
- GUTIERREZ, Donald. « The Beautiful Place in the Mind: Robert Duncan’s “Often I Am Permitted To Return to a Meadow” ». *American Poetry* 6.1 (Fall 1988): 25-30.
- HALL, Nor. « A Collage That Spoke ». *Spring: A Journal of Archetype and Culture* 59 (Spring 1996): 79-94.
- HAMILTON, R. S. « After Strange Gods: Robert Duncan Reading Ezra Pound and H. D. ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 4.2-3 (Fall-Winter 1985): 225-240.
- HARRISON, Lou. « A Note about Robert Duncan and Music ». *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. Robert J. Bertholf & Ian W. Reid. New York: New Directions, 1979. 200-02.
- HATLEN, Burton. « Robert Duncan’s Marriage of Heaven and Hell: Kabbalah and Rime in Roots and Branches ». *World, Self, Poem: Essays on Contemporary Poetry from the « Jubilation of Poets »*. Éd. Leonard M. Trawick. Kent: Kent State UP, 1990. 107-226.
- HAVEN, Richard. « Some Perspectives in Three Poems by Gray, Wordsworth, and Duncan ». *Romantic and Modern: Revaluations of Literary Tradition*. Éd. George Bornstein. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1977. 69-88.
- HELLER, Michael. « Duncan’s Concert » *Montemora* 3 (1977): 190-194.
- . « The True Epithalamium ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition*. 3.1 (Spring 1984): 77-88. Repr. in *Uncertain poetries: Selected Essays on Poets, Poetry and Poetics*. Cambridge: Salt, 2005.
- HEWETT, Greg. « Revealing ‘The Torso’: Robert Duncan and the Process of Signifying Male Homosexuality ». *Contemporary Literature* 35.3 (Fall 1994): 522-46.
- JARNOT, Lisa. « Robert Duncan: The Ambassador from Venus ». *Chicago Review* 45.2 (1999): 24-47.
- . « Biography and Autobiography ». *Chain* 7 (Summer 2000): 86-97.
- JOHNSON, Mark. « “Passages”: Cross-Sections of the Universe ». *Ironwood* 11.2 (Fall 1983): 173-191.
- . « Robert Duncan’s “Momentous Inconclusions” ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 2.2 (Summer-Fall 1983): 71-84.

- & Robert DeMott. « “An Inheritance of Spirit”: Robert Duncan and Walt Whitman ». *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. Robert J. Bertholf & Ian W. Reid. New York: New Directions, 1979. 225-40.
- JOHNSON, Ronald. « Wor(l)ds 24 ». *MAPS* 6 (1974): 68-70.
- JOHNSTON, Devin. *Precipitations: Contemporary American Poetry as Occult Practice*. Middletown, CT: Wesleyan UP, 2002.
- . « Better to Stumble to It: the Start of Duncan’s *Letters: Poems, 1953-1956* ». *Robert Duncan and Denise Levertov: The Poetry of Politics, the Politics of Poetry*. Éd. Bertholf et Gelpi. Stanford: Stanford UP, 2006. 32-42.
- KEENAGHAN, Eric. « Vulnerable Households: Cold War Containment and Robert Duncan’s Queered Nation ». *Journal of Modern Literature* 28.4 (2005): 57-90. Repr. in *Queering Cold War Poetry: Ethics of Vulnerability in Cuba and the United States*. Columbus: Ohio State UP, 2009.
- KELLY, Robert. « Robert Duncan & The Right Time ». *Conjunctions* 29 (Fall 1997): 334-344.
- KENNER, Hugh. « 1680 Words on Duncan’s Words ». *Ironwood* 11.2 (Fall 1983): 23-27.
- KILLIAN, Kevin (Éd. and introd.), Robert DUNCAN (notes). « Dialogue of Eastern and Western Poetry, Boston, 1956: Robin Blaser and Jack Spicer ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Imagist/Objectivist Tradition* 17.1-3 (2002): 255-73.
- KITAJ, R. B. « (Reminiscences of Duncan.) » *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. Robert J. Bertholf & Ian W. Reid. New York: New Directions, 1979. 203-07.
- KRONICK, Joseph G. « Robert Duncan and the Truth That Lies in Myth ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 4.2-3 (Fall-Winter 1985): 191-207.
- LANSING, Gerrit. « Robert Duncan and the Power to Cohere ». *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. Robert J. Bertholf & Ian W. Reid. New York: New Directions, 1979. 198-99.
- LEVERTOV, Denise. « What Is a Prose Poem ». *The Nation* 93.22 (23 Dec. 1961): 518-519.
- . « Some Notes on Organic Form ». *Poetry* 106.6 (Sept. 1965): 420-425.
- . « Some Duncan Letters: A Memoir and a Critical Tribute ». *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. Robert J. Bertholf & Ian W. Reid. New York: New Directions, 1979. 85-115.
- MCCLURE, Michael. « The Glade ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 4.2-3 (Fall-Winter 1985): 17-20.
- MCGANN, Jerome. « Art and error: with special reference to the poetry of Robert Duncan ». *Modern Language Studies* 27.2 (1997): 9-22.
- MACINTYRE, Wendy. « Robert Duncan: The Actuality of Myth ». *Open Letter* 2.4 (Spring 1973): 38-54.
- . « The Logos of Robert Duncan ». *MAPS* 6 (1974): 81-98.
- . « Psyche, Christ and the Poem ». *Ironwood* 11.2 (Fall 1983): 9-22.
- MACKEY, Nathaniel. « Uroboros: Dante and A Seventeenth Century Suite ». *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. Robert J. Bertholf & Ian W. Reid. New York: New Directions, 1979. 181-97.
- . « The World-Poem in Microcosm: Robert Duncan’s “The Continent” ». *ELH* 47.3 (Fall 1980): 595-618.
- . « From Gassire’s Lute: Robert Duncan’s Vietnam War Poems ». *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics* 5 (Fall 1990): 86-99.

- . « From Gassire's Lute: Robert Duncan's Vietnam War Poems ». *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics* 6 (Spring 1991): 141-164.
- . « From Gassire's Lute: Robert Duncan's Vietnam War Poems ». *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics* 7 (Fall 1991): 141-166.
- . « From Gassire's Lute: Robert Duncan's Vietnam War Poems ». *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics* 8 (Spring 1992): 189-221.
- . « From Gassire's Lute: Robert Duncan's Vietnam War Poems ». *Reading Race in American Poetry: 'An Area of Act'*. Éd. Aldon Lynn Nielsen. Urbana, IL: U of Illinois P, 2000. 209-23.
- . « Palimpsestic Stagger ». *H.D. and Poets After*. Éd. Donna Krolik Hollenberg. Iowa City, IA: U of Iowa P, 2000. 225-34.
- . *Paracritical Hinge: Essays, Talks, Notes, Interviews*. Madison: The U of Wisconsin P, 2005.
- MATERER, Timothy. « Robert Duncan and the Mercurial Self ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Imagist/Objectivist Tradition* 9.1-2 (Spring-Fall 1990): 7-24.
- MATTHIAS, John. « Robert Duncan & David Jones: Some Affinities ». *Ironwood* 11.2 (Fall 1983): 140-157.
- MEACHEN, Clive. « Robert Duncan: "To Complete His Mind" ». *Modern American Poetry*. Éd. R. W. Herbie Butterfield. London & Totowa, NJ: Vision; Barnes & Noble, 1984, 204-217.
- MICHELSON, Peter. « A Materialist Critique of Robert Duncan's Grand Collage ». *Boundary 2: An International Journal of Literature and Culture* 8.2 (Winter 1980): 21-43.
- MILES, Laurent. « From Tropic Song and 'Rhythmus' Onwards: Whitman and the (Post)Modern Dance ». *Utopia in the Present Tense: Walt Whitman and the Language of the New World*. Éd. Marina Camboni. Rome: Calamo, 1994. 213-34.
- MOLESWORTH, Charles. « Truth and Life and Robert Duncan ». *Ironwood* 11.2 (Fall 1983): 83-94.
- MOORE, Richard O. « Berkeley/San Francisco Poetry Communities in the Early 1940s ». *Talisman* 10 (Fall 1993): 108-114.
- MOSSIN, Andrew. « In the Shadow of Nerval: Robert Duncan, Robin Blaser, and the Poetics of (Mis)Translation ». *Contemporary Literature* 38.4 (Winter 1997): 673-704.
- . « Unveiling Expectancy: Nathaniel Mackey, Robert Duncan, and the Formation of Discrepant Subjectivity ». *Callaloo: A Journal of African-American and African Arts and Letters* 23.2 (Spring 2000): 538-62.
- MOTTRAM, Eric. « No Centre to Hold: A Commentary on Derrida ». *Curtains* 14-17 (1976): 38-57.
- . « Heroic Survival through Ecstatic Form: Robert Duncan's Roots and Branches ». *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. Robert J. Bertholf & Ian W. Reid, New York: New Directions, 1979. 116-42.
- . « Pound, Merleau-Ponty and the Phenomenology of Poetry ». *Ezra Pound: Tactics for Reading*. Éd. Ian F. A. Bell. London & Totowa, NJ: Vision; Barnes & Noble, 1982. 121-147.
- NELSON, Cary. « Between Openness and Loss: Form and Dissolution on Robert Duncan's Aesthetic ». *Our Last First Poets: Vision and History in Contemporary American Poetry*. Urbana: U of Illinois P, 1981. 97-144.
- NELSON, Rudolph L. « Edge of the Transcendent: The Poetry of Levertov and Duncan ». *Southwest Review* 54 (1969): 188-202.

- NISETICH, Frank. « Pindar's Modernist Debut: Reuben Brower, Robert Duncan, and the Pindaric Tradition ». *Classical and Modern Literature: A Quarterly* 17.2 (Winter 1997): 117-33.
- O'LEARY, Peter. « Duncan and H.D.: Gnostic Therapy ». *Pequod: A Journal of Contemporary Literature and Literary Criticism* 45 (2002): 59-73.
- OLSON, Charles. « Against Wisdom As Such ». *The Black Mountain Review* 1.1 (Spring 1954): 35-39 ; repr. *Human Universe and Other Essays*. Éd. Donald Allen. San Francisco: The Auerhahn Society, 1965. 67-71.
- LOUDART, Clément. « Les constructions poétiques de Robert Duncan : "only passages of a poetry, no more" ». *Revue Française d'Études Américaines* 103 (février 2005) : 38-49.
- . « Genreading and Underwriting: A Few Soundings and Probes into Duncan's *Ground Work* ». *Jacket* 32 (avril 2007). [en ligne] <http://jacketmagazine.com/32/loudart-genreading.html>
- PALMER, Michael. « A Site of Passages (some notes on Robert Duncan and "The Poetics of Instruction") ». *o.blek: A Journal of Language Arts* 10 (Fall 1991): 31-34.
- . « Robert Duncan and Romantic Synthesis: A Few Notes ». *American Poet* 5.1 (Spring 1997): 8-11.
- . « Preface ». In DUNCAN, *Ground Work: Before the War/In the Dark*. Éd. Bertholf et Maynard. New York: New Directions, 2006.
- . « Introduction ». In DUNCAN, *The Structure of Rime*. Éd. Andrew Hoyem. Ill. Frank LOBDELL. San Francisco: Arion Press, 2008.
- PARKINSON, Thomas. « Robert Duncan's *Ground Work* ». *The Southern Review* 21.1 (1985 Winter): 52-62.
- PAUL, Sherman. *Olson's Push: 'Origin,' 'Black Mountain,' and Recent American Poetry*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1978.
- . *The Lost America of Love: Rereading Robert Creeley, Edward Dorn, and Robert Duncan*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1981.
- PECK, John. « Pollution, Purification and Song ». *TriQuarterly* 75 (Spring-Summer 1989): 121-148.
- PECK, H. Daniel, éd. *The Green American Tradition: Essays and Poems for Sherman Paul*. Baton Rouge & London: Louisiana State UP, 1989.
- PERLOFF, Marjorie. « The Contemporary of Our Grand-Children: Pound's Influence ». *Ezra Pound among the Poets*. Éd. George Bornstein. Chicago: U of Chicago P, 1985. 195-229.
- . « Poetry, Politics, and the "Other Conscience": Robert Duncan's Letters to Denise Levertov ». *PN Review* 23.2 (Nov-Dec 1996): 33-38.
- . « Don't mention the war ». *Times Literary Supplement* (28 May 2004): 12-13.
- PETERSON, Thomas P. « Parallel Derivations from Dante: Fortini, Duncan, Pasolini ». *South Atlantic Review* 59.4 (November 1994): 21-45.
- POWER, Kevin. « Post Modernist Poetics: Four Views ». *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 2 (March 1981): 51-69.
- QUASHA, George. « Duncan Reading ». *Credences: A Journal of Twentieth Century Poetry and Poetics* 3.2-3 (March 1980): 161-175.
- RASULA, Jed. « Charles Olson and Robert Duncan: Muthological Grounding ». *Spring: An Annual of Archetypal Psychology and Jungian Thought* (1979): 102-117.

- RAY, Kevin. « Obvious Advertisement: Robert Duncan and The Kenyon Review ». *Fiction International* 22 (1992): 286-291.
- REID, Ian W. « "Toward a Possible Music": The Poetry of Robert Duncan ». *New Poetry: Magazine of the Poetry Society of Australia* 21.2 (April 1973): 17-27.
- . « The Plural Text: "Passages" ». *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. Robert J. Bertholf et Ian W. Reid. New York: New Directions, 1979. 161-80.
- RUDMAN, Mark. « Sometimes a Painful Existing ». *Ironwood* 11.2 (Fall 1983): 159-172.
- SCALAPINO, Leslie. « Secretion of the Life Experience: Aspects of Robert Duncan's Thought in "The H.D. Book" ». *Talisman* 7 (Fall 1991): 15-21.
- SCHIFFER, Reinhold. « Robert Duncan: The Poetics and Poetry of Syncretic Hermeticism ». *Poetic Knowledge: Circumference and Centre*. Éd. Roland Hagenbüchle et Joseph T. Swann. Bonn: Bouvier, 1980. 160-165.
- SCHWARTZ, Leonard. « A Flicker at the Edge of Things: Some Thoughts on Lyric Poetry ». *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics* 9 (Fall 1992): 18-30.
- . « Robert Duncan and His Inheritors ». *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics* 23-26 (2001-2002): 64-81.
- . « A Flicker at the Edge of Things: Some Thoughts on Lyric Poetry ». *Telling It Slant: Avant-Garde Poetics of the 1990s*. Éd. Mark Wallace and Steven Marks. Tuscaloosa, AL: U of Alabama P, 2002. 95-114.
- SHARMA, K. K. « Poetry as an "Exposed, Open Form": Robert Duncan's Poetics ». *Indian Journal of American Studies* 14.1 (January 1984): 67-75.
- SILLIMAN, Ron. « Opening ». *MAPS* 6 (1974): 72-80.
- . « "My vocabulary did this to me" ». *Acts: A Journal of New Writing* 6 (1987): 67-71.
- . « Robert Duncan's Plotless Prose: *The H.D. Book* as a Method of Thinking ». Conférence du 23 février 2005, série « Theorizing », Kelly Writers House, University of Pennsylvania. *PENNsound* [en ligne] <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Silliman.html>
- SLOAN, De Villos. « "Crude Mechanical Access" or "Crude Personism": A Chronicle of One San Francisco Bay Area Poetry War ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 4.2-3 (Fall-Winter 1985): 241-254.
- SLOVIC, Scott. « From Tennyson to Duncan: structural disunity and human separation ». *Modern Language Studies* 21.1 (1991): 74-98.
- SYLVESTER, William. « Creeley, Duncan, Zukofsky 1968—Melody Moves the Light ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Pound-H.D.-Williams Tradition* 2.1 (Spring 1983): 97-104.
- TAGGART, John. « Of the Power of the Word ». *Ironwood* 11.2 (Fall 1983): 192-198.
- TALLMAN, Warren. « Wonder Merchants: Modernist Poetry in Vancouver during the 1960's ». *Boundary 2: A Journal of Postmodern Literature* 3.1 (Fall 1974): 57-89.
- . « The Eternal Mood: Robert Duncan's Devotion to Language ». *Open Letter* 3.6 (Winter 1977): 70-4.
- TRAWICK, Leonard M., éd. *World, Self, Poem: Essays On Contemporary Poetry From the 'Jubilation of Poets'*. Kent, OH & London: Kent State UP, 1990.
- TYLER, Hamilton & Mary TYLER. « In the Beginning, or Recatching The Years as Catches with Robert Duncan, in the Years 1942 and 1945-46 ». *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. Robert J. Bertholf et Ian W. Reid. New York: New Directions, 1979. 1-13.

- WALKER, Jayne L. « Exercises in Disorder: Duncan's Imitations of Gertrude Stein ». *Robert Duncan: Scales of the Marvelous*. Éd. Robert J. Bertholf et Ian W. Reid. New York: New Directions, 1979. 22-35.
- WALLACE-WHITAKER, Virginia. « Robert Duncan on "My Mother Would Be a Falconress" ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Imagist/Objectivist Tradition* 8.1-2 (Spring-Fall 1989): 191-200.
- . « Robert Duncan and the Creative Process: Writing Reading ». *Sagetrieb: A Journal Devoted to Poets in the Imagist/Objectivist Tradition* 8.1-2 (Spring-Fall 1989): 247-254.
- WEBER, Robert C. « Robert Duncan and the Poem of Resonance ». *Concerning Poetry* 11.1 (1978): 67-73.
- WEATHERHEAD, A. K. « Robert Duncan and the Lyric ». *Contemporary Literature* 16.2 (Spring 1975): 163-74.
- WHEATON, Bruce. « Bound to Be Present: Memory and Imagined Space in the Work of Robert Duncan ». *The Green American Tradition: Essays and Poems for Sherman Paul*. Éd. H. Daniel Peck et Alfred Kazin (postface). Baton Rouge: Louisiana State UP, 1989. 228-244.

II. AUTRES ŒUVRES PRIMAIRES CITÉES (POÉSIE ET PROSE)

- ALLEN, Donald, éd. *The New American Poetry: 1945-1960*. New York: Grove Press, 1960.
- CORMAN, Cid, éd. *The Gist of Origin, 1951-1971: An Anthology*. New York: Grossman Publishers, 1975.
- CREELEY, Robert. *A Quick Graph: Collected Notes and Essays*. Éd. Donald ALLEN. San Francisco: Four Seasons Foundation, 1970.
- ELIOT, T. S. *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order*. London: Faber, 1928.
- . *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*. London: Faber, 1934.
- . *Collected Poems 1909-1962* (1963). London: Faber & Faber, 2002.
- . *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*. London: Faber, 1964.
- . *Selected Prose*. Éd. Frank KERMODE. London: Faber, 1975.
- H.D. (Hilda DOOLITTLE). *Palimpsest* (1921). London: Feffer and Simons, 1968.
- . *Trilogy* (1944-1946). New York: New Directions, 1973. Nouv. éd. annotée et introd. Aliki BARNSTONE. New York: New Directions, 1998.
- . *Helen in Egypt* (1961). Préface de Horace GREGORY. New York: New Directions, 1974.
- . *Hermetic Definition*. New York: New Directions, 1972.
- . *Tribute to Freud*. Préface de Norman HOLMES PEARSON. New York: New Directions, 1974.
- . *End to Torment. With Poems from "Hilda's Book" by Ezra Pound*. Éd et introd. Michael KING. New York: New Directions, 1979.
- . *The Gift*. New York: New Directions, 1982. Nouv. éd. annotée de Jane AUGUSTINE. *The Gift by H.D.: the Complete Text*. Gainesville, FL: UP of Florida, 1998.

- . *Collected Poems: 1912–1944*. New York: New Directions, 1983.
- LEVERTOV, Denise. *The Poet in the World*. New York: New Directions, 1973.
- . *New and Selected Essays*. New York: New Directions, 1992.
- OLSON, Charles. *Letters for Origin (1950-1956)*. Éd. Albert Glover. Cape Goliard: Grossman, 1970.
- . *Muthologos: The Collected Lectures and Interviews*. Éd. George F. BUTTERICK. Bolinas, CA: Four Seasons Foundation, 1979.
- . *The Maximus Poems*. Éd. G. F. BUTTERICK. Berkeley: U of California P, 1983.
- . *Collected Prose*. Éd. Donald ALLEN et Benjamin FRIEDLANDER. Berkeley: U of California P, 1997.
- . *The Collected Poems of Charles Olson*. Éd. G. F. BUTTERICK. Berkeley: U of California P, 1997.
- OLSON, Charles and Robert CREELEY. *Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence*. 10 vol. Éd. George F. BUTTERICK. Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1980-1996.
- POUND, Ezra. *The Spirit of Romance* (1910). Intr. R. SIEBURTH. New York: New Directions, 2005.
- . *The Cantos of Ezra Pound (1917-1969)*. New York: New Directions, 1996.
- . *Gaudier-Brzeska: A Memoir* (1916). New York: New Directions, 1970.
- . *ABC of Reading* (1934). London: Faber & Faber, 1961.
- . *Guide to Kulchur* (1938). New York: New Directions, 1970.
- . *Literary Essays of Ezra Pound*. Éd. T. S. ELIOT. London: Faber & Faber, 1954.
- SEELYE, C., éd. *Charles Olson and Ezra Pound. An Encounter at St. Elizabeths*. New York: Grossman Publishers, 1975.
- WILLIAMS, William Carlos. *Autobiography* (1951). New York: New Directions, 1967.
- . *Paterson* (1958). Éd. Christopher McGowan. New York: New Directions, 1992.
- . *Pictures from Brueghel & Other Poems*. New York: New Directions, 1962.
- . *Selected Essays*. New York: New Directions, 1969.
- . « Free Verse ». *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Éd. A. Preminger, 1974. 288-290.
- . *The Collected Poems of Williams Carlos Williams. Vol. I. 1909-1939*. Éd. A. Walton LITZ et Christopher MCGOWAN, 1986.
- . *The Collected Poems of Williams Carlos Williams. Vol. II. 1939-1962*. Éd. Christopher MCGOWAN, 2001.

III. AUTRES ŒUVRES ET OUVRAGES DE RÉFÉRENCE.

- ADORNO, Theodor W. *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II* (1974). Trad. L. Barthélémy et G. Moutot. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Philia », 2004.
- AJI, Hélène. *Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poétique américaine*. Préface de Peter NICHOLLS. Paris : L'Harmattan, 2001.
- . « "I have tried to write Paradise". Esthétique mystique et vision apocalyptique chez Ezra Pound ». *Études Anglaises* 54.1 (2001) : 26-40.
- , dir. *Ezra Pound and Referentiality*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- . *William Carlos Williams : un plan d'action*. Paris : Belin, coll. « Voix américaines », 2004.
- , dir. « Poètes américains : architectes du langage ». *Revue Française d'Études Américaines* 103 (février 2005).
- . « Ezra Pound and William Carlos Williams's Romantic Dilemmas: From Obliteration to Remanence ». *Cercles* 12 (2005) : 50-63
- . « "Writing (as) (and) thinking": Charles Bernstein's Work "in" Language ». *Études Anglaises* 59.3 (2006) : 341-55
- . « S'écrire l'histoire : Mac Low, Silliman, Hejinian, Watten, Goldsmith », *Études anglaises* 61.2 (2008) : 177-191.
- ALLEN, Donald et Warren TALLMAN. *Poetics of the New American Poetry*. New York: Grove Press, 1973.
- ALLEN, Donald et G. F. BUTTERICK, éd. *The Postmoderns: The New American Poetry Revised*. New York: Grove Press, 1982.
- ANDREWS, Bruce et Charles BERNSTEIN, éd. *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1984.
- ANTIN, David. « Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry ». *boundary 2: a journal of postmodern literature* 1 (Fall 1972): 98-133.
- ASHTON, Jennifer. « Modernism's "New" Literalism ». *Modernism/modernity* 10.2 (2003): 381-390.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.
- . *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- . *L'obvie et l'obtu : essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982.
- . *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*. Paris : Seuil, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. 2 vol. Éd. Claude PICHOS. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976.
- BEACH, Christopher. *Poetic Culture: Contemporary American Poetry Between Community and Institution*. Evanston: Northwestern UP, 1999.
- BEAUFFRET, Jean. « Préface ». In HEIDEGGER, *Le Principe de raison* (1957). Trad. A. Préau. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1962.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Le Texte et l'avant-texte : les brouillons d'un poème de Milosz*. Paris : Larousse, 1972.

- BENJAMIN, Walter. *Sens unique, précédé de Enfance berlinoise*. Paris : Les Lettres Nouvelles, 1978.
- . *Œuvres*. I, II & III. Trad. Maurice de Gandillac *et al.* Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.
- . *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages* (1982). Éd. et introd. Rolf TIEDEMANN, trad. Jean Lacoste. Paris : Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2002.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. I. Paris : Gallimard, 1966.
- BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889). Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1997.
- . *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896). Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1997.
- . *L'Évolution créatrice* (1907). Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2007.
- . *L'Énergie spirituelle* (1919). Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2007.
- . *Durée et simultanéité* (1922). Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1992.
- . *La Pensée et le mouvant* (1934). Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1998.
- BERNSTEIN, Charles. *Content's Dream: Essays 1975-1984*. Los Angeles: Sun & Moon P, 1986.
- . *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy*. New York: Roof Books, 1990.
- . *A Poetics*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1992.
- BERNSTEIN, Michael A. *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic*. Princeton: Princeton UP, 1980.
- BERTHELOT, Marcelin. *Les Origines de l'alchimie*. Paris : G. Steinheil, 1885.
- BIASI, Pierre-Marc (de). « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse ». *Pourquoi la critique génétique ?* Éd. Michel CONTAT et Daniel FERRER. Paris : CNRS Éditions, 1998. 45-89.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
- BLAU DUPLESSIS, Rachel. *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice*. London: Routledge, 1990.
- . « f-Words: An Essay on the Essay ». *American Literature* 68.1 (mars 1996): 34-35.
- . « Manifests ». *Diacritics* 26.3-4 (1996): 31-53.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: OUP, 1973.
- . *A Map of Misreading*. Oxford: OUP, 1975.
- BRESLIN, James E. *From Modern to Contemporary: American Poetry, 1945-1965*. Chicago: Chicago UP, 1984.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.
- BUDGE, E. A. WALLIS, éd. et trad. *The Egyptian Book of the Dead: An English Translation of the Chapters, Hymns, etc., of the Theban Recension* (1898). London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1923.
- CARON, Maxence. *Introduction à Heidegger*. Paris : Ellipses, 2005.
- CARSON, Anne. *Eros the Bittersweet: An Essay* (1986). New York: Dalkey Archive, 1998.
- . *If Not, Winter: Fragments of Sappho*. New York: Alfred A. Knopf, 2002.

- CASILLO, Roberto. *The Genealogy of Demons: Anti-Semitism, Fascism, and the Myths of Ezra Pound*. Evanston: Northwestern UP, 1988.
- CAZÉ, Antoine. *John Ashbery : à contre-voix de l'Amérique*. Paris : Belin, coll. « Voix américaines », 2000.
- . « Vers une archéologie du collage : *The Tablets* d'Armand Schwerner ». *Revue Française d'Études Américaines* 103 (février 2005) : 50-63.
- CHATELET, Gilles. « Pour Deleuze, penseur du déclic ». *Po&sie* 75. 1 (1996) : 137-139.
- COHEN-HALIMI, Michèle. « Le possible par prétérition ou de l'impossibilité d'être naïf ». *Cahiers philosophiques* 90 (mars 2002) : 91-104.
- COLLECOTT, Diana. *H.D. and Sapphic Modernism. 1910-1950*. Cambridge: CUP, 1999.
- COLLIS, Stephen. « The Poetics of Derivation: Robert Duncan and American Modernism ». Thèse de doctorat. Simon Fraser University, 2000.
- . « Another Duncan Étude: Empire and Anarchy ». *W* 10 (2005): 35-47.
- CONTAT, Michel et Daniel FERRER, dir. *Pourquoi la critique génétique ?* Paris : CNRS Éditions, 1998.
- . *The Collected Essays of Robert Creeley*. Berkeley: U of California P, 1989.
- CRÉPON, Marc. *Les promesses du langage : Benjamin, Rosenzweig, Heidegger*. Paris : Vrin, 2001.
- CUSHMAN, Stephen. *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*. New Haven: Yale UP 1985.
- D'IORIO, Paolo et Daniel FERRER, dir. *Bibliothèques d'écrivains*. Paris : CNRS Éditions, coll. « Textes et Manuscrits », 2001.
- DAVENPORT, Guy. « Postscript ». *Twelve Stories*. Washington, DC: Counterpoint, 1997. 233-239.
- . « Kelly in Time ». *Vort* 2.2 (1974): 163-165.
- . *The Geography of Imagination* (1981). Jaffrey, NH: Godine, 1997.
- LAPOUJADE, David. *William James. Empirisme et pragmatisme* (1997). Paris : Les Empêcheurs de penser en rond, 2007.
- DAVIDSON, Michael. « Jacket Interview: Michael Davidson in conversation with John Tranter » (3 mars 1989, post-scriptum de 2005], *Jacket* 26 (octobre 2004) [en ligne] <http://jacketmagazine.com/26/dunc-tran-davi-1989.html>.
- DEGUY, Michel. *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*. Paris : Seuil, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *Le Bergsonisme* (1966), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998.
- . *Différence et répétition*. Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1968.
- . *Logique du sens*. Paris : Minuit, coll. « Critique », Paris, 1969.
- . *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris : Minuit, coll. « Arguments », Paris, 1969.
- . *Francis Bacon : logique de la sensation* (1981). Paris : Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », Paris, 2002.
- . *Foucault*. Paris : Minuit, coll. « Critique », Paris, 1986.
- . *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Minuit, coll. « Critique », Paris, 1988.
- . *Pourparlers* (1990). Paris : Minuit, coll. « Reprise », 2003.
- . *Critique et clinique*. Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

- . (avec Claire Parnet), *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (1996). Paris : Éditions Montparnasse, 2004, entretien filmé, produit et réalisé par Pierre-André Boutang en 1988. [DVD]
- DELEUZE, Gilles et Claire PARNET. *Dialogues* (1977). Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1996.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1975.
- . *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1980.
- . *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit, coll. « Critique », 1991.
- DERAIL-IMBERT, Agnès. *Moby Dick, allures du corps*. Paris : Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1967.
- . *L'Écriture et la différence* (1967). Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1979.
- . *La Dissémination* (1972). Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1993.
- . *Marges. De la philosophie*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1972.
- . *Éperons. Les styles de Nietzsche* (1978). Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1991.
- . *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*. Paris : Aubier-Flammarion, 1980.
- . *Donner le temps I. La fausse monnaie*. Paris : Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1991.
- . *Points de suspension. Entretiens*. Paris : Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992.
- . *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.
- . *Mal d'archive : une impression freudienne*. Paris : Galilée, coll. « Incises », 1995.
- . *Donner la mort*. Paris : Galilée, coll. « Incises », 1999.
- . *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris : Galilée, coll. « Incises », 2000.
- . *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*. Paris : Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003.
- DI MANNO, Yves. *Objets d'Amérique*. Paris : José Corti, coll. « Série américaine », 2009.
- DORIA, Charles et H. LENOWITZ. *Origins. Creation Texts from the Ancient Mediterranean*. Préface de J. ROTHENBERG. New York: Anchor Press/Double Day, 1976.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe : écrits* (1976). Éd. M. Sanouillet. Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1994.
- DWORKIN, Craig et Maria Eugenia DIAZ SANCHEZ, éd. *Architectures of Poetry*. New York & Amsterdam: Rodopi, 2004.
- DYDO, Ulla. « Gertrude Stein: Composition as Meditation ». In NEUMAN, Shirley et Ira B. NADEL, éd. *Gertrude Stein and the Making of Literature*. Boston: Northeastern UP, 1988.
- ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte* (1962). Paris : Seuil, 1965.
- ELLINGHAM, Lewis et Kevin Killian, éd. *Poet Be Like God: Jack Spicer and the San Francisco Renaissance*. Hanover, NH: UP of New England, 1998.
- FAUCHEREAU, Serge. *Lectures de la poésie américaine* (1968). Paris : Somogy Édition, 1998.

- FINKELSTEIN, Norman. *Lyrical Interference: Essays on Poetics*. Berkeley: Spuyten Duyvil, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.
- FREDMAN, Steven. *Poet's Prose: The Crisis in American Verse* (1983). Cambridge: CUP, 1990.
- . *The Grounding of American Poetry: Charles Olson and the Emersonian Tradition*. Cambridge & New York: CUP, 1993.
- , éd. *A Concise Companion to Twentieth-Century American Poetry*. London: Blackwell, 2005.
- . « 21st-Century Modernism: The “New” Poetics (review essay) ». *symploke* 7.1 (2005): 340-342.
- FREUD, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Éd. et trad. James Strachey, avec Anna Freud, assistés de Alix Strachey et Alan Tyson, 24 vol. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1953-1974.
- FRIEDMAN, Susan Stanford. *Analizing Freud: Letters of H.D., Bryher, and their Circle*. New York: New Directions, 2002.
- FROULA, Christine. *To Write Paradise: Style and Error in Pound's Cantos*. New Haven: Yale UP, 1984.
- FURLANI, André. « Postmodern and After: Guy Davenport ». *Contemporary Literature* 43.4 (Winter 2002): 709-735.
- . *Guy Davenport: Postmodern and After*. Evanston: Northwestern UP, 2007.
- GADOFFRE, ELLRODT, MAULPOIX, éd. *L'acte créateur*. Paris : PUF, 1997.
- GARNIER, Marie-Dominique. « Eliotropes : temps, tropismes, tournants de siècle », *Études Anglaises* 54.1 (2001) : 16-25.
- GELPI, Albert. *A Coherent Splendor: The American Poetic Renaissance 1910-1950*. Cambridge & New York: Harvard UP, 1987.
- . « The “Aesthetic Ethics” of the Visionary Imagination ». In BERTHOLF et GELPI. *The Letters of Robert Duncan and Denise Levertov*. Stanford: Stanford UP, 2004.
- . « Poetic Language and Language Poetry: Levertov, Duncan, Creeley ». *Robert Duncan and Denise Levertov: The Poetry of Politics, the Politics of Poetry*. Éd. BERTHOLF et GELPI. Stanford: Stanford UP, 2006. 180-198.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- GIEDION, Sigfried. *The Eternal Present: A Contribution on Constancy and Change. Vol. I: The Beginning of Art*. Cambridge: Harvard UP, 1962.
- . *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard UP, 1967.
- GIL, José. « L'alphabet de la pensée ». In Gilles Deleuze. *Immanence et vie* (1998). Paris : PUF, 2006. 11-26.
- GILLIES, Mary Ann. « Bergsonism, “Time out of mind” ». *A Concise Companion to Modernism*. Éd. David Bradshaw. Oxford: Blackwell, 2003. 95-115.
- GLISSANT, Edouard. *Poétique de la relation. Poétique III*. Paris : Gallimard/NRF, 1990.
- . *Poèmes complets*. Paris : Gallimard/NRF, 1994.
- . *Philosophie de la relation : poésie en étendue*. Paris : Gallimard/NRF, 2009.

- GOLDING, Alan. *From Outlaw to Classic: Canons in American Poetry*. Madison: U of Wisconsin P, 1995.
- GREGORY, Eileen. « Rose Cut in Rock : Sappho and H.D.'s *Sea Garden* ». *Contemporary Literature* 27 (1986): 525-552.
- . « Scarlet Experience: H.D.'s *Hymen* ». *Sagetrieb* 6.2 (1987): 77-100.
- GRÉSILLON, Almuth. « Ralentir : travaux ». *Genesis : manuscrits, recherche, invention* 1 (1992) : 9-30.
- . *Éléments de critique génétique*. Paris : PUF, 1994.
- GRONDIN, Jean. « Heidegger et le problème de la métaphysique ». *Dioti* 6 (1999) : 163-204
- . « Pourquoi réveiller la question de l'être ? ». *L'énigme de l'être chez Heidegger*. Éd. J.-F. MATTÉI. Paris : PUF, coll. « Débats philosophiques », 2004. 43-70.
- GROSSMAN, Evelyn. *La Défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*. Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 2004.
- GUILLORY, John. « The Ideology of Canon-Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks », *Critical Inquiry* 10.1 (1983): 173-198.
- . *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: Chicago UP, 1993.
- HALL, Donald et Don ALLEN, éd. *Robert Creeley's Life and Work: A Sense of Increment*. Ann Arbor: U of Michigan P.
- HARRIS, Mary Emma. *The Arts at Black Mountain College*. Cambridge, MA & London: MIT Press, 1987.
- HARRISON, Jane. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge: CUP, 1903.
- . *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: CUP, 1912.
- HATLEN, Burton. « Carroll Terrell and the Great American Poetry Wars ». *Explorations* (1986), 3-15.
- HAY, Louis. *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*. Paris : José Corti, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Être et Temps* (1927). Tr. fr. E. Martineau. Paris : Authentica, 1985.
- . *Chemins qui ne mènent nulle part* (1949). Tr. fr. W. Brokmeier. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1962.
- . *Introduction à la métaphysique* (1952). Tr. fr. G. Kahn. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1967.
- . *Introduction to Metaphysics*. Tr. angl. R. Manheim. New Haven: Yale UP, 1959.
- . *Introduction to Metaphysics*. Tr. angl. G. Fried et R. Polt. New Haven: Yales UP, 2000.
- . *Le Principe de raison* (1957). Tr. fr. A. Préau. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1962.
- . *The Principle of Reason*. Tr. angl. Reginald Lilly. Bloomington et Indianapolis: Indiana UP, 1996.
- . *Acheminement vers la parole* (1959). Trad. fr. Fédier. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1976.
- HEJINIAN, Lyn. *The Language of Inquiry*. Berkeley: U of California P, 2000.

- HÉRACLITE. *Les Fragments d'Héraclite*. Trad. et commentaire Roger Munier. Montpellier: Fata Morgana, coll. « Les immémoriaux », 2004.
- HÉSIODE, *Théogonie. Hymnes homériques*. Éd. et trad. Jean-Louis Backès. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 2001.
- HOBBSAWM, Eric et Terence RANGER, éd. *The Invention of Tradition*. Cambridge: CUP, 1983.
- HOOVER, Paul. *Postmodern American Poetry: A Norton Anthology*. New York: Norton, 1994.
- Howe, Susan. *My Emily Dickinson*. Berkeley: North Atlantic Books, 1985.
- JABÈS, Edmond. *Je bâtis ma demeure, poésies 1943-1957*. Préf. G. Bounoure. Paris : Gallimard, 1959.
- . *Le Livre des questions*. I. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1988.
- JAMES, William. *Pragmatism* New York: Longmans, Green, and Co., 1907.
- . *A Pluralistic Universe: Hibbert Lectures at Manchester College on the Present Situation in Philosophy*. New York: Longmans, Green, and Co., 1909.
- . *Philosophie de l'expérience : un univers pluraliste*. Tr. fr. S. Galetic Préf. de D. Lapoujade. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond, 2007.
- . *Essays in Radical Empiricism*. New York: Longmans, Green, and Co., 1912.
- . *The Principles of Psychology* (1890). I, II. New York: Dover Publications, Inc., 1950.
- JAWORSKI, Philippe. *Melville, le désert et l'empire*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, coll. « Off-Shore », 1986.
- JENNY, Laurent. *La Terreur et les signes. Poétiques de rupture*. Paris : Gallimard, 1982.
- . *La Parole singulière*. Paris : Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1990.
- . *L'Expérience de la chute, de Montaigne à Michaux*. Paris : PUF, 1997.
- . *La Fin de l'intériorité*. Paris : PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2002.
- JOLY, Bernard. « La rationalité de l'hermétisme. La figure d'Hermès dans l'alchimie à l'âge classique ». *Methodos* 3 (2003) [en ligne] <http://methodos.revues.org/document106.html>.
- JOYCE, James. *Ulysses*. London: OUP, 1993.
- KATZ, Vincent, éd. *Black Mountain College: Experiment in Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
- KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley: U of California P, 1971.
- KRISTEVA, Julia *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, « Tel Quel », 1969.
- . *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil, « Tel Quel », 1974.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph. et J.-L. NANCY, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil, « Poétique », 1978.
- LAPOUJADE, David. *William James. Empirisme et pragmatisme* (1997). Paris : Les Empêcheurs de penser en rond, 2007.
- LAWRENCE, D.H. *Aaron's Rod* (1922). Cambridge: CUP, 1988.
- LECERCLE, Jean-Jacques et Ronald SHUSTERMAN, *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2002.
- LEMARDELEY, Marie-Christine. « Qu'est-ce qu'elles veulent encore ? Un regard freudien sur la critique littéraire féministe ». *RFEA* 65 (juillet 1995) : 460-470.
- . *Adrienne Rich. Cartographies du silence*. Lyon : PUL, 1990.

- . « Lyn Hejinian : l'écriture à la limite ». *Etudes Anglaises* 61.2 (2008) : 192-201.
- LEMARDELEY, Marie-Christine et Antoine CAZÉ, dir. « La poésie américaine : constructions lyriques ». *Revue Française d'Études Américaines* 67 (janvier 1996).
- LENOWITZ, Harris et Charles DORIA, éd. et trad. *Origins: Creation Texts from the Ancient Mediterranean. A Chrestomathy*. Préface de Jerome ROTHENBERG. New York: AMS Press, 1976.
- LEVENSON, Michael. *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine, 1908-1922*. Cambridge: CUP, 1984.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris : Klincksieck, 1971.
- MACKEY, Nathaniel. « The Gold Diggers: Projective Prose », *boundary 2* (printemps 1978): 469-487.
- . *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing*. Cambridge: CUP, 1993.
- . *Paracritical Hinge: Essays, Talks, Notes, Interviews*. Madison: The U of Wisconsin P, 2005.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. 2 vol. Éd. Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2003.
- . *Aurelia & Other Writings*, trad. G. Wagner, R. Duncan et M. Lowenthal. Boston: Exact Change, 1996.
- MATERER, Timothy. « Eliot's critical program ». *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*. Éd. A. D. MOODY. Cambridge: CUP, 1994. 142-157.
- MCCAFFERY, Steve. *Prior to Meaning: The Protosemantic and Poetics*. Evanston, IL: Northwestern UP, 2001.
- . « Parapoetics and the Architectural Leap ». *Architectures of Poetry*. Éd. DIAZ SANCHEZ et DWORKIN. New York & Amsterdam: Rodopi, 2004. 91-108.
- MCCAFFERY, Steve et Jed RASULA, éd. *Imagining Language*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- MCGANN, Jerome. *Black Riders: The Visible Language of Modernism*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- . « from "Composition as Explanation (of Modern and Postmodern Poetries)" ». *A Book of the Book*. Éd. Jerome ROTHENBERG et Steven CLAY. New York: Granary Books, 2000. 228-245.
- MEAD, G. R. S. *Thrice-Greatest Hermes: Studies in Hellenistic Theosophy and Gnosis*. 3 vol. London: John M. Watkins, 1949.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier, 1982.
- . *Modernité modernité* (1988). Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1994.
- . *La Rime et la vie*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1989.
- . *Le Langage Heidegger*. Paris : PUF, 1990.
- . *Nous le passage*. Lagrasse : Verdier, 1990.
- . *Poétique du traduire*. Lagrasse : Verdier, 1999.
- . *L'Utopie du Juif*. Paris : Desclée de Brouwer, 2001.
- . *Au commencement. Traduction de la Genèse*. Paris : Desclée de Brouwer, 2002.
- . *Spinoza, poème de la pensée*. Paris : Maisonneuve et Larose, 2002.

- . « Problèmes de la poésie française contemporaine ». Conférence du 29 mars 2002, Ecole normale supérieure, Paris. Publiée dans la revue *Parages* et disponible en ligne. <http://www.fichier-pdf.fr/2009/04/22/rckc97u/>
- . *Un Coup de Bible dans la philosophie*. Paris : Bayard, 2004.
- . *Heidegger ou le national-essentialisme*. Paris : Laurence Teper, 2007.
- . *Pour sortir du postmoderne*. Paris : Klincksieck, 2009.
- MESCHONNIC, Henri et Gérard DESSONS. *Traité du rythme, des vers et des proses*. Paris : Dunod, 1998.
- MICHAUX, Henri. *Œuvres complètes*. 3 vol. Éd. Raymond Bellour. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2004.
- MONTEFALCONE, Barbara. « The “Eye” and the “Company”. La pratique de la collaboration dans l’œuvre de Robert Creeley, 1953-2004 ». Thèse de doctorat. Université Lumière-Lyon 2, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée* (1986). Éd. revue et augmentée. Paris : Christian Bourgois, 1999.
- NERVAL, Gérard (de). *Œuvres complètes*. 2 vol. Éd. Albert Béguin et Jean Richer. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952-1954.
- NESME, Axel. « Canonical Agon in Post-World War II American Poetry Anthologies ». *RFEA* 110 (décembre 2006) : 42-60.
- NICHOLLS, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*. Berkeley: U of California P, 1995.
- . « Beyond *The Cantos* : Ezra Pound and recent American poetry ». *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Éd. Ira B. Nadel. Cambridge: CUP, 1999. 139-160.
- . « Préface ». In Hélène Aji. *Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poétique américaine*. Paris : L’Harmattan, 2001. 9-14.
- . « George Oppen and the Poetics of Quotation ». *Revue Française d’Études Américaines* 103 (février 2005) : 23-37.
- . *George Oppen and the Fate of Modernism*. Oxford: OUP, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Œuvres complètes*. I. Éd. Marc de Launay. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.
- OLNEY, James. « Where is the real T. S. Eliot? or The Life of the Poet ». *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*. Éd. A. D. MOODY. Cambridge: CUP, 1994. 1-13.
- LOUDART, Clément. « Les figures du rythme dans les poèmes en ligne triadique de W.C. Williams ». *Imaginaires* 11 (2005) : 243-253 (« Le Rythme dans les littératures de langue anglaise »).
- PALMER, Michael. *At Passages*. New York: New Directions, 1995.
- PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l’Ange et le Petit Bossu*. Paris : Klincksieck, 2006.
- PERELMAN, Bob. *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*. Princeton: Princeton UP, 1996.
- PERKINS, David. *A History of Modern Poetry: Modernism and After*. Cambridge, MA & London: Harvard UP, 1987.
- PERLOFF, Marjorie. « Charles Olson and the “Inferior Predecessors”: “Projective Verse” Revisited ». *ELH* 40.2 (Summer 1973): 285-306.
- . *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton: Princeton UP, 1981.

- . « The Contemporary of Our Grandchildren : Pound's Influence ». *Ezra Pound Among the Poets*. Éd. George Bornstein. Chicago: U of Chicago P, 1985. 198-230.
- . *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge: CUP, 1985.
- . *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston, IL: Northwestern UP, 1990.
- . *21st-Century Modernism: The "New" Poetics*. Malden, MA: Blackwell, 2002.
- . « Epilogue: Modernism Now ». *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Éd. David Bradshaw et Kevin J. H. Dettmar. Malden, MA: Blackwell, 2006. 571-578.
- PETILLON, Pierre-Yves. *L'Europe aux anciens parapets*. Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1986.
- . *Histoire de la littérature américaine (1939-1989)*. Paris : Fayard, 2003.
- PLATON. *Le Banquet, Phèdre*. Trad. É. Chambry. Paris : GF-Flammarion, 1992.
- QUARTERMAIN, Peter. *Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge & New York: CUP, 1992.
- RABATÉ, Dominique, éd. *Figures du sujet lyrique*. Paris : PUF, 1996.
- RABATÉ, Jean-Michel. *Language, Sexuality and Ideology in Ezra Pound's Cantos*. Albany, NY: SUNY-Albany, 1986.
- . « La Tradition du Neuf : Introduction au modernisme anglo-saxon ». *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne* (juin 1987) : 91-107.
- . *Joyce Upon the Void: A Genesis of Doubt*. London: Macmillan, 1991.
- . *La Pénultième est morte. Spectrographies de la modernité*. Seyssel : Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 1993.
- . « Tradition and T. S. Eliot ». *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*. Éd. A. D. MOODY. Cambridge: CUP, 1994. 210-222.
- . *James Joyce and the Politics of Egoism*. Cambridge : CUP, 2001.
- . « Comment c'est : un déconstruire inchoatif, allégorique ». *Jacques Derrida*. Éd. Mallet et Michaud. Paris : Cahier de L'Herne, 2004.
- . « Tradition moderniste ou taxonomie des petites revues : *The New Age, The Egoist, transition* ». *Revue modernistes anglo-américaines : lieux d'échanges, lieux d'exil*. Éd. B. Tadié. Paris : Ent'revue, 2006. 43-49.
- . *1913: The Cradle of Modernism*. Oxford et Malden, MA: Blackwell, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé. Politique de la sirène*. Paris : Hachette, 1996.
- . *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, 2007.
- RASULA, Jed. *The American Poetry Wax Museum: Reality Effects, 1940-1990*. Urbana, IL: NCTE, 1996.
- RICH, Adrienne. *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. Éd. B. Charlesworth GELPI et A. GELPI. New York: Norton, 1993.
- RICOEUR, Paul. *De l'interprétation : essai sur Freud* (1965). Paris : Seuil, coll. « Points », 1995.
- ROSENBERG, Harold. *The Tradition of the New*. New York: Horizon Press, 1959.
- ROTHENBERG, Jerome. *Pre-faces & Other Writings*. New York: New Directions, 1981.

- . *Poetics & Polemics, 1980-2005*. Éd. S. CLAY. Tuscaloosa, AL: U of Alabama P, 2008.
- ROTHENBERG, Jerome et Steve CLAY, éd. *A Book of the Book: Some Works & Projections About the Book & Writing*. New York: Granary Books, 2000.
- ROTHENBERG, Jerome et David GUSS, éd. *The Book: Spiritual Instrument*. New York: Granary Books, 1996.
- ROTHENBERG, Jerome et Pierre JORIS, éd. *Poems for the Millennium. The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry*. 2 vol. Berkeley & Los Angeles: U of California P, 1995-1998.
- SASSO, Robert et Arnaud VILLANI, éd. *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze. Les Cahiers de Noesis* 3 (printemps 2003)/Paris : Vrin, 2003.
- SAUNIER-OLLIER, Jacqueline. *William Carlos Williams : l'homme et l'œuvre poétique*. Nice : Les Belles Lettres, 1979.
- SAVINEL, Christine. « Michael Palmer : ne pas parler au nom des mots ». *Revue Française d'Études Américaines* 103 (février 2005) : 7-22.
- , dir. « La poésie américaine contemporaine : formes et pratiques ». *Études Anglaises* 61.2 (2008).
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *La naissance de la littérature : la théorie esthétique du romantisme allemand*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1983.
- SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots*. Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1985.
- SCHOLEM, Gershom. *La kabbale*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2003.
- SCHRÖDINGER, Erwan. *What is Life? The Physical Aspects of the Living Cell and Mind and Matter*. London: Macmillan, 1944.
- SCHUCHARD, Ronald. « Revised Christian Idiom of Eliot's Moral Criticism », *ELH* 24.2 (été 1975): 276-295.
- SERRES, Michel. *Hermès ou la communication*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1968.
- SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose* (1925). Trad. angl. B. Sher. Naperville, IL: Dalkey Archive, 1990.
- SIEBURTH, Richard. « In Pound We Trust: The Economy of Poetry/The Poetry of Economics ». *Critical Inquiry* 14.1 (automne 1987): 142-172.
- SILLIMAN, Ron. *Silliman's Blog* [en ligne]. <http://ronsilliman.blogspot.com>
- SPICER, Jack. *The Collected Books of Jack Spicer*. Éd. Robin BLASER. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1975.
- SPIRO, Joanna. « Weighed in the Balance : H.D.'s Resistance to Freud in "Writing on the Wall" ». *American Imago* 58.2 (2001): 597-621.
- STANFORD FRIEDMAN, Susan. *Penelope's Web: Gender, Modernity, H.D.'s Fiction*. Cambridge: CUP, 1990.
- . *Analyzing Freud: Letters of H.D., Bryher and Their Circle*. New York: New Directions, 2002.
- STEIN, Gertrude. *How to Write*. Paris: Plain Edition, 1931.
- . *Selected Writings*. Éd. Carl Van Vechten. New York: Vintage Books, 1972.
- . *How Writing is Written*. Éd. Bartlett Hass. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1973.

- STEINER, George. *After Babel. Aspects of Language and Translation* (1975). New York and London: Oxford UP, 1998.
- . *Grammaires de la création*. Trad. Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2001.
- STRAVINSKY, Igor. *Poétique musicale*. Éd. Myriam Soumagnac. Paris : Flammarion, coll. « Harmoniques », 2000.
- STRIEDTER, Jurij. *Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism Reconsidered*. Tr. angl. M. Gurewitsch. Cambridge, MA: Harvard UP, 1989.
- SURETTE, Leon. *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T.S. Eliot, W.B. Yeats, and the Occult*. Montreal: McGill-Queen's UP, 1994.
- TADIÉ, Benoît. *L'expérience moderniste anglo-américaine (1908-1922) : formes, idéologies, combats*. Paris : Études Anglaises/Didier Érudition, 1999.
- . « Les revues modernistes et la violence de l'histoire ». *Revue modernistes anglo-américaines : lieux d'échanges, lieux d'exil*. Éd. B. TADIÉ. Paris : Ent'revue, 2006. 17-30.
- , éd. *Revue modernistes anglo-américaines : lieux d'échanges, lieux d'exil*. Paris : Ent'revue, 2006.
- TIEDEMANN, Rolf. « Introduction ». In Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*. Trad. J. Lacoste. Paris : Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2002.
- VANDERBORG, Susan. *Paratextual Communities : American Avant-Garde Poetry since 1950*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2001.
- WAHL, Jean. *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique* (1920). Paris : Les Empêcheurs de penser en rond, 2005.
- WEAVER, Mike. *William Carlos Williams: The American Background*. Cambridge: CUP, 1971.
- WHITE, Kenneth. « Poétique de l'ouverture ». *Po&sie* 1 (juin 1977) : 48-55.
- . *Dialogue avec Deleuze. Politique, philosophie, géopoétique*. Paris : Isolato, 2007.
- WHITEHEAD, Alfred North. *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. New York: Macmillan, 1957.

Les définitions proviennent des ouvrages de référence suivants :

- *Trésor de la langue française informatisé* <http://atilf.atilf.fr/>
- *Dictionnaire historique de la langue française* (1998).
- *Dictionnaire de la langue française Le Robert*, édition numérique 2007.
- *Encyclopaedia Universalis*, édition numérique 2008. (E.U.)
- *New Oxford American Dictionary of English*, édition numérique, 2007.

Table des matières

Remerciements	v
Abréviations	ix
Introduction	1
« The Geometry of the Hive »	1
<i>Intermezzo</i> : la poésie par le milieu	11
Modernité intempestive et métamodernisme : de l'utopie	18
Philosophie de la relation : pensée de l'errance et poétique du continu	25
<i>L'aventure de la ligne.</i>	35
PREMIÈRE PARTIE	39
LES MÉTAMORPHOSES DU MODERNISME, OU LE MODERNISME COMME FONCTIONNEMENT	39
CHAPITRE PREMIER. Configurations modernistes	41
1. <i>(Post-)modernisme : définitions et dissonances</i>	42
a) du préfixe de la postérité	42
b) de la modernité du modernisme	48
c) émergences, résurgences	55
2. <i>(Bern)Stein : le modernisme à l'aune du XXI^e siècle</i>	62
3. <i>Le mythe de la rupture</i>	70
CHAPITRE II. Les inventions de la tradition	81
1. <i>Ezra Pound ou les habits neufs de l'empereur</i>	82
a) la tradition du neuf	82
b) poétique de la rénovation / rénovation de la poétique	87
c) le génie du forgeron	89
2. <i>Tradition éliotienne et coexistence virtuelle</i>	91
a) du système éliotien à la durée bergsonienne	93
b) mémoire et corpus	96
3. <i>Orthodoxie et hérésie</i>	99
a) de l'impersonnel à l'égoïsme	99
b) l'effondrement de la tradition	105
c) Eliot ou la tradition sacralisée	108
d) l'hérésie poundienne : « To have gathered from the air a live tradition »	112
e) une poétique à venir : résistance et ouverture	118
DEUXIÈME PARTIE — DE DUNCAN À H.D. : L'ÉTHIQUE DU DON	137
CHAPITRE III. L'impossible don	139
a) H.D. : du tribut à la lettre	140
b) vers la fin du tourment : « A Day Book »	143
c) « an LSD Book »	148
d) don, livre, tradition	150
e) ~~H.D.~~ : data littera, ou la lettre donnée	154
f) l'éthique de la co-respondance	159

CHAPITRE IV. Du <i>Coup de dés</i> à la prise de risque	165
a) le poème au risque de la lettre (Duncan, Williams, Mallarmé)	166
b) « Risk » II—Artifices	183
CHAPITRE V. Dissémination et défiguration (H.D.)	199
1) <i>Palimpseste</i>	199
2) <i>Hymen : peindre le cri</i>	213
a) espaces liminaires et cryptographie	214
b) défiguration et subversion symbolique	220
c) sensations haptiques	228
d) coda : du vortex au complexe image-sensation	244
CHAPITRE VI. <i>The H.D. Book</i>, ou la machine de guerre	251
1. <i>Le Projet H.D.</i>	252
a) composition et répétition	252
b) le texte-rhizome ou l'exigence du multiple	266
c) de la prose qui ne mène nulle part	277
2. <i>Mise en séries et paradoxes</i>	291
a) synthèses disjonctives	292
b) la poétique comme critique de la raison	298
c) modernisme et romantisme : vers la synthèse ?	303
TROISIÈME PARTIE — PASSAGES	325
CHAPITRE VII. Communication et interférences	327
1. <i>Des constructions avant la lettre : « For a Muse Meant »</i>	330
a) ceci n'est pas une lettre (à D. Levertov)	331
b) théorie critique, théorie de la lecture	338
c) physiologie de l'écriture	340
2. <i>De Origin à la Black Mountain Review : une politique de la lettre</i>	343
a) interférences lyriques	345
b) théorie de l'inoriginalité : événement et dérivation	351
c) « Against Wisdom As Such » (Olson)	359
d) « Rather: relate to » — lettres, théorie, poésie	369
CHAPITRE VIII. Poétique du champ	379
1. <i>Praxis d'archives—les Passages.</i>	382
2. <i>Le champ expérientiel et la relation jamesienne</i>	390
a) « In the Place of a Passage 22 »	390
b) « Often I am permitted to return to a meadow » ou l'expérience du neutre	396
c) « a crowd of one who writes » (Letters x)	401
d) « The Structure of Rime » : une figure de l'informe	418
3. <i>Du poème-événement à l'architexture</i>	431

CHAPITRE IX. <i>Ground Work</i>	441
1. <i>Physique de l'écriture : un travail de fond(s)</i>	441
2. <i>Métaphysique de l'écriture : le langage en question</i>	446
a) « ground of being » : exister par l'écriture ?	446
b) « Whitehead and Heidegger write like poets » : le poème de la pensée	450
3. <i>Dérives de l'autre</i>	463
a) « the old trails/leading to ruins » (Passages 32)	464
b) « the phantom begotten of Idumaeen Night » (An Interlude of Winter Light)	474
c) « Baudelaire's terrible Ennuie » (In Blood's Domaine)	484
d) l'errance de l'erreur et la théorie du langage	493
Conclusion : devenirs	505
Devenir-étranger	506
La langue babélisée, ou la survie du langage	516
Sortie	521
Index	523
Bibliographie	532
Table des matières	563

TITRE

LES MÉTAMORPHOSES DU MODERNISME DE H.D. À ROBERT DUNCAN : VERS UNE POÉTIQUE DE LA RELATION.

RÉSUMÉ

Cette thèse explore le fonctionnement de la poésie moderniste américaine sous l'angle de la relation. Critiquant la rhétorique de la rupture généralement associée à l'esthétique des avant-gardes modernistes, notre parcours suit la ligne sinueuse de la poétique de la relation de H.D. (1886-1961) à Robert Duncan (1919-1988). Loin de tracer une trajectoire chronologique entre ces deux points, qui ne sont pas envisagés comme les œuvres-limites d'un nouveau canon, cette étude a pour point central *The H.D. Book*. La poésie dite de l'après-guerre émerge comme celle d'un perpétuel entre-deux-guerres, et sa postmodernité, comme une illusion. L'analyse montre que le passage du modernisme historique à son avatar métamoderniste s'effectue par la reconfiguration du mode disjonctif en mise en relation. Ligne fuyante du modernisme, la relation Duncan-H.D. est une utopie. C'est pourquoi elle permet sa critique. Celle-ci implique le passage d'une politique individuelle de l'invention (Pound, Eliot...) à une éthique de l'écriture. Cette aventure, fondée sur des échanges poétiques et épistolaires publiés et inédits, passe par Eliot, Pound, Levertov, Olson et Creeley, mais aussi par Mallarmé, Baudelaire, Valéry ou encore Deleuze, Meschonnic et Glissant. Du *H.D. Book* à *Ground Work*, comme de *Hymen* à *Trilogy*, la philosophie du devenir, qui s'étend de l'héraclitéisme à la relation d'Édouard Glissant, en passant par le flux bergsonien et par l'empirisme radical de Williams James, offre un cadre conceptuel propre à rendre compte de l'écriture comme processus, de l'espace poétique comme champ de composition, du texte comme système complexe et du poème comme projet.

MOT-CLÉS : poésie américaine ; 20^e siècle ; modernisme ; modernité ; projectivisme ; imagisme ; symbolisme

TITLE

THE METAMORPHOSIS OF MODERNISM FROM H.D. TO ROBERT DUNCAN: TOWARD A RELATIONAL POETICS.

ABSTRACT

Starting with a critique of the rhetoric of rupture that is ordinarily closely linked to avant-garde aesthetics, this dissertation seeks to probe the ground of modernist American poetry through a poetics *of* and *as* relation. Viewing modernism and postmodernism from this standpoint has dramatic consequences on the assumptions of language theory and innovative poetry. Steering away from a single or dual literary portrait, this study follows the winding path relating early modernism to its metamorphic—or metamodernist—version. Largely focused on the late works of H.D. and Robert Duncan, my objective is not to establish the personal or literary boundaries of another counter-canon. Rather, the Duncan-H.D. line provides a critical outlook on the stakes of nodal or network writing. This involves a shift from the individual's politics of invention (Pound, Eliot...) to an ethics of relational composition (Duncan, H.D...). Therefore, the emphasis is laid on published and unpublished poetic exchanges and epistolary relations also involving Levertov, Olson, Pound, and Creeley among others, gradually producing the multilinear mapping of a nomadic poetry. Duncan and H.D.'s relational poetics, as evidenced by *The H.D. Book* and *Ground Work*, or *Hymen* and the *War Trilogy*, draw on a "boundless creational field," which is predicated on the Jamesian "lines of influence" and the Deleuzian "lines of flight," ultimately underwriting Glissant's philosophy of relation and Meschonnic's groundbreaking language theory. H.D.'s Sapphic rewriting of classic symbols into complex images, like Duncan's field poetics and serial writings, provide the ground for a reworking of twentieth-century modernism.

KEY WORDS : American poetry ; 20th century ; modernism ; modernity ; projectivism ; imagism ; symbolism

DISCIPLINE : Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes.

U.F.R. : Institut du Monde Anglophone.
5, rue de l'école de médecine
75006 Paris

INSTITUTION : Université Sorbonne Nouvelle—Paris 3
17, rue de la Sorbonne
75005 Paris