



HAL
open science

Une pratique sans théorie. Le très long poème américain de seconde génération

Vincent Bucher

► **To cite this version:**

Vincent Bucher. Une pratique sans théorie. Le très long poème américain de seconde génération. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030135 . tel-01547247

HAL Id: tel-01547247

<https://theses.hal.science/tel-01547247>

Submitted on 26 Jun 2017

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.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 514: Etudes Anglophones, Germanophones et Européennes
(EDEAGE)

EA 4398 Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone.
(PRISMES/Vortex)

Thèse de doctorat en études anglophones.

Vincent BUCHER

UNE PRATIQUE SANS THÉORIE *LE TRÈS LONG POÈME AMÉRICAIN DE SECONDE* *GÉNÉRATION*

Thèse dirigée par
Mme. le Professeur Christine SAVINEL

Soutenue le 1^{er} décembre 2012

Jury :

M. Antoine CAZÉ, Professeur à l'Université Denis Diderot – Paris 7
M. Mathieu DUPLAY, Professeur à l'Université Denis Diderot – Paris 7
Mme. Marie-Christine LEMARDELEY, Professeur à l'Université
Sorbonne Nouvelle – Paris 3
M. Axel NESME, Professeur à l'Université Louis Lumière – Lyon 2

Résumé

Les États-Unis n'ont eu de cesse d'attendre depuis Emerson le grand chef d'œuvre national qui célébrerait le destin d'exception de la jeune démocratie et affranchirait la littérature et la langue américaines de la tutelle du vieux continent. Cette tâche ne pouvait incomber à l'épopée dont on a pu juger qu'elle était inapte à décrire le monde contemporain et qu'elle contredisait une modernité poétique de l'intensité lyrique.

La renaissance spectaculaire du « long poème » américain au cours des XIX^e et XX^e siècle ne peut donc s'inscrire dans la filiation de « formes » jugées obsolètes. Elle paraît d'ailleurs d'autant plus problématique qu'après avoir été rapportée au lyrisme démocratique de Walt Whitman, le « long poème » fut approprié par T.S. Eliot et Ezra Pound et assimilée aux excès d'un « high modernism » autoritaire, élitiste et systématique. C'est ainsi que la critique n'est parvenue à rendre compte paradoxalement de cette « forme » qu'en la niant confirmant ainsi son illisibilité : le long poème ne pouvait être qu'un recueil de poèmes courts, un chef d'œuvre ruiné ou une parodie de la pensée systématique et de l'exceptionnalisme américain.

En étudiant « *A* » de Louis Zukofsky, *Paterson* de William Carlos Williams et les *Maximus Poems* de Charles Olson, je vise à démontrer qu'il est au contraire possible de lire cette forme en tant que telle sans avoir recours à des typologies génériques ou à la dichotomie modernisme/postmodernisme. Je tenterai aussi de suggérer que, dans ces trois œuvres, la poésie se conçoit comme une activité en devenir qui tente modestement d'articuler le poème au monde, au temps et à la lecture.

Mots clés : Poésie moderniste américaine, long poème, Charles Olson, William Carlos Williams, Louis Zukofsky, lisibilité.

Abstract

Ever since Emerson the United-States have been expecting the great national masterpiece that would not only celebrate the unique destiny of this young democracy but would also free American language and literature from the European model. However, it did not seem that it was for the epic poem to accomplish this task given that it appeared not only ill-suited to describe the modern world but also incompatible with the demands of a poetic modernity predicated on lyrical intensity.

Hence, the planned obsolescence of this “form” has made it all the more difficult to explain the spectacular rebirth of the “American long poem” in the 19th and 20th centuries. It has appeared all the more problematic since, after having been associated to Walt Whitman’s democratic lyricism, the “long poem” was appropriated by T.S. Eliot and Ezra Pound making it the symbol of the authoritarian, elitist and systematic tendencies of “high modernism”. It will thus come as no surprise that the critical community has tended to view the “long poem” negatively confirming in a way its illegibility: the “long poem” could only be viewed as a short lyric sequence, an impossible masterpiece or a parody of systematic thought and American exceptionalism.

In undertaking this study of Louis Zukofsky’s “A”, William Carlos Williams’s *Paterson* and Charles Olson’s *Maximus Poems* I wish to demonstrate that it is possible to read the “long poem” as such without having to resort to generic categories and to the modern/postmodern dichotomy. I also hope to show that, in these three works, poetry is understood as a kind of ongoing activity which modestly attempts to articulate the poem to the world, time and reading.

Keywords : Modernist American poetry, long poem, Charles Olson, William Carlos Williams, Louis Zukofsky, legibility.

*Reste pour nous : la poésie. L'ignorance de ce qu'elle est.
La faire, l'écrire, « pour savoir ». Pour progresser dans
cette ignorance. Pour savoir cette ignorance. Pour
l'élucider. Lire, pas pour « expliquer », pour savoir.
Écrire la lecture.*

Jean-Marie Gleize. *A Noir.*

Remerciements

Je souhaite tout d'abord témoigner à ma directrice de thèse, Mme Christine Savinel, ma reconnaissance la plus vive pour son soutien indéfectible, sa générosité intellectuelle ainsi que son exigence critique tout au long de l'élaboration ce projet. Je serai toujours profondément marqué par son engagement exemplaire de chercheur et son attachement sans faille à la poésie américaine.

Je souhaite remercier Madame et Messieurs Marie-Christine Lemardeley, Antoine Cazé, Mathieu Duplay et Axel Nesme d'avoir bien voulu faire partie de mon jury, de lire ce travail et de l'évaluer. Je me réjouis tout particulièrement de pouvoir poursuivre la discussion entamée lors de ma maîtrise avec M. Nesme et de mon Master 2 avec Mme. Lemardeley.

Je souhaite aussi remercier mes parents, Anne-Laure et Gérard Bucher, ainsi que mon frère, Grégoire Bucher. Si c'est avec eux que j'ai découvert les plaisirs de la pensée et de la polémique, c'est aussi eux qui m'ont soutenu dans les plus grands moments de doute, m'ont encouragé et accompagné notamment durant les deux dernières années de ce travail. Sans eux cette thèse est inconcevable.

Je souhaite aussi profiter de cette occasion pour rendre hommage à Jean-Marie Gleize et Lacy Rumsey qui m'ont permis de découvrir la poésie en 2003 et de prendre la mesure de sa vitalité et de son incroyable richesse. Sans leur amour de la lecture et la très grande justesse de leurs analyses, je ne me serais jamais tourné vers la poésie.

Je veux exprimer aussi toute mon amitié à Alice Béja et Xavier Kalck que j'ai rencontrés lors de mon tout premier colloque international en 2007 et qui m'ont permis de comprendre que la recherche n'est vraiment possible qu'au sein d'une communauté. Je remercie notamment Alice de m'avoir permis de découvrir (un peu tard !) la spécificité du contexte intellectuel des États-Unis des années 30 et Xavier d'avoir été un lecteur si attentif de mes travaux et un interlocuteur si stimulant dans nos discussions sur la poésie américaine

Je profite aussi de cette occasion pour dire toute mon amitié à Agathe Borgne, Thibaut Clément, Hélène Cottet, San San Hnin Tun, Perre-Antoine Pellerin, Antoine Quint et Maud Ternon dont les conversations, l'humour et le soutien m'ont été si précieux pendant ces cinq années de thèse. J'ai aussi une pensée particulière pour Sophie Chapuis, Vanina Géré et Flora Valadié avec qui j'ai partagé à distance l'épreuve des derniers mois de thèse. Je n'aurais peut-être pas réussi à tenir sans elles.

Je tiens à remercier les équipes pédagogiques, scientifiques et administratives de Paris 3 qui m'ont permis de découvrir mon métier dans des conditions idéales pendant ces six années passées à l'UFR du monde

anglophone, d'abord en tant qu'allocataire-moniteur puis comme ATER. Je remercie tout particulièrement Yves Lefevre et Denis Tredy pour leurs conseils, leur très grand professionnalisme et leur amitié.

Merci aussi à Jakuta, Shira, Emilie, Cécile, Juanita, Larissa, Noémie, Anita, Jean-Denis, Carole, Soraya, Cloé, Madeleine, Nam, Robert, Frédéric, Olivier, Didier, Solène, Caroline, Snéharika et Ranjeet qui m'ont si souvent encouragé à mettre, ne serait-ce qu'un instant, mes devoirs de thésard de côté que ce soit dans les couloirs de l'Institut, aux détours d'Internet, sur les berges du canal de l'Ourcq ou dans les tréfonds du 15^e.

J'ai enfin une pensée pour mes élèves de première année de licence de Paris 3 et notamment ceux du printemps 2011 avec lesquels j'ai eu le très grand plaisir de lire de la poésie.

Sommaire

Comment lire le long poème américain ?	11
1. « The American Epic »	11
2. L'épopée impossible ?	17
3. L'illisibilité de la longueur.	26
4. Prendre la longueur au pied de la lettre.....	35
5. Le long poème de seconde génération.	46
6. La lecture, l'explication et la correspondance.	54
7. La longueur n'est pas un concept, le long poème n'est pas un manifeste.	65
1. Les <i>Maximus Poems</i> ou la hantise de l'histoire	73
1. History excluding poetry ?	73
2. L'histoire ou l'expropriation du temps.	79
3. A <i>Special View of History</i> : Olson et la généalogie.	88
4. L'actuel & la disparition : la hantise de l'histoire.	110
2. « The poem of a life and a time » : « A » et la mise en œuvre des durées.	141
1. « It has something to do with his writing of poetry »	141
2. « A »-8 et « the mirror of the facts ».....	147
3. La situation moderne : temps et temporalité.	160
4. Labor as creator/Labor as creature : le devenir du labeur.	172
5. « The song is no sadder for the knell of its refrain » : l'élégie objectiviste.	190
6. Ars brevis, vita longa	203
3. <i>Paterson</i> ou la mise à l'épreuve de la longueur.	227
1. Une œuvre à contretemps ?	227
2. La stase, le flux et/ou la mort.	244
3. L'art ou l'invention du réel.	258
4. « A present, a 'present' world » : l'actualité de la catastrophe.	272
5. <i>Paterson</i> comme poème imperfectif.	296
Pratique et/ou théorie du long poème.	327
Bibliographie.....	337

Introduction

COMMENT LIRE LE LONG POÈME AMÉRICAIN ?

1. « The American Epic »

Aux États-Unis, un des plus grands succès de librairie de l'année 1931 fut un ouvrage rédigé par un historien amateur, John Truslow Adams, intitulé *The Epic of America*. Avant de se lancer dans son récit de l'histoire américaine à proprement parler, Adams nous propose un prologue intitulé « From Time Immemorial » dans lequel il décrit ce que fut le Nouveau Monde avant que celui-ci ne soit découvert par Christophe Colomb. Le livre commence ainsi :

No date marks the beginning of our tale. With the exception of the Aztecs and the Mayas, no aboriginal American knew a calendar, and for all those who lived within the bounds of what is now our country, time was dateless. It simply flowed as it had always flowed from time immemorial, marked by the seasons, by birth and life and death. How long the Indians had been here or whence they came, we know no more than they. The continent on which they dwelt, on which beyond the furthest reaches of native myth they had forever worked and played, loved and warred, had remained unknown to all the world except themselves. Its northern limits stretched into the frozen death of arctic ice. Its eastern and western shores were washed by limitless seas. (*Adams 1931 3*)

Après avoir survolé en 350 pages environ toute l'histoire des États-Unis, de l'effondrement du monde précolombien au New Deal de Roosevelt, il conclut son texte par un bref épilogue dans lequel il enjoint son lecteur de redoubler d'efforts pour permettre au rêve américain¹ de se réaliser. Il lui rappelle aussi que ce rêve n'est pas un rêve individualiste de réussite et de prospérité mais qu'il implique l'avènement d'une nouvelle humanité, solidaire et libre, dont l'Amérique ferait don au monde. Au lecteur dubitatif ou

¹ On peut aussi noter que c'est dans cet ouvrage que l'expression a été inventée par James Truslow Adams, ce qui explique en partie son succès.

désenchanté, il offre l'exemple édifiant de cette jeune immigrée russe qui, tout étonnée de se retrouver sur le perron de la bibliothèque municipale de Boston après avoir quitté un monde enfermé à jamais dans le Moyen-Âge, affirme :

This is my latest home and it invites me to a glad new life. The endless ages have indeed throbbled through my blood, but a new rhythm dances in my veins. My spirit is not tied to the monumental past, any more than my feet were bound to my grandfather's house below the hill. The past was only my cradle, and now it cannot hold me, because I am grown too big ; just as the little house in Polotozk, once my home, has now become a toy of memory, as I move about at will in the wide spaces of this splendid place, whose shadow covers acres. No ! It is not I that belong to the past, but the past that belongs to me. [...] Mine is the whole majestic past, and mine is the shining future. (*Adams 1931* 428)

En dépit de ses excès lyriques et de sa naïveté confondante, le parcours que nous propose Adams est exemplaire de la façon dont les États-Unis conçoivent leur histoire en ce début de XX^e siècle. En effet, à cette époque, le récit des événements qui ont effectivement jalonné la création de la nation ne représente le plus souvent qu'une partie infime de cette histoire inachevée qui commence dans les limbes d'un monde pastoral pré-historique et se prolonge dans un avenir résolument ouvert. C'est ainsi que, contrairement à une histoire européenne déterministe, décadente et obscurantiste, l'Amérique, elle, se déploie librement à l'échelle de ce continent démesuré où la modernité s'articule constamment aux rythmes vitaux de la nature. D'ailleurs il suffit que l'immigré européen fasse l'expérience de la traversée de l'Atlantique et foule les vastes espaces du Nouveau Monde pour se trouver métamorphosé. Il prend soudain conscience que sa vie a changé d'échelle ; l'histoire n'est plus pour lui une force d'oppression mais la source d'une nouvelle puissance d'action à laquelle il lui appartient de participer.

Bien entendu, l'ouvrage d'Adams ne nous propose rien de nouveau et ne fait que recycler des lieux communs que l'on retrouve dans l'histoire providentielle des puritains²

² Roy Harvey Pearce signale à juste titre que l'incipit des *Marginalia* de l'auteur Puritain Cotton Mather s'approprie justement le célèbre « *arma virumque cano* » virgilien : « There were attempts in colonial New England to treat of God's way with his Chosen People in Epic terms; the greatest of these, though not a poem, is Cotton Mather's *Marginalia*, which begins with a Vergilian 'I write the Wonders of the

ainsi que dans l'optimisme révolutionnaire de Thomas Paine qui, dans *Common Sense* écrivit : « We have it in our power to begin the world over again. » (*Paine* 41) Mais il n'en demeure pas moins frappant de voir combien cette lecture exceptionnaliste de l'histoire américaine structure tous les manuels, manifestes, anthologies et ouvrages qui furent publiés à partir des célébrations du centenaire de la révolution américaine. Qu'ils soient universitaires ou « genteel », traditionalistes ou révisionnistes, conservateurs, progressistes ou révolutionnaires, tous les historiens de la première moitié du XX^e siècle considèrent l'histoire américaine comme un récit unifié, chargé de valeurs morales ou politiques, destinée à responsabiliser un citoyen/lecteur. L'histoire est systématiquement conçue comme une épopée exemplaire chargée de façonner le présent de cette nation de citoyens libres.

Le fait que le livre d'Adams ait été publié en 1931 est aussi significatif : à mesure que l'Europe sombrait dans la guerre, les États-Unis sont parvenus à s'imposer de 1918 à 1950 à l'échelle du monde et les Américains ont bien cru assister à la réalisation de cette promesse. Les États-Unis qui symbolisaient déjà le progrès et la prospérité virent leur prestige s'accroître considérablement à la suite de leur triomphe sur le fascisme et le nazisme. La guerre ayant mis un terme aux affres de la dépression, New York devint à la fin des années 40 le premier port au monde ainsi que le principal centre manufacturier et financier de la planète. Le pays vit émerger une nouvelle réalité sociale et urbaine qui était décrite d'une manière radicalement nouvelle par les études statistiques, l'école de Chicago et le pragmatisme. La décision d'implanter le siège de l'ONU à New York en 1947 entérina par ailleurs définitivement l'idée que l'Amérique n'était plus à la périphérie de l'Europe, mais était située désormais au centre d'un nouvel ordre mondial pour lequel elle constituait aussi un nouveau modèle de société.

Bien entendu, la culture a toujours représenté un enjeu décisif dans l'affirmation de l'identité américaine. Depuis Emerson, la création d'un monde de l'art spécifiquement américain avait pour mission d'affranchir la jeune nation de sa dépendance vis-à-vis de formes esthétiques et de traditions nécessairement venues d'ailleurs. Là encore, la première moitié du 20^e siècle représente un moment clef dans la formalisation et l'institutionnalisation d'une culture nationale. En effet, en patrimonialisant la nature avec l'Antiquities Act de 1906 et le Organic Act de 1916 ainsi que la culture populaire grâce

CHRISTIAN RELIGION, flying from the Depravations of Europe, to the American Strand...'. »
(*Pearce* 60)

aux projets de recension systématique financés par la WPA, l'Amérique revendiquait une tout autre conception de la culture que celle qui s'exprimait dans les monuments et les chefs d'œuvres européens. En 1921 furent publiées coup sur coup l'étude monumentale de H.L. Mencken sur la langue américaine ainsi qu'une première anthologie de la littérature américaine, la *Cambridge History of American Literature* en quatre volumes, qui conduisit à la rédaction de *The American Renaissance* Par F.O. Matthiessen en 1941. La publication des *Main Currents of American Thought* de Vernon Louis Parrington en 1928 permit quant à elle la création en 1940 d'un programme interdisciplinaire à Harvard intitulé « History of American Civilization » qui fonda la discipline des « Études américaines » et donna lieu, par la suite, à la naissance du « Myth and Symbol School » et des « Cultural Studies ». Aussi surprenant que cela puisse paraître, ce n'est ainsi que dans les années 30 et 40 que la littérature et la civilisation américaines devinrent des objets d'étude légitimes méritant d'être enseignés en tant que tels.

Plus spécifiquement, la création d'une littérature spécifiquement américaine n'était pas seulement conçue comme un enjeu esthétique ou comme un objet secondaire de fierté nationale. En effet, l'artiste n'avait pas pour fonction seulement d'illustrer l'avènement de l'Amérique mais bien de le créer en affirmant son identité, en lui donnant une voix et en produisant le récit de son histoire. Dès la fin du XIX^e siècle, les écrivains américains s'étaient distingués de leur homologues britanniques en se présentant comme les défenseurs d'un éthos démocratique radicalement distinct de l'oisiveté aristocratique et socialement irresponsable des artistes outre-Atlantique. C'est ce que Claudia Stokes explique très bien dans son ouvrage *Writers in Retrospect* où elle défend notamment l'idée que la société américaine attendait explicitement de ses universités et de ses hommes de lettres qu'ils fondent cette culture nationale commune qui faisait toujours défaut :

Academic literature departments were created in the 19th century with the expectation that they would serve as 'producer, protector, and inculcator of an idea of national culture' an expectation made possible by the perception of literature as the artistic expression of national character. (Stokes 188)

Cette attente sociale formulée à l'endroit de la littérature n'était pas à strictement parler propre à l'Amérique dans la mesure où elle est une extension des définitions nationalistes de la littérature qui prévalaient en Europe à l'époque et qui avaient

notamment été popularisées par Hippolyte Taine. Mais elle revêtit une importance particulière dans un contexte où, avec la grande dépression et la montée du parti communiste américain dans les années 30, le débat sur le rôle social des artistes vint sur le devant de la scène. D'ailleurs, il est frappant de constater combien l'histoire littéraire de cette époque en vint à redoubler le récit historique du devenir américain. En effet, l'affirmation progressive de la littérature américaine est souvent décrite comme l'avènement d'une authentique république des lettres et, selon ce récit, l'invention de la figure de l'artiste devient, de fait, un analogue de la lutte de l'individualisme américain pour créer une nouvelle communauté d'égaux et s'affranchir des diktats de la société et de l'histoire européenne.

Dans ce contexte, la panthéonisation de Walt Whitman dans les années 30 et 40 est, bien entendu, décisive. Dans « Democracy's 'Lawless Music' » Günter Leypoldt explique bien les enjeux de la canonisation de l'auteur de *Leaves of Grass* et démontre de façon convaincante comment celle-ci permit d'établir la singularité radicale de l'artiste et de son œuvre qui ne devait plus être conçue, dans un contexte américain, comme une marque de défiance vis-à-vis de la société. Il montre notamment comment Matthiessen, en célébrant cet idiome américain « sauvage », informel et sans concession, parvint à réinvestir le lyrisme et le formalisme de valeurs spécifiquement américaines, annonciatrices de la refondation tant attendue d'une communauté linguistique autonome et renouvelée. Le désir de singularisation de l'artiste devint la manifestation d'une démocratie exemplaire et la lutte de l'art pour fonder son autonomie put devenir un analogue de la quête d'indépendance de la nation. C'est ainsi qu'aux États-Unis l'exégèse devint une forme de patriotisme et l'esthétique fut portée au rang de cause nationale.

Certes, le nationalisme exubérant de Whitman ainsi que sa propension à se mettre en scène comme un barde démocratique capable de donner voix à une Amérique muette et d'articuler l'individu et la communauté ou le monde prosaïque et l'univers cosmique, facilita considérablement la popularisation de cette lecture post-kantienne de son œuvre. Mais il faut aussi remarquer que la taille même des *Feuilles d'herbe* joua un rôle important dans sa panthéonisation. Certes, l'on ne manqua pas de remarquer que la démesure de l'œuvre lançait d'emblée un défi aux chefs d'œuvre de l'Europe et qu'elle valait comme une déclaration d'indépendance littéraire. Mais on en fit aussi une manifestation de l'éthos démocratique du poète. Elle emblématisait une parole libérée de toute contrainte, une ouverture radicale du poème au monde qu'il accueillait en son sein dans toute sa diversité sans parti pris. Plus spécifiquement, la démesure du poème répondait à la démesure de ce

continent dont Emerson affirmait dans son essai « The Poet » qu'il était déjà le plus grand des poèmes : « America is a poem in our eyes ; its ample geography dazzles the imagination and it will not wait long for metres. » (*Emerson 196*) *Leaves of Grass* incarnaient ainsi cette épopée universelle annoncée par Thomas Jefferson dans le sixième chapitre de ses *Notes on the State of Virginia* en réponse à l'abbé Raynal qui considérait que l'absence d'une épopée nationale américaine prouvait la stérilité de cette terre inapte à être civilisée et incapable de produire quoi que ce soit de significatif.

L'Amérique se devait en tout cas de produire des œuvres à la mesure du destin du Nouveau Monde et cela signifiait de plus en plus fréquemment la production d'œuvres monumentales d'ailleurs systématiquement assimilées à des épopées. C'est ainsi que lorsque l'université Dartmouth commanda à l'artiste mexicain José Clemente Orozoco une fresque monumentale pour sa bibliothèque en 1932, ce dernier réalisa *The Epic of American Civilization* tandis que le compositeur suisse naturalisé américain Ernest Bloch composa *America : An Epic Rhapsody* en 1927. Cette équivalence de fait qui s'établit ainsi entre la démesure, l'épopée et l'Amérique, fut décisive dans la réception des arts et de la littérature d'avant-guerre. Soucieuses de répondre aux attentes du public, les maisons d'édition vantèrent les grands textes modernistes et ils en valorisèrent aussi systématiquement la longueur sous prétexte qu'ils permettraient à leurs lecteurs de mieux appréhender leur condition moderne et la réalité américaine :

Harcourt Brace for example hoped to attract readers to Gertrude Stein's *The Making of Americans* for similar nationalistic reasons. Advertisements promised that Stein's novel was "an indestructible part of American literature" telling the story of "an American family" and promising that it would give "an utterly true interpretation of America itself." Just as Harpers advertised Grey's bigness (*Zane Grey's The Call of the Canyon*), Alfred Knopf advertised *The Magic Mountain* with the line "it still towers." (*Turner 1*)

Dans ce contexte, on comprend sans peine que la décision d'Ezra Pound, de T.S. Eliot, de Hart Crane et de Muriel Ruckeyser de se lancer dans la rédaction de longs poèmes au début du XX^e siècle ait été d'emblée considérée comme relevant d'un projet de refondation poétique de la Nation, et perçu à l'aune du formalisme « politique » que nous évoquions précédemment. Cette renaissance imprévue du long poème aux États-Unis dans les années 20 et 30 fut d'autant plus importante pour l'histoire littéraire américaine qu'elle incita de très nombreux poètes à produire des poèmes plus ou moins longs après guerre.

On peut citer pêle-mêle *Paterson* de William Carlos Williams, *Howl* et *Kadish* d'Allen Ginsberg, les *Maximus Poems* de Charles Olson, *Gunslinger* de Ed Dorn, *Image-Nations* de Robin Blaser, *Ground Work* de Robert Duncan ou *The Changing Light at Sandover* de James Merrill. Le long poème s'imposa ainsi d'autant plus comme une forme spécifiquement américaine qu'aucune littérature nationale n'a revendiqué aussi volontiers une telle pratique au XX^e siècle. Ainsi ces textes devinrent la manifestation concrète de cette équivalence fondamentale qui existait déjà dans les esprits et les discours entre l'épopée, la démesure et l'Amérique. Sans même avoir à y réfléchir, les lecteurs furent convaincus d'avoir affaire à d'authentiques « épopées américaines ».

2. L'épopée impossible ?

Cette identification de l'Amérique et de l'épopée est bien entendu une construction idéologique et fut largement critiquée au XX^e siècle, au même titre que ses prétentions exceptionnalistes d'ailleurs, ce qui complique en réalité bien plus la qualification épique de ces longs poèmes. À ce titre, il est intéressant de noter que ce consensus n'est que de surface et que les américains eux-mêmes ne crurent pas toujours qu'il fût absolument nécessaire de produire une épopée nationale. Ainsi Roy Harvey Pearce évoque, dans *The Continuity of American Poetry*, l'organisation en 1836 d'un concours d'écriture ayant pour thème « What reasons are there for not expecting another great american poem ? ». Les jeunes étudiants de Harvard qui remportèrent le premier prix expliquèrent que la civilisation américaine était entrée directement dans l'Histoire et ce sans avoir eu à passer d'abord par les affres d'un monde primitif et que, dès lors, le désir d'épopée représentait une forme de nostalgie perverse de l'enfance qui contribuerait à détourner la nation des tâches bien plus urgentes qu'elle avait à accomplir.

Cette position est beaucoup plus proche de la pensée du temps qui naît dans les sociétés révolutionnaires, pour lesquelles il s'agit justement de se couper du passé et des origines pour se projeter dans le devenir. Certes, le fait que la vie de l'individu soit informée par un autre temps que le sien, et que son destin personnel se trouve intimement mêlé au destin collectif permet en effet d'établir une certaine analogie de ce récit historique avec le récit épique, mais les paradigmes sont radicalement antinomiques. On en vient même à se demander si ce rapprochement n'est pas contre-productif. Certes, Vico et Hegel considèrent que l'épopée représente un moment important dans l'émergence de la

conscience historique, mais ils considèrent aussi qu'il s'agit d'un genre archaïque devenu obsolète dès que s'est manifesté l'âge de la raison. Bien entendu, pour les critiques marxistes de la littérature comme Lukàcs, Voloshinov ou Bakhtin, l'épopée est avant tout la manifestation d'un ordre social dépassé qui feint d'ignorer la réalité des transformations socio-historiques qui sont d'ailleurs mieux exprimées par des formes plus contemporaines³. Pour eux, les grandes épopées célébrées par la tradition ne sont que les vestiges d'un âge passé qui n'ont d'intérêt pour nous que comme des documents historiques.

Cette idée selon laquelle l'épopée elle-même est une manifestation d'un ordre social archaïque incompatible avec la modernité américaine se retrouve d'ailleurs chez les premiers auteurs de longs poèmes aux États-Unis qui conçoivent fréquemment leurs poèmes comme antinomiques à la tradition épique. Ainsi, en 1807, l'on est surpris de découvrir que Joel Barlow a pu affirmer que son long poème *The Columbiad* n'est pas une épopée alors même qu'il reprend certains des codes du genre. Rejetant explicitement la filiation de son texte avec l'*Illiade* d'Homère et l'*Énéide* de Virgile, il affirme que la lecture des épopées a eu une influence néfaste sur l'histoire puisqu'elles eurent pour mission de célébrer une forme perverse d'héroïsme belliciste et de culte du souverain :

I shall enter into no discussion on the nature of the epopea, nor attempt to prove by any latitude of reasoning that I have written an Epic Poem. [...] How much of the fatal policy of states, and of the miseries and degradations of social man, have been occasioned by the false notions of honor inspired by the works of Homer, it is not easy to ascertain. [...] The moral tendency of the *Aeneid* of Virgil is nearly as pernicious as that of the works of Homer. [...] The real design of his poem was to increase the veneration of the people for a master, whoever he might be, and to encourage like Homer the great system of military depredation. (*Barlow* vi; viii)

Si le récit épique est ainsi le véhicule privilégié de valeurs morales et politiques rétrogrades, sa structure même procède pour d'aucuns d'un désir de maîtrise incompatible

³ Ironiquement, Karl Marx lui-même était un lecteur assidu d'Homère et ses goûts littéraires étaient bien plus conservateurs que ceux qui se réclamaient de lui. On peut aussi signaler qu'au début du 20^e siècle on trouve d'autres auteurs pour annoncer la fin du roman et la nécessité de revivifier l'épopée. C'est le cas, entre autres, d'Ossip Mandelstam par exemple dans « The end of the novel » et « Comments on the Lyric and the Epic ».

avec la modernité. Ainsi, après avoir remarqué que l'épopée postule toujours une valorisation induite de la tradition, des origines et du passé, Bakhtin remarque que ce constat est le fait même du caractère systématique de l'épopée qui nous propose un ordre totalisé supposé préexister de tout temps. Ainsi, même s'il reconnaît qu'il existe des épopées qui prennent pour objet le monde contemporain, il fait remarquer que celles-ci contribuent à nous aliéner de notre présent et à nous réduire à l'impuissance en nous imposant un ordre pré-établi :

It is possible, of course, to conceive even 'my time' as heroic, epic time, when it is seen as historically significant; one can distance it, look at it as if from afar (not from one's own vantage point but from some point in the future), one can relate to the past in a familiar way (as if relating to 'my' present). But in so doing we ignore the presentness of the present and the pastness of the past, we are removing ourselves from the zone of 'my time', from the zone of familiar contact with me. [...] The epic world is an utterly finished thing, not only as an authentic event of the distant past but also on its own terms and by its own standards, it is impossible to change, to re-think, to reevaluate anything in it. It is completed, Conclusive and immutable, as a fact, an idea and a value. This defines absolute epic distance. (*Bakhtin* 14; 17)

Pour Bakhtin, non seulement l'épopée contribue à dévaloriser le présent, mais elle désorganise en définitive tant et si bien le temps qu'elle finit par le mettre sous rature. Il est paradoxal qu'en dépit de ses prétentions de permanence et d'immuabilité, l'épopée est peut-être le « genre » le plus sensible au passage du temps. Intimement liées au monde qu'elles souhaitent fonder, les épopées deviennent obsolètes lorsque ceux-ci disparaissent, et l'on peut même remarquer qu'elles flétrissent dans le temps même qu'il faut pour les écrire. Les connaissances, les lois et les récits dont on pouvait considérer qu'elles étaient partagées de tous deviennent désuètes en un instant. L'épopée semble ainsi toujours être en retard, toujours obsolète, toujours anachronique même quand elle essaye de rendre compte d'un présent qui lui échappe inéluctablement. D'ailleurs, dans la *Poétique*, Aristote lui-même la décrivait déjà comme un genre déjà ancien qui ne pouvait rivaliser avec la vigueur et la richesse de la tragédie grecque naissante. Prise au piège d'un hors temps, l'épopée ne parvient jamais à se constituer comme une possibilité au présent. Elle est en définitive une forme toujours impossible.

Certes, ce rapport ambivalent à l'histoire et au temps caractérise aussi l'Amérique dans une certaine mesure, dès lors que son présent s'est toujours trouvé écartelé entre l'avenir des Lumières et le hors-temps pastoral des peuples premiers qui vivaient sur le continent avant la venue des premiers colons britanniques. Si Hegel annonçait à ses lecteurs que seule l'Amérique parviendrait à écrire cette épopée de la raison dont il considérait qu'elle incarnait le mouvement de l'histoire⁴, Chateaubriand, lui, partit en exil dans le Nouveau Monde pour y échapper. Ces deux visions de l'Amérique ont longtemps cohabité. Parfois elles ont donné lieu à des synthèses audacieuses et parfois elles sont entrées en conflit. Mais, au début du XX^e siècle, elles semblaient l'une comme l'autre de plus en plus difficilement tenables. En effet, l'idéologie du progrès se trouvait menacée par la découverte des lois de la thermodynamique, notamment de l'entropie, ainsi que par des penseurs comme George Sorel (« The illusions of progress »), Brooks Adams (*Law of Civilization and Decay*) ou Oswald Spengler (*The Decline of the West*). Bien loin de pouvoir tenir à distance ces nouvelles menaces en les attribuant à la vieille Europe, les États-Unis étaient affectés par les mêmes maux. Le pays s'inquiétait de la montée du matérialisme, du développement de la pauvreté et des divisions sociales et raciales toujours plus présentes. D'ailleurs la réalité du quotidien américain n'avait plus grand-chose à voir avec l'idéal pastoral de Jefferson, d'autant qu'en 1893 Frederick Jackson Turner annonça la fin de la « Frontier » qui avait prétendument façonné l'individualisme américain.

Dans cette perspective, la résurgence de l'épopée aurait offert le moyen de gérer cette nouvelle réalité en affirmant que la promesse américaine avait été oubliée et que seul un détour par le passé permettrait de la revivifier et de permettre la réalisation de cette « union plus parfaite » annoncée dans le préambule de la Constitution. La publication par John Truslow Adams de *The Epic of America* au beau milieu de la grande dépression n'est donc sans doute pas un hasard dans la mesure où en célébrant ce « rêve américain » qui n'était pas encore advenu et ne saurait être confondu avec la prospérité, il tentait de dissuader ses lecteurs de se laisser aller au désenchantement, à l'individualisme et aux luttes sociales qui partout semblaient exacerbées. L'épopée d'Adams est explicitement

⁴ « Veut-on disons nous, à côté de ces épopées des temps passé, se faire une idée de ce que pourront être les épopées de l'avenir, on n'a qu'à penser à la victoire possible du rationalisme américain, vivant et universel sur les peuples européens qui pousse à l'infini la passion de tout mesurer et de tout particulariser. [...] Si l'on veut s'évader de la prison européenne, ce ne peut être que dans la direction de l'Amérique. » (*Hegel* 1965 166)

conçue comme un déni du présent et de la réalité sociale et, dans une certaine mesure, c'est le soupçon qui plane toujours sur cette forme.

Vu sous cet angle, le long poème offre une image bien plus inquiétante de la réalité américaine et se révèle sous un nouveau jour. Face à une collectivité qui aurait dévoyé la promesse des pères fondateurs, le poète épique serait le seul à pouvoir dénoncer cette usurpation et à pouvoir imposer dans la sphère esthétique un ordre et une unité que la modernité ne serait plus en mesure de produire. Ainsi, l'épopée serait une réaction contre la modernité et elle tenterait à tout prix de suspendre le cours inéluctable de l'histoire. Bien loin d'être la célébration d'un nouveau consensus démocratique, le poème épique procéderait plutôt d'une forme d'élitisme moralisateur et autoritaire par laquelle le poète tenterait de plier le lecteur à sa vision et de substituer sa voix à celle de la tribu. Les dimensions mêmes du poème deviennent le symptôme d'une ambition d'emprise insupportable. Le monde forclos, systématique et autonome de l'épopée, dont Hegel affirmait qu'il exprimait le plus parfaitement la liberté de l'art, nous semble aujourd'hui tout à la fois inconcevable et sinistre :

D'après une idée émise récemment, une œuvre épique pourrait être arrêtée à tout moment et à volonté ou bien continuée indéfiniment. Bien que cette manière de voir soit partagée par des hommes savants et éminents [...] elle n'est pas moins grossière et barbare, parcequ'elle tend à rien de moins qu'à refuser un caractère artistique aux plus beaux poèmes épiques. Par le fait même que la poésie épique peint un monde total, enfermé dans sa totalité et, par conséquent, indépendant, elle est le le produit de l'art libre, elle diffère de la réalité, en partie dispersée, en partie prise dans un enchevêtrement inextricable de dépendances, de causes, d'effets et de conséquences. (*Hegel* 205-206)

D'ailleurs, le désir d'entreprendre un long poème est d'autant plus suspect qu'à bien y regarder, tout ce qui pouvait passer pour les prérogatives de l'épopée lui ont été ôtées au gré du XIX^e et du XX^e siècle, la privant ainsi de toute fonction. L'histoire elle-même s'est prosaïsée. Elle s'est intéressée de moins en moins aux batailles, aux héros et aux rois pour se centrer davantage sur la vie quotidienne, les forces économiques et sociales et les modes de vie. C'est ainsi l'homme ordinaire aux prises avec son monde qui en est venu à incarner la marche de l'histoire, comme en attestent d'ailleurs non seulement les livres d'histoire eux-mêmes, mais aussi, bien entendu, la popularité croissante de romans tels que *Moby Dick*, *The Grapes of Wrath* ou *The American Trilogy* de Dos Passos,

qui furent de fait souvent qualifiés de Grands Romains Américains. D'ailleurs, à mesure que se développait l'histoire littéraire, les manifestes, les anthologies et les textes critiques, c'est l'ensemble de la littérature qui inscrivit son devenir à l'échelle de l'histoire et eut pour tâche refonder le rapport de l'homme au monde. Comme le rappelle H.R. Jauss dans « Le modernisme : son processus littéraire de Rousseau à Adorno », l'invention du concept d'esthétique par le romantisme allemand supposait qu'il revenait à la littérature de refonder et de rénover l'humanité afin de lui permettre de s'émanciper à la faveur d'une authentique révolution :

Il faut, pour commencer, comprendre la révolution esthétique des années 1795 à 1798 comme une critique et comme une correction de la révolution politique de 1789. Pour en venir à émanciper l'homme – ce à quoi a échoué la révolution politique – il faut selon Schiller que celui-ci subisse 'dans sa manière de sentir une révolution complète' avant qu'une « révolution dans le monde extérieur » puisse satisfaire aux idéaux de liberté, d'égalité et de fraternité. S'il arrivait que la tâche incombe à l'éducation esthétique de « faire des citoyens pour la constitution avant qu'on puisse donner aux citoyens une constitution » en tant que sphère de l'authenticité, elle ne serait toutefois pas à l'abri de la dépravation : il faudrait « qu'un code législatif la mette à l'abri tant du despotisme d'un goût local et unilatéral que de l'anarchie d'un goût sans discipline (de la barbarie) ». La législation esthétique, que Schlegel exigeait lui aussi comme le « premier organe de la révolution esthétique » n'était nullement pensé dans un esprit autoritaire mais au contraire dans un esprit démocratique. (*Rochlitz* 51)

Cette idée d'une refondation esthétique de l'homme est particulièrement importante pour notre idée de la poésie dans la mesure où elle se conçoit comme la création de cet autre langage qui, en nous affranchissant du langage ordinaire et des sociolectes instrumentalisés, nous permettra de restaurer notre rapport au monde. C'est ainsi que Mallarmé, dont il ne viendrait à l'idée de personne de dire qu'il est un poète épique, a pu affirmer que la finalité de la poésie était de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu » (« Le Tombeau d'Edgar Poe ») tandis que Stephen Dedalus annonce dans le cinquième chapitre de *A Portrait of the Artist as a Young Man* : « I go to encounter for the millionth time the reality of experience and forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race ». D'ailleurs, à partir du moment où l'Absolu littéraire a rendu caduque la définition générique de la littérature, l'idée que l'épopée serait ce texte premier,

absolument singulier, affranchi de l'histoire et sans pairs, ne nous renvoie en définitive qu'à notre définition de l'œuvre idéale, c'est-à-dire au Livre.

Ne peut-on néanmoins parvenir à définir un certain nombre de critères qui nous permettraient de circonscrire ce que fut l'épopée, ne serait-ce que de manière historique ? Quand on se tourne vers les travaux universitaires, on est très surpris de constater que bon nombre des références couramment utilisées pour rattacher le long poème américain à l'épopée ne renvoient pas à une définition stricte de ce genre. On apprend que les *Métamorphoses* d'Ovide ne sont pas une épopée (mais un épyllion), tout comme la *Divine Comédie* de Dante (une épopée visionnaire. Par ailleurs, dans sa *Poétique*, Aristote nous dit que *l'Illiade* et *l'Odyssée* ne sont pas à proprement parler des épopées dès lors qu'elles mêlent des éléments comiques, tragiques et épiques. D'ailleurs, Aristote ne s'attarde pas vraiment sur l'épopée pour laquelle il ne propose pas à son lecteur de règles fixes de composition, se contentant de décrire ces textes qui lui préexistent et d'identifier quelques principes généraux permettant de l'identifier. Certes, il précise brièvement que l'épopée est habituellement écrite en vers héroïques⁵, mais il considère que ce qui la caractérise avant tout c'est de s'appuyer sur l'unité contingente de temps et non d'action, et d'être un récit, c'est-à-dire un texte que l'on *lit* et non que l'on met en scène.

Certes, lorsque nous lisons *l'Art Poétique* d'Horace, nous constatons que cet auteur nous propose une définition plus prescriptive de l'épopée qui est par ailleurs bien plus conforme à nos attentes. Mais ce qui nous intéresse d'emblée, c'est la façon dont la tradition latine s'est d'entrée réapproprié ce corpus de textes en fonction de ses propres besoins, ce que n'auront d'ailleurs cessé de faire les théoriciens tout au long de l'histoire. Cela explique sans doute pourquoi, si l'on célèbre la grandeur des œuvres

⁵ Mais il s'agit de nuancer l'importance de cette caractérisation qui est essentiellement seconde ou accidentelle dans *La Poétique* dans la mesure où, pour son auteur déjà, la poésie ne peut être définie par son écriture en vers. Dès lors les textes didactiques, médicaux ou philosophiques en vers (qu'ils soient en vers héroïques ou non) ne peuvent pas être qualifiés de poétiques. Cela fait d'ailleurs dire à Antoine Compagnon, dans le *Démon de la Théorie*, que la *Poétique* d'Aristote est avant tout une narratologie. Dans le même ordre d'idée (et tout en sachant que l'Antiquité latine reviendra largement sur ce fait dans sa relecture d'Aristote), il est intéressant de noter que l'épopée n'a pas une vocation morale et qu'elle ne se réserve aucunement les faits héroïques des grands hommes. Le fait qu'Horace ait substitué la tripartition lyrique/épique/dramatique à la tripartition épique/tragique/comique d'Aristote a eu pour conséquence de figer quelque peu les termes du débat en faveur de propriétés formelles et thématiques plutôt que d'insister sur les différences de fonctions. Sur ce sujet, on peut lire l'excellente préface proposée par Philippe Beck dans l'édition de 1990 proposée par Gallimard.

produites ou le caractère « universel » de cette Ur-form, on peine à faire ressortir un ensemble de critères stables susceptibles de tracer les contours d'un genre ou d'une forme. Certes, l'on peut insister sur le caractère héroïque du texte, le motif du dédoublement, l'invocation de la muse, l'énumération, la descente aux enfers, mais ces critères sont trop isolés pour être satisfaisants en définitive. Nous prendrons plutôt le parti de Jean-Marie Paquette qui considère qu'il est impossible en dernière instance d'identifier des critères internes susceptibles de définir l'épopée :

Instabilité terminologique et absence de traits formels immédiatement et universellement repérables, telles sont les premières difficultés qui se présentent à quiconque entend proposer de l'épopée une définition opérationnelle. Aristote ne réussit si peu que ce soit à faire valoir l'épopée que dans son rapport à la tragédie ; Hegel et Lukàcs ne l'évaluent, pour leur part, que dans son rapport au roman. Nous disons, en conséquence, qu'un genre ne possède de statut, même imprécis, qu'à l'intérieur d'un système (la 'littérature'), lui-même ordonné en fonction d'une infinité de variables culturelles et sociologiques. D'où la nécessité, semble-t-il, d'essayer de fonder une définition de l'épique sur de tout autres critères que ceux qui se désignent comme 'internes' au texte. (*Victorio* 21)

Étant donné que cette analyse introduit une étude de l'épopée au Moyen-Âge, nous ne pourrions pas profiter davantage de ses lumières, mais il indique néanmoins que l'épopée dramatise avant tout le rapport entre le réel et l'imaginaire, l'histoire et la création. De même, nous découvrons que contrairement à l'univocité supposée de l'épopée qui est trop souvent assimilée au mythe, celle-ci se caractérise avant tout par son hétérogénéité, son caractère fragmentaire, son foisonnement, sa contextualité et sa longueur. Le XX^e siècle n'a donc rien inventé. D'ailleurs, sans vouloir offrir un panorama exhaustif et fastidieux de ce quasi-genre, on peut aussi noter avec Richard Terry, qu'au XVIII^e siècle les lecteurs devaient déjà apprendre à s'accommoder de l'absence de cohérence des longs poèmes qui étaient souvent présentés comme des textes relevant de la *Concordia Discors* :

Recent commentators have found the anxieties besetting 18th century culture manifesting themselves in the augmentative illogicality of long poems. [...] Early 18th century critics could rest surprisingly easy with the notion that a literary form might be defined principally by its lack of definition or by its quixotic subsumption of other genres. [...]

There existed strong conceptual paradigms providing external reinforcement of the notion intrinsic to the organization of long poems, that unity and diversity could happily coexist in the same body. [...] Newton's *Principia* demonstrated both the immense intricacy and interinvolvement of planetary motions, while showing, through exposition of the principle of gravity, that these were contained within a single, regulated cosmic system. [...] It embodied the ubiquitous poetic trope of Concordia Discors. (Terry 496)

Dès lors, si l'on peut en effet considérer que l'épopée est antinomique de la modernité, on constate surtout qu'il s'agit d'une catégorie vide à laquelle on a recours sans discrimination. Le mot lui-même semble d'ailleurs porter la trace de cet état de fait. Certes, le mot « epic » peut être utilisé comme un nom ou un adjectif en anglais, mais en français, où l'on distingue nettement les deux emplois, on constate la désaffection progressive du substantif « épopée » au profit de l'adjectif « épique ». Le caractère daté du nom signifie bien le déclin d'une forme dont la charge sémantique s'est trivialisée au point de ne devenir plus qu'un qualificatif contingent que l'on applique à autre chose. Toute aventure collective, tout effort démesuré, toute forme d'ambition est susceptible d'être qualifiée d'épique, ce qui laisse au fond le mot vide de sens.

Du même coup, qualifier un poème d'épique c'est simplement souligner sa longueur et saluer l'effort accompli (et bien souvent rien de plus), tout en s'inquiétant de ses ambitions démesurées. Car dès lors que l'épopée se trouve plus ou moins vidée de sa substance, la longueur devient immanquablement le symptôme ridicule et suspect du désir de faire œuvre, de produire un *magnum opus*, de se mesurer justement aux œuvres monumentales et isolées de la tradition. Pourtant, si elle semble ériger la loi magistrale de sa cohérence interne, l'épopée est en réalité profondément marquée par le contexte dans lequel elle essaye de s'imposer et dont on ne parvient jamais à savoir lequel des deux doit se conformer à l'autre. Elle devient ainsi le lieu où se marque le plus nettement la limite des prétentions esthétiques, dès lors qu'elle est considérée comme la manifestation d'un rêve de maîtrise impossible qui annonce paradoxalement son échec et son inachèvement. Au fond, l'épopée est toujours conçue comme le simulacre dégradé d'autre chose : de l'histoire, de la société, du roman, de la tragédie, de la modernité, de la raison, du poème et de la littérature. Elle est cet autre que l'on ne peut pas parvenir à cerner ou à définir.

3. L'illisibilité de la longueur.

Même si nous décidons de mettre entre parenthèses la question de la pertinence d'un projet fondateur au XX^e siècle, et refusons pour l'instant de statuer sur l'assimilation ou non du long poème américain et de l'épopée, notre lecture de ces textes se trouve confrontée à une autre difficulté : la longueur de ces *poèmes* semble contredire la conception post-romantique de la *poésie*. C'est du moins ce qu'affirma Edgar Allen Poe de manière particulièrement explicite et canonique dans son essai « The Poetic Principle » : « A long poem is a flat contradiction in terms [...] If, at any time, any very long poem were popular in reality, which I doubt, it is at least clear that no very long poem will ever be popular again. » (Poe 71) Lorsqu'il porte ce jugement péremptoire, Poe pense avant tout au *Paradise Lost* de Milton, cependant il ne reproche pas au poète son dogmatisme, son symbolisme, sa dévotion à la tradition ni son désir de faire système. Il considère simplement que la longueur représente un obstacle poétique à l'unité d'effet et à l'intensité qui caractérise selon lui la poésie authentique⁶.

Dans *The Mirror and the Lamp*, M.H. Abrams affirme d'ailleurs que cette association du poétique et de l'intensité, donc de la brièveté a peu à peu supplanté les autres critères de valeur associés à la poésie (tels que le naturel, l'universalité ou la vérité) au cours des XVIII^e et XIX^e siècles en Grande Bretagne. Il montre de façon convaincante comment cette idée que l'on retrouve non seulement chez tous les romantiques⁷ mais aussi chez John Stuart Mill⁸ et Matthew Arnold⁹ dérive d'une certaine lecture du sublime longinien¹⁰ :

⁶ On peut néanmoins noter que Poe condamne aussi les poèmes trop courts qui ne parviennent pas à affecter profondément et durablement le lecteur et demeurent triviaux, allusifs et insatisfaisants en définitive : « On the other hand, it is clear that a poem may be improperly brief. Undue brevity degenerates into mere epigrammatism. A very short poem while now and then producing a brilliant or vivid, never produces a profound and lasting effect. » (Poe 1984 73)

⁷ Abrams retrouve ce motif chez Coleridge, Keats, Wordsworth et Shelley ce dernier affirmant notamment : « 'When composition begins, inspiration is already on the decline', and poets must fill the gaps between the incandescent moments by an 'intexture of conventional expressions'. » (Abrams 134)

⁸ « In 1838, however, John Stuart Mill asserted flatly that all genuine poem must be 'short poem ; it being impossible that a feeling so intense [...] should sustain itself at its highest elevation from long together [...] a long poem will always be felt [...] to be something unnatural and hollow...'. » (Abrams 136)

In Longinius' treatment, sublimity is said to be the product of an inspired moment of passion, rather than of cool and sustained calculation. It follows that: 1) This highest quality of style invests only a short passage of verse and prose, as against 'skill in invention, and due order and arrangement' which emerge 'as the hard-won result not of one thing nor of two but of the whole texture of the composition.' Accordingly, Longinius' insistences of sublimity range only from a single phrase or sentence – 'let there be light, and there was light' – to short passages from Sappho, Homer and Demosthenes. 2) This fragment bursts suddenly upon the auditor, with an effect of intensity, shock and illumination: 'flashing forth at the right moment' [...]) 3) We auditors recognize the sublime not by an act of analytic or comparative judgment but by our transport (*ekstasis*) and by 'the spell it throws over us.' [...]. (*Abrams* 133)

Bien entendu, cette conception de la poésie n'est possible que dans le prolongement de la conception kantienne de l'esthétique, dans la mesure où la poésie se distingue de la prose non pas tant par le fait qu'elle soit écrite en vers ou corresponde à certains critères génériques, mais parce qu'elle est censée produire cet état qui échappe au discursif, à la raison et au jugement. Devenue un absolu dématérialisé qui existerait toujours à la limite de l'indicible et serait censé restaurer notre rapport au monde, la *poésie* se dissocie dès lors progressivement du *poème*, qui ne représente plus qu'un moyen parmi d'autres d'y parvenir. Elle ne serait pas l'objet produit par un certain type d'artisan du langage ni le résultat d'un projet mené à son terme. Elle serait elle-même l'aboutissement d'une quête incertaine. Elle serait toujours rare, sporadique, ponctuelle, et à ce titre la brièveté, le fragmentaire et l'inachèvement ne sont pas les marques d'une défaite de la poésie mais son plus grand triomphe. Certes, la poésie ainsi conçue est un art difficile, mais elle est radicalement étrangère à l'épuisement que suscite la lecture de ces textes trop longs qui, de toute façon, ne sauraient être considérés comme étant poétiques dans leur ensemble. On considère d'ailleurs ces poètes graphomanes avec suspicion dès lors qu'ils semblent avoir renoncé de facto à la concentration, à la densité et à la rigueur qui sont peu à peu devenus

⁹ Dans « The Study of Poetry », Matthew Arnold décrit Pope et Dryden comme « classics of our prose » et ce en dépit de sa valorisation d'une poésie éminemment sérieuse.

¹⁰ La même idée est reprise d'ailleurs par Eliot qui considère dans « Prose and Verse », que le long poème est à l'image de la vie dans la mesure où il permet de mettre en scène l'alternance des moments d'intensité et de relâchement: « the movement towards and from intensity, which is life itself. » (*Eliot* 1921 5).

les marqueurs textuels de cette poétique de l'intensité. D'ailleurs, pourquoi vouloir s'encombrer de cette gangue de mots superflus dont le lecteur devra se libérer de toute façon s'il espère trouver des fragments poétiques « authentiques » ? Pour ce type de lecteur, la longueur n'existe pas en tant que telle et il ne peut pas en faire l'expérience. Pour lui, elle est à proprement parler illisible.

Au fond, tout le paradoxe du « long poème américain » tient au fait que, pour des raisons épistémologiques, politiques, historiques et poétiques, il ne devrait pas exister. Considéré à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e comme une survivance archaïque vouée à disparaître, une impossibilité théorique, la pratique du long poème est pourtant parvenue à s'imposer comme une évidence, comme un lieu commun. Certes, le verdict péremptoire de Poe a été partiellement confirmé au fil du temps, et le « long poème » n'est pas particulièrement populaire aujourd'hui, mais après tout ce constat s'applique de la même façon à l'ensemble de la poésie. Néanmoins, cette « forme » est suffisamment ancrée dans la pratique pour que des poètes contemporains relativement « grand public » comme Eileen Miles et Vikram Seth la revendiquent en tant que telle, et qu'on lui consacre des cours, des conférences, des ateliers d'écriture et des prix. Au Royaume-Uni, un magazine a été dédié à cette pratique en 2008. Tom Woolfe y fait allusion dans le *The Bonfire of the Vanities* et Vladimir Nabokov lui a consacré son roman *Pale Fire*. Même les jeunes artistes contemporaines de la *Bernadette Corporation* se sont approprié l'objet du long poème dans une exposition de 2009 intitulée *The Complete Poem*.

Semblant justement gênée par l'émergence de cet objet insolite, la communauté universitaire a tardé à en faire un objet d'étude à part entière. Certes, les principaux longs poèmes américains du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle ne pouvaient être totalement ignorés, mais ils ont rarement donné lieu à des études spécifiques et ont souvent été abordés de manière incidente dans des monographies traitant plus largement de la pratique de leurs auteurs. Dans ce cas, le long poème est avant tout considéré comme un dépôt commode de matériaux poétiques, d'aphorismes et de déclarations « théoriques » permettant d'illustrer un projet d'écriture conçu dans son ensemble. Dès lors, les questions posées par la nature de ces textes très particuliers sont rarement évoquées¹¹.

À ma connaissance, le premier à aborder explicitement cette question est Roy Harvey Pearce qui, dès 1961, consacra un chapitre de son étude *The Continuity of*

¹¹ Ironiquement, avant 1975, la majorité des textes consacrés spécifiquement à l'étude des *Cantos*, du *Bridge* ou *Paterson* sont des articles et non des ouvrages.

American Poetry au long poème américain. Dans son étude, Pearce conçoit les poèmes de Pound, Crane et Williams dans la filiation des longs poèmes du XIX^e siècle de Barlow, William Cullen Bryant et Walt Whitman. Il associe d'ailleurs explicitement la recherche formelle des poèmes postérieurs à un projet moral et politique, visant à créer une nouvelle communauté nationale. Même si son analyse est pertinente à bien des égards, elle demeure extrêmement schématique et Pearce n'accorde finalement que peu de place aux enjeux formels posés par ces poèmes. Ce type d'étude qui se place dans le prolongement des efforts de définition d'un canon proprement américain dans les années 30 et 40 est pourtant paradoxalement assez rare. On peut évoquer l'étude de James Miller qui lui aussi essaye de donner une idée de la continuité des pratiques entre le XIX^e et le XX^e siècle dans *The Quest for a Supreme Fiction*, ou Paul Christensen qui tentera d'inscrire le « long poème » dans la tradition de la « romance » définie en 1957 comme une forme spécifiquement américaine par Richard Chase dans *The American Novel and its Tradition*.

Certes, la référence au précédent whitmanien demeure fréquente dans les études du « long poème » mais l'auteur de *Leaves of Grass* est le plus souvent considéré comme le précurseur soit de la modernité poétique du XX^e siècle, soit d'un renouveau du lyrisme, que comme un représentant d'une littérature américaine sui generis des XVIII^e et XIX^e siècles, qui est d'ailleurs fréquemment occultée. En effet, très rapidement, les études du « long poème » ne vont s'intéresser qu'au long poème « moderniste », comme cela s'avère être le cas des trois principales études qui permettront à cet objet d'émerger au cours des années 80 : *The Tale of the Tribe* de Michael André Bernstein, *The Modern Poetic Sequence* de M.L. Rosenthal et Sally Gall ainsi qu'*On the Modernist Long Poem* de Margaret Dickie. Sans doute n'est-ce pas un hasard si l'étude du long poème correspond à peu de chose près au développement dans l'université américaine d'une critique systématique du conservatisme élitiste et autoritaire du modernisme, correspondant au développement du paradigme « postmoderne » ainsi qu'à la publication des *Fables of Agression* de Frederick Jameson en 1979, *The Theory of the Avant-Garde* de Peter Bürger en 1983 et *After the Great Divide* de Andreas Huyssens en 1986. Dans ce contexte, le long poème semble être devenu un enjeu stratégique majeur pour la critique, incarnant pour certains la grandeur d'un héritage moderniste qu'il fallait à tout prix défendre dans sa singularité irréductible, tandis que pour d'autres elle représentait son absolue décadence. Ainsi, Dickie considère que le long poème est la manifestation exemplaire d'un modernisme idéaliste, réactionnaire et autoritaire, tandis que Bernstein, bien que globalement bienveillant à l'égard de l'entreprise poundienne, s'inquiète néanmoins dans

son introduction des prétentions excessives des *Cantos*, et souligne le caractère ambivalent de l'engagement du poète entre conservatisme réactionnaire et militantisme révolutionnaire.

Dès l'instant où il fut devenu le symbole des excès du modernisme¹², la simple évocation du long poème a suffi à susciter la méfiance et une prise de position plus ou moins critique vis-à-vis de son héritage. Ainsi, lorsque les « nouveau formalistes » Dan Gioia, Frederick Feirestein et Dick Allen ont écrit leur manifeste *Expansive Poetry* en faveur d'un retour de la poésie à la narrativité et à la régularité prosodique, ils évoquent à plusieurs reprises les longs poèmes de Pound et de Williams qu'ils décrivent comme des échecs monumentaux qui, en renonçant à la tradition, se sont aliéné le public et ont renoncé à la poésie elle-même. Nabokov, lui, utilise le long poème pour s'en prendre aux excès d'une herméneutique universitaire délirante dans *Pale Fire*. Et lorsque Stephen Fredman cherche à diagnostiquer la crise dont est censée souffrir la poésie américaine, il définit le « long poème » comme un des deux types de textes qui incarnent la fin de la poésie :

One can find a rough analogy to the “last genre” of the prose poem in the “last philosophy” of Nietzsche, a philosophy that unites poetry and thought in an attempt to dismantle the categories of Western philosophical tradition such as ethics, epistemology and metaphysics. [...] Out of this drastic situation arises an often drastic poetry – contentious, over-wrought, over- and under-stated, at war with decorum. The most drastic, and therefore the most representative, forms that this extreme poetry assumes are the long poem and the poetry of prose. (*Frendman* 3-4)

Toutefois il est frappant de voir combien les critiques conservateurs ne sont pas les seuls à considérer le « long poème » avec méfiance. Ainsi, des critiques progressistes qui sont pourtant de fervents défenseurs de l'expérimentation formelle demeurent comme

¹² Cette tendance ira en s'affirmant et Brian Mc Hale dans l'introduction à *The Obligation Toward the Difficult Whole* en viendra même à considérer de manière tout à fait problématique que le long poème ne peut être lu que dans le contexte d'un modernisme élitiste et ce au dépend de toute forme de filiation : « In a sense then, to undertake to write a long poem is to engage with a peculiar high-modernist problematic and to practice a distinctively high-modernist genre ; it is, in effect, to *be* a high modernist, not matter whether one is writing under conditions of modernity in 1922 or 1942, or under the 'postmodern condition' in 1968 or 1980 or 1991. » (*McHale* 2)

interdits devant ces textes démesurés que l'on compare à des encyclopédies, des bibles, des atlas, ou que l'on qualifie, comme Franco Moretti, de « world-texts ». À ce titre, Bob Perelman est une figure exemplaire dans la mesure où il exprime clairement ses réserves vis-à-vis des œuvres monumentales de Joyce, Pound, Stein et Zukofsky dans son ouvrage *The Trouble with Genius*. Sans pour autant rejeter *a priori* ces textes, il rend aussi compte avec une certaine candeur de ses propres difficultés à faire face à cette partie-là du canon moderniste et de ses prétentions au génie :

Other modernists who conceivably could be included here – Eliot, Williams, HD, Moore, Stevens – differ primarily in that the limits of form are more a part of their writing. They produced poems, rather than life-writing. There is a sense of finiteness and social location that is not there in Pound and Stein certainly. Zukofsky and Joyce were quite conscious of the formal structures of their writing, but this is on the local level; globally, their encyclopedic ambitions were ultimately at odd with this. Although differing more widely than the blanket term ‘modernism’ would suggest, these works share a common root: *The Cantos*, *Ulysses*, “*A*” and Stein’s books were written to be masterpieces – bibles, permanent maps or X rays of society, blueprints for a new civilization, or demonstrations of the essence of the human mind. However, the social narrative by which these displays of genius were to communicate their values, not only to their often-minute audiences but beyond to society at large, were difficult to follow. Being difficult to follow is central to genius. (*Perelman 3*)

En polarisant ainsi les débats autour de la question de l'héritage moderniste, la critique a avant tout cherché à distinguer les longs poèmes qui procèdent d'un désir irréalisable d'exhaustivité, de maîtrise et de clôture, de ceux qui prennent acte du fait qu'il s'agit d'une impasse, et enfin de ceux qui visent une réappropriation critique de cette tradition. C'est ainsi que les *Tablets* de Arman Schwerner ont pu être considérés comme un poème critique, voire parodique des prétentions modernistes, tandis que dans des ouvrages comme celui de Bernard Schweitzer (*Approaches to the Anglo and American Female Epic*), l'on a pu célébrer la réappropriation de cette « tradition » par des femmes, des auteurs postcoloniaux ou des poètes issus des minorités qui ont ainsi cherché à s'affranchir de ces figures tutélaires, patriarcales et blanches.

Cette réévaluation et cette ouverture du canon sont tout à fait légitimes et elle ont certes permis de situer l'étude de la littérature américaine dans de nouvelles perspectives et

de permettre l'invention de nouvelles problématiques. On peut néanmoins souligner combien ces lectures perpétuent l'idéologie de l'exceptionnalisme américain en sous-main alors même qu'elles semblent la nier. En effet, le récit linéaire et unifié de la littérature américaine qui nous est proposé est le récit de l'affranchissement progressif de l'individu et de l'avènement d'une démocratie exemplaire qui présidait déjà aux entreprises de formation du canon du début du XX^e siècle. Certes, les termes du débat ont changé dès lors que l'on célèbre dorénavant le pluralisme, la préoccupation éthique et la résistance héroïque aux prétentions hégémoniques, mais on retrouve en définitive la même méthodologie du « formalisme politique » qui avait présidé à la panthéonisation de Whitman. Günter Leypoldt explique très bien pourquoi ce mécanisme séduisant pour la critique universitaire (qui parvient de la sorte à perpétuer sa fonction et ses paradigmes traditionnels), s'avère être, en définitive, assez vulnérable aux critiques d'ordre méthodologique. Il souligne qu'il est finalement assez réducteur de considérer la parataxe, le collage, la polyphonie et l'ouverture formelle comme intrinsèquement plus démocratiques que d'autres formes.

Le cas du « long poème » illustre particulièrement les difficultés induites par ce type d'approche. En effet, bien que cette forme soit souvent considérée comme intrinsèquement hégémonique, les cas limites sont si nombreux que cette caractérisation même perd de sa légitimité. Mais ce qui nous intéresse d'avantage, c'est combien la longueur elle-même ne parvient pas vraiment à être lue dans cette perspective, et est exclusivement conçue de manière négative. En effet, les longs poèmes « modernistes » qui croient naïvement à la possibilité d'un ordre restauré et d'un grand œuvre sont voués à l'échec, comme semble en attester l'inachèvement quasi-systématique de ces textes qui ne sont plus que les ruines d'un rêve fou. À l'inverse, les longs poèmes « postmodernes »¹³ n'offrent quant à eux qu'une mise en abîme ironique et critique de l'impossible longueur. Dans un cas comme dans l'autre, la longueur n'existe pas en tant que telle et ne peut donc être lue autrement que comme une accumulation de fragments épars.

D'ailleurs, même les lectures qui ne prennent pas directement part à cette dispute entre moderne et postmoderne en viennent finalement à nier la longueur. En effet, le statut problématique de *l'objet* que représente de toute évidence le long poème a encouragé un

¹³ Là encore le « postmodernisme » n'a rien inventé dès lors que l'on retrouve des poèmes héroï-comiques à toutes les époques qu'il s'agisse de la *Batrachomyomachie* de la Grèce antique, du *Sceau enlevé* de Tassoni, du *Lutrin* de Boileau ou de *Hudibras* de Samuel Butler.

retour en faveur de la tripartition horacienne des poésies épiques, lyriques et dramatiques, alors même que celle-ci avait été abandonnée de fait au profit des conceptions « idéaliste », « fonctionnelle » et « expressive » de la *poésie* privilégiées par le romantisme. Dès lors, la critique a eu tendance à se concentrer sur la dichotomie épique/lyrique, et à considérer que le poème long représentait le moyen pour les poètes de prendre ostensiblement leur distance vis-à-vis du lyrisme ou, du moins, de corriger ses pires excès. Le « long poème » devait notamment permettre de nuancer ce que l'on supposait être le culte de l'ego censé caractériser la poésie romantique, en ouvrant le poète au monde des choses et à une réalité collective. Mais paradoxalement, le long poème n'a pas tant été conçu comme relevant d'un paradigme distinct du poème lyrique, mais comme étant son extension et, par conséquent, les modes de lecture propres à la brièveté furent simplement aménagés pour correspondre à la longueur¹⁴. Le cas le plus flagrant de cette démarche nous est proposé par Rosenthal et Gall qui en quelques lignes à peine se débarrassent de la question de la longueur pour imposer une lecture éminemment lyrique de ce qu'ils appellent « the modern poetic sequence »¹⁵ :

Poe may have been mistaken in any given assertion, but he was dead right in what is after all his essential position: that the traditional ways to structure the long poem no longer satisfy the modern poet. *A poem depends for its life neither on continuous narration nor on developed argument but on a progression of specific qualities and intensities of emotionally and sensuously charged awareness.* [...] The modern sequence, then, is a grouping of mainly lyric poems and passages, rarely uniform in pattern, which tend to interact as an organic whole. It usually includes narrative and dramatic elements, and ratiocinative ones as well, but its structure is finally lyrical. Intimate, fragmented, self-

¹⁴ D'ailleurs, pour ce type de lecture du « long poème », la démesure du poème ne fonctionne que comme le symbole de cette prise de distance et n'est en aucun cas nécessaire en elle-même. Après tout, le poème court peut très bien s'accommoder de l'objectivité comme en attestent les *Discrete Series* de George Oppen et le lyrisme n'est bien entendu pas antinomique à la prise en compte de la collectivité (on peut évoquer bien entendu la figure traditionnelle du barde ou la distinction proposée par Edward Mendelson entre 'civil poets' et 'vatic poets').

¹⁵ M.L. Rosenthal est surtout connu pour avoir inventé le terme « confessional poet » dans son article sur Robert Lowell « Poetry as Confession » publié dans *The Nation* en 1959. On ne sera donc pas surpris de découvrir que des chapitres importants de *The Modern Poetic Sequence* sont consacrés à Whitman, Dickinson et « The Confessional Poets » qui figuraient déjà dans l'article. À l'inverse le corpus poundien est expédié en cinquante pages, Williams en quarante et Olson en vingt.

analytical, open, emotionally volatile, the sequence meets the needs of modern sensibility even when the poet aspire to tragic or epic scope. (*Gall* 6; 9)

Même si Rosenthal et Gall revendiquent explicitement leur lecture « lyrique » du long poème, on est néanmoins surpris de constater à quel point leur discours est saturé pas toutes les expressions canoniques du lyrisme romantique britannique : « specific qualities and instensities of emotionally and sensuously charged awareness », « organic whole », « fragmented », « volatile », « sensibility ». Certes, en proposant cette idée de « poetic sequence, » les critiques entérinent à juste titre le fait que ces poèmes ne sont pas organisés autour d'une trame narrative ou d'un système démonstratif que l'on associe traditionnellement à l'épopée. Cependant, l'invention de cette « nouvelle catégorie » ne sert aussi qu'à masquer le fait que, pour eux, le « long poème » ne représente rien de neuf et qu'en définitive nous pouvons le lire comme nous lirions un recueil de poèmes.

En tout cas, la question de savoir si le « long poème » relève d'avantage de l'épopée ou du poème lyrique me paraît en définitive stérile dans la mesure où elle tente de ressusciter une distinction qui n'est plus vraiment d'actualité depuis deux cents ans. Plus généralement, il me semble que l'espoir de définir des propriétés, une ambition ou un projet qui seraient communs aux longs poèmes afin d'en faire un « genre » à proprement parler sont également voués à l'échec. J'en vois pour preuve le fait que, depuis les années 80, aucun des efforts pour caractériser génériquement le long poème n'est réellement parvenu à s'imposer. C'est ainsi que les critiques n'ont eu de cesse de proposer leurs propres critères pour décrire le « long poème » et de recourir à diverses appellations : « American long poem », « epic », « epic long poem », « lyric epic », « personal epic », « american romance », « modern verse epic », « modern lyric sequence », « extensive poem », « verse novel », « modernist pastoral », « world-system »... Ce foisonnement conceptuel me semble pour le moins symptomatique et renvoie à une multiplicité de démarches qui s'appuient sur des corpus et des méthodologies qui ne sont pas seulement multiples mais souvent contradictoires¹⁶. Bien loin d'offrir une image de la vitalité de la

¹⁶ Il est notamment frappant de voir comment la critique s'obstine à vouloir identifier « l'œuvre » fondatrice de ce genre afin d'en faire l'étalon et le paradigme de tous les longs poèmes postérieurs. Faut-il chercher du côté des épopées historiques? Whitman ? Pound ? Eliot ? Stevens ? En cherchant ainsi à identifier une origine unique au long poème, la critique contemporaine tente ironiquement de trouver un analogue américain à ce que Homère fut pour toute la littérature européenne pendant 2000 ans. Dans ce contexte,

communauté critique, cette absence de consensus terminologique relève d'avantage d'une forme de cacophonie où chacun tente à tout prix d'imposer son propre paradigme.

Pendant ce temps, et malgré ce défaut de théorisation, le « long poème » n'a eu de cesse de s'affirmer dans le paysage culturel américain. C'est ainsi que nous avons dû apprendre à nous accommoder de cette dénomination quantitative qui rassemble de manière précaire un corpus étonnement éclectique de textes qui n'ont souvent en commun que d'avoir été écrits et publiés aux États-Unis et de comprendre plusieurs pages de texte. La sous-détermination même du terme signifie déjà cette défaite de la théorie. Et pourtant, bien loin de n'être qu'un constat objectif, un consensus minimum dans l'attente de précisions ultérieures, on comprend au contraire que la longueur est, d'emblée, le véhicule de tout un ensemble de significations et de connotations qui placent ces textes à part et qui, en l'état, les rendent bel et bien illisibles en tant que tels. Comment comprendre cette résurgence spectaculaire du poème alors que nous nous évertuons à définir la fonction poétique ? Faut-il effectivement distinguer les « longs poèmes » modernes, pré-modernes et postmodernes ? Comment peut-on parvenir à lire le long poème en tant que tel ? Au fond, c'est bien là que se situe tout l'enjeu de notre lecture.

4. Prendre la longueur au pied de la lettre.

Ainsi, plutôt que de regretter ce défaut apparent de caractérisation, je prendrai le parti de lire le « long poème » en tant que tel. J'en viendrai même à considérer que cette mise en suspens forcée de notre propension à définir *a priori* ce à quoi nous avons à faire, a le mérite de nous forcer à rendre compte de notre lecture effective de ces poèmes. Après tout, le terme de « longueur » lui-même n'évoque pas tant les propriétés objectives d'un texte que l'expérience éprouvante que nous en faisons ainsi que nos efforts et nos attentes frustrés. Certes, la longueur est une épreuve, et la mise en échec non seulement de nos habitudes de lecture héritées du romantisme mais aussi de nos protocoles de lecture universitaire représente effectivement un défi. Mais l'on peut tout aussi bien considérer qu'elle nous offre une occasion unique de réinventer la lecture ou du moins de percevoir la variété des lectures que requiert la poésie. Ce n'est qu'en nous intéressant directement aux problèmes que cette expérience de la durée pose au lecteur et au poète que nous serons en

il serait peut-être bon de leur rappeler que *l'Illiade* et *l'Odyssée* furent sans doute des inventions collectives.

mesure de déterminer si cette pratique inaugure effectivement de nouvelles possibilités pour la poésie. C'est aussi à ce prix, me semble-t-il, que nous parviendrons à reconnaître au « long poème américain » une certaine opportunité et productivité alors que le fait d'être assimilé à l'épopée le voue d'emblée à être obsolète et raté.

Étant donné que cette « forme » suscite globalement la méfiance de la communauté critique, il existe peu de textes pour nous guider dans nos efforts. Le poète Rachel Zucker est la seule, à ma connaissance, à avoir récemment tenté de rendre compte des qualités propres au long poème dans son essai « *An Anatomy of the Long Poem* ». Si l'on peut reprocher à cet article son manque de rigueur scientifique, il me semble néanmoins que sa lecture très personnelle du « long poème » (qui prend pour point de départ la lecture du poème relativement court de Randall Jarrel « *A man meets a woman in the street* ») est précieuse pour nous. Certes, parmi la vingtaine de raisons de lire des longs poèmes que Zucker nous propose, certaines ne nous semblent pas particulièrement convaincantes, soit parce qu'elles ne font que perpétuer des idées marquées au coin du sens commun (« long poems are ambitious », « long poems are extreme »), soit parce qu'elles ne correspondent qu'à une partie du corpus (« long poems are sad and full of joy », « long poems are confessional », « long poems grapple with narrative but aren't prose »). Par contre, lorsqu'elle précise que le simple fait de devoir consacrer du temps à ces poèmes modifie la nature de l'attention que nous leur portons et parvient à susciter une forme d'intimité particulièrement problématique entre le lecteur et ces textes, il me semble que Zucker touche à des « propriétés » importantes de ces textes. Elle a aussi raison, me semble-t-il, de souligner l'importance que prennent les processus dans ces poèmes qui n'ont de cesse se réévaluer et de se confronter à leurs propres limites, ce qui a d'ailleurs pour conséquence de contraindre le poète à s'accommoder modestement de l'imperfection de ses efforts.

Si Rachel Zucker nous propose quelques pistes de réflexion intéressantes, c'est qu'en tentant de décrire la relation singulière que le long poème entretient avec le monde, le lecteur et l'expérience, elle donne raison à Poe qui, paradoxalement, s'était déjà intéressé au statut très particulier de ces objets poétiques démesurés. En effet, dans son essai « *The Philosophy of Composition* », un des reproches qu'il fait aux poèmes qui ne peuvent être lus d'une traite est de laisser le monde et ses préoccupations faire irruption dans ces poèmes et d'ainsi remettre en cause de facto leur intégrité : « for if two sittings be required, the affairs of the world interfere, & everything like totality is at once destroyed » (*Poe 1984 15*). Cette intuition de Poe me semble particulièrement riche de potentialités et même s'il considère, pour sa part, qu'il s'agit d'un défaut rédhibitoire, on peut tout aussi

bien admettre qu'il s'agit là d'un champ d'investigation fertile pour le poète qui choisirait d'en exploiter les ressources. Dans ce contexte, le « long poème » ne viserait pas tant à convertir le monde en *objet esthétique* mais deviendrait ostensiblement une *chose du monde*, aux prises avec lui et essayant tant bien que mal de s'y faire une place. De même, à partir du moment où le poème s'inscrit dans la durée, qu'il se trouve écartelé entre diachronie et synchronie et n'est plus en mesure de s'imposer comme une unité forclosée, le lecteur se trouve confronté à une foule de questions particulièrement difficiles et inattendues. À quel contexte appartient ce type de poème ? De quelle temporalité relève-t-il ? Quelle relation entretient-il avec l'histoire, avec la vie, le devenir, l'oubli, la finitude, l'achèvement ? Est-on en mesure de postuler que l'auteur est égal à lui-même à plusieurs décennies d'intervalle ? Est-il pertinent de parler d'intentionnalité et de projet dans ce contexte ? De quel état du texte parle-t-on d'ailleurs ? Où peut-on trouver le temps de lire de tels poèmes et pourquoi même le ferait-on¹⁷ ?

Une autre référence essentielle pour comprendre les possibilités offertes par cette forme pourrait être le chapitre consacré au long poème romantique par A.C. Bradley dans ses *Oxford Lectures* de 1909 : « The Long Poem in the Age of Wordsworth »¹⁸. Son étude s'ouvre par une défense du romantisme anglais contre les attaques de Matthew Arnold qui, dans « The Function of Criticism at the Present Time », affirme que si la pratique romantique de la poésie est demeurée inaboutie, en dernière instance, c'est qu'elle ne fut pas soutenue par un climat intellectuel et des efforts critiques suffisants. Pour lui, le romantisme fut, au fond, handicapé par un défaut de pensée. Si Bradley reconnaît volontiers qu'au tout début du XIX^e siècle, le Royaume-Uni ne parvint pas à produire de grands penseurs comme en Allemagne, il attire néanmoins l'attention de son lecteur sur la grandeur de la poésie lyrique britannique qui parvint à produire une pensée d'une richesse, d'une profondeur et d'une variété inégalées. Il insiste aussi sur le fait que les bouleversements historiques, sociaux et scientifiques que connut le Royaume-Uni à cette époque marquèrent profondément les poètes qui se passionnèrent, comme le reste de la société, pour la pensée et les idées qu'ils voyaient d'ailleurs confusément à l'œuvre partout autour d'eux :

¹⁷ Comme nous l'avons vu dans la seconde section consacrée à « l'épopée impossible », le poème épique pose les mêmes questions bien que de façon moins insistante. En effet, si l'on fait abstraction de son caractère mythique et fondationnel, on constate que ce genre entretient un rapport très problématique avec la définition, la responsabilité intellectuelle, le public, le temps et le contexte.

¹⁸ À ma connaissance, Bradley est un des tout premiers critiques à utiliser l'expression « a long poem ».

Those who were deeply affected by [the spirit of the time], directly or indirectly, had their minds full of theoretic ideas. They were groping after, or were already inflamed by, some explicit view of life, and of life seen in relation to an ideal which it revealed or contradicted. And this view of life, at least at first, pressed for utterance in a more or less abstract shape, or became a sort of soul or second meaning within those appearances of nature, or actions of men, or figures and fantasies of youthful imagination, which formed the ostensible subject of the poetry. (*Bradley* 185-186)

Affranchis des certitudes du passé, les poètes se devaient d’être à la hauteur non seulement de cette nouvelle liberté mais aussi de la toute nouvelle indépendance concédée aux arts ainsi qu’aux enjeux et aux potentialités nouvelles qui se déployaient peu à peu dans le monde autour d’eux. Ils se passionnèrent donc pour cette forme spéculative de la poésie qui conféra d’ailleurs une nouvelle portée à leur expression lyrique. Ils se lancèrent aussi dans de longs poèmes censés célébrer la co-émergence d’un nouvel état de conscience et d’une nouvelle réalité, ce qui permettait d’ailleurs d’identifier le destin de la poésie et l’avènement de l’idéal dans le monde :

[Wordsworth] tells us in the *Prelude* of the subjects he thought of. They are good subjects, legendary and historical, stories of action, not at all theoretical. But it will not do: his mind ‘turns recreant to her task.’ He has another hope, a ‘favourite aspiration’ towards ‘a philosophic song of Truth.’ But even this will not do; it is premature; even Truth (I venture to suggest) is not inward enough. He must first tell the story of his own mind: the subject of his long poem must be Poetry itself. He tells this story, to our great gain, in the *Prelude*; and it is the story of the steps by which he came to see reality, Nature and Man, as the partial expression of the ideal, of an all-embracing and perfect spiritual life or Being. [...] The first long poem of Keats was *Endymion*. The tendency to the concrete was strong in Keats; he has been called, I think, an Elizabethan born out of due time; and *Endymion*, like *Venus and Adonis*, is a mythological story. But it is by no means that alone. The infection of his time was in him. The further subject of *Endymion* is again the subject of the *Prelude*, the story of a poet’s soul smitten by love of its ideal, the Principle of Beauty, and striving for union with it, for the ‘wedding’ of the mind of man ‘with this goodly universe in love and holy passion.’ What, again, is the subject of *Epipsychidion*? The same. (*Bradley* 186-87)

Cependant, Bradley insiste sur le fait que si le poème court s'adaptait bien à ce nouveau mode spéculatif, il n'en allait pas de même du poème long. Si les poèmes lyriques permettaient en effet à la pensée de se déployer dans toute sa densité, à la crise de la raison d'être pleinement éprouvée et à l'espoir d'un nouvel ordre de s'exprimer, on attendait du long poème qu'il parvienne à déployer toute une pensée du monde que ces poètes, confrontés à l'incertitude du monde moderne, n'étaient de toute façon pas en mesure de produire. Ainsi, ces poèmes étaient-ils éternellement voués à être insatisfaisants, ils restaient toujours sur le seuil de cette grande synthèse annoncée, ils demeuraient pris au piège d'un culte triomphant d'une intériorité qui ne parvenait pas à se hisser au niveau de la synthèse escomptée. Selon Bradley, c'est la lecture de ces longs poèmes qui pousse Matthew Arnold à accuser le romantisme de n'avoir pas accordé suffisamment de temps à la pensée, alors même que cet échec du long poème romantique n'est en aucun cas imputable à une mobilisation insuffisante de la raison. Bradley reproche plutôt au romantisme d'avoir accordé une place trop importante à l'intériorité et à la spéculation au risque de couper la poésie de tout un pan de l'expérience humaine.

Cependant, Bradley demeure très mesuré dans sa critique. Il refuse absolument de considérer que le lyrisme romantique ait été un échec et il ne propose pas non plus de dissocier radicalement la poésie de la pensée¹⁹. De même, lorsqu'il s'en prend à l'importance excessive accordée par le romantisme à l'intériorité, il précise bien que l'universalité et l'essentialisme qui sous-tendent la pensée romantique font que celle-ci n'est pas indifférente au monde ou aux autres et qu'elle n'est pas non plus enfermée dans un narcissisme solipsiste. Il voit plutôt dans le déclin du long poème un symptôme du monopole exclusif réservé à la pensée, à l'esprit et à l'âme aux dépens de l'événement, du lieu et de l'action. Pour lui, ce privilège exorbitant accordé à la spéculation et à la contemplation a certes permis d'incroyables avancées, mais a aussi eu pour conséquence de restreindre considérablement le champ d'action de la poésie. Il voit là d'ailleurs un des

¹⁹ Bradley ne rejette pas la pensée en tant que telle que le monopole absolu que lui a accordée le romantisme.

Une poésie absolument « réaliste » qui se contenterait de recenser « objectivement » le monde sans aucune intervention de la pensée lui semble d'ailleurs inconcevable : « Such poems, we may allow ourselves to hope, will sometimes deal with much of the common and painful and ugly stuff of life, and be in that sense more 'democratic' or universal than any poetry of the past. But it is vain to imagine that this can be done by a refusal to 'interpret' and an endeavour to photograph. Even in the most thorough-going prose 'realism' there is selection; and, to go no further, selection itself is interpretation. » (*Bradley* 201)

grands défis auxquels les poètes devront s'atteler au XXe siècle. Sans trop savoir si cela aura lieu ni le type de poésie qui sera produit, il espère que le long poème parviendra à se réinventer en renonçant au mythe et à l'héroïsme caractéristiques des grandes épopées du passé et à se confronter courageusement à l'incertitude de la condition moderne afin de produire une pensée en actes. Sans pour autant préconiser un retour à la poésie élisabéthaine qui lui semble de toute façon inenvisageable, il oppose ainsi la poétique de l'action à la manière de Shakespeare à la poétique de l'intériorité de Browning, pour suggérer ce dont la poésie romantique et contemporaine s'est coupée :

In the end, if we set aside the short lyrics, [Browning's] best poems are all 'studies' of souls. 'Well,' it may be answered, 'so are Shakespeare's tragedies and tragi-comedies.' But the difference is great. Shakespeare, doubtless, is little concerned with the accuracy of the historical background,—much less concerned than Browning. But his subject is not a soul, nor even souls: it is the actions of souls, or souls coming into action. It is more. It is that clash of souls which exhibits not them alone, but a whole of spiritual forces, appearing in them, but spreading beyond them into the visible society to which they essentially belong, and into invisible regions which enclose it. The thing shown, therefore, is huge, multiform, ponderous, yet quivering with an inward agitation which explodes into violent bodily expression and speaks to the *eye* of imagination. What specially interests Browning is not this. It is the soul moving in itself, often in its most secret windings and recesses; before action or after it, where there is action at all; and this soul not essentially as in its society (that is 'background' or 'decoration'), but alone, or in relation to another soul, or to God. He exhibits it best, therefore, in monologue, musing, explaining, debating, pleading, overflowing into the expression of feeling or passion, but not acting. (*Bradley* 199-200)

Au fond, ce qui nous intéresse plus particulièrement dans la thèse de Bradley c'est qu'il ne distingue pas le long poème du poème court en s'appuyant sur les vieilles distinctions de l'épique et du lyrique, du subjectif et de l'objectif, de l'expérience et de la pensée. Il nous propose au contraire de distinguer une poésie de la réflexion d'une poésie de l'action qui mobiliserait d'ailleurs simultanément le monde, la pensée et le corps : « There is more virtue than their philosophy dreams of in deeds, in 'the motion of a muscle this way or that.' Doubtless it is the soul that matters; but the soul that remains interior is not the whole soul. If I suppose that mere self-scrutiny can show me that, I deceive myself; and my deeds, good and evil, will undeceive me. » (*Bradley* 202-203) Dans une certaine

mesure les conclusions de Bradley ont été partagées par de nombreux poètes au XX^e siècle et l'invention de poétiques performatives, concrètes ou protocolaires marque bien cette prise de distance vis-à-vis de l'intériorité et de la spéculation. Je considère que la « renaissance » du « long poème » procède, en partie du moins, de cette logique.

Tout ceci nous encourage en tout cas à envisager la démesure du long poème sous un nouveau jour et à ne plus l'associer systématiquement à l'ambition, à la monumentalité, à l'exhaustivité, à la tradition, au fondationnalisme ou à un désir impossible d'emprise. Abordée sous cet angle, la longueur ne nous apparaît plus univoque, égale à elle-même, mais elle se révèle au contraire multiple et légitime, différente même à l'intérieur d'un poème unique, ouvrant ainsi tout un champ de pratiques à explorer. Il ne nous semble d'ailleurs plus nécessaire d'avoir systématiquement recours à la typologie traditionnelle des genres qui domine pourtant encore largement la lecture du long poème²⁰. Ou, tout au moins, il semble possible de distinguer les longs poèmes qui en relèvent encore de ceux qui s'en sont résolument affranchis. Ainsi lorsqu'on constate l'importance qu'Allen Ginsberg accorde au souffle, au vers et à la liberté expressive dans « Notes on Howl and Other Poems », il semble légitime de lire *Howl* et *Kaddish* comme des longs poèmes lyriques. On observe également que jusque dans les années 20 et 30, des poètes continuent effectivement de considérer leurs propres travaux dans le contexte du projet épique, et qu'ils ambitionnent soit de rénover la forme épuisée de l'épopée européenne soit de proposer un nouveau récit national fondationnel. On peut ainsi considérer que *The Columbiad* de Joel Barlow, *The American Epic* de Drummond Welburn, *The Song of Hiawatha* de Henry Wadsworth Longfellow, *Merlin*, *Lancelot*, *Tristram* de Edwin Arlington Robinson, *A Cylce of the West* de John Neihardt, *The Bridge* de Hart Crane ou *Ode to Liberia* de Melvin Tolson comme relevant encore de l'épopée.

Certes, Whitman et Pound se réfèrent bel et bien au genre épique dans leurs écrits critiques, mais le sens qu'ils accordent à ce terme, qui n'est d'ailleurs pas employé systématiquement pour décrire leurs poèmes respectifs, apparaît comme étant éminemment problématique. Bien loin de renvoyer à un corpus précis de textes ou à une définition précise de l'épopée, il semblerait que le terme ait été plus ou moins vidé de sa substance pour eux. Ainsi, bien que dans sa préface de 1855 aux *Leaves of Grass*, Whitman affirme

²⁰ Ainsi, par exemple, la *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* ne propose pas d'entrée pour le « long poème » et renvoie plutôt le lecteur vers les articles « épopée », « le long poème moderne » et « la poésie narrative ».

« For such the expression of the American poet is to be transcendent and new. It is to be indirect and not direct or descriptive or epic. » (*Whitman* 615), cela ne l'empêchera pas d'écrire dans celle de 1872 « The impetus and ideas urging me, for some years past, to an utterance, or attempt at utterance, of New World songs, and an epic of Democracy. » (*Whitman* 647). De plus, dans la préface de 1876, il qualifiera son poème de « present Mélange » (*Whitman* 652). De même, si Ezra Pound, a effectivement défini l'épopée dans *ABC of Reading* comme « a poem including history » (*Pound 2010* 46), il me paraît très problématique d'appliquer cette définition particulièrement vague de l'épopée à d'autres poèmes que les *Cantos*. Par ailleurs, dans un contexte américain, il semble en effet que la distinction entre la littérature et l'histoire, l'œuvre et le document ait été particulièrement tenue et que l'on peut par conséquent presque considérer qu'il s'agit là d'une définition de la littérature américaine dans son ensemble, comme l'illustre d'ailleurs bien le fait que Linda Hutcheon ait défini « la métafiction historiographique » comme un des modes dominants de la prose américaine au XX^e siècle²¹.

Néanmoins, si de très nombreux longs poèmes ne peuvent être classés ni comme des épopées ni comme des poèmes lyriques, il me semble cependant nécessaire de resserrer d'avantage notre corpus afin de ne nous concentrer que sur les textes qui mettent en œuvre la longueur sans concepts que nous nous proposons d'étudier. C'est ainsi que j'exclus d'emblée les longs poèmes « postmodernes » qui ne sont qu'une remise en question des prétentions du long poème moderniste dont ils proposent seulement une version critique. De même, je ne tiendrai pas compte de ces longs poèmes dont la longueur est le produit de la mise en œuvre d'un protocole strict, d'une collection cohérente d'objets textuels ou du dépouillement d'un corpus d'archives prédéterminé comme dans les poèmes de Lee Edgar Master (*Spoon River Anthology*), Muriel Ruckeyser (*U.S.1*) ou Charles Reznikoff (*Testimony : 1885-1915* ou *Holocaust*). Par ailleurs, même si cela peut sembler arbitraire, il me semble essentiel d'appliquer un critère de longueur minimum aux textes que nous allons aborder afin de ne nous intéresser qu'aux poèmes qui nous confrontent

²¹ On peut aussi évoquer le fait que la *Cambridge History of American Literature* de 1921 ne semble pas vraiment opérer de distinction entre œuvre de littérature et documents historiques consacrant des chapitres aux essais, aux récits de voyages, aux historiens, aux théologiens, à la philosophie, à la presse, aux discours politiques et à la pédagogie. De même, on peut se référer à l'ouvrage *History as Romantic Art* dans lequel Daniel Levine démontre que les historiens du 19^e siècle concevaient leur travail selon des critères résolument esthétiques. On pourrait ainsi multiplier les exemples de la porosité entre la littérature et l'histoire aux États-Unis.

effectivement à la difficulté de la longueur. En effet, ne peut-on pas distinguer une longueur acceptable qui, en dépit de ses exigences et de ses ambitions expérimentales, pousse nos modes de lecture traditionnels à leur limite, d'une autre forme de longueur, plus radicale, qui relève d'un tout autre champ de pratique et d'une toute autre logique. Une lecture qui justement saurait s'accommoder de ces intrusions du monde, qui renoncerait à l'illusion d'une isométrie entre le temps de l'écriture et celui de la lecture, qui envisagerait la durée et l'obsolescence, qui ne se concevrait pas nécessairement dans l'horizon du poème comme d'un objet en attente de sa clôture ou de sa fin.

C'est ainsi que je ne considérerai pas *The Waste Land* et *Four Quartets* de T.S. Eliot, « Notes Towards a Supreme Fiction » de Wallace Stevens ou « Self-Portrait in a Convex Mirror » de John Ashberry comme de longs poèmes bien qu'ils aient souvent été considérés comme tels par la critique. Il me paraît bien plus fécond de suivre l'exemple de Jennifer Clarvoe et de distinguer les « long poems », des « long short poems » et des « short long poems » comme elle le fait dans son article « T.S.Eliot and the Short Long Poem »²². Après tout, T.S. Eliot lui-même ne semblait pas vraiment convaincu par le verdict de Pound qui lui avait annoncé que la *Terre Vaine* était le plus long poème de langue anglaise à ce jour (« the longest poem in the English landgwidde »). Clarvoe cite ainsi un passage du *Chapbook* où Eliot ne parvient pas à décider si son poème s'apparente d'avantage au *Kubla Khan* de Coleridge qu'au *Paradise Lost* de Milton :

The author cannot decide, however, where the previous year's *The Waste Land* belongs: perhaps it should be matched with Keats' *Hyperion*? In another hundred years, the author hazards, it might be compared with *Paradise Lost*. 'But the comparison is more or less odious,' the author continues, 'because the one poem is so overwhelmingly long, and the other so disarmingly short. Who shall say, rather, that the *Waste Land* is not the *Kubla Khan* of this generation?' This offers fascinating testimony to the impact of Eliot's poem. *The Waste Land* is here awarded undeniable status, but in what genre? To what family of poems does it most properly belong? Should we trace its most important affiliations to Keats's long narrative poem, Milton's epic or Coleridge's fragment? And what role does its length play in these affiliations. (*Martiny* 532)

²² Dans le *Blackwell Companion to Poetic Genre* dans lequel figure cet essai de Jennifer Clarvoe un autre article, écrit par Alex Runchman, est consacré à l'épopée (« 'Containing History' : Epic Poetry and Revisions of the Genre. ») confirmant ainsi le parti pris de Clarvoe de distinguer les poèmes en fonction de leur longueur.

Si les interrogations de Clarvoe me semblent très pertinentes et si, par la suite, elle distingue brillamment le « short long poem » d'Eliot du « long short poem » de Ashberry, elle n'offre malheureusement que peu de pistes pour penser le « très long poème ». Car si Poe fixait la longueur idéale d'un poème à 108 vers et considérait les poèmes de plus de 200 vers comme « longs », les poèmes auxquels nous nous intéresserons comprennent plusieurs centaines de pages et ont été rédigés sur plusieurs décennies. Poèmes qui s'écrivent à l'échelle d'une vie, ils ne sont pas des recueils mais ne synthétisent pas pour autant tout l'effort d'écriture de leurs auteurs, qui ont souvent continué à écrire des poèmes courts et à se lancer parallèlement dans d'autres projets. La démesure de ces poèmes est telle qu'ils ne relèvent plus d'une unité formelle, conceptuelle ou programmatique. C'est là, me semble-t-il, que nous nous trouvons le plus nettement confrontés à l'épreuve de la longueur.

Car, contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'échelle à laquelle un poème se déploie suffit à elle seule à produire une expérience singulière. Pour donner une idée plus précise de ce que j'entends par là, et même si je ne souhaite pas accorder trop d'importance à l'analogie structurelle qui lie architecture et poésie, il me semble utile d'évoquer les travaux de l'architecte Rem Koolhaas qui s'est précisément intéressé à la façon dont la démesure suffit à elle seule à imposer l'émergence de formes et d'usages neufs. C'est ainsi que, dans *S,M,L,XL*, il revient sur l'émergence de ce qu'il appelle « Big Architecture » au XX^e siècle et semble tracer les contours de ce que pourrait être notre propre lecture de la Longueur :

Of all possible categories, Bigness does not seem to deserve a manifesto; discredited as an intellectual problem, it is apparently on its way to extinction – like the dinosaur – through clumsiness, slowness, inflexibility, difficulty. But in fact only Bigness instigates the regime of complexity that mobilizes the full intelligence of architecture and its related fields. [...] Beyond a certain critical mass, a building becomes a Big building. Such a mass can no longer be controlled by a single architectural gesture, or even by any combination of architectural gestures. The impossibility triggers the autonomy of its parts, which is different from fragmentation: the parts remain committed to the whole. [...] Although bigness is a blueprint for a perpetual performance, it also offers degrees of serenity even blandness. It is simply impossible to animate its entire mass with intention. [...] Even as Bigness enters the stratosphere of architectural ambition – the pure chill of

megalomania – it can be achieved only at the price of giving up control, of transmogrification. It implies a web of umbilical cords to other disciplines whose performance is as critical as the architect's. (*Koolhaas 2004 86*)

De même, dans un autre ouvrage (*Content*), Koolhaas entreprend de distinguer les concepts de « shape », « form » et « mass », affinant ainsi indirectement son concept de « Bigness ». Cette distinction nous est là encore précieuse dans la mesure où elle nous suggère qu'il est possible de penser l'expérience de la quantité, à laquelle la Longueur nous confronte inmanquablement, indépendamment du dualisme de l'idéalisme des formes et de l'immanentisme de la masse. « Le long poème » ne relèverait ni de l'un ni de l'autre et se constituerait dans un espace liminal :

Shape is expendable. Having officially refused all claims to shape, architectural²³ culture nevertheless retains its rights to two related properties: form and mass. In the current climate, form is increasingly an elaboration of geometry that seeks legitimacy in terms of the discipline of architecture while massing is an act of expression that achieves its value through the cult of the author. Contemplative and potentially critical, form is indebted to architecture as text (it is to be read), massing (with ambitions to the spectacle), to architecture as object-sculpture. [...] Rather than offering a critique of this world (the commentary of form) or a confirmation of it (the spectacle of mass), shape [...] is experienced more as a visitation from an alternative world. [...] One doesn't look at them so much as through them or from them. To radically paraphrase Carl Andre, a shape is a hole in a thing that it is not. (*Sykes 259*)

Un espace prometteur s'ouvre donc pour tenter de lire la longueur en tant que telle. Celle-ci nous assigne comme lecteur une place pour le moins paradoxale (à la fois dedans et dehors) que nous allons justement devoir apprendre à nous approprier. Du moins est-on forcé de constater que si la longueur a pu être conçue comme un simple fait quantitatif neutre, il s'avère en réalité qu'il s'agit d'un phénomène capable d'imposer un régime d'écriture et de lecture qui lui serait propre.

²³ Il ne faut pas se méprendre sur le sens qu'a l'architecture ici. Pour Koolhaas il s'agit d'une discipline vis-à-vis de laquelle il prend résolument ses distances et à laquelle il ne s'identifie pas. Il envisage quant à lui un autre mode de production de l'espace.

5. Le long poème de seconde génération.

Étant donné que je conçois avant tout ce travail comme une exploration des ressources poétiques méconnues propres à la longueur, il m'a semblé prématuré de proposer d'entrée de jeu un travail de recension des « longs poèmes américains » qui aurait impliqué la mobilisation des cadres conceptuels, méthodologiques et théoriques *a priori*. Il m'a semblé plus productif de me concentrer plus précisément sur quelques poèmes représentatifs du corpus dont l'étude me permettrait non seulement de faire ressortir la richesse de cette « forme » et la singularité de chaque approche, mais aussi d'identifier *a posteriori* les problèmes communs posés par la longueur. C'est ainsi que mon choix s'est arrêté en définitive sur « *A* » de Louis Zukofsky, *Paterson* de William Carlos Williams et les *Maximus Poems* de Charles Olson. Pour donner d'emblée une idée de la démesure de ces textes on peut préciser que le plus court d'entre eux fait 250 pages alors que le plus long s'étend sur presque 830 pages, on peut indiquer également que si *Paterson* a été écrit en dix-huit ans, Louis Zukofsky a consacré quarante-six ans à la rédaction de « *A* ».

Même si ces textes correspondent de toute évidence aux critères quantitatifs du « genre » l'on pourra néanmoins me reprocher le caractère arbitraire du corpus retenu qui aurait pu comprendre bien d'autres œuvres. Même si je compte préciser ici les raisons de mon choix, je ne conteste nullement la possibilité d'arrêter une autre sélection de textes. Malgré la différence de leurs approches théoriques et poétiques, il m'a néanmoins semblé que l'étude des « longs poèmes » de ces trois figures canoniques de la poésie américaine me permettrait de tracer les contours d'un moment original de la littérature américaine situé à la charnière de l'âge d'or moderniste et de l'avènement de l'ère postmoderniste inauguré par la célèbre conférence « Critical Languages and the Sciences of Man » de John Hopkins en 1966.

En effet, même si Zukofsky commença à rédiger « *A* » dès 1928, ce n'est qu'en 1940 qu'il publia à compte d'auteur *First Half of « A »*-9 et en 1959 que parut « *A* » 1-12. Ainsi, par la force des choses, on peut considérer « *A* » comme un poème d'après-guerre au même titre que *Paterson* dont le premier livre fut publié en 1946, et des *Maximus Poems* dont la rédaction débuta en 1950, et cela d'autant plus que ces trois poètes furent très profondément marqués par les événements de la Seconde Guerre Mondiale dont leurs poèmes gardent la trace. Par ailleurs, la réception de leurs œuvres fut, elle aussi, influencée par les débats qui entourèrent la canonisation progressive du modernisme après-guerre par la Nouvelle Critique anglo-saxonne. À un moment où l'émergence de la contre-

culture des années 60 bouleversait la littérature américaine, leur pedigree parut en effet rassurant, étant donné qu'ils avaient tous suivi un cursus universitaire, étaient profondément enracinés en Nouvelle-Angleterre et avaient tous contribué à l'émergence et à la théorisation du « mouvement moderniste » grâce à leurs essais et leur goût pour l'expérimentation. Ils offraient aussi une alternative séduisante au modernisme de Lawrence, Eliot et Pound jugé conservateur par une partie de la communauté littéraire et universitaire, car ils étaient issus de l'immigration²⁴, appartenaient aux classes populaires pour deux d'entre eux et affichaient tous trois de fortes sympathies pour la gauche qu'elle soit marxiste, démocrate ou progressiste. D'une certaine manière, ils représentaient la synthèse idéale d'un double engagement politique et esthétique dont avait besoin la période de transition qui s'étend des années 40 aux années 60.

Si ces rapprochements biographiques peuvent sembler assez anecdotiques en définitive, on peut également remarquer que ces trois poètes évoluaient dans le même environnement qui contribua à façonner des pratiques qui demeurèrent néanmoins résolument distinctes. En effet, ils fréquentaient souvent les mêmes cercles, avaient les mêmes amis et étaient publiés dans les mêmes revues et les mêmes maisons d'édition²⁵. C'est ainsi qu'il leur arriva de se lire, de correspondre, de se critiquer, voire de collaborer à des projets communs. C'est ainsi, par exemple, que Williams décida d'inclure « Projective Verse » dans son *Autobiographie* alors qu'Olson consacra plusieurs essais à *Paterson*. De même, on retrouve dans les longs poèmes de Williams comme de Zukofsky la trace d'une amitié vieille de trente ans dans le fait que la dix-septième section de « A » est une élégie dédiée au poète de Rutherford et que le cinquième livre de *Paterson* a été corrigé par

²⁴ Les parents de Zukofsky étaient des juifs lettons parlant yiddish, d'Olson des suédois et de Williams, britanniques et porto-ricains.

²⁵ À ce titre il serait très intéressant d'étudier plus spécifiquement comment le contexte éditorial et matériel de l'époque a pu influencer sur la production du long poème. On pourrait notamment faire l'hypothèse que le développement des bourses (Guggenheim Fellowship, National Endowment for the Arts, Ford Foundation) et des prix littéraires (Dial Award, Levinson Prize, Bollingen Prize, Pulitzer Prize) ait pu inciter certains poètes à se lancer dans la rédaction de longs poèmes à un moment où il était très difficile de publier de la poésie et quasi impossible d'en vivre. De même la durée de vie très limitée d'éditeurs indépendants et des « little magazines » qui représentaient pourtant le principal débouché de la production poétique de l'époque, faisait que si les poèmes publiés dans des magazines étaient rapidement introuvables il était tout aussi difficile de croire à la pérennité et l'intégrité d'une œuvre publiée par plusieurs éditeurs, dans des formats différents et diffusée dans des réseaux distincts.

Zukofsky lorsque Williams n'était plus en mesure de la faire²⁶. À l'inverse, même si Zukofsky reprochait à Olson son histrionisme didactique ainsi que d'avoir plagié « Sincerity and Objectification » et *Bottom : On Shakespeare* alors même que, de son côté, Olson ne s'intéressa jamais à Zukofsky malgré les éloges de Robert Creeley et Robert Duncan, chacun possédait les ouvrages de l'autre²⁷.

Ce qui rapproche aussi ces trois poètes, c'est d'avoir été des lecteurs assidus des grands auteurs « modernistes » du début du XX^e siècle. Zukofsky se passionna pour Joyce et Stein tout comme Williams d'ailleurs qui écrivit fréquemment au sujet de Marianne Moore, Ford Madox Ford et E.E. Cummings. De son côté, Olson fut un incondicional de Hart Crane, de W.B. Yeats et de D.H. Lawrence au début de sa carrière. Ils furent aussi tous trois liés par une amitié commune à Ezra Pound qui d'ailleurs les présenta les uns aux autres. Si Pound ne fut pas à proprement parler à l'origine de leur « vocation » poétique, il fut une figure tutélaire de leurs débuts en poésie et, même si Zukofsky, Williams et Olson prirent tous publiquement leurs distances à l'égard de Pound après guerre pour des raisons aussi théoriques que politiques liées au parcours italien de l'auteur des *Cantos*, il n'en demeura pas moins, bon an mal an, un ami, un correspondant et une influence. L'ambivalence de leur rapport à Pound me semble d'ailleurs plus largement symptomatique de leur rapport au modernisme dans son ensemble. Car s'ils furent des témoins privilégiés de ce moment clef de l'histoire littéraire américaine, ils lui survécurent et durent par conséquent prendre acte de ses limites et de ses échecs, sans pour autant renoncer aux avancées décisives qu'il avait permises.

La même logique se retrouve dans leur lecture des longs poèmes des années 20 et 30 qui informa d'ailleurs leurs propres travaux. Ils furent les témoins de leur achèvement et de leur réception, étudièrent leurs limites et leurs réussites, observèrent comment ces poèmes parvenaient ou non à s'inscrire dans leur temps. C'est ainsi que pour eux le projet de Hart Crane dans *The Bridge* de créer une grande « synthèse mystique » des États-Unis, s'avèrera être une impasse, comme semblait d'ailleurs le suggérer le suicide du poète qui,

²⁶ On peut aussi évoquer l'intense collaboration de Williams et Zukofsky sur le recueil de poème *The Wedge* dont Williams considérait d'abord qu'il serait intitulé *Paterson* suggérant ainsi que Zukofsky a pu influencer de manière décisive la conception qu'avait Williams de son « long poème ».

²⁷ Olson possédait « *A* »1-12 et *A Test of Poetry* tandis que Zukofsky possédait l'édition de 1960 des *Maximus, Archeologist of Morning, Mayan Letters* et *Poetry and Truth*. Le seul contact direct que semblent avoir eu les deux hommes fut lorsque Olson invita Zukofsky à enseigner à la Black Mountain School, ce que ce dernier refusa.

au cours du voyage en bateau qui le ramenait du Mexique en 1932, se précipita dans l'océan. Ainsi, Zukofsky parle de lui comme « our dread competitor » (*LZ/WCW* 86)²⁸ alors que dans son essai « Shapiro is All Right » Williams affirme qu'il s'était trouvé pris au piège de sa propre logique des fins. Olson, dans son poème de jeunesse « Birth's Obituary », professe certes son admiration pour Crane et fait de lui une figure mythique mais considère aussi que le suicide était le seul moyen de mettre un terme à ce projet impossible qui ne pouvait avoir pour seule issue qu'une ultime question sans réponse.

Ils réagirent aussi violemment à la publication de *The Waste Land* d'Eliot et à sa vision apocalyptique de la modernité. Pourtant ce n'est pas tant son rejet de la modernité ou le classicisme relatif de sa poésie qui les indignait le plus²⁹ mais le fait qu'à lui seul, Eliot était parvenu à les déposséder de leurs propres efforts par son succès. Après avoir écrit the « King Fishers » en réaction à *The Waste Land*, Olson fut scandalisé de découvrir qu'Eliot l'avait dépossédé de son lieu de prédilection en consacrant à Gloucester la section « Burnt Norton » de ses *Four Quartets*. Williams considéra également la naturalisation et la conversion d'Eliot à l'anglicanisme comme une trahison de l'esprit américain³⁰ mais il considérait aussi que *The Waste Land* avait fait de la poésie non seulement la préoccupation d'une coterie d'universitaires érudits mais encore un sous-produit de la philosophie et de la théologie. Ainsi, dans son *Autobiographie*, il écrit : « These were the years just before the great catastrophe to our letters – the appearance of T.S. Eliot's *The Waste Land*. [...] Our work staggered to a halt for a moment under the blast of Eliot's genius which gave the poem back to the academics. We did not know how to answer him. » (*A* 146) Le diagnostic est d'ailleurs le même pour Zukofsky dont le premier poème, « Poem beginning 'The' » peut être considéré comme une parodie de *The Waste Land* et un

²⁸ Il affirme aussi dès 1930 : « Crane errs on the side of mysticism – to a recurrent shifting from one feeling-tone (one kind of ecstasy) to another. That there is a pseudo-substratum of idea contrasting with the feeling-tone is unfortunate in the first place. » (*Prep* 140)

²⁹ En effet, il faut nuancer les attaques véhémentes de Williams et de Zukofsky contre the *Waste Land* et *Four Quartets* dans la mesure où elles ne semblent pas concerner Eliot lui-même. En effet, leur relation semble bien plus complexe qu'il n'y paraît dans la mesure où Zukofsky décidera d'inclure certains des poèmes d'Eliot dans son *Objectivist Anthology* et, qu'à la fin de sa vie, Williams reconnaîtra certains mérites à la pratique éliotienne de la poésie dans ses essais (cf. « The Poem as Field of Action ») et sa correspondance (*SL* 311-313).

³⁰ Williams et Olson appréciaient à l'inverse Auden et Lawrence qui en s'exilant en Amérique avaient pris acte, selon eux, de la vitalité du continent.

défi lancé à la professionnalisation croissante de la littérature et de la lecture impulsée par Eliot et par l'Université.

Enfin, si toute la nation fut le témoin de l'échec retentissant des ambitions poundiennes à la suite du procès pour trahison de Pound qui se tint en 1945 et à son incarcération à l'hôpital psychiatrique de Saint Elizabeth's de 1946 à 1958, cet échec marqua plus particulièrement Williams, Zukofsky et Olson qui avaient suivi de près l'évolution de son projet. Certes, les ambitions de Pound, nées du traumatisme de la première mondiale, étaient démesurées. Il se proposait en effet de réaliser la refondation poétique de l'Occident (et plus particulièrement de l'Amérique) en transférant à la poésie les missions et les objets de l'histoire, ce qui devait ainsi lui permettre de se concevoir comme un agent historique à part entière capable de produire un événement décisif. Si, pour Pound, la poésie se devait de constituer une alternative à l'histoire, ce n'est pas tant qu'elle était dans le déni de l'histoire mais qu'elle lui lançait un défi. Certes, ce projet permit à Pound de produire une poésie inouïe et aux *Cantos* de proposer à ses lecteurs une expérience inédite directement en prise sur le monde et le temps.

Mais, pour Pound lui-même, le poème n'était pas une fin en soi et représentait simplement le moyen d'opérer cette transformation du lecteur et du présent dont dépendait effectivement le succès de son entreprise. Pris par l'urgence de la crise qu'il percevait et poussé de l'avant par la promesse d'une réalisation imminente toujours à venir, Pound fut entièrement accaparé par la tâche qu'il s'était donné. Il accumulait les preuves, exhumait des textes oubliés, se confrontait aux monuments d'un passé oublié et tentait à tout prix de rendre présent un monde non seulement absent mais aussi privé et évanescent. Mais dès lors que l'histoire avait rattrapé le poète, que le moment de la grande transformation était bel et bien passé, que restait-il de tout cela ? Un souvenir ? Un poème sans objet ? Le vestige pittoresque d'un projet ruiné ? C'est comme si Pound n'avait jamais envisagé qu'il puisse survivre à son projet et que malgré ses ambitions la vie, le temps et l'histoire suivraient leur cours malgré tout. Et pourtant il subsistait bien un texte de 423 pages et ce même si, comme le fait très justement remarquer Hugh Kenner, les *Cantos* furent obsolètes sans jamais être parvenus à imposer leur actualité («Hence the paradox that an intensely topical poem had become archaic without having been contemporary.» Kenner 1973 415).

Zukofsky, Williams et Olson furent ainsi les témoins de cette catastrophe poundienne et purent évaluer les dangers qu'il y avait à vouloir imposer le poème à l'échelle de l'histoire. Ils virent comment, en s'inscrivant dans le temps, le poème lui-même changeait de nature, se trouvant tout à coup aux prises avec le retard, l'urgence, la

promesse, l'obsolescence et la stase. Ils perçurent aussi comment la durée propre à l'écriture et à la lecture pouvait entrer en résonance et en conflit avec l'histoire, la vie et le temps. Enfin, ils durent reconnaître que si ces poèmes étaient en définitive des échecs sans suite possible c'est qu'ils s'étaient retrouvés pris au piège de la logique des fins qui caractérisait leur entreprise : Crane dut se confronter à l'impossibilité de produire la grande synthèse mythique de l'Amérique dont il avait rêvé ; le poème apocalyptique d'Eliot avait de fait privé de toute perspective les poètes qui arrivaient après lui ; les *Cantos* de Pound illustraient le folie d'avoir espéré soumettre l'histoire à son propre projet poétique.

Au fond, ce qui rapproche les trois poètes de mon corpus c'est d'avoir été parmi les premiers lecteurs du « long poème » en tant que tel. Ils purent percevoir les enjeux, les ressources et les dangers de cet *objet* mieux que leurs prédécesseurs qui avaient été sans doute trop obnubilés par leurs *projets* pour percevoir ce qu'ils étaient effectivement parvenus à accomplir. Il me semble en tout cas frappant que trois auteurs de générations différentes, associés à trois traditions distinctes de la poésie américaine (l'Imagisme pour Williams, la poésie Objectiviste pour Zukofsky et la Black Mountain School pour Olson) aient cru qu'il était encore possible d'écrire un long poème alors que les projets qui l'avaient sous-tendu jusqu'alors s'étaient soldés par des échecs ou des victoires à la Pyrrhus. Je fais donc l'hypothèse qu'en lisant les œuvres de leurs prédécesseurs, Olson, Williams et Zukofsky perçurent les possibilités offertes par les jeux de relations, d'échelles et de durées des poèmes de grande ampleur. Ils voulurent en faire le principe d'une nouvelle pratique poétique qui parviendrait à négocier son inscription dans le temps et dans le monde sans pour autant postuler la nécessité d'une maîtrise absolue et impossible. Par ailleurs, en recontextualisant les poèmes de la génération précédente, ils en modifièrent a posteriori la portée et le sens. Le geste de création du long poème ne visait plus à produire un poème génial et absolument singulier mais devenait un mode d'écriture, un type d'objet poétique que d'autres poètes après eux pourraient s'approprier. Au fond, ils contribuèrent à inventer la longueur dans la mesure où, en lui donnant une histoire et en créant un contexte pour sa réception, ils la rendaient perceptible indépendamment des projets et des ambitions individuelles.

Dès lors, si je choisis de parler du « long poème de seconde génération » c'est bien que je considère que le choix de cette forme correspond aux exigences de ce moment et qu'elle put paraître particulièrement opportune pour ces trois poètes. En cela je m'oppose à la tendance qui a voulu que l'on lise ces poèmes, notamment « *A* » et *Paterson*, dans le contexte des années 20 et 30 (voire du début du siècle) alors qu'ils relèvent bien plus

volontiers du contexte matériel et intellectuel des années 40 et 60. C'est ainsi que l'on fait remonter la genèse de *Paterson* au poème de 1914 « The Wanderer » en arguant qu'il lui avait fallu plus de trente ans pour entreprendre ce projet d'écriture, et l'on fait remarquer que si Zukofsky publia les premiers volumes de « *A* » dans les années 40 et 50, la rédaction du poème avait commencé dès 1928. Et que dire d'Olson qui, de six ans seulement le cadet de Zukofsky, ne se mit à la poésie qu'après guerre à la suite de sa découverte des *Cantos* de Pound. L'idée s'est subrepticement imposée que leurs travaux ne seraient que la survie tardive d'un mode d'écriture moderniste en déclin depuis longtemps du fait même de la durée qu'avait pris leur rédaction. Au fond, le « long poème » serait par la force des choses toujours anachronique.

La méfiance que suscite le long poème se retrouve aussi dans la difficulté à incorporer ces textes dans une conception canonique de Williams, Olson et Zukofsky. Car si ces poètes sont considérés comme des figures majeures de l'avant-garde, leurs longs poèmes sont souvent perçus comme manifestant une résurgence problématique du désir de faire système ou de l'ambition de prendre en charge la tradition. On considère que la mise en chantier de « *A* » amène progressivement Zukofsky à renoncer à son engagement politique pourtant jugé exemplaire jusqu'à « *A* »-9. Quant à Williams, qui fut avant tout canonisé pour ses improvisations quasi littéralistes et ses poèmes « imagistes », on ne parvient souvent pas à expliquer ce soudain désir d'œuvre. Bien loin d'être le lieu d'une inscription dans l'histoire et dans le temps collectif, le fait de se lancer ainsi dans la rédaction d'un long poème est conçu comme le symptôme du rejet du *negotium* en faveur d'une forme *d'otium* esthétique. Elle est interprétée comme marquant une rupture, un retrait généré sans doute par le désenchantement face à un monde voué à sa perte (la guerre, l'holocauste, la société de consommation de masse capitaliste), reproduisant ainsi paradoxalement le geste eliotien. Certes, personne ne leur reproche d'être devenus conservateurs, mais on croit discerner dans ces œuvres une poétique de la mise en retrait, du repli sur la sphère privée qui contrevient à l'idéal d'une poésie d'action, critique, collective et volontariste. Zukofsky se retrancherait dans la sphère familiale, Williams dans une forme de nostalgie pastorale, Olson dans le mythe et un localisme pittoresque. Au fond, on discerne la double menace de la tradition et du solipsisme dans ces textes qui mettent en doute la radicalité de leur expérimentation.

Comme j'espère pouvoir le démontrer par la suite, c'est pourtant l'hypothèse inverse que j'entends défendre en suggérant ce qui a pu rendre la longueur opportune dans cette Amérique de l'après-guerre et en esquissant ce que furent les débats autour de la

nature du poétique à cette époque. J'espère aussi pouvoir démontrer que la question de savoir si ces poèmes relèvent du modernisme ou du postmodernisme est indécidable en définitive et contribue à rendre lesdits poèmes illisibles. En effet, pour eux, le modernisme n'existait pas en tant que tel dans la mesure où son institutionnalisation ne faisait que commencer. À leurs yeux, il n'y avait que des auteurs et des œuvres liés non pas tant par des réseaux informels d'affiliations fluctuantes que par un corps de doctrine commun, un rapport au passé ou une vision élitiste de l'art. À ce titre, ils ne se sentirent pas obligés de rejeter ou de souscrire globalement à ce moment de l'histoire littéraire, et leur propre position fut souvent moins tranchée que nous pourrions le souhaiter. Si Williams fit des déclarations fracassantes contre la tradition, on retrouve dans ses écrits la trace d'un discours résolument esthétique sur l'art, qui semble trouver sa source du côté de Keats, Coleridge, Wordsworth et Walter Pater. De même, si Zukofsky est effectivement attaché à une forme d'expérimentation radicale étrangère à la tradition universitaire ainsi qu'aux réalités politiques de son temps, sa conception de l'art est à bien des égards proche du formalisme de William Empson, et il exprima, du reste, son admiration pour des auteurs résolument idéalistes tels que Edgar Allan Poe, Wallace Stevens, Henry Adams et Gerard Manley Hopkins. Enfin, si l'on n'a de cesse de rappeler qu'Olson fut un des premiers à parler de « postmodernisme », ce terme doit se comprendre non seulement à travers le prisme de sa lecture de Jung et de Whitehead mais aussi de la pensée du XIX^e siècle (Keats, Goethe, Carlyle, von Humboldt). Par ailleurs, le début de sa carrière fut celle d'un moderniste exemplaire, non seulement eu égard à sa lecture enthousiaste de Pound, Lawrence et Yeats, mais aussi par sa relecture pionnière de Melville dont Paul Lautner nous rappelle dans son article « Melville Climbs the Canon » que la réévaluation de sa place dans le canon fut un des moments clefs dans l'institutionnalisation d'une lecture de la difficulté et de l'exigence censée caractériser la posture moderniste³¹.

Il me semble en tout cas que leurs influences sont bien plus variées que ce que l'on a pu laisser entendre, et notre lecture devra parvenir à négocier ces influences apparemment contradictoires qui traversent leurs œuvres. Même si celles-ci se situent après les grands textes canoniques du modernisme, il ne me semble donc pas utile de considérer que leurs poèmes représentent une prise de position vis-à-vis d'une hypothétique doctrine

³¹ Je serais par ailleurs presque tenté de considérer que, des trois auteurs de mon corpus, Olson est paradoxalement celui qui se rapproche le plus de cette Amérique du « bon ton » vilipendé par Santayana dans *The Genteel Tradition*.

moderniste dont ils n'avaient d'ailleurs pas l'idée. Leurs positions sont souvent bien plus nuancées, ambivalentes et diverses que cela et s'intègrent souvent dans un champ de la pratique et de la théorie littéraire beaucoup plus large. Il me semble en tout cas que nous avons eu tendance à surdéterminer la question de la filiation moderniste de Zukofsky, Williams et Olson notamment dans nos lectures des longs poèmes et c'est aussi pour cela que j'ai choisi de parler de « long poème de seconde génération » afin de souligner qu'il s'agit sans doute davantage d'une évolution que d'une rupture ou d'une perpétuation des pratiques qui les ont précédé. Si je n'ai pas choisi d'inclure Pound dans mon corpus, c'est pour des raisons analogues, bien qu'il eut été légitime de considérer notamment les *Pisan Cantos* comme un « long poème de seconde génération ». En effet, il eut été difficile de ne pas concevoir l'antériorité des *Cantos* comme la marque de leur priorité et nous aurions risqué de faire de sa « poetry including history » le paradigme exclusif contre lequel ces trois œuvres se seraient constituées. Il me semble par ailleurs que la filiation de Zukofsky, Williams et Olson par rapport à Pound a été abondamment étudiée, et l'on peut s'en faire une bonne idée en se référant à *The Pound Era* de Hugh Kenner, *Louis Zukofsky and the Transformation of a Modern American Poetics* de Sandra Kumamoto, *Ezra Pound and William Carlos Williams : pour une poétique américaine* de Hélène Aji, *The Tale of the Tribe* de Michael André Bernstein ou *An encounter at Saint Elizabeths'* de Catherine Seelye. Si cette étude fera bien entendu ponctuellement référence à Pound, il m'a semblé préférable de me concentrer sur ces trois auteurs de « seconde génération » afin de mieux percevoir l'originalité de leur lecture de la longueur, quitte à relire ultérieurement l'œuvre de Pound à la lumière de leurs textes plutôt que l'inverse.

6. La lecture, l'explication et la correspondance.

Ce qui nous intéresse aussi dans ce corpus c'est le fait qu'il problématise de manière particulièrement patente l'extrême difficulté que l'on associe habituellement à la lecture du « long poème ». En effet, si l'on a coutume de parler des ces poèmes comme de textes exigeants, ce n'est pas seulement parce que la densité textuelle qui caractérise le travail de la langue se trouve amplifiée, chez ces poètes, par la longueur de ces textes mais aussi parce qu'ils mobilisent un champ de connaissance considérable qui fait de ces poèmes des poèmes abstraits, conceptuels et surdéterminés au plan de l'érudition. Ainsi, dans les *Maximus*, Olson mêle l'histoire locale de Cape Anne et de Gloucester aux mythes

sumériens, zoroastriens, scandinaves, grecs et hindous ainsi qu'à la pensée de Whitehead et de Jung. Il tisse ainsi un réseau inextricable de noms propres et de références qui submergent le lecteur. L'utilisation compulsive de la traduction, de la translittération et de la citation par Zukofsky fait de « *A* » un palimpseste vertigineux où l'on retrouve pêle-mêle des références à Karl Marx, Henry Adams, Thorstein Veblen, Cotton Mather, *Beowulf*, Aristote, Johann Sebastian Bach, Stéphane Mallarmé, Baruch Spinoza, Catulle et Guido Cavalcanti, sans parler de la surabondance de ses références économiques, scientifiques et musicales. Même Williams, qui est avant tout connu pour l'extrême simplicité quasi littéraliste de ses poèmes imagistes, inclut dans *Paterson* une foule de documents relatifs à l'histoire des États-Unis, de Paterson et du New Jersey.

Si l'on a pour habitude de célébrer la variété des thèmes abordés, l'exigence de l'écriture ou la persévérance des efforts fournis par nos trois auteurs, ces compliments donnent paradoxalement le sentiment d'une gêne face à des textes dont on ne sait trop que faire. Le lecteur renâcle à adopter une posture d'élève ou de disciple face à ces textes qui semblent exiger que nous ayons d'abord entrepris un long apprentissage avant même de pouvoir envisager de les lire. N'avons-nous pas le sentiment de devoir recenser d'abord toutes ces références, de démêler les sources et de comprendre les contextes dont elles procèdent avant d'être invités à pénétrer l'usage qu'en fait le poète ? Cette imposition d'une modalité extrêmement studieuse, professionnelle et méthodique de la lecture est fréquemment associée aux textes modernistes et elle est d'ailleurs souvent considérée comme le symptôme de l'exigence irréaliste qu'ils font peser sur leurs lecteurs. Hugh Kenner, qui est pourtant un lecteur dévoué de ces textes exigeants, compare non sans ironie leur lecture, dans son essai « *Poets at the Blackboard* », à la tâche de devoir déchiffrer un tableau noir après une journée de cours :

Several hours into the academic day, the blackboard is confronting student with a dense overlay of symbols left over from previous classes. When their instructor in the heat of exposition is moved to chalk up something of his own, no more than his precursors is he likely to wipe his whole expanse clean, not wanting to turn his back to the class too long (a principle of rhetoric, not of safety). Erasing just a little, he makes his additions slantwise. And as the palimpsest builds up day-long – diagrams, short lists, circles with three points marked on them, bits of math, supply and demand curves, bit of Aramaic – all superimposed, all bespeaking the day's intellectual activity in that room – you feel yourself in the presence, as Beckett put it, of something you could study all your life and

not understand. The blackboard with its synchronic overlay, its tough and hieroglyphic fragments of a congeries of subjects (nothing obvious goes on the blackboard, what is obvious can merely be stated) – the blackboard is our civilization's Great Smaragdine Tablet. Absence of explicit and consecutive sense, teasing intimations of domains of order that others comprehend, that I could comprehend had I world enough and times, there are elements of its daily rhetoric, as it marshals, at random, enigmatic signs. [...] Discussing a poetic, we circle towards the definition of a university system as understood by Americans ; a system in which other people are learning things you are not, and you look daily at blackboard traces left by professors whose subjects you are never like to study, nor need to. (*Kenner 1989* 118-119,120)

Bon nombre des ouvrages critiques qui abordent ces textes, postulent dans leur titre même que nous n'aurons pas tant affaire à des poètes qu'à des professeurs ou à des génies dont les œuvres ne requièrent pas simplement d'être lues mais interprétées, étudiées et décryptées. On peut par exemple citer *The Trouble with Genius* de Bob Perleman, *The Sense of Nonsense* d'Alison Rieke, *Prophets & Professors* de Bruce Bawer, *The Struggle Towards the Difficult Whole* de Brian McHale ou *The Scholar's Art* de Robert von Hallberg. De fait, lorsque ces textes ne sont pas accompagnés d'appareils critiques conséquents (comme c'est le cas pour *Paterson*), nous constatons que des ouvrages entiers et des sites internet sont consacrés à recenser toutes les références contenues dans ces poèmes, comme c'est le cas pour *A Guide to the Maximus Poems* de George Butterick, « *A* » de Barry Ahearn ou « *Z-site : A Companion to the Work of Louis Zukofsky* » de Jeffrey Twitchell-Waas. Ce rapport au savoir se trouve encore compliqué par le fait que ces poèmes font souvent allusion à d'obscurs et anecdotiques événements dans la vie des poètes qui ne peuvent qu'échapper au lecteur même le plus dévoué, ce qui suggère encore plus que ces textes sont enfermés dans une forme de solipsisme indifférent voire résolument hostile au lecteur³².

Dans ce contexte, il semblerait qu'une lecture effective n'est envisageable qu'à la condition que le lecteur accepte de se consacrer exclusivement à ces textes dont il doit

³² Ce rapport très particulier à l'autobiographie et à la vie privée qui caractérise ces trois poèmes a aussi encouragé certains critiques à considérer littéralement que ces œuvres étaient les « poèmes d'une vie » et à plaquer leur « étude » du texte sur la biographie des auteurs. C'est ce que proposent de façon plus ou moins explicite Barry Ahearn, Tom Clarke et Mark Scroggins. Le principal défaut de ces lectures est de considérer ces poèmes comme une simple juxtaposition d'épisodes propre à la vie des poètes sans considérer d'autres principes d'organisation possible de l'ensemble.

patiemment assimiler la syntaxe, la grammaire et les préconstructions s'il espère être en mesure d'accéder un jour à son « sens ». Ces poèmes n'auraient rien à offrir à des lecteurs distraits voire simplement curieux ou cultivés, et ils ne seraient censés pouvoir être abordés que par des lecteurs quasi-professionnels capables de faire preuve d'une extrême rigueur, d'une patience et d'un esprit de sacrifice sans limite. Au fond, il semble que l'on ne puisse lire et parler de ces textes qu'à condition d'en être des « spécialistes ». Dans une certaine mesure, une telle conception de la lecture est largement imputable à celle préconisée par Pound dans *ABC of Reading, The Guide to Kulchur*, « How to Read », « The Teacher's Mission » ou « Tradition ». On sait qu'il n'a eu de cesse d'affiner sa vision particulièrement exigeante de la lecture et de proposer comme préliminaire à toute lecture l'assimilation d'un corpus très éclectique de textes et de connaissances. Pour l'auteur des *Cantos*, l'enjeu de cette lecture n'était pas seulement de façonner un lecteur à son image, mais bien de le conduire à une authentique révélation qui ne peut advenir qu'au prix de cet effort quasi archéologique d'identification, d'assimilation et de recombinaison d'une vérité vouée, dans un monde gouverné par la *doxa*, à ne subsister qu'à l'état de traces. Comme l'illustrent clairement ses « Malatesta Cantos » ainsi que ses traductions de Cavalcanti³³, le fait que le lecteur soit constamment contraint de se référer aux sources textuelles et monumentales du poème est conçu par Pound comme un retour salutaire du lecteur aux origines de la pensée et de l'histoire occidentale. La difficulté des *Cantos* est ainsi censée libérer le lecteur des préjugés et des lieux communs de la *doxa* qui préside aux destinées de la pensée et du monde social. Elle est une forme de purge capable de sauver le lecteur de lui-même et de le rallier à la « conspiracy of intelligence » dont Pound serait le chef de file contemporain. Comme le suggère Bob Perelman, Pound éprouve donc une certaine défiance vis-à-vis du lecteur qui, avant d'avoir subi l'épreuve des *Cantos*, est nécessairement l'agent des forces contre lesquelles veut lutter le poète. Il est assimilé à un ennemi jusqu'à preuve du contraire :

In many curious and often quite imaginary ways Pound was addressing the public, though it was not a public composed of common or mass readers. The common reader, as posited

³³ Concernant sa traduction du poème du *Donna mi priegha* de Cavalcanti, Pound affirma par exemple : « As to the atrocities of my translation, all that can be said in excuse is that they are, I hope for the most part intentional, and committed with the aim of driving the reader's perception further into the original than it would without them have penetrated. » (*Pound* 1968 168). L'imperfection de sa traduction vise ainsi explicitement à contraindre le lecteur à revenir à l'original.

by writers from Samuel Johnson to Virginia Woolf, is the educated nonspecialist, the consumer of more or less good books, whose tastes represented a market with which the ambitious writer had ultimately come to terms. This figure, embodying an optimistic appeal to the ultimate aesthetic justice of the marketplace, could stand as an emblem of all that was wrong, for Pound, with the place of the writer in society and, in what is decidedly not a coincidence with society itself. The common reader was a philistine, the embodiment of the university system, publishing houses, literary magazines and newspaper reviewers – in other words, the enemy. (*Perelman 17*)

De toute façon, le seul lecteur légitime pour Pound est le poète lui-même, ainsi qu'il l'affirme dans « The Poet as Critic » car ce n'est que dans l'horizon de l'acte d'écriture que la lecture trouve vraiment sa signification. Il y a en effet, pour lui, une asymétrie fondamentale entre la pratique de l'écriture et celle de la lecture qui est nécessairement seconde, passive, dégradée. Dans une certaine mesure, le fait que Zukofsky et Olson³⁴ soient souvent considérés comme des « poet's poets » semble d'ailleurs les rapprocher de ce dédain poundien pour la lecture et vient confirmer les soupçons qui pesaient déjà sur le « long poème » lui-même. En effet, bien loin de n'être qu'une description objective de ce que fut leur réception historique, ce qualificatif de « poet's poet » nous propose d'emblée un horizon de lecture très particulier pour « *A* » et pour *Maximus*. Nous aurions ainsi affaire à une poétique virtuose pour laquelle la difficulté serait une valeur cardinale en soi. Elle considèrerait la réussite et la lisibilité comme les symptômes d'une forme de renoncement aux exigences de la création alors qu'il s'agirait plutôt pour l'auteur de se consacrer uniquement à un effort d'écriture qui serait aux prises avec l'indicible (le style, l'expression, la vérité) ou l'inouï (l'invention formelle ou protocolaire). De plus, en visant tout à la fois la reconnaissance de ses pairs et une place dans l'histoire littéraire, sa pratique est d'emblée conceptuelle puisqu'elle est sur-déterminée par sa connaissance du champ littéraire et sa critique radicale de toutes les conceptions ordinaires relatives à la lecture et à l'écriture. Bien loin de nous offrir des récits, des impressions ou une pensée, elle présente avant tout des techniques, des

³⁴ Le cas de Williams est un peu différent puisqu'il connut un certain succès « populaire » et est généralement considéré comme un poète accessible. Paradoxalement, des trois auteurs de notre corpus, il est pourtant celui qui considère le plus explicitement que son lecteur idéal est un autre poète alors que ni Zukofsky ni Olson ne l'affirment.

dispositifs et des théories. La lecture sera toujours méta-poétique en définitive et ne permettra en aucun cas une lecture « naïve » de ces poèmes.

Certes, il ne s'agit pas pour moi d'affirmer que les « long poèmes » de Olson, Zukofsky et Williams ne sont pas difficiles et je ne considère pas davantage que la relation du lecteur et de l'auteur aille de soi. Cependant, je ne suis pas certain qu'il soit légitime d'associer automatiquement ces deux modèles très hiérarchiques de la lecture à ces longs poèmes. Plus spécifiquement, j'en viens à me demander si ce ne sont pas les lecteurs universitaires qui, en adoptant spontanément ces rôles, ont contribué à faire de l'illisibilité du « long poème » une prophétie auto-réalisatrice. En effet, il me semble que la lecture universitaire de ces textes a eu tendance à valoriser les connaissances et ainsi à se tourner trop systématiquement vers l'explication savante pour démontrer qu'il était en effet possible d'avoir prise sur ces textes. Mais comme l'a bien rappelé Gertrude Stein dans « What is English Literature ? » l'explication ne représente pourtant qu'un mode parmi d'autres de notre relation aux textes et il est regrettable que nous ayons peu à peu établi une équivalence entre lecture et explication :

I met a man the other day who said he was a professor of how to use scientific textbooks. They all have to be told. [...] Knowledge is a thing you know and can you know more than you do know [...] Before that in all the periods before things had been said been known been described been sung about, been fought about been destroyed been imprisoned been lost but never been explained. So then they began to explain. And we may say that they have been explaining ever since. And as I say we are still in the shadow of it. (*Prep* 50)

Ce recours excessif à l'explication est rendu particulièrement manifeste dans le cas du « long poème ». En effet, le plus souvent, le lecteur s'applique à expliquer méticuleusement comment le poète a utilisé telle ou telle source ou s'évertue à rendre compte d'un extrait particulièrement dense et cohérent dont il détermine a priori qu'il est représentatif de l'ensemble, et ce au détriment de passages trop longs qui souvent sont moins denses et cohérents. C'est ainsi que lorsqu'on lit ces études souvent passionnantes on ne peut s'empêcher de regretter qu'elles soient si ponctuelles, et on est déçu de ne pas parvenir à se faire une meilleure idée de la dynamique de l'ensemble ou du contexte dans lequel ces passages s'inscrivent ainsi que des jeux d'échelle qu'un long poème implique nécessairement. On a aussi l'impression que la communauté critique se

contente de préparer une lecture indéfiniment différée dans l'attente qu'un lecteur parfaitement informé et compétent parviendra enfin à opérer la synthèse magistrale de tous ces efforts isolés des lecteurs passés, présents et à venir. Cette promesse d'une activité critique quasi-infinie se trouve notamment mise en scène dans la quatrième de couverture de l'édition qu'à faite John Hopkins de « *A* » où figure en bonne place une citation de Hugh Kenner qui, à l'occasion de la mort de Zukofsky, annonce : « The most hermetic poem in English, which they will still be elucidating in the 22nd century. »

C'est ainsi que la lecture critique nous propose, en creux, une vision très idéalisée de la lecture et de la compétence qu'il faut pour les lire. On en vient aussi à constater que cette « lecture » postule nécessairement que ces poèmes sont structurés par une intentionnalité secrète qu'il s'agit à tout prix de décrypter, alors pourtant que cette hypothèse est très largement compliquée par la genèse de ces textes écrits sur plusieurs décennies. De même, le fait d'occulter la multiplicité des états de ces textes et de considérer uniquement ces poèmes comme des objets inertes tend à imposer l'image du texte comme une unité forclosée, organique, dans laquelle le tout serait nécessairement la somme de ces parties. Et on en vient même à se demander s'il est possible d'envisager que cet effort d'explication puisse réellement aboutir et qu'un jour ces textes puissent être parfaitement transparents et maîtrisés. Sera-t-on jamais en mesure de mobiliser et d'articuler toutes ces connaissances, ces sources et ses lectures critiques dont on considère qu'elles sont un préliminaire nécessaire à la lecture de ces poèmes déjà difficiles et denses ? Comment même parvenir à faire la synthèse de tous ces contextes contradictoires textuels et extra-textuels qui sont simultanément mobilisés par la longueur de ces textes ? Il me semble en tout cas qu'avec ce corpus l'explication atteint ses limites, et j'en viens à me demander si la critique s'est donné sans le savoir une tâche impossible qui ne peut qu'aboutir à produire la frustration et l'illisibilité qu'elle attribue pourtant aux textes eux-mêmes.

Je n'ai pas la prétention de rejeter en bloc toutes ces lectures qui, historiquement, ont permis à ces textes importants de la littérature américaine d'être tirés de l'oubli et qui offrent souvent des ressources précieuses dont nous nous servons ici. Cependant je m'interroge sur la possibilité d'inverser le rapport entre l'explication et la lecture et de proposer une lecture de la longueur qui bien qu'imparfaite et contingente n'en demeure pas moins effective. Je ne prétendrais pas que ces textes sont pour tout le monde dans la mesure où il faut effectivement leur consacrer du temps et des efforts. D'ailleurs n'est-on pas contraint de reconnaître avec Zukofsky que la poésie elle-même n'est lue que par ceux

qui s'y intéressent : « Poetry, as other object matter, is after all for interested people. » (*Test xi*). Mais je souhaite préciser davantage la difficulté de ces poèmes ainsi que l'effort qu'exige leur lecture afin de démontrer qu'ils ne postulent en aucun cas un lecteur professionnel et absolument compétent. De même, si je ne proposerai pas une lecture naïve de ces textes, il me semble important de nous interroger d'abord sur le rôle que Zukofsky, Williams et Olson accordent au savoir, à la vérité, à l'explication et à la définition afin de pouvoir remettre la connaissance à sa place et montrer qu'ils entretiennent des rapports très différents vis-à-vis d'elle. Enfin, si cette lecture s'attardera particulièrement sur les enjeux structurels et formels posés par ces textes, je ne considère en aucun cas qu'il s'agit d'une lecture formaliste de ces poèmes qui se couperait de toute forme de contextualisation. Il me semble au contraire que la longueur problématise particulièrement cette question en jouant constamment sur la diachronie et la synchronie, l'intra-textuel et l'extra-textuel, le temps du poème, la durée de la vie et le déploiement de l'histoire. J'espère donc parvenir à donner une idée de la variété des stratégies mises en œuvre par ces poèmes qui font constamment varier les échelles et problématisent nécessairement le rôle joué par le contexte dans l'expérience de la lecture et dans la production du sens. Certes, ces poèmes offrent une lecture du contexte historique, philosophique, scientifique et artistique dans lequel ils s'inscrivent, mais ils s'intéressent aussi plus particulièrement aux réseaux et aux contextes qui permettent la production, la diffusion et la réception des écrits. De même est-il judicieux de s'intéresser exclusivement à l'intertextualité, aux citations, aux concepts et aux noms propres alors que ces textes problématisent souvent leur propre situation d'énonciation en jouant sur le foisonnement des voix, les effets de reprise, la modalisation et une déixis qui renvoie souvent simultanément à un ancrage situationnel et contextuel. On peut même s'interroger sur la nature du contexte que crée le long poème lui-même ?

En opérant ainsi, il me semble possible de proposer tout un ensemble de lectures « réalistes » du long poème qui tendent à nous mettre face à notre responsabilité de lecteurs plutôt que de nous inciter à devenir des disciples. Je suis d'ailleurs encouragé dans ce sens par les poètes eux-mêmes qui tous furent hostile à la professionnalisation de la lecture qui s'imposait peu à peu aux Etats-Unis à partir des années 30 et 40, et qui résistèrent tant bien que mal aux diktats de la lecture poundienne. C'est ainsi que dans leurs essais et leurs poèmes ils n'ont de cesse de rejeter avec force l'idée d'un lecteur compétent. Dans *The Embodiment of Knowledge*, « Against the Weather » et « A Point for American Criticism », Williams n'a de cesse de rejeter le savoir livresque (« Bookish » *SE* 217) et de critiquer le jargon des philosophes et des critiques universitaires qui ne s'adressent qu'à une coterie

d'initiés et brident la pratique en formant des auteurs et des lecteurs compétents à appliquer leurs concepts, leurs normes et leurs canons³⁵. Olson, lui, distingue systématiquement « literacy » de « literal », critique l'idéal aliénant de la « sagesse » dans « Against Wisdom as Such » et, dans une lettre à Robert Creeley, précise qu'il n'attend pas de ses lecteurs qu'ils consacrent leur vie à lire ses poèmes³⁶. Enfin, Zukofsky n'a de cesse de lier la lecture à l'intérêt, au plaisir et à la simplicité et si, dans « An Objective » et dans « Found Objects », il considère qu'une lecture historique ou critique de ses poèmes soit possible, il précise également qu'elle n'est pas particulièrement souhaitable. Dans l'incipit de *Bottom : On Shakespeare*, il en vient même à mettre en garde la critique contre la tentation de l'intentionnalité qui la pousse à croire qu'elle est en mesure d'affirmer ce qu'un auteur (Shakespeare ? Zukofsky ?) a voulu dire :

Anyone who explains William Shakespeare dreams in character. [...] Even a photographic eye – a lens – is placed by some human; when 'shooting' at Shakespeare, at best perhaps by inevitable accident. To say that his focus was this is presumptuous. All evaluation of him have been implicitly insolent. Have they not pled to sharing part of his greatness in revealing it? The latest criticism could do better by pleading blindly with Gloucester,

'I have no way, and therefore want no eyes;

I stumbled when I saw.'

-- before starting. (*Bottom* 10)

S'il est toujours possible de considérer que Zukofsky, Olson et Williams aient manqué de lucidité vis-à-vis de leurs propres productions, il me semble néanmoins important de prendre leurs dires au sérieux d'autant que, bien loin d'avoir été marginalisée par les impératifs supérieurs de la vérité, de la création et de l'expression, la lecture joue un rôle central dans leur conception de la poésie. D'ailleurs, si leurs poèmes n'ont de cesse de mettre en scène la lecture, celle-ci s'avère être tout sauf idéale. Au contraire, elle est

³⁵ « And all instructed poetry is all secondary in that exact sense that Dante's *Commedia* is secondary where it is archaic and fettered against a broad application of the great tradition. Nothing can be simply beautiful, it must be so beautiful that no one can understand it *except* by the assistance of the cult. It must be a 'mystery'. » (*SE* 212)

³⁶ « One says one's own ear. And works. Let the audience spring up. (which, in no sense of course is Joyce: I expect my audience to devote their lives, to my work. Here, sneer, alsowieder). » (*CO/RC* vol 1 51)

souvent marquée par la contingence, la nonchalance, l'opportunisme et l'imperfection. S'il leur arrive certes de lire les chefs d'œuvre de la littérature et de la pensée occidentale, ils peuvent tout autant se passionner pour les faits divers du journal, des registres maritimes, des cartes d'état major, des prospectus ou les lettres de Corée d'un soldat analphabète. Ils s'intéressent à des textes au statut incertain ou fragmentaire. Ils se trompent quand ils citent de mémoire, oublient d'indiquer leurs sources, extrapolent des théories entières à partir d'une citation et admettent même parfois leurs erreurs de lecture. Plus spécifiquement, la publication sérielle de leurs longs poèmes force les poètes à prendre en compte les lecteurs, anonymes ou célèbres, sympathiques ou hostiles, qui font irruption dans le texte et dont les attentes et les frustrations viennent peser sur son écriture. Le poète devient un lecteur parmi d'autres de son propre texte dont il redécouvre *a posteriori* les réussites et les échecs, alors même que le texte continue de s'écrire. Devenant ainsi étranger à son propre travail et à ce qu'il a été, le poète doit constamment relire son travail pour trouver le moyen de progresser, et il perçoit comment chaque nouvel opus publié permet de recontextualiser et réorienter *a posteriori* ce qui ne semblait pourtant plus pouvoir être modifié. La succession de ces différents états du texte problématise non seulement la question de l'intention auctoriale mais ouvre la possibilité du devenir du texte après qu'il a été achevé et que le poète est mort.

Ainsi, bien loin du scénario de l'illisibilité, se constitue une poétique qui confère à la lisibilité ou plutôt au fait de la lecture une place décisive à tous les plans. Bien loin d'être considérée comme une expérience seconde, mineure par rapport à l'écriture qui serait censée être le seul acte créatif, la lecture participe effectivement à l'élaboration du poème. La relation hiérarchique entre le poète et son lecteur se trouve donc profondément modifiée et le texte n'a plus à être considéré comme le point de contact accidentel entre deux pratiques, deux expériences incommensurables. Comme nous le verrons, les *activités* de l'écriture et de la lecture deviennent les deux versants d'une seule et même expérience de la poésie, que la durée même du long poème articule de manière particulièrement frappante, notamment dans ces trois textes.

J'en vois pour preuve le fait que Zukofsky, Williams et Olson ménagent tous trois une place assez importante au genre épistolaire dans leurs poèmes, semblant ainsi suggérer que l'écriture ne peut se concevoir que dans l'horizon de la lecture, et qu'elle se constitue entre le public et l'intime, l'ego et le monde. Les *Maximus* se conçoivent explicitement comme une suite d'épîtres rédigées au jour le jour et adressés notamment aux habitants de

Gloucester³⁷. Parmi les différents documents en « prose » qui jalonnent *Paterson*, on retrouve de très nombreuses lettres privées adressées par des amis ou d'autres auteurs comme Allen Ginsberg, Ezra Pound, Marcia Nardi ou Edward Dahlberg. Enfin, si l'on ne trouve que quelques lettres dans « *A* », Zukofsky ménage une place importante aux poèmes de circonstances qui viennent célébrer un anniversaire, l'amour du poète pour sa femme ou la mort d'un ami.

Comme en atteste d'ailleurs l'abondante correspondance de tous les auteurs de mon corpus, la pratique épistolaire fut décisive pour cette génération dans la mesure où, à défaut d'autres lieux de rencontre et de réseaux de distribution de leurs écrits, elle incarnait le champ littéraire lui-même et devint métonymique d'un mode de travail marqué par l'amitié, l'échange d'idées et la collaboration. Mais plus fondamentalement, on peut considérer que dans la relation épistolaire, la lecture n'est pas une abstraction et qu'elle structure la pratique même de l'écriture. Bien loin d'avoir affaire à un lecteur « idéalisé » ou « moyen », on se trouve mis en présence d'un lecteur toujours particulier, incarné, qui ne représente pas tant un destinataire parmi d'autres que celui *pour* qui j'écris. Certes, ce mode d'écriture pose ses propres problèmes, mais en reconnaissant que l'écrit n'a pas nécessairement vocation à s'adresser à tout un chacun, l'on échappe du même coup au danger des universaux et du solipsisme. Le lecteur n'est plus cette foule abstraite qu'il faut à tout prix dominer si l'on ne veut pas soi-même être écrasé par une doxa médiocre. On n'écrit plus nécessairement pour la postérité mais pour le présent. C'est une tout autre conception de l'œuvre, de l'écriture et de la lecture que nous propose l'écriture épistolaire, et elle me semble offrir un paradigme plus modeste et bien plus convaincant que l'épopée³⁸ pour comprendre les « longs poèmes » que nous aurons à étudier. C'est ainsi que ces textes ne se conçoivent pas tant dans l'horizon d'une œuvre idéale mais comme une écriture qui se fait au jour le jour et qui risque de ne jamais devenir un Livre comme le suggère Brigitte Diaz dans son très beau livre *L'épistolaire ou la pensée nomade* :

³⁷ D'ailleurs Tom Clark nous précise que les premiers « Maximus » furent effectivement des lettres, et que « I, Maximus of Gloucester, to You » et « Projective Verse » sont tous deux nés de lettres à Frances Boldereff. (cf. *Clark* 153-176)

³⁸ À ce titre Brigitte Diaz considère que la lettre renverse le rapport de l'épopée aux « mots de la tribu » d'une façon qui me semble particulièrement éclairante pour décrire le rapport au langage ordinaire qu'entretiennent Louis Zukofsky et William Carlos Williams : « Dans la lettre, il s'agit d'écrire 'comme tout le monde', d'écrire 'raisonnablement' comme dit Stendhal ; bref, de reprendre à son compte les mots de la tribu. Vulgaire négoce pour qui prétend parler sa propre langue. » (*Diaz* 229)

Écrire des lettres, c'est consentir à écrire 'pour rien' sinon pour personne ; c'est supporter de voir disparaître ces écrits dans la bouche d'ombre de la poste, c'est accepter de s'amputer de ces petits morceaux de soi-même que des lecteurs cannibales – des fantômes, dirait Kafka – avaleront sans égard pour notre survie. D'où les réticences de quelques-uns devant cette écriture de la perte qui ne se convertira pas même en Livre à venir. (*Diaz* 133)

7. La longueur n'est pas un concept, le long poème n'est pas un manifeste.

Certes, la relation qu'entretiennent le « long poème » et la correspondance est avant tout analogique, mais elle a néanmoins le mérite de suggérer que le « long poème » ne vise pas nécessairement la production d'une œuvre magistrale mais peut tout aussi bien se concevoir comme le lieu d'une pratique de l'écriture qui s'inscrirait dans le temps et dans le monde. D'ailleurs, dans un cas comme dans l'autre, étant donné que c'est la régularité de la pratique qui prime sur toute autre considération, il s'avère particulièrement difficile de la caractériser ou de la définir de manière précise comme nous le rappelle justement Brigitte Diaz :

Les correspondances sont des textes hybrides et rétifs à toute identification générique. Genre littéraire introuvable elles flottent entre des catégories bien floues: archives, documents, témoignages. Si bien qu'on ne sait pas trop quelle place leur assigner dans la géographie bien ordonnée de la littérature. (*Diaz* 5)

Le « long poème » ressemble par certains aspects à l'archive, au document, au témoignage, à l'autobiographie, à l'épopée, au poème lyrique, à l'histoire, à l'essai et à bien d'autres « genres » d'ailleurs, sans pourtant que la somme de ces ressemblances suffise à le définir. Tout au plus peut-on affirmer qu'il s'agit d'une pratique spécifique de la poésie. À ce titre on peut souligner qu'aucun des poètes de notre corpus ne prend vraiment la peine de définir le « long poème » comme si sa redécouverte au début du XX^e siècle tombait sous le sens. Williams est même le seul des trois qui tenter d'explicitier le projet de *Paterson* mais, comme nous le verrons par la suite, ces définitions sont si

contradictoires entre elles et si peu conformes à la réalité de son poème qu'elles ne nous sont pas d'un grand secours. Ce n'est qu'en épluchant méticuleusement leurs essais et leur correspondance à la recherche de mots clefs comme « long », « large », « big », « size » ou « scale » que l'on parvient à trouver quelques éléments épars qui pourraient nous donner une vague idée de ce que la longueur représentait pour eux.

C'est ainsi que l'on se tourne, faute de mieux, vers l'essai de Williams « A Beginning on the Short Story », dans l'espoir qu'il distingue la longueur de la brièveté dans sa pratique de la prose, mais il se contente de faire vaguement référence au fait que le roman pose des problèmes de composition que ne connaît pas la nouvelle, et d'affirmer que l'auteur qui a la prétention d'aborder de grands sujets ne parvient le plus souvent qu'à révéler sa propre petitesse (« When he tries to talk big – which reveals no more than his littleness » *SE* 302). Le chapitre de son *Autobiographie* consacré à *Paterson* ne nous offre guère plus, dans la mesure où l'on apprend seulement qu'en se lançant dans ce projet il souhaitait donner plus d'ampleur à son écriture (« I wanted, if I was to write in a larger way than of the birds and flowers, to write about the people close about me » *A* 391), et articuler ses observations isolées pour leur donner davantage de profondeur contextuelle (« I realized that these isolated observations and experiences needed pulling together to gain 'profundity' » *idem*). On ne trouve presque rien dans le « Projective Verse » d'Olson qui nous permette définir le rôle joué par la longueur chez lui, si ce n'est qu'il célèbre les *Troyennes* d'Euripide pour leur capacité à se mesurer à la nature³⁹ et regrette que la poésie ne parvienne pas à prendre en charge de plus grands sujets⁴⁰. C'est plus du côté de *Call me Ishmael* qu'il faut chercher, dans la mesure où Olson y célèbre la démesure de la vie américaine (« These are men and women who live life large. » *CP* 65). Mais là encore, nous découvrons peu d'éléments qui nous permettraient d'offrir une définition précise de la longueur des *Maximus*, mis à part un passage éclairant où Olson rejette la taille et la masse pour insister d'avantage sur mouvement et la forme⁴¹. Des trois poètes, c'est peut-être

³⁹ « It is projective size that the play, *The Trojan Women*, possesses, for it is able to stand, is it not, as its people do, besides the Aegean – and neither Andromache or the sea suffer diminution. » (*CP* 248)

⁴⁰ « if projective verse is practiced long enough, is driven hard enough along the course, I think it dictates, verse again can carry much larger material than it has carried in our language since the Elizabethans. » (*idem*)

⁴¹ « It has to do with size, and how you value it. You can approach BIG America and spread yourself like a pancake, sing her stretch as Whitman di, be puffed up as we are over PRODUCTION. It's easy. THE AMERICAN WAY. [...] Or recognize that our power is simply QUANTITY. Without considering

Zukofsky qui aborde le plus explicitement la question du « long poème », mais pour se débarrasser du problème en cinq lignes à peine dans son essai « *Poetry/For My Som When He Can Read* »⁴² :

Always concerned with saying as much as possible and speaking in the full, never lost in the overfall, he steers from discourses on his art to a simple inventory of the poetry in one line or so many lines, yet never presumes that identifying a poem by length is more than a tag he uses while he sorts value. The question as to whether a long poem is composed of short ones; or of stanzas [...]; whether what he writes is epic, lyric or dramatic; -- seems to him as vain as the question whether it is best to speak of inspiration, or felicitous speed, or hard work. (*Prep* 9-10)

Ce que Zukofsky semble affirmer ici, c'est qu'il est vain de chercher à différencier la *nature* du « long poème » de celle du poème court. Il se s'agit donc pas pour lui d'y associer des propriétés formelles ou des objets spécifiques comme cela fut le cas pour l'épopée dont la définition horatienne canonique nous dit qu'il s'agit d'un poème en vers héroïques traitant de sujets nobles dans un stylé élevé et ayant une vocation d'édification morale. Mais faut-il pour autant conclure que le long poème n'existe tout simplement pas ? Ne peut-on considérer que le « long poème », tout comme d'autres poèmes d'ailleurs, pose des problèmes spécifiques à l'écriture et que par le simple fait de sa dimension, il attire notre attention sur certains aspects de l'activité poétique moins facilement perceptibles dans les formes brèves ? Dans ce cas, il me semble que même s'il s'avère impossible d'attribuer à cette « forme » un ensemble de propriétés distinctes, nous pourrions néanmoins considérer que la longueur est capable de mettre en œuvre de manière singulière une activité poétique qui, elle, ne lui est pas propre.

C'est du moins l'hypothèse que j'adopterai dans ce travail, et c'est ainsi que je considère le « long poème » comme une pratique sans théorie, non seulement pour la critique, pour le public, mais aussi et surtout pour les poètes eux-mêmes. Ce n'est que dans

purpose. Easy too. That is, so long as we continue to be *INGENIOUS* about machines, and have the resources. Or you can take an attitude, the creative vantage. See her as *OBJECT* in *MOTION*, something to be shaped for use. » (*CP* 63)

⁴² Quinze ans plus tard, Zukofsky qualifia néanmoins *Bottom : On Shakespeare* de « long poème » dans « *Bottom, A Weaver* » (*Prep* 167) alors pourtant que ce texte ne respecte pourtant pas la mise en page que l'on associe spontanément au vers.

ce contexte, me semble-t-il, que l'on peut comprendre qu'aucun des poètes de notre corpus ne nous propose une définition du « long poème » alors, pourtant, qu'à l'époque les artistes et les écrivains n'avaient de cesse de publier des manifestes pour imposer la nécessité historique de la brièveté, de l'impersonnalité, de l'improvisation ou de la nouveauté. Certes, cela contredit le fait que l'on considère souvent ces poètes comme des « théoriciens » importants de la poésie américaine du XX^e siècle et que l'on lit souvent leurs poèmes comme étant des illustrations d'un ensemble restreint de concepts clefs. C'est ainsi que l'on cherche à comprendre la poésie d'Olson par le truchement du postmodernisme et du vers projectif, celle de Zukofsky grâce au double principe de la sincérité et de l'objectification, tandis que celle de Williams est censée se structurer autour de sa quête du mètre variable et de l'idiome américain, ainsi que de son célèbre adage « no ideas but in things ». Il me semble pourtant que ce refus de définir le long poème nous encourage à réévaluer le rôle qu'ils accordent à la critique, à la théorie et à la pensée dans leurs pratiques d'écriture. Suivant en cela l'hypothèse proposée par Bradley, je me propose donc de démontrer que leurs « long poèmes » ne sont pas des œuvres spéculatives dans la mesure où elles n'accordent pas une *antériorité* de fait à l'idée, au projet, à la théorie ou à l'absolu, comme voudrait nous le faire croire une conception fondamentalement idéaliste et mentaliste du travail de l'artiste. Pour eux, la poésie ne serait donc pas une instanciation de la pensée mais avant tout une modalité de l'action.

Comme l'a bien précisé Bradley, cela n'implique nullement que ces poèmes sont absolument indifférents à la pensée ou qu'ils recherchent vainement dans une pure immanence un refuge qu'ils ne pourraient de toute façon pas trouver. Il s'agit plutôt pour ces poètes de contester qu'un monde des idées, de l'intériorité, de l'esprit ou des universaux préexisterait à la pratique et la gouvernerait nécessairement. Cette nuance de taille explique pourquoi ma lecture peut paraître très « théorique » par moments, mais j'espère être néanmoins parvenu à rendre compte de la façon dont la pratique de la poésie demeure toujours première chez ces trois auteurs⁴³.

Dans ce contexte, il ne m'a pas semblé opportun de retenir d'emblée un cadre conceptuel ou méthodologique pour cette étude et je n'ai pas souhaité structurer mon

⁴³ Une lecture strictement empirique ou cognitive du « long poème » serait sans doute fascinante mais ce n'est pas mon propos ici.

travail autour de plusieurs thématiques communes aux trois poètes⁴⁴. Il me semble en effet que cela aurait accordé une trop grande importance aux enjeux conceptuels abordés par la poésie de Zukofsky, Olson et Williams, aux dépens de la dynamique propre à la pratique de la longueur. J'ai ainsi préféré me laisser guider par ce terme résolument anti-conceptuel de « longueur » dans mon exploration de ces textes, dans l'espoir de parvenir à faire émerger *a posteriori* les interrogations et les problèmes communs posés par la longueur ainsi que les solutions distinctes que Zukofsky, Williams et Olson y ont trouvés. J'ai notamment cherché à comprendre comment la durée, la vie, la temporalité et l'histoire parvenaient, ou non, à s'articuler dans ces textes. Je me suis intéressé à la façon dont ils commencent, se corrigent, se déploient et s'achèvent. J'ai aussi tenté de rendre compte de la façon dont leurs auteurs ont tenté de concevoir le devenir de leurs poèmes après leur mort. Si je n'ai pas choisi de présenter ces textes dans l'ordre chronologique, c'est que j'ai préféré commencer par *Les Maximus Poems* qui semblent problématiser le plus fortement leur rapport au temps et à l'histoire, qui s'écrivent ostensiblement au jour le jour et qui, paradoxalement, sont les plus proches d'une définition poudienne du poème comme acte historique, fondationnel. Chez Williams, le temps semble au contraire constamment mis à distance, que ce soit par la structure très régulière de son poème qui semble obéir à l'impératif d'un projet, par la façon dont le poète a constamment recours au symbole ou dans sa fascination supposée pour un monde pastoral résolument étranger à l'histoire. Zukofsky, lui, représenterait un moyen terme entre eux qui, malgré les apparences, accorde une place essentielle au temps dans sa conception de la poésie.

Ce trop rapide survol de ce qui va nous intéresser plus longuement dans les pages suivantes donne déjà une idée de la variété de ces trois poèmes, dont on peut d'ailleurs se convaincre ne serait-ce qu'en les feuilletant. La longueur de ces poèmes écrits à différents moments de la carrière de leurs auteurs varie du simple au quadruple. On constate aussi d'emblée que la disposition des mots sur la page et la place accordée aux blancs est singulière à chaque texte tout comme les principes d'organisation qui les structurent plus ou moins rigoureusement. Certains de ces poèmes intègrent des préfaces, des index, des documents, des partitions. « *A* » est achevé, les *Maximus* sont inachevés, *Paterson* a dû être relancé. Williams et Olson se passionnent pour leur lieu, Zukofsky y semblent

⁴⁴ Nous aurions notamment pu nous intéresser à la « chose » (« thing »), au lieu-commun, à la connaissance, à la fondation, au littéralisme, au monde ordinaire, à la professionnalisation, au rapport public/privé ou au travail de traduction et de citation.

indifférent. On pourrait multiplier les exemples de ces différences qui sont partout présentes mais c'est peut-être les titres qui en rendent le mieux compte.

Paterson tout d'abord semble nous offrir un cadre référentiel stable qui peut être arpenté, cadastré, circonscrit et qui suggère d'emblée que le poème se concevrait à l'échelle de cette ville oubliée et ordinaire du New Jersey avec lequel il se confond. Pourtant, dès les premières pages du poème, on découvre un monde de géants et de symboles qui nous fait d'emblée douter de là où nous nous trouvons. Le poète et ses ambitions ne sont nulle part présents dans le titre de Williams, alors que c'est tout le contraire pour les *Maximus*. On ne trouve dans le titre d'Olson aucune trace du lieu auquel il va pourtant se consacrer, et l'on se retrouve d'emblée mis en présence de la démesure de cette persona poétique qui semble revendiquer une filiation antique, par le truchement de Maximus de Tyre, que le poème lui-même ne viendra jamais vraiment confirmer⁴⁵. Le nom propre vidé de sa substance historique devient juste le signe de la démesure. « A » est sans aucun doute le titre le plus énigmatique des trois. À quoi fait-il référence ? A la première lettre de l'alphabet ? À l'article indéfini ? Au son « la » ? Un écho au premier poème de Zukofsky « Poem Beginning 'The' » ? Ou peut-être est-ce la variable mathématique dont Wittgenstein se sert dans le *Tractatus* ? Peut-être n'est-ce que le triomphe d'un signifiant magistral dépourvu de sens ? Il n'y a pas vraiment lieu de décider et sans doute est-ce tout cela à la fois. Mais comme le suggèrent dans une certaine mesure les guillemets, ce « A » est déjà un acte d'énonciation (de citation) qui attend d'être mis en actes, ce qui entraînera la vocalisation d'un son et d'une intonation, la sélection d'un contexte et la réalisation de certains des possibles sus mentionnés. Le titre est donc déjà un dispositif nous confrontant à notre propre responsabilité de lecteur, qui suppose de sélectionner parmi les possibles que nous offrira la lettre du texte celui qui sera effectivement réalisé.

Chaque titre nous propose ainsi une matrice de possibles distincte qu'il revient ou non au poème de réaliser, et nous donne déjà une idée de tout ce que le « long poème » peut accomplir. L'apparente hétérogénéité de mon corpus me semble ainsi une incroyable ressource dans la mesure où, en me forçant à prendre mes distances d'une approche trop résolument générique ou paradigmatique, elle me permettra de prendre la mesure du champ ouvert par cette pratique sans théorie que propose le « long poème ». Nous

⁴⁵ Dans sa conférence à Goddard College, reconnaît qu'il a d'ailleurs été très déçu par la lecture des *Dialéthéa* de Maximus de Tyre et le peu que l'on sait de sa vie relève autant sinon plus de la légende que de l'histoire. .

essaierons en tout cas de montrer en quoi la longueur ne peut se concevoir comme une forme préconstruite, l'idéal d'une visée, mais plutôt comme une réalité qui émerge progressivement, se corrige, se modifie, se constitue, assumant son inscription dans la durée. Ménageant ainsi une place importante à la contingence sans pour autant renoncer à une certaine exigence, nous défendrons l'idée selon laquelle elle n'est pas la manifestation d'un désir de postérité, un rêve de toute puissance ou le deuil de l'impuissance. La question qu'elle pose plutôt est : Que peut-on effectivement accomplir grâce à un poème ? C'est la tâche de ce travail que de circonscrire plus précisément cette « forme » que nous ne parvenons pour l'instant qu'à entrevoir. Peut-être réussirons-nous ainsi à définir ce moment singulier de l'histoire de la poésie américaine où cette pratique est parvenue à émerger sans bruit et sans manifester, et à créer de facto une communauté qui ne serait pas tenue par une orthodoxie commune mais par un même attachement à la pratique de l'écriture. Peut-être parviendrons-nous ainsi à redécouvrir ce que peut la poésie et non ce qu'elle rêve d'être.

1. LES *MAXIMUS POEMS* OU LA HANTISE DE L'HISTOIRE

1. History excluding poetry ?

Si j'ai choisi de commencer cette étude sur les interférences de l'histoire, de la durée et de la longueur par les *Maximus Poems* de Charles Olson c'est bien qu'il s'agit du poème qui, dans notre corpus, entretient le dialogue le plus suivi non seulement avec le passé mais aussi avec la discipline et la méthodologie de l'enquête historique elle-même. Le lecteur ne peut ignorer que le poème d'Olson est avant tout préoccupé par la production et la vérification de faits, l'accumulation de documents, la formulation d'hypothèses et la constitution de chronologies relatives à la fondation du port de pêche de Gloucester dans le Massachusetts qu'il établit comme le lieu même de la fondation des États-Unis. Il semblerait ainsi que tous les efforts du poète aient été tournés vers l'établissement d'un travail historiographique dans lequel les velléités expressives et les préoccupations formelles habituellement associées à la poésie seraient devenues secondes. Dès lors, la nature « poétique » des *Maximus* nous paraît d'emblée problématique et semble servir tout au plus à justifier le caractère inconséquent d'une recherche historique sans suite dans les idées, imprécise et éclectique. Si les *Maximus* semblent donc illustrer à première vue un cas d'école du « poem including history », je serais bien plutôt enclin à considérer qu'il s'agit d'un « historical enquiry excluding poetry » dont le caractère hybride représente un cas limite de l'interaction de l'histoire, du temps et de l'esthétique.

Certes, nous nous sommes évertués à établir précédemment que l'enquête historique ne saurait être considérée, a priori, comme étant anti-esthétique particulièrement dans un contexte américain. Mais il semble bien que pour Olson, l'activité esthétique ne saurait aucunement être en mesure d'exprimer une vérité historique *spécifique* inaccessible à la discipline historique. Plus fondamentalement, l'activité poétique ne relève pas pour lui d'une esthétique comme une forme d'activité spécifique, autonome. Pour Olson, l'esthétique n'existe pas en tant que telle. Si nous sommes en mesure d'affirmer cela, c'est bien qu'Olson paraît se désintéresser du statut de l'objet esthétique considéré en soi, celui-

ci n'étant évoqué dans ses poèmes et ses essais que pour en faire la critique. Ainsi, dans les toutes premières pages des *Maximus* il décrit la musique et le chant en ces termes :

how shall you strike,
 o swordsman, the blue-red back
 when, last night, your aim
 was mu-sick, mu-sick, mu-sick
 and not the cribbage game?
 [...] (all
 invaded, appropriated, outraged, all senses
 including the mind, that worker on what is
 And that other sense
 made to give even the most wretched, or any of us, wretched,
 that consolation (greased
 lulled
 even the street-cars
 song
 [...])

all
 wrong
 And I am asked – ask myself (I, too, covered
 with the gurry of it) where
 shall we go from here, what can we do
 when even the public conveyances
 sing? (*Max* 7, 17)

Le poème répudie d'emblée un lyrisme qu'il juge malade (« mu-sick ») alors qu'il se semble pourtant constituer le seul refuge qui nous reste face à l'aliénation d'un monde capitaliste qu'Olson décrie dans ces pages. Pour le poète, cette stratégie de fuite ne représente qu'un leurre qui ne parvient tout au plus qu'à renforcer notre passivité face au monde. Tout comme les trolleys de Gloucester, l'esthétique n'a que des parcours tracés à l'avance à nous offrir. Elle nous donne l'illusion du mouvement. À chaque fois que le poète évoque, en passant, le statut contemporain de l'objet esthétique, c'est toujours pour le définir avec mépris comme un objet décoratif, un bibelot (« The fabulatory function is man's uniqueness. But when he uses it to make the Bauble ? » *CP* 340), un meuble (« In English the poetics became meuble – furniture » *Max* 249). À ce titre, il n'est sans doute pas anodin de remarquer qu'Olson renoncera assez rapidement à publier des poèmes courts comme si la longueur des *Maximus* devaient justement être un antidote à la production

d'objets poétiques. Du moins, le spectatorisme qu'Olson désigne, dans « Human Universe », comme le mal qui ronge l'Amérique de son temps n'épargne pas l'esthétique, et il semblerait bien que son insistance sur le caractère rituel du poétique, son rejet de la référentialité au profit de la performance, d'une re-présentation, participe de ce constat. Du moins on y retrouve la trace de la lecture de *Ancient Art and Ritual* de Jane Ellen Harrison où cette dernière distinguait le théâtre du dromenon grecque en des termes remarquablement similaires :

The distinction between art and ritual, which has so long haunted and puzzled us, now comes out quite clearly, and also in part the relation of each to actual life. Ritual, we saw, was a re-presentation or a pre-presentation, a re-doing or pre-doing, a copy or imitation of life, but,—and this is the important point,—always with a practical end. [...] In the drama the representation may remain for a time the same, but the intent is altered: man has come out from action, he is separate from the dancers, and has become a spectator. The drama is an end in itself. (*Harrison* 136-37)

Si le détour par l'archaïque a donc en partie pour vocation de revenir à une conception pré-esthétique de l'art, le recours à l'histoire contribue, de même, à marquer une prise de distance des *Maximus* vis-à-vis de l'esthétique. Il est d'ailleurs frappant de constater combien, au fil de sa carrière, Olson se désintéresse progressivement du littéraire pour se tourner de plus en plus résolument vers l'histoire. Tout se passe comme s'il jugeait superflu de situer son poème dans le cadre de l'histoire littéraire et négligeait de s'interroger sur les questions de filiations et de nouveauté qui avaient tant préoccupé ses prédécesseurs. Certes, même s'ils interrogent sur l'autonomie supposée de l'esthétique et pensent le poétique en contexte, les projets d'Olson de la fin des années 40 et du tout début des années 50 relèvent bel et bien d'une recherche proprement littéraire. *Call me Ishmael* est une lecture somme toute traditionnelle de *Moby Dick* et « Projective Verse » relève de la formulation d'un manifeste formel, d'un *ars poética*. Le contraste n'en est que plus frappant avec les projets du milieu des années 50 qui paraissaient, s'être affranchis du littéraire. En 1955, la publication de la « Bibliography on America for Ed Dorn » insiste ainsi paradoxalement sur le fait que ce que les deux poètes doivent avoir en commun, c'est bien une lecture de l'histoire américaine. De même, si la rédaction du *Special View of History* en 1956-57 est présentée comme le prolongement des réflexions d'Olson dans « Projective Verse », ce rapprochement ne semble pas aller de soi dans la mesure où le

poète substitue à toute considération formelle la formalisation de son rapport à l'histoire. Enfin, si la lecture demeure une activité décisive de la critique olsonienne, celle-ci se tourne exclusivement vers l'actualité de la recherche historique aux dépens de la lecture de Melville, Shakespeare, Dostoïevski, Lawrence, Yeats, Williams ou Rimbaud qui caractérisait la fin des années 40.

L'intérêt d'Olson pour l'histoire n'a, au départ, rien d'original et remonte à la fin des années 30. En effet, sa recherche fut doublement déterminée par le programme doctoral de Harvard, « History of American Civilization », où l'étude de la littérature, de la sociologie et de l'histoire devait permettre d'exhumer les « myths and symbols » des Etats-Unis, ainsi que par Edward Dahlberg qui l'encouragea à lire les travaux de Frazer et des Cambridge Ritualists. Le travail d'archive entrepris pour la rédaction de *Call me Ishmael* tout comme la découverte de Pound, Yeats et Lawrence ne fit que renforcer ce penchant. Ce n'est qu'en 1951, lors d'un long séjour à Lerma au Mexique, que cet intérêt livresque et universitaire, se cristallisa autour de la découverte de la culture Maya, de l'archéologie et de la paléographie. À la suite de ce voyage, Olson rédigea son essai « Human Universe » où il affirmera la possibilité d'un nouvel humanisme et exprimera simultanément ses premiers doutes quant à son statut de poète : « Now, I spend most of my time studying the Sumerians and the Mayans, transposing the poems and inscriptions they left. [...] Therefore, I find it awkward to call myself a poet or a writer. » (CP 206).

Si à l'occasion de cette requalification du poète comme copiste l'activité de lecture demeure toujours essentielle pour Olson, l'écriture, elle, change profondément de nature. Certes, depuis le Moyen-Âge nous savons que le travail de copie n'est pas forcément servile et qu'il peut être lui-même le lieu où la lecture se constitue comme un acte créatif. De même, l'idée selon laquelle la sélection, le montage et le collage sont des actes proprement esthétiques est devenu un lieu commun de la critique et ce dès le début du 20^e siècle. Néanmoins, et comme pour opposer d'avantage encore la logique et la temporalité de l'œuvre à celle de l'enquête, il est frappant de constater combien les *Maximus* n'obéissent plus ni à un principe de sélection ni à celui de composition. Le désir de connaissance semble prendre le pas sur l'effort d'écriture. L'éclectisme des sources documentaires mobilisées donne l'impression d'une accumulation avide, exhaustive, de tous les documents disponibles qui sont, d'ailleurs, fréquemment cités in extenso et sans commentaire. Le texte, lui-même, s'écrit imperturbablement au jour le jour refusant de s'imposer une astreinte autre que celle de l'enquête. Le poème prend l'aspect d'un journal de bord, d'un cahier, où s'accumulent les entrées par lesquelles le poète recense chaque

découverte ainsi que la foule de questions qu'elle suscite. Progressant ainsi de manière apparemment anarchique, incertaine, les *Maximus* n'ont de cesse de céder l'initiative aux documents eux-mêmes, aux faits, qui se trouvent du coup dramatisés comme autant d'événements dont il nous revient d'évaluer la portée.

Face à cette écriture qu'il ne s'agit plus d'interpréter ou d'évaluer en termes esthétiques, le poème nous invite à entreprendre notre propre enquête et à modifier notre stratégie de lecture. Faute de raisonnement à suivre, le lecteur se contente à son tour d'accumuler des connaissances dans l'espoir d'une résolution finale. Nous nous retrouvons à évaluer des sources, à établir des faits, à confronter des documents, à identifier les différents acteurs évoqués. En somme nous nous documentons. Ce travail pour le moins fastidieux est néanmoins rendu incontournable dans la mesure où les faits ne parlent justement pas d'eux-mêmes et qu'ils n'ont de cesse de nous renvoyer à d'autres occurrences relevant d'autres contextes ou évoquent une réalité locale qui ne peut que nous être étrangère et avec laquelle le lecteur doit devenir familier avant même de pouvoir espérer les articuler ensemble. Le lecteur est ainsi systématiquement pris en défaut et n'a d'autre choix que de se plier aux exigences paradoxales du « scholar's art »⁴⁶ de Olson. Il lui faut tour à tour étudier les légendes hittites, le parcours du premier charpentier de Gloucester ou les différentes caractéristiques des zones de pêche de l'Atlantique Nord.

Le lecteur de bonne volonté en vient cependant à se demander sur la foi de quelle promesse il lui faut se soumettre à l'accumulation des connaissances techniques, locales et excessivement méticuleuses des *Maximus*. Si le poète se refuse d'imposer explicitement une finalité à la somme hétéroclite de données d'un intérêt pour le moins inégale, la question du sens de cette enquête et de sa portée subsiste. On sera surpris par ailleurs de constater combien notre poète/historien répugne à situer son travail dans son propre contexte historique. On constate qu'Olson ne caractérise que de manière très allusive et schématique sa propre époque au tout début du premier livre, que son évocation du présent se borne à son lieu de prédilection et qu'il ne fait aucune mention des grands événements historiques qui pourtant ont jalonné les deux décennies de la rédaction des *Maximus Poems*. Son intérêt exclusif pour le passé de Gloucester ne servirait-il pour le poète qu'à

⁴⁶ Je fais bien entendu référence ici au titre de l'excellent ouvrage rédigé par Robert von Hallberg.

s'abstraire de l'actualité ? Faut-il y voir dans ce retrait l'expression d'un désenchantement et le désir de retrait d'un poète résolu à vivre à contretemps⁴⁷ ?

Certes, le projet olsonien est profondément marqué par le désir de répondre à la crise de la modernité qu'il voit partout à l'œuvre et des essais comme « The Resistance » ou des poèmes comme « The Kingfishers » ou « La Préface » suggèrent que sa poésie a su, ne serait-ce que ponctuellement, prendre acte de la Grande Marche de Mao ou la découverte de Buchenwald. Toutefois, même dans ces cas, la référence à l'actualité demeure allusive et l'inscription de l'événement reste marquée par une profonde ambivalence, même si le poète ne semble pas toujours en avoir pleinement conscience. Les premières lignes de « La Préface » sont à cet égard exemplaires:

The dead in via
 in vita nuova
 in the way
 You shall lament who know they are as tender as the horse is.
 You, do not you speak who know not.

“I will die about April 1st...” going off
 “I weigh, I think, 80lbs...” scratch
 “My name is NO RACE” address
 Buchenwald new Altamira cave
 With a nail they drew the object of the hunt.

Put war away with time, come into space.
 It was May, precise date, 1940. I had air my lungs could breathe. (*CPo* 46)

Lorsque l'on sait l'importance que prendra le motif de la voie (The Way, Tao, Der Weg) dans l'œuvre d'Olson, il est particulièrement ironique de voir combien les cadavres de la seconde guerre mondiale entravent sa progression et combien le poème n'aspire en définitive qu'à retrouver son souffle en tournant le dos à la guerre et au temps. L'opposition de la caverne du paléolithique, aux abîmes de l'holocauste et à la situation effective du poète en mai 1940 ne contribue d'ailleurs qu'à dramatiser la co-présence

⁴⁷ A ce titre il est frappant de voir combien Olson valorise systématiquement le noctambulisme comme pour insister sur le fait que cette vie à contretemps est justement le seul moyen pour lui de s'affranchir de l'impératif affairiste d'une société vouée au capitalisme. On peut se référer au *Maximus* du 3 Mai 1966 ou au *Mayan Letters* (*SW* 102).

problématique de ces histoires incommensurables sans pour autant que le sens de cette confrontation soit réellement évident. Là encore l'histoire se dédouble et la trace ne sert qu'à creuser le fossé qui sépare invariablement la commémoration de la remémoration. C'est une multitude d'histoires qui se trouvent ainsi mises en présence. L'ambivalence maladroite de cet effort de mémorialisation semble paradoxalement conforter l'hypothèse d'un poème qui, en s'immergeant dans le présent ou en se tournant vers un passé lointain, chercherait à se prémunir de la force disruptive de l'actualité. Du moins pourra-t-on nous accorder que si la présence massive de l'enquête historique dans les *Maximus Poems* met en cause leur statut d'objets esthétiques, voire poétiques, cette dichotomie ne saurait rendre compte seule de cette fragmentation de l'histoire et de l'ambivalence du rapport d'Olson semble entretenir avec le passé, l'histoire et le temps.

2. L'histoire ou l'expropriation du temps.

Si les ambivalences d'Olson vis-à-vis de l'histoire paraissent refléter celles de ses prédécesseurs modernistes, il a cependant très tôt critiqué leur rapport au temps. S'il a reproché à Pound l'égotisme qui caractérise son œuvre, il a surtout cherché à souligner le fait que son aîné s'était retrouvé pris au piège du temps⁴⁸ et lorsqu'il décide de rompre publiquement avec Pound en 1948, il explique dans « GrandPa, GoodBye » :

Time is in his conversation more often than anything else. I said to Lowell the other night: "There is a haste in Pound, but it does not seem to be rushing to any future or away from any past." It is mere impatience, the nerves turning like a wild speed-machine (it is how he got his work done) and, more important, an intolerance of the mind's speed (fast as his goes), an intolerance even of himself. For he is not as vain as he acts. "30yrs, 30yrs behind the time" – you hear it from him, over and over. It is his measure (and his rod) for all work and men. His mind bursts from the lags he sees around him. He speaks as though he found himself like retarded when he began. [...] The lines and passages which stand

⁴⁸ Que ce point n'ait pas été, à ma connaissance, été évoqué par les commentateurs, peut s'expliquer par le fait que la critique de l'égotisme de Pound annonce dans une certaine mesure la publication de « Projective Verse » en 1950 mais aussi par le fait que la position de Olson vis-à-vis de l'ego offre une alternative à la critique de l'identification (« Affective Fallacy ») et de l'intentionnalité (« Intentional Fallacy ») proposée par les New Critics. De plus, il nous faut bien reconnaître que sur la question de l'histoire et de la mémoire, la position d'Olson vis-à-vis de Pound est particulièrement ambiguë.

out, from the start, capture a mood of loss, and bear a beauty of loss. [...] I don't think it has been sufficiently observed, if it has been observed, how much his work is a structure of mnemonics raised on a reed, nostalgia. (CP 145-46)

Certes, il ne s'agit pas ici de s'interroger sur la légitimité de cette hypothèse somme toute très personnelle, mais elle n'en demeure pas moins profondément évocatrice de comment se conçoit la poétique olsonienne. L'urgence et l'impatience qui caractérisent les *Cantos* ne seraient donc pas tant la marque d'un désir de remettre en route une civilisation vouée à une inertie délétère que le symptôme d'une écriture ne parvenant pas à s'affranchir d'une histoire qui se serait emballée et qui impose aux hommes de progresser à marche forcée. Dans *An Encounter at Saint Elizabeth*, Olson suggère que ce retard s'explique entre autres par le fait que Pound ne soit jamais parvenu à surmonter l'expérience de la Première Guerre Mondiale et le deuil de Gaudier-Brzeska. Mais, plus généralement, chez Olson, la vitesse est régulièrement décrite comme la marque d'une expérience dominée par le temps où le présent se trouve écartelé entre le poids d'un passé caduc et l'impératif d'un avenir indécis, pris au piège d'un hors temps⁴⁹. L'individu n'a d'autre choix que de s'oublier dans le flux du temps et de ressasser indéfiniment son impuissance. Le présent devient ainsi immatériel et l'ancrage actuel dans le monde devient impossible. Tout au long de sa carrière Olson n'a d'ailleurs cessé de revenir sur le fait que la primauté que nous accordons au temps contribue à différer l'action, à invalider la présence, à déformer notre expérience et à imposer partout la conscience du vide.

On sait combien l'angoisse du retard est caractéristique de la conscience américaine de l'histoire et combien, dès Emerson, elle est ce contre quoi il s'agit de lutter. Marginalisés par rapport à une histoire qui ne pouvait être que Européenne, les États-Unis se voyaient placés dans une position d'éternelle minorité, coupés des origines, et obligés de se contenter d'un rôle auxiliaire dans la marche d'un progrès dont ils n'ont pas été les instigateurs. On sait aussi combien la possibilité même d'une création authentiquement américaine se trouvait menacée par une tradition qui ne pouvait que venir d'ailleurs et des chef-d'œuvres qui appartenaient à un temps où l'Amérique n'était même pas encore rêvée. Olson n'échappe pas à ce syndrome d'autant plus qu'il en redouble les effets en

⁴⁹ On peut à ce sujet se référer à *Call me Ishmael* (CP 102) où Olson insiste sur le fait que la vitesse qui caractérise les voyages en avion en font une expérience éminemment temporelle, le voyageur se trouvant dissocié de toute expérience de l'espace et de la gravité qui conditionnent pourtant une puissance d'action que le poète décrit en termes cinétiques.

s'identifiant aux marins de Gloucester qui, comme les habitants de Lerma au Mexique qu'il évoque dans ses *Mayan Letters* et « Human Universe », sont voués à n'être que « poor failures of the modern world [...] that have lost the capacity of their predecessors to do anything in common » (CP 158). En effet, pour qui perçoit leur mode de vie à travers le prisme d'un temps linéaire, universel, celui-ci apparaît comme une aberration marginale appelée à disparaître, une simple survivance archaïque qui bientôt sera résorbée par la marche du progrès. Pour Olson qui les considère non pas dans le temps mais dans leur environnement, leur mode de vie n'a au contraire rien perdu de sa vitalité et de sa validité dans la mesure où il existe effectivement. Leur inadaptation ne serait donc que relative et serait le fruit d'une idéologie du progrès qui se croit habilitée à dicter ce qui est possible mais aussi à juger ce qui relève du présent et à hiérarchiser les expériences.

Pour Olson la menace qui pèse plus particulièrement sur les marins et la marginalisation dont ils sont victimes n'est que la perpétuation d'un conflit entre deux traditions qui remonte aux origines des Etats-Unis. Le poète n'a de cesse d'insister sur le fait que les marins étaient présents à Cape Ann dès 1530 et qu'ils furent les premiers à fonder une colonie en 1624 dont ils furent littéralement expropriés par les Puritains venus de Salem en 1626. Avec le temps, les puritains se sont vu remplacés par l'État, le moralisme, le dogmatisme, le capitalisme; le progrès s'est substitué à la providence mais, pour Olson, la présence des marins laisse encore espérer la restauration de cette promesse usurpée, occultée, dès les origines :

on John White/ on cod, ling, and poor-john

on founding: was it puritanism,
or was it fish?

And how, now, to found, with the sacred & the profane – both of them –
wore out

The beak's
There. And the pectoral.
The fins,
for forwarding.

But to do it anew, now that even fishing...

[...]

It is a sign, that first house, Roger Conant's, there, Stage Fort. One of Endecott's first acts
Was to have it dragged to Salem for his own mansion, for the big house,
The frame of it was that sound, that handsome, the old carpentry (*Max* 49)

Olson viserait ainsi à rétablir la vérité des origines et à offrir un récit historique alternatif susceptible de rendre aux Etats-Unis la singularité de leur promesse et, du même coup, de réanimer un présent voué à l'immobilisme de la crise. Olson insiste bien sur le fait que les pêcheurs de Gloucester représentent un système de valeur, un mode d'être au monde et une civilisation radicalement distincts de ceux des puritains. Mais il ne s'agit pas simplement de substituer une histoire à l'autre dans la mesure où le rapport au temps qu'entretiennent les pêcheurs de Gloucester est, au fond, incompatible avec une histoire qui, comme le rappelle James Harvey Robinson en 1912 dans *The New History*, privilégie le textuel, le politique et un héroïsme sensationnaliste⁵⁰. Leur nomadisme, l'attention portée au quotidien ainsi que leur indifférence à la production d'archives et d'institutions en fait littéralement un peuple préhistorique comparable aux Mayas ou aux hommes du Pléistocène, ce qui permet d'ailleurs à Olson de pouvoir affirmer « we are the last first people » (CP 206)⁵¹. En cela il fut s'ailleurs sans doute influencé par Ortega y Gasset qui oppose l'homme colonial à l'homme métropolitain :

Such people are not in history. When there is more than enough land, it is geography which commands and it takes the form of a real paradise which certain human groups have been able to enjoy. That is what is called a colonial man. [...] I am ashamed not to have studied colonial man in the libraries of the world, a man who has existed in every civilization, in each with his own particular characteristic; he becomes a man totally different from metropolitan man, but that is something that those who talk too lightly and ingenuously of our American sons completely ignore. (Gasset 1973 287)

⁵⁰ Robinson identifie d'ailleurs cette histoire qui privilégie l'exceptionnel et l'héroïque à l'épopée problématisant ainsi l'idée selon laquelle les *Maximus* seraient une épopée. D'ailleurs, Olson rejette explicitement cette forme dans « Homer and the Bible ».

⁵¹ Cette affirmation est pour le moins problématique. En effet, si l'on peut considérer que cette Amérique éminemment blanche est la seule altérité à opposer à l'Occident, c'est qu'elle s'est approprié la légitimité des peuples premiers en effaçant toute trace de leur existence. À ce titre, il n'est sans doute pas fortuit qu'Olson fasse très peu référence au passé amérindien de Gloucester dans les *Maximus* et qu'il aille chercher les ultimes traces de leur présence au Mexique. En cela, il ne fait d'ailleurs que perpétuer, sans le savoir, l'héritage ambigu de Franklin et de Jefferson comme nous le rappelle Elise Marienstras dans *Les Mythes Fondateurs de la Nation Américaine*.

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la métaphore récurrente chez Olson de la fleur dont les racines sont plantées dans l'air tout comme l'opposition systématique qu'il opère entre la Métropole, qu'il associe à la soumission à la loi uniforme de l'état et qu'il envisage comme l'extrapolation magistrale de l'ordre de l'ego et de l'histoire, et la Polis qu'est censé représenter Gloucester. C'est ainsi que le fait de réinscrire cette ville dans l'histoire représentera justement un réel défi méthodologique pour Olson qui se trouvera contraint d'étendre radicalement la portée d'une enquête qui ne saurait se satisfaire des rares souvenirs et de l'héroïsme ambigu du Gloucester halieutique⁵². Il se tournera ainsi vers une histoire des savoirs faire, des objets, du quotidien. Il fouillera les registres, les procès, les livres de compte et en vient même à inventer des documents quand ceux-ci viendront à manquer. Il se détournera de l'histoire documentée et textualiste pour ménager une place à l'archéologie, à la géologie, à l'économie, à l'anthropologie sociale. Il confrontera une histoire biographique et humaine à une histoire écologique, organique, allant jusqu'à affirmer : « we who throw down hierarchy,/ who say the history of weeds/ is a history of man » (*Max* 98).

Cette lutte pour établir une histoire alternative susceptible de redéfinir ce qui constitue le mode contemporain n'en demeure pas moins inégale dans la mesure où, par définition, l'histoire ne saurait reconnaître comme appartenant à son champ ce dont elle ne saurait parler. En effet, la science historique, soucieuse de s'assurer de solides fondations épistémologiques, avide de faits, de régularité et d'explications causales, ne peut que difficilement s'accommoder des incertitudes de cette « préhistoire » qui lui échappe. Sous couvert de méthodologie, elle en vient donc à s'établir comme normative et exclut tout un pan du passé sous prétexte qu'il ne se conforme pas à ses exigences de vérité⁵³. Là encore, le point de vue critique d'Ortega y Gasset à l'égard de l'historiographie de Toynbee concorde tout particulièrement avec celui d'Olson :

⁵² Le fait que la figure, décisive pour Olson, de John Smith ait été aussi contestée est à ce titre symptomatique tout comme le fait que les marins de Gloucester sont souvent représentés comme des figures à la moralité loin d'être exemplaire (cf. *Max* 94-95). Si la célébration de l'héroïsme des marins n'est bien entendu pas absente des *Maximus* il est toujours ordinaire, ambigu, incertain.

⁵³ Olson critiquera ainsi violemment l'histoire de la littérature anglaise d'Hippolyte Taine qui se permit d'exclure l'œuvre de Keats sous prétexte que celle-ci n'était pas représentative de l'histoire de la littérature anglaise qu'il cherchait à établir. Pour l'historien il s'agissait d'une exception, d'une aberration.

The true historical subject, according to Toynbee, must be an entire, compact reality, which can be understood from within itself and without moving away from it. [...] Without realizing it, intent on proclaiming the true historical subject which may be autarchic and sufficient and is explained within itself, he does nothing to postulate the least empirical idea that exists in the world: the Aristotelian idea of substance which is the metaphysical idea par excellence. Aristotle also says literally that the true real subject is substance and this because it is autarchic, sufficient and able to be understood from within itself (*Gasset 1973 278*)

En postulant un monde de faits immuables, l'histoire positive de Toynbee est donc éminemment idéaliste⁵⁴ puisqu'elle transpose à la science la *causa sui* de la théologie. De plus, en établissant ainsi un monde de faits indifférents au présent, en réduisant le temps à une structure causale, elle perpétue l'image d'un présent qui serait toujours déjà donné et rendu nécessaire par la chaîne des causalités censée l'expliquer. Ne tolérant ainsi aucune alternative ni aucune création, l'histoire devient ainsi une réinterprétation du destin providentiel et théologique⁵⁵. Plus fondamentalement, toutefois, l'histoire n'apparaît pas comme un outil neutre se limitant à décrire une certaine catégorie d'objets aussi objectivement que possible, mais comme un artefact moderne, proprement occidental, qui perpétue ses a priori, justifie ses pratiques et entérine son rapport d'être au monde. Pour Olson, le concept abstrait du temps a été inventé avec le logos et se confond avec lui. L'histoire ne saurait donc permettre l'émergence d'un nouvel ordre poétique post-moderne qu'Olson appelle pourtant de ses vœux et qui suppose de revenir sur la distinction opérée par Platon entre le muthos et le logos :

The odish man sd: "Poesy
steals away men's judgment
by her *muthoi* (taking this crack

⁵⁴ Un tel substantialisme semble intenable pour Olson qui fut si fortement marqué par sa lecture, à partir de 1956, de *Process and Reality* et de *Science and the Modern World* de Alfred North Whitehead qui tout deux critiquent le postulat scientifique et philosophique de l'existence d'une matière abstraite et informe.

⁵⁵ Ce rapprochement contre-nature du théocratique et du positif, se retrouve dans le *Déclin de l'occident* de Spengler où la mentalité puritaine est systématiquement assimilée à la montée de la rationalité.

at Homer's sweet-versing)

“and a blind heart

is most men's portions.” Plato

allowed this divisive

thought to stand, agreeing

that muthos

is false. Logos

isn't – was fact. Thus

Thucydide. [...]

& that concept of history (not Herodotus's which was a verb, to find out for yourself: 'istorin, which makes any one's act a finding out for him or her self, in other words restores the traum: that we act somewhere

at least by seizure, that the objective (example Thucydides, or the latest finest tape-recorder, or any form of record on the spot

- live television or what is a lie (*Max* 104 ; 249)

Il est frappant de voir que l'histoire est ici figurée comme le produit complexe du temps et de l'action et non de la précision mécanique avec laquelle les événements furent enregistrés. Elle est aussi présentée comme un impératif pour la vie qu'elle contribue à rendre possible⁵⁶. Ainsi, bien loin de n'être qu'un domaine de connaissance parmi d'autres, l'histoire se trouve déshumanisée lorsqu'elle est soumise à l'impératif de vérité et fait de notre expérience du temps une simple abstraction. Ce constat est proprement insupportable pour le poète puisqu'elle contribue à nous rendre étranger à ce dont nous devrions être le

⁵⁶ Le maximus duquel est tiré cet extrait, *A Later Note on Letter #15* représente un moment clé des *Maximus* dans lequel Olson fait également référence à l'opposition essentielle pour lui entre Descartes et Whitehead. Si nous ne saurons pas en mesure d'offrir une lecture exhaustive de ce passage dans cette étude, on peut néanmoins se référer à l'étude de Shahar Bram (*Charles Olson and Alfred North Whitehead* Bucknell UP : Lewiston, 1991) qui le prend pour point de départ de son analyse.

plus familier : notre propre inscription dans le temps. L'expropriation des pêcheurs de Gloucester par les Puritains illustre de la sorte la condition de l'homme moderne soumis à la loi d'un avenir qui le dépossède simultanément de son expérience du temps et de son devenir. À l'instar de l'esthétique, l'histoire nous voue au fond à la passivité en nous réduisant au rôle de simple spectateur de notre destin. Avec une simplicité et une émotion auxquelles il ne nous avait pas habitués, Olson compare cette situation dans « It Was. But It Ain't » à celle d'un visiteur qui, après s'être occupé de ses affaires en ville, découvre qu'aucune preuve de son passage à l'hôtel ne subsiste. La porte de la chambre a été murée, le propriétaire ne se souvient pas de lui, ses affaires se sont volatilisées :

You are this suddenly without a place. And you are thus anonymous, you are without a face, a name, clothes, set down in the midst of the city a no-face. And not even treated badly, simply treated blandly, as they are bland.

It is crazy, where one history has left us. You damn well know Thucydides. It is any day. It is as it has been. It is commodity. But the door has been erased. The shrewdness which ran the house, the curiosity which led you out into the street, the business – you come back and all is changed. They don't want your money. They don't want you! (CP 342)

Cette dépossession du temps revêt de très nombreuses formes chez Olson. La professionnalisation de l'histoire en fait par exemple un objet d'étude pour une classe restreinte d'individus, un objet de curiosité marginale. Soumis à la logique du discursif, les récits que produit l'histoire imposent au lecteur de progresser à marche forcée, ils mettent entre parenthèse son expérience du temps et subordonnent le présent de la lecture au règne d'une fin à venir (CP 356). Enfin, si le présent se trouve vidé de toute substance par la causalité historique qui le détermine, les archives du passé elles-mêmes se trouvent dévitalisées par une discipline historique qui ne cherche pas à comprendre en quoi elles reconfigurent le présent mais les établit comme de simples documents témoignant d'un passé à jamais révolu, des occurrences indifférentes dans la trame régulière et répétitive de l'histoire (cf. « Homer and the Bible »).

La poésie d'Olson cherche ainsi simultanément à soustraire notre expérience du temps et du passé à l'emprise de l'histoire et du logos et à leur rendre une vitalité, une actualité qui leur est systématiquement déniée. Du coup, il s'agit pour lui de remettre au cœur de notre expérience du temps un présent qui est lui-même préhistorique pour autant qu'il échappe à la loi de la discursivité. Lorsqu'Olson affirme en 1952 « the present is

prologue », il ne souligne pas tant que le présent représente le préliminaire nécessaire au discours mais bien plutôt que le présent existe en deçà de lui comme un assemblage d'instants qui dessinent un devenir contingent, non comme une succession de moments qui s'effacent dans l'attente d'un avenir⁵⁷. Ainsi le passé ne pré-existe pas au présent mais se constitue comme passé dans et pour le présent qui le détermine :

Smith
 too early yet
 to be understood
 to be the sign
 of present
 paternities – (*Max* 126)

Cette prise de conscience de l'importance contextuelle, pragmatique, du présent dans l'élaboration de l'histoire ainsi que la contestation de sa scientificité est fortement influencée par les débats qui avaient agité la discipline historique elle-même aux Etats-Unis dans les années 30 et par les polémiques qui opposèrent les tenants de la *New History* à ceux d'une histoire prétendument positive. Il suffit d'ailleurs de se tourner vers la conférence donnée par Charles Beard à la Société Américaine d'Histoire en 1933, intitulée « *Written History as an Act of Faith* », pour s'en convaincre :

If a science of history were achieved, it would, like the science of celestial mechanics, make possible the calculable prediction of the future in history. It would bring the totally of historical occurrences within a single field and reveal the unfolding future to its last end, including all the apparent choices made and to be made. It would be omniscience. The creator of it would possess the attributes ascribed by the theologians to God. The future once revealed, humanity would have nothing to do except to await its doom. To state the case is to dispose of it. The occurrences of history – the unfolding of ideas and interests in time-motion – are not identical in nature with the data of physics, and hence in their totality they are beyond the reach of that necessary instrument of natural science – mathematics – which cannot assign meaningful values to the imponderables, immeasurables, and contingencies of history as actuality. [...] Contemporary historical

⁵⁷ On peut souligner combien cette utilisation de « prologue » se distingue de celle qui en est faite dans *Call me Ishmael* : « *FIRST FACT* as prologue ». Selon moi, cette mise à distance des faits comme prologue au discours marque l'évolution décisive chez Olson de l'établissement d'une histoire alternative des Etats-Unis à l'élaboration des *Maximus* comme une alternative à l'histoire.

thought is, accordingly, returning upon itself and its subject matter. The historian is casting off his servitude to physics and biology, as he formerly cast off the shackles of theology and its metaphysics.

Le fait que Beard évoque « history as actuality » ainsi que la sécularisation de l'histoire est un fait décisif pour le lecteur d'Olson qui reconnaît là des concepts clés du poète. Mais il faut aussi souligner combien, pour les tenants de la New History, l'étude des faits passés ne saurait dicter ni l'usage que nous devons faire du passé ni, plus généralement, ce que nous sommes en mesure d'entreprendre au présent. On croit entendre la question récurrente d'Olson « what am I to do ? » qui devient non pas tant, dès lors, un cri de désespoir que l'affirmation d'un impératif constant d'invention du/au présent et pour chacun.

3. A *Special View of History* : Olson et la généalogie.

Ainsi l'opposition binaire que nous étions tentés d'établir entre l'histoire et la poésie, la science et l'esthétique, perd une partie de sa substance dans la mesure où la dichotomie est elle-même le fruit d'une modernité qu'Olson a cherché à dépasser dans les *Maximus Poems*. La priorité concédée par les modernes à la vérité, aux absolus, à la discursivité et à l'abstraction promet le savoir et la compétence sur l'action et aboutit, dans les deux cas, à désengager l'homme de sa vie. L'opposition elle-même ne serait donc qu'un effet d'optique et explique qu'Olson ait voulu affranchir de la tutelle que lui impose le savoir non seulement l'histoire mais aussi la littérature : « Neither history (to find out for oneself) nor literature (what is said) is science » (CP 341). Il s'en suit que, si l'histoire se maintient de toute évidence comme une pratique centrale des *Maximus*, Olson se doit d'en proposer une définition très particulière. C'est ce qu'il fait dans son *Special View of History* qu'il inaugure ainsi :

One has to regard history not at all as (1) events of the past, (2) as a "fate" (Mussolini crying, when the troops hit Anzio, "History has got us by the throat") or (3) that we are making it, that horrible fallacy of the present which spews itself out of all radios newspapers magazines mouth, as though it was a damn fire-spitting dragon. (SVH 17)

Il semblerait que le poète affirme ici en creux son désir tout à la fois de ré-humaniser l'histoire (« fate ») et de lui rendre une présence (« events of the past ») sans pour autant céder au diktat d'une actualité qui en nous donnant l'illusion de l'activisme nous cantonnerait d'autant plus rigoureusement à un rôle de spectateurs. Mais cette définition en creux nous laisse sur notre faim tant elle semble évider l'histoire de toute sa substance et laisser derrière elle un substantif vide de sens. Pour comprendre ce en quoi consiste la « special view of history » d'Olson, il nous faut une fois de plus faire un détour par l'archaïque qui doit là encore permettre au poète de surmonter les dichotomies et les typologies établies par la modernité grecque. Si l'exemple du *dromenon* de la Grèce archaïque doit nous inciter à reconstituer une esthétique soucieuse d'action, il doit en aller de même de l'histoire qui doit s'inspirer de l'*istorin* d'Hérodote pour rompre avec la primauté du savoir et de la science. D'ailleurs le passage du substantif au verbe constitue le corrélat grammatical de la définition négative de l'histoire que nous évoquions à l'instant dans la mesure où l'histoire n'est plus considérée comme une entité autonome, d'un être propre, doté d'un ensemble de propriétés qui lui seraient spécifiques. L'histoire doit se faire activité : « to find out for one's self »⁵⁸.

L'histoire devient ainsi une enquête patiente, incertaine, en devenir, qui cherche à établir les faits bien plus qu'elle ne tente d'attester une vérité. C'est ainsi que l'enquête historique contribue à faire primer la contingence de son expérience (du temps, de la recherche, de la mise en relation) et de sa propre contextualité contre un discours qui serait tout entier soumis à la loi de la nécessité et à sa réalisation téléologique. On peut donc considérer que l'écriture des *Maximus* ne cherche pas à correspondre à un devenir absolu ni à une temporalité abstraite qui existerait *a priori*. Si le discours historique postule un ordre des fins et que l'enchaînement inéluctable de la logique démonstrative dévalorise les moments qui la constituent au profit de conclusions prévues d'emblée, l'enquête historique qu'entreprend Olson est marquée par une succession d'instantanés qui ne résorbent jamais vraiment dans une totalité magistrale.

⁵⁸ L'absence de complément d'objet directe ici est pour le moins frappante et l'on peut être surpris que la critique n'aie, à ma connaissance, jamais soulevé ce point. Dans une certaine mesure ce simple fait dissocie l'activité de l'histoire de toute classe privilégiée d'objets qu'elle aurait pour vocation d'étudier et qui lui préexisterait. Aussi paradoxal que cela puisse sembler, Olson suggère ainsi en creux que son histoire ne relève en aucun cas du passé ou de ce qui a eu lieu.

C'est l'activité d'écriture elle-même qui produit au fur et à mesure cet enchaînement d'instant singuliers qui se bousculent les uns les autres et se trouvent associés selon leur propre logique contingente sans jamais disparaître dans un plan d'ensemble et sans se justifier autrement que par leur propre présent. L'écriture génère ainsi sa propre temporalité hybride, irrégulière et disjonctive qui, si elle suggère bel et bien un devenir, ne nous permet pas d'anticiper ce qu'il sera. En somme, pris dans ce flux composé d'instant radicalement distincts nous ne sommes rapidement plus en mesure de prendre le recul qui nous permettrait de dire où nous en sommes. Le texte lui-même ne nous facilite pas la tâche, dans la mesure où il n'a de cesse de démultiplier les nomenclatures, perdre le compte des lettres qu'il a lui-même établi (« Maximus Letter # whatever » *Max* 201), s'interrompre (« Letter # 41 [broken off] » *Max* 171) et revenir tout à coup sur ses pas (« A Later Note on/Letter #15 » *Max* 249). Toutefois, en nous empêchant ainsi de prendre du recul, en nous empêchant de nous abstraire du flux du devenir afin de recomposer une temporalité cohérente, Olson nous propose l'expérience concrète et contingente d'une temporalité susceptible de se substituer à une conscience abstraite du temps qui, si elle veut pouvoir se constituer, doit paradoxalement soumettre la vie à une nécessité logique *a posteriori*. Du moins c'est bien cette distinction que l'on croit deviner dans la lecture qu'il propose d'Homère et d'Hésiode :

“Time” in such poets as Homer and Hesiod cannot admit of intervals where nothing happens, that there is no such thing as nothing, and that therefore you cannot leap over, you do not therefore necessarily traverse, in writing, and any one event series once narrated fills up the available time space. There is not while back at the farm sequence possible. The epic action is a stream and you are not free to play around jump as though you was on the bank or the other or in the water – at your choice or privilege or pleasure, that you either is or you isn't, definitely. [...] Homer is innocent of any concept of time and chronos, in the idioms in which he does use it, covers periods of waiting or delay or doing nothing – literally doing nothing, not “nothing” – and that it was through waiting that the experience of time is born, that a day, literally a day, is how it is, the thing itself the business possible and the report whereof thereon thereafter repeats slowly or however you do it just as swiftly. (*CP* 356)

C'est ainsi que le récit en multipliant les ellipses, les prolepses et les analepses pense la temporalité comme une entité autonome, affranchie de l'activité qui la produit, imposant sa

loi et son propre sens. En postulant l'existence de temps morts et de temps forts, le récit recompose précisément des entités abstraites à partir de la séquence temporelle de l'activité et tend non seulement à dévaloriser l'activité dans la mesure où celle-ci devient nécessairement seconde mais surtout à postuler l'existence de la stase, d'un temps sans changement et sans présence. Pour Olson c'est l'activité, l'écriture, qui est première et c'est elle qui crée son propre espace-temps.

Par ailleurs, en substituant l'histoire comme enquête à l'histoire comme science, Olson en modifie profondément la vocation et élargit le champ des objets dont le poème peut rendre compte. Dès lors que l'objectivité n'est plus tant une attitude universelle que la marque d'un ordre cognitif occidental qui nie son appartenance à un contexte déterminé (« it is culture (history, when it is Europeanized) which leads to such nonsense » *CP* 340), les faits changent profondément de nature. En effet, l'enquête n'est jamais sûre de son fait et ce même s'il elle déploie une énergie incroyable à confronter des sources nécessairement relatives dans l'espoir de parvenir à situer précisément des lieux, des personnages et des événements⁵⁹. Il s'en suit que dans la poésie d'Olson l'opposition entre le fait et la fiction s'estompe et que s'y substitue tout une gamme de faits plausibles, vraisemblables et hypothétiques. L'incertitude irréductible de ces faits dont la portée se trouve systématiquement restreinte au contexte dans lequel ils sont énoncés deviennent des témoignages, des histoires que l'on raconte et qui ne préexistent pas au contexte et à l'activité qui les constitue. En prenant acte du fait que les données ne sauraient dès lors pas constituer leur propre fin, Olson insiste sur l'ancrage local et contextuel de l'enquête et tend ainsi à souligner sa vocation pragmatique. Si l'objectivité est constitutive d'un ordre cognitif, si elle est créatrice d'un monde, le mythe, le rêve, le souvenir, les récits et les histoires sont à leur tour créateur de monde et générateur de possibilités d'action distinctes de celles offertes par le monde « moderne ». C'est ainsi que les *Maximus* mêlent parfois les registres et les genres au point de les confondre.

⁵⁹ L'entêtement avec lequel les *Maximus* cherchent à établir précisément les faits alors que le poème n'a de cesse de prouver que cette tâche est impossible, demeure particulièrement problématique. En effet, cette compulsion n'a pas seulement pour vocation de prouver l'impossibilité dans laquelle nous sommes de pouvoir établir les « faits » une fois pour toute. Si l'histoire d'Olson est prédiquée sur la mise en relation, la confrontation et le rapprochement du multiple plutôt que sur la continuité du singulier elle a paradoxalement besoin de précision. Ainsi le lecteur de *Process & Reality* de Alfred North Whitehead n'a de cesse de commettre la « fallacy of simple location » que le philosophe condamne pourtant si vigoureusement.

En se détournant d'une temporalité isomorphe gouvernée par une logique causale, l'histoire olsonienne bascule du côté de la contextualité et de la relativité ou, pour le dire autrement, elle opère un glissement du temps vers l'espace et le lieu⁶⁰. Ce changement d'accentuation est d'autant plus nécessaire à ses yeux que l'expérience américaine est avant tout une expérience de l'espace menacée par l'expérience européenne du temps relayée dans le Nouveau Monde par les Puritains. Cette thèse est affirmée avec force dès 1947 dans *Call me Ishmael* dont l'incipit affirme : « 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. » (CP 17). C'est l'espace bien plus que le temps qui est décisif pour comprendre le développement des *Maximus*. Néanmoins, après tout ce que nous venons de dire, il serait pour le moins paradoxal d'affirmer que pour Olson l'espace et le temps représenteraient deux systèmes incommensurables qui s'excluraient l'un l'autre. S'il décide de conférer à l'expérience de l'espace la priorité, il n'en exclut pas pour autant le temps mais se contente de renverser la hiérarchie qui les articule, d'opérer un changement d'accentuation dans la façon dont nous devons concevoir notre expérience. Il considérera ainsi nécessaire de redécrire le temps à partir de l'espace en insistant sur la contiguïté, la proximité, la densité et la circulation à l'exemple de ce qu'il perçoit dans *Moby Dick* de Herman Melville : « His natural sense of time was in its relation to space. [...] Time was not a line drawn straight ahead towards future, a logic of good and evil. Time returned on itself. It had density, as space had, and events were objects accumulated within it, around which men could move as they moved in space. » (CP 88).

Cette spatialisation du temps nous met toutefois quelque peu mal à l'aise quand nous nous souvenons que Bergson souhaita substituer à la spatialisation du temps, qui menace notre liberté, l'expérience de la durée et que, plus largement, la critique faite au structuralisme fut justement de dissocier l'étude de la diachronie de celle des systèmes synchroniques de relations, spatialisés et totalisables. L'affinité structuraliste est d'autant plus frappante quand on considère l'importance qu'Olson confère à la pensée des relations, aux mythes et aux étymologies. Mais si ces parallèles permettent de problématiser la relation qu'Olson entretient avec l'histoire et le temps, ils nous permettent aussi de comprendre combien les *Maximus* ne peuvent être compris dans ce contexte (et ce malgré le fait que, dans un contexte américain, le terme de post-moderne soit tenu trop

⁶⁰ Dès les années 60, Donald Davies faisait remarquer que dans l'œuvre d'Olson et contrairement aux apparences c'est la géographie qui primait sur l'histoire. Olson lui-même approuva cette hypothèse.

systématiquement pour valoir comme un synonyme de post-structuraliste). Dans la mesure où le poète ne cherche pas en effet à opposer absolument l'espace et le temps mais tente plutôt de redécrire constamment les rapports qu'ils entretiennent ainsi qu'être attentif aux écarts qui émergent quand ils s'interpénètrent, la spatialisation chez lui n'a pas pour vocation de permettre l'identification de systèmes stables susceptibles d'offrir une connaissance authentiquement vraie. Cela n'aurait pour résultat que de substituer un présent réglé à une histoire déjà donnée d'avance et ne permettrait pas de restaurer la possibilité de l'action et de la création.

Dès lors, il faut bien comprendre que l'œuvre d'Olson ne se préoccupe pas d'ontologie ou d'épistémologie et relève plutôt du cadre pragmatique offert par la découverte en 1955 du *Process & Reality* de Alfred North Whitehead. Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur le rôle joué par la lecture de Whitehead pour Olson⁶¹ mais l'on peut dès à présent noter que la critique de la permanence ontologique qu'il opère grâce à ses concepts d' « actual occasion » et d' « accretion of value » qui, en postulant la création ad hoc et en contexte de continuités qui ne préexistent pas à l'activité humaine, permet de comprendre l'ambivalence du rapport qu'entretient Olson avec la durée et le statut de la discontinuité dans son œuvre. Si, afin de tracer les contours du champ des possibles disponibles, l'enquête des *Maximus* a besoin de rendre compte de son monde et donc de produire des totalisations, ces dernières sont redistribuées et réévaluées en temps réel pour devenir éminemment temporaires, heuristiques, pragmatiques. Ainsi c'est à la croisée de la diachronie et de la synchronie que s'ouvre la possibilité de la création par le truchement de la rupture, de la contradiction, de l'écart et de l'imprévu.

C'est ainsi que l'enquête historique entreprise par les *Maximus* est par bien des aspects reconnaissable, elle ne conserve qu'une identité de surface avec l'enquête historique positive dont elle ambitionne de se démarquer. S'il est parfois difficile de s'y retrouver c'est bien qu'Olson maintient le terme d'histoire sans se soucier des usages très différents qu'il souhaite en faire et que ce n'est qu'en contexte, au cas par cas, que l'on peut se faire une idée du sens qu'il souhaite donner à ce terme. Plus généralement, le poète fait preuve d'une certaine inconséquence dans son usage des mots et semble souvent distrait au point de risquer l'incohérence. Certes, on comprend maintenant qu'il s'agit pour

⁶¹ On peut aussi signaler, par ailleurs, que dans « A later note on letter #15 » que nous avons précédemment cité l'opposition de Hérodote et de Thucydide est redoublée par l'opposition de Descartes et de Whitehead.

lui de faire primer l'usage en contexte sur une cohérence factice prédiquée sur un fastidieux et inutile travail de mémoire. De même, il signale par là, presque métonymiquement, son désir de se réappropriier l'histoire et d'en offrir un usage totalement antinomique de celui qu'on lui donne habituellement. Néanmoins, il s'en suit que le poème ne cherche pas non plus réellement à s'affranchir une fois pour toute de l'histoire et que son fantôme continue de planer sur le poème prêté, à tout instant, à refaire surface lorsque notre attention ou celle du poète faiblit. Le cas de l'histoire ne saurait donc être réglé une fois pour toute et cette ambiguïté voulue bascule parfois franchement du côté de la contradiction impensée.

Une contradiction, et non des moindres, réside dans le fait que la sortie de l'histoire préconisée par Olson se justifie pour des raisons historiques. Ainsi, si le poète définit dans « The Present is Prologue », la nature de la tâche à accomplir comme étant tout à la fois post-moderne et post-historique, la nature déictique et temporelle de cette notion de « modernité » suppose inéluctablement la production d'une chronologie susceptible de lui conférer du sens. C'est ainsi qu'il n'a de cesse de justifier son travail comme le prolongement et le dépassement des avancées *récentes* de la science et de la philosophie dans la perspective d'une opportunité teintée de vérité éternelle dont il n'interroge jamais le statut historique⁶². Certes les chronologies qu'il produit ne sont jamais univoques et tendent à brouiller ce que recouvre sa « modernité ». Elles se démultiplient, se chevauchent et se contredisent. Elles contestent inlassablement l'idée d'une marche du progrès en envisageant l'histoire comme un système économique complexe fait de gains et de pertes et en lisant littéralement l'histoire dans tous les sens. Il n'en demeure pas moins qu'il fait là œuvre d'historien tout en ambitionnant que son poème fasse événement. Les *Maximus* auraient ainsi pour vocation de relancer une promesse américaine menacée par la fin de la Frontier et, plus largement, de surmonter une fois pour toute la crise historique à laquelle

⁶² La difficulté que nous avons à lire les *Maximus* relève certes en partie du caractère hyperboliquement local des références qu'ils mobilisent mais peut tout autant être imputée au caractère incroyablement daté de ses des références. En valorisant les œuvres de C. G. Jung, Alfred Korzybski, Eric Havelock ou Edward Sapir dont les contributions scientifiques ont été rapidement contestées et en défendant des découvertes au statut incertain comme la carte du Vinland de Yale, Olson a paradoxalement créé les conditions de l'obsolescence des *Maximus*. En effet, si le poète n'a de cesse de contester la vérité du savoir hérité il ne semble pas envisager l'historicité des « découvertes » de son temps et les présente simplement comme des évidences. Dans la mesure où ce « savoir » a ironiquement perdu toute actualité pour nous, le poète ainsi a voué les *Maximus* à ne devenir qu'un document pris au piège de son propre temps.

est confrontée l'Occident. Après tout il ne s'agit sans doute pas d'un hasard si Olson se définit comme un « Archéologue de l'aube » (« Archeologist of Morning ») renversant ainsi terme à terme le *Untergang des Abendlandes*⁶³ de Spengler publié en 1922 et présentant ainsi son travail comme l'antidote opportun à la crise qu'elle décrit.

Par contre, d'autres contradictions ne sont qu'apparentes et supposent que nous changions de point de vue sur l'histoire. Contrairement aux apparences, les *Maximus* ne sont donc pas le produit d'une nostalgie des origines auxquelles il faudrait revenir. Olson est d'emblée parfaitement clair sur ce point :

I do not urge anyone back. Back is no value as better. That sentimentality
has no place, least of all Gloucester,
where polis still thrives

Back is only for those who do not move (as future is,
You in particular need not be warned,
Any of you who have the habit of
“the people – as though there were anything/the equal of/the context of/ now! (Max 26)

En affirmant ainsi le caractère idéaliste de l'attribution d'une valeur intrinsèque au passé (« back is no value as better ») et en réaffirmant le caractère inégalable d'un présent producteur de devenir, Olson insiste bien sur le fait que les *Maximus* n'ont pas pour vocation de rétablir une réalité à jamais disparue. Plus particulièrement, ce qui rend Gloucester si précieux aux yeux du poète c'est bien que l'ordre archaïque des marins y est bel et bien présent, disponible, vivant. Certes, les pêcheurs de Gloucester sont déconsidérés, ignorés mais il s'agit bien là d'une question d'attention plus que de mémoire. De même si leur mode de vie est menacé du fait qu'il est jugé obsolète, antinomique avec la modernité et le progrès, il s'agit pour le poète de réaffirmer une contemporanéité acquise du simple fait de son actualité effective. Pour Olson le présent ne saurait être normatif et homogène et représente simplement le cadre dans lequel peuvent se côtoyer une multiplicité de pratiques, d'ordres et de temporalités distinctes. De ce que le passé peut faire irruption dans le présent à tout moment. Olson nous en donne un exemple trivial dans l'épître 11 où il raconte comment, alors qu'il était enfant, il tomba par hasard sur un acteur

⁶³ On reconnaîtra ici le titre Allemand du *Déclin de l'Occident*, mais cette traduction ne rend sans doute pas assez bien compte du caractère imagé de l'original. En effet, *Untergang* évoque la descente, l'ensevelissement tandis qu'*Abendlandes* pourrait être traduit littéralement par « le monde du crépuscule ».

répétant le rôle de John Smith dans la forêt. Si nous pourrions revenir longuement sur la mise en abîme des interruptions et sur l'enchâssement des souvenirs et de l'histoire dans cette section, nous nous contenterons de citer la conclusion qui vaut pour les *Maximus* dans leur ensemble et dont l'utilisation du présent est ici particulièrement remarquable :

Historie

come bang into the midst of
our game! Actors,
where I have learned another sort of
play (*Max 53*)

Cette intrusion du passé dans le présent, cette réémergence de l'archaïque, Olson la généralise jusqu'à en faire le trait marquant de l'époque contemporaine. Il le rappelle dans sa conférence *Poetry and Truth* où il établit la poésie de Yeats comme inaugurant l'entrée dans l'époque archaïque contemporaine⁶⁴ mais aussi dans son essai « Homer and the Bible » où il considère que la redécouverte de textes archaïques qui n'ont jamais été lus auparavant représente une nouveauté aussi radicale que celle de l'avant-garde dans la mesure où elle aussi nous force à réévaluer le présent⁶⁵.

⁶⁴ « you'll hear me speak of this [the poetry of Yeats] as a serious early instance in poetry and in the West of a change which I myself was prompted just a few minutes ago at dinner to say emerged as the archaic in 1961 or 2, and is now the futherance of itself. [...] I just want to put Mr. Sanders side by side with Mr. Yeats as evidence of how far thing have moved in the pre-archaic and into the present archaic period. » (*PT 14*)

⁶⁵ « We live in an age in which inherited literature is being hit from two sides, from contemporary writers who are laying bases of new discourse at the same time that such scholars as the above are making available pre-Homeric and pre-Mosaic texts which are themselves eye-openers. It is a tremendous moment. But if the writers know it, do the scholars, if a man as good as Gordon does what he does here, at the third step, uses the text for social history when their new power belongs strictly to the fact themselves. [...] Something is wrong with a method which, fruitful in its first two stages, does this dead thing in the last. [...] It has deanimated history. [...] It is this business of taking the edge off new discovery when the stuff hasn't even been taken into the bloodstream of the present which makes literacy as it is now practiced suspect – even (and this is the problem) when one has so much to thank a man like Gordon for, that he does insist there's 600 years you people better get on to, and I have already offered you a whole new feast of poems you never knew existed. (*CP 346-48*)

On serait presque tenté de considérer que pour Olson l'enjeu de sa poétique est justement de parvenir à accéder au passé et à l'archaïque sans avoir à recourir à la mémoire et sans se départir du présent. On pourrait arguer que l'entreprise documentaire des *Maximus* semble prendre le contrepied de cette hypothèse puisque le poème paraît reprendre à son compte la maxime de John Smith « History is the Memory of Time » (*Max* 116)! Certes, si l'on considère que la mémoire est le *processus singulier* qui permet à chacun d'assimiler son expérience de la temporalité et d'en rendre compte par un récit, les *Maximus* sont un poème mémoriel. Cependant, il faut se garder de les considérer comme une œuvre qui aurait une vocation commémorative dans la mesure où la mémoire est, pour Olson, justement une activité et non un impératif ou un processus d'archive personnel. Il ne sollicite pas de nous un effort censé pallier un défaut de mémoire. Il ne cherche pas à reconstituer une représentation fidèle, exhaustive, systématique du passé. Il ne s'agit pas, non plus, de nous renvoyer à un devoir de mémoire que nous aurions coupablement négligé. Il semblerait plutôt qu'Olson privilégie le souvenir qui échappe justement aux prétentions systématiques de la mémoire et à la logique causale qui semble inévitablement régir toute temporalité linéaire. Le caractère imprévu et anarchique du souvenir ne postule pas tant quelque totalité préexistante du passé qu'il s'agirait de récupérer ou de démontrer mais bien plutôt un passé toujours actuel qui se produirait au fur et à mesure comme une suite d'événements, de (re)découvertes⁶⁶, un passé-présent ayant pour effet d'augmenter la réalité, d'étendre le présent. Ce lien au présent est double dans la mesure où le souvenir ne saurait se produire qu'*in situ* et qu'il serait indissociable d'un processus de (re)connaissance. C'est d'ailleurs dans cette optique qu'Olson critique la statue en bronze, qualifiée de « bronze idol » (*Max* 158), censée célébrer le passé halieutique de Gloucester. S'il s'agit bien d'une idole, d'une simple effigie vide, c'est que, dissociée de toute connaissance, elle fixe l'hommage dans un passé mythifié. Le monument illustre donc une connaissance absente, une carence de souvenir :

and they stopped before the bad sculpture of a fisherman

⁶⁶ Nous reviendrons plus longuement sur ce point mais la recherche documentaire, historique, d'Olson se conçoit justement dans cette optique comme une succession de découvertes qui se concurrencent, s'annulent, se complètent sans que la séquence de leur présentation semble sous-tendue par une logique préexistante. C'est ainsi que la recherche documentaire devient non seulement une activité et une expérience mais, plus fondamentalement, une modalité du souvenir.

“as if one were to talk to a man’s house,
knowing not what gods and heroes are” –

not knowing what a fisherman is (*Max* 157)

Si l’usage qu’Olson fait ici du cinquième fragment d’Héraclite demeure pour le moins énigmatique, on peut néanmoins faire remarquer combien l’émergence du fragment représente un tout autre ordre de la mémoire que celui de la permanence vide de présent de la statue. Elle témoigne de la situation présente de l’homme (« a man’s house ») et de la possibilité d’une parole et d’une connaissance dont le monument postule, de fait, l’absence. Cette position peut paraître surprenante si l’on considère que, plus tôt dans le premier livre et après avoir évoqué la lutte du capitaine Hawes et de Miles Standish, Olson semblait défendre une tout autre thèse :

They should raise a monument
to a fisherman crouched down
behind a hogshead, protecting
his dried fish (*Max* 118)

Il semblerait qu’ici Olson se démarque justement d’une population (« they ») qui aurait oublié ce qu’elle devait à ses devanciers. Si l’on peut certes faire l’hypothèse d’un revirement à cent quatre-vingts degrés du poète, il faut néanmoins noter que les deux positions ne sont pas aussi antinomiques qu’il y paraît. En effet, ce n’est pas le poète qui impose ce rappel à l’ordre aux habitants de Gloucester mais ce sont ces derniers qui devraient être à l’initiative de cette célébration du passé. Par ailleurs, la statue souhaitée par Olson n’est pas une figure figée dans une pose pittoresque, hors contexte, mais bien une figure rendue présente par son caractère dynamique (« crouched down », « protecting ») qui en nous renvoyant au contexte présent de Gloucester nous donne à voir que la défiance du pêcheur demeure toujours aussi nécessaire. Faute de représentation de son antagoniste, ce dernier donne ainsi l’impression de se défendre de Gloucester, il ne rappelle pas tant un événement passé qu’il nous renvoie à l’actualité d’un conflit toujours actuel mais occulté. De plus, pour se convaincre de la distance prise par Olson vis-à-vis de la fonction commémorative des monuments, il suffit de voir en quels termes il valorise la cérémonie annuelle qui commémore les pêcheurs morts en mer. Cette évocation conclut non seulement le premier tome des *Maximus* mais s’oppose à l’idolâtrie du monument :

instead of going to the Bridge
 and doing no more than – saying no more than –
 in the Charybdises of the
 Cut waters the flowers tear off
 the wreathes

the flowers
 turn
 the character of the sea The sea jumps
 the fate of the flower The drowned men are undrowned
 in the eddies

of the eyes
 of the flowers
 opening
 the sea's eyes

The disaster
 is undone
 What was received as alien
 – the flower
 on the water, that a man drowns
 that he dies in water as he dies on earth, the impossible
 that this gross fact can return to us
 in this upset
 on a summer day
 of a particular tide
 that the sensation is true (*Max* 157)

Cette cérémonie aurait pu n'être qu'un pis-aller, ne faisant que remettre en scène l'absence non seulement du défunt mais aussi d'un deuil rendu impossible par l'absence de lieu. D'ailleurs, Olson rappelle bien combien cette cérémonie est modeste et éphémère et il insiste aussi sur le fait que la mort ne saurait susciter de réaction plus spectaculaire. Il apparaît, néanmoins, que cette commémoration donne lieu à une expérience d'une richesse et d'une intensité peu communes dans les *Maximus*. En se libérant de l'anthropocentrisme du monument, la commémoration permet justement la reconnaissance mutuelle de l'humain et de l'inhumain. Ce à quoi il s'agit de suppléer ici, c'est bien l'indifférence, l'impersonnalité, de l'océan (« the flowers/turn/ the character of the sea »). En dégradant progressivement la couronne mortuaire qui lui a été confiée, les flots figurent certes la

violence du passage du temps. Néanmoins, ce spectacle rend perceptible l'infinie variété des mouvements de l'océan et ces fleurs agitées par les vagues évoquent non seulement les yeux des marins remontés à la surface mais deviennent également des larmes (tears) qui répondent à celles de l'observateur (« the eddies of the eyes »). C'est ainsi que dans cette expérience qui en dépit de sa singularité demeure pourtant partagée, se trouvent simultanément manifestés la nature, le souvenir des défunts et l'émotion des vivants. Si la catastrophe se trouve ainsi « défaite » (« undone »), ce n'est pas seulement que cette apparition permet de pallier l'absence (du défunt et du passé), mais c'est encore l'incommensurabilité réciproque qui sépare les hommes, de la nature et de la mort qui se trouve un instant surmontée sans que l'événement bascule pour autant dans le piège d'un spiritualisme unanimiste. La fatalité (« this gross fact ») devient ainsi imparfaite et l'abstraction que représente cette disparition « corps et bien », nous revient dès lors à travers cette expérience particulière ou, pour le dire autrement, cette expérience nous appartient tout autant qu'elle se rappelle à nous. La justesse de cette expérience, son actualité, ne saurait être remise en cause ni par le caractère éphémère de la cérémonie ni par l'impossibilité d'identifier une trace du disparu, le lieu précis de sa disparition. Et elle ne saurait pas d'avantage être invalidée par le fait que, lorsque ce poème fut rédigé en 1959, aucun marin de Gloucester n'avait disparu en mer et qu'il n'y avait par conséquent rien à commémorer.

Cette ambivalence vis-à-vis du monument qui rejaillit sur notre compréhension des *Maximus*, on la retrouve exprimée dès 1947 dans *Call me Ishmael*. En effet, dans la dernière section de l'ouvrage, intitulée « Christ », Olson confronte les récits diamétralement opposés que Melville propose de sa découverte des pyramides de Gizeh et de Jérusalem. D'un côté la pierre dressée qui s'approprie l'espace et défie le temps, offre l'expérience immédiate et intense d'une démesure qui transcende l'homme, l'histoire, la nature et la création même. De l'autre, nous découvrons la simple description d'un champ de ruines stériles, dont le délitement même semble inerte. Ce qui est frappant c'est combien la pyramide réaffirme constamment l'expérience d'une présence paradoxale tandis que Jérusalem ne sert qu'à signifier la démultiplication des absences. L'impossible désir du pèlerin qui souhaite se rapprocher d'un événement historique capital et pourtant à jamais révolu ne peut que se retrouver frustré de constater qu'il est à jamais séparé de cet événement, dont dépend pourtant son salut à venir. Si la chrétienté est, pour Olson, profondément historique et temporelle c'est qu'elle postule tout à la fois une origine qui, si elle est le seul acte décisif de l'histoire, nous impose à tous, indifféremment, l'attente

solitaire de la fin des temps. Sur la foi d'une promesse qui a pour pendant le doute, il nous enjoint à œuvrer pour la vie éternelle d'une âme exilée du monde. Si Melville fut terrassé par le désespoir à la fin de sa vie c'est, d'après Olson, que son présent était écartelé entre l'origine et l'avenir, l'exil et l'attente.

Dès lors, en citant dans ce contexte le vers de Yeats « sighing after Jerusalem in the regions of the grave », Olson ne cherche pas tant à caractériser la vie morbide et mélancolique du pèlerin ou du Chrétien mais plus largement celle de tout homme qui se soumettrait à la loi du temps, d'un passé inaccessible et d'un avenir qui ne le serait pas moins. Dès lors, l'ordre historique ne se distingue pas fondamentalement de l'ordre théologique dans la mesure où la chaîne de la causalité tend à postuler une cause première à partir de laquelle se déduit la loi de l'ordre ou du désordre, du progrès ou de la décadence. Dans son *Special View of History*, Olson rassemble tous ces processus qui concèdent au temps une fonction structurante, ordonnatrice, sous le nom de cosmologie :

Hanging over into the present from the old cosmology are three drags, each of them the offsets of the principle desire of man for Kosmos during the two millennia and a half preceeding us. And the three hang around people's necks like dead birds. They are Void, Chaos and the trope Man. Or to put them in the order of their occurrence, Chaos, Man, Void; that is Chaos was the imagined unformed on which the order Kosmos set form. Man was the later child of the same act – a teleology of form as progressive was the hidden assumption of the old cosmology, and Void is what's left when the kosmos breaks down as the interesting evidence of order, Man falls when that purpose falls, and so Void is the only assumption left; that is, Kosmos infers Chaos as precedent to itself and Man as succeeding, and when it goes as a controlling factor, only Void becomes a premise of measure. Man is simply filling an empty space. Which turns quickly by collapse into man is skin and flesh surrounding a void as well. Void in, void out. It is the counsel of despair. Man is matter is now so dated (Spengler, the Adamses) that one can date the removal of it as measure – 1920 (Adams' date for the Doom). (*SVH* 47-48)

Si l'homme est un trope et non un fait particulier c'est bien qu'il est une abstraction, la fonction seconde d'un principe d'ordre qui le dépasse à travers le temps. L'origine se présente ainsi comme le seul acte décisif, le seul événement proprement créatif, dans la mesure où il détermine en puissance l'ensemble des possibles qu'il nous est donné de réaliser. Lorsque ce principe cosmologique se trouve contesté, comme cela fut le cas pour

Olson avec Spengler, Henry Adams et Brooks Adams, seule demeure une humanité anéantie qui, par définition, ne saurait surmonter cette crise tant elle est abstraite, démunie, isolée et impuissante.

Ainsi, Olson n'a de cesse de contester les origines afin de briser la linéarité téléologique du temps. Il le fait bien sûr en revenant sur l'homogénéité normative et abstraite du présent et en insistant sur le fait que les possibles qui nous sont effectivement disponibles se constituent par la seule convergence topique de différentes histoires et différentes temporalités dans le présent d'un lieu. Son intérêt pour les moraines glaciaires ou pour l'archéologie relèvent de cette stratégie tout comme son insistance sur la présence effective de l'archaïque en Amérique. Ses chronologies insistent sur une économie du gain et de la perte qui contredit la logique du progrès et de la décadence⁶⁷. Enfin, dans son œuvre poétique comme dans son œuvre critique, il explique très souvent vouloir se glisser derrière les origines et derrière les discours historiques qui les constituent. Il ne faut pas se méprendre sur ce qu'Olson entend par là. Il ne s'agit pas pour lui d'identifier une autre origine plus authentique et plus fondamentale mais, en se glissant derrière les origines, de démultiplier les filiations et d'ouvrir des espaces contingents, hétérogènes, et indistincts qui régressent ainsi à l'infini sans qu'il soit possible de mettre le doigt sur un événement premier. En parcourant ainsi littéralement l'histoire dans tous les sens, il s'agit progressivement d'en dissoudre l'univocité.

C'est ce qu'il tente de faire en remontant en amont des origines grecques du monde occidental. C'est ce qu'il entreprend encore en se glissant derrière le récit puritain des origines des Etats-Unis, de ses « commonwealths » et de ses « compacts ». Ainsi la fondation de Gloucester n'est que « a Plantation, a beginning » (*Max* 106) qui inaugure un processus incertain et contingent de croissance qui se noue à la croisée d'un environnement, de la temporalité et du hasard. Bien loin d'insister sur le fait d'avoir conscience de participer à un événement délibérément héroïque, volontaire et conscient, Olson souligne constamment les origines hétérogènes des premiers colons, la faiblesse des moyens qu'ils eurent à leur disposition, leur isolement, et l'échec financier du premier hivernage, comme pour restreindre la portée de ce qui n'est tout au plus qu'une expérience

⁶⁷ Par ailleurs, pour qui essaye de préciser ce qu'il entend par moderne et tenter de discerner son origine, la démultiplication hyperbolique et anarchique des moments clés sur deux mille cinq cent ans d'histoire peut se révéler frustrante. Certes, l'âge d'or de Parménide et l'invention de l'abstraction par les Grecs semble constituer le socle du moderne pour Olson, néanmoins, il semblerait qu'il cherche bien plutôt s'intéresser à l'avènement du moderne et non à sa création.

précaire dissociée de toute conscience historique ou de toute exemplarité morale ou épique. La fondation n'est pas l'événement décisif par lequel l'homme s'invente, mais elle se produit et génère des possibles qui s'ils ne sont pas cultivés patiemment demeureront à jamais virtuels⁶⁸. La nécessité de l'origine se trouve ainsi remplacée par les aléas d'une naissance qui n'est pas en soi un acte de création et d'une vie qui, constituée par sa contingence, reste fondamentalement exposée au hasard⁶⁹. Dans ce contexte, on comprend mieux pourquoi la citation de *Mardi* qu'Olson place en regard du vers de Yeats précédemment citée est censée représenter son contrepoint radical. En effet, en affirmant « My memory is a life beyond birth » (CP 88) Melville semble ainsi se penser non plus dans l'exil des origines et l'avenir d'une vie par-delà la mort mais bien dans l'impératif de l'invention d'une vie après la naissance.

C'est ainsi que dans l'œuvre d'Olson s'opposent la genèse comme description d'une croissance contingente et ouverte à la genèse comme l'événement de l'émergence a priori d'un ordre cosmogonique. Il s'en suit donc que pour sortir de l'impasse de la cosmogonie moderne, Olson propose simplement de privilégier la première des deux genèses et produire ce qu'il appelle des mythologies :

I stress that, at the moment, simply that a cosmology, as treated last time would seem to be the most obvious inclusiveness – in fact the classic example, I should suppose, of same: the attempt of man to see order throughout creation and to define it. But what we face tonight would seem to be the most unlikely to yield anything like a definiteness or an inclusiveness – the subject which I call MYTHOLOGY.

⁶⁸ Après avoir cité plusieurs passages du *Journal* de Melville portant sur sa découverte de Constantinople, Olson affirme : « What is common to all passages is the attention to the human and natural, the concrete, what has been husbanded : Architecture buds leafs » (CP 84). Il est frappant de voir ainsi comment le concret n'est rapporté ni à la matière, ni à la référence, mais à ce qui est cultivé, ce qui souligne la responsabilité, la co-dépendance, de l'homme et de son monde, la manière dont ils se déterminent réciproquement. L'image du semis n'en est au fond que le prolongement.

⁶⁹ L'interprétation qu'Olson offre de la théorie de l'évolution est caractéristique de ce passage de la nécessité à la contingence. En effet, plutôt que d'insister sur une détermination behavioriste de l'environnement et sur les rapports de force qui opposent les différents individus de l'espèce, il insiste sur le choix par les individus de l'environnement auquel ils s'adaptent et choisit, dans *The Special View of History*, de revenir sur le théorie de la multiplication autoclytique selon laquelle les mutations génétiques qui fondent la possibilité de l'évolution sont déterminées par le hasard. Il reformule cette thèse d'ailleurs ainsi : « life is the chance success of a play of creative accidents » (SVH 48).

What I mean by it is the kosmos inside a human being – the order harmony universe which we usually call our individual or personal experience. Or what is variously called the private life, the intimate, the self, whatever. But I should want to insist – as I did in the essay *The Human Universe* – that the simplest and sharpest and cleanest distinction can be in and out, and that the passage of acts is a two-way circuit, in and out.

I would justify giving the word mythology this comparable meaning to cosmogony by the evidence I propose to present you of how the order of any one of us is definable, discrete – in other words inclusive – and elegant. (*SVH* 53)

Pour obscur que ce passage soit, il nous permet néanmoins de comprendre la position qu'adopte Olson dans son *Special View of History* et de saisir plus précisément ce qu'il entend par les définitions aphoristiques de l'histoire qui émaillent ce texte : « History is the function of any of us » (*SVH* 17), « History is the practice of space in time » (*SVH* 27), « to define man so that his present energy sits in a concept of himself to give him that dimension (what I have backed up to Heraclitus to call the dimension of the familiar) seems a thing worth doing at the moment. I have called it history. » (*SVH* 35). Au fond, il s'agit pour lui de rendre à l'individu sa place et sa puissance d'action au présent en lui permettant de se réapproprier son propre être dans le temps. Si le cosmos est conçu comme la totalité absolue du devenir de l'être, l'homme ne saurait y tenir qu'une place très restreinte et, à fortiori, l'individu ne saurait être qu'une variable insignifiante et impuissante. Olson choisit, lui, de placer au cœur de son système l'être singulier ancré dans son environnement ou, pour le dire autrement, l'homme comme organisme⁷⁰. Dans la mesure où le champ des possibles qui lui est ouvert et sa puissance d'action ne sauraient être distingués de l'extension de l'environnement dans lequel il existe, sa croissance dépend de sa faculté de prise en compte toujours plus grande de ce qu'il n'est pas. Ainsi sa propre croissance est corrélative à l'extension de son monde. L'organisme n'existe pas dans un cosmos absolu dont l'échelle et la temporalité le dépassent, mais il vit en élaborant par l'action des totalisations relatives, temporaires, dont la succession est constitutive de son devenir⁷¹.

⁷⁰ Cette référence à l'homme comme organisme renvoie à la pensée d'Alfred North Whitehead pour qui il fallait justement basculer vers une pensée de l'organisme.

⁷¹ Pour reprendre une image utilisée par Olson (*SVH* 53), la cosmogonie comme déploiement dans le temps des possibles inscrits à l'origine peut être représentée par un cône, tandis que la mythologie olsonienne,

Ce processus de croissance indéfini par totalisations successives se retrouve dans la figure récurrente dans les *Maximus* de l'homme *dioritique* qui suggère non seulement la fusion du poète et du substrat rocheux de Gloucester mais évoque également une légende hittite issue du *Chant d'Ullikummi* selon laquelle les dieux durent se liguer pour détruire une pierre issue de l'océan dont la croissance incontrôlée menaçait d'envahir le monde entier. Sans vouloir détailler d'avantage cette légende, on peut cependant insister sur le fait que, dans l'économie olsonnienne, l'irruption de ce principe vital qui croît de manière autonome est considérée par les dieux comme constituant une menace pour l'ordre cosmogonique qu'ils représentent dans la mesure où, en s'affranchissant de l'origine, il aboutirait à séculariser le devenir.

De même, on peut voir dans cette entité qui s'individualise en devenant toujours plus inclusive, dont la singularité se constitue dans la mise en articulation progressive du multiple, une solution radicale au problème de l'ego et du sujet qui préoccupa Olson dès ses premiers écrits. L'influence du processus d'individuation jungien est clairement perceptible ici dans la mesure où, pour ce dernier, la constitution de l'individu est un processus constructif, créatif, ouvert qui embrasse l'ensemble de la vie⁷². Ainsi en se recentrant sur l'individu, Olson ne restaure pas la subjectivité, mais fixe l'action dans l'horizon d'une découverte de soi qui ne préexiste pas à l'action. Le Soi devient ainsi un horizon, un centre vide⁷³. Il n'y a donc pas de préexistence de l'Ego pour Olson. Il ne s'agit pas non plus d'imposer à tout prix la permanence d'une personnalité (« Character ») contre l'environnement et le devenir. Au fond, contre la terreur de l'annihilation du sujet, Olson envisage la création comme un impératif qui vise à nous faire émerger du monde impersonnel dans lequel nous n'avons d'autre choix que de nous plonger. Dans son essai « Cy Twombly » il décrit justement ce processus comme une archéologie inversée : « That is, I knew sculpture was buried, was become the art underneath us all, has gone down to be our sign – by a sort of inverted archeology – that each of us had now to come up live, like those stone images scholars are digging up in so many places ; that only by ourselves we can find out » (CP 176).

qui rend compte de la croissance de l'organisme comme une succession des totalisations temporaires, serait représentée par un cylindre.

⁷² « En définitive, toute vie est la réalisation d'un tout, c'est-à-dire d'un soi, raison pour laquelle cette réalisation peut être appelée "individuation" » (Jung 1984 37).

⁷³ Cette image du centre vide on la retrouve constamment dans l'œuvre d'Olson et la pyramide que nous évoquions précédemment en est la manifestation la plus éclatante.

C'est ainsi me semble-t-il qu'il faut comprendre le thématisme récurrente dans l'œuvre d'Olson de la révélation, de la découverte, de l'apophanestai (cf. « Maximus at the Harbor » *Max* 240-41). Il ne s'agit pas tant de l'épiphanie soudaine d'une présence maintenue au secret que de la lente apparition d'une figure imprévue qui, peu à peu, se précise dans ce qui, un instant auparavant, demeurait indistinct. Si le poète en vient progressivement à privilégier la révélation (« people/don't change. They only stand more/revealed. I/likewise » *Max* 9 ; « we are only/as we find out we are » *Max* 99) à l'impermanence d'un monde soumis à la loi du changement (« What does not change/is the will to change » *CPO* 86), ce n'est pas tant qu'il cherche tardivement à restaurer la possibilité d'un monde ontologiquement stable qu'à étayer et radicaliser son intuition. S'il n'y a pas d'être a priori à transformer, la réévaluation constante se substitue à l'événement d'une rupture radicale, l'on ne pense plus le devenir en termes de constance ou d'impermanence et l'incohérence cesse de poser un problème⁷⁴. Nous ne sommes jamais autre chose que ce que nous devenons et dont nous ne pouvons avoir l'idée.

L'émergence de l'individualité, sa création, n'est donc pas le récit de la lutte du sujet pour s'affranchir de la détermination mais la reconnaissance toujours plus grande d'une singularité impersonnelle, d'une co-dépendance, qui ouvre un champ des possibles au soi tout autant que d'une altérité qu'il s'agit de s'approprier. Si l'homme olsonien ne possède rien en propre, s'il n'a pas à proprement parler de personnalité, il ne s'agit pas pour lui de lutter, de se maintenir, contre le temps mais bien d'exister dans le présent constamment réactualisé d'une durée qui ne serait plus un problème à résoudre. Olson y voit une instance du « Man of Achievement », du « Man of Negative Capability », que Keats opposait au « Man of Power ». Jouant sur la polysémie de « will » qui, en anglais, exprime tout à la fois la volonté et le devenir, un substantif et un verbe, Olson oppose à la

⁷⁴ On retrouve justement ce mécanisme dans la confrontation de l'incipit du « Kingfisher » aux *Maximus* que nous venons justement de proposer. Il est surprenant de voir le peu de cas qui est fait par la critique de ce qui apparaît comme une contradiction majeure de l'œuvre olsonienne. Ce désintérêt répond à l'indifférence du poète lui-même qui semble avoir tout simplement oublié ce qu'il avait pu écrire et qui, en ne prenant pas le temps de repérer et de justifier les nombreuses lignes de fracture de son œuvre, semble ne pas se soucier de l'impératif de cohérence. Ce refus de prendre acte de la contradiction est, me semble-t-il, symptomatique de son rapport profondément ambivalent au temps, à la mémoire et à la causalité. Je serai d'ailleurs tenté de voir dans ce refus de résoudre la contradiction un écho de la lecture d'Ortega y Gasset pour qui la biographie est « un système où s'unifient les contradictions de l'existence » (*Gasset Spectator* 68)

volition du « Man of Power » et à son désir de puissance, le « will » du « Man of Achievement » :

I am therefore proposing this definition of the WILL:

“Will is the innate voluntarism of to live. Will is the infinitive of being.” An infinitive is a form of verbal noun which performs the functions of a noun and at the same time shows the verbal feature of taking objects and modifiers. (SVH 44)

Ainsi la volonté serait le propre même d'un vivant qui ne ferait plus de distinction entre l'agent et le patient, le sujet, l'objet et l'action, l'être et le devenir. C'est d'ailleurs dans le contexte de cette conception infinitive de la volonté qu'il faut comprendre la longueur des *Maximus* non pas comme l'ambition de faire œuvre ou comme le produit d'une quête tournée vers l'idéal d'un à venir. Le projet d'Olson ne peut être qu'imperfectif. Au désir d'achèvement du « Man of Power » il oppose l'accomplissement du « Man of Achievement ».

L'accomplissement est donc un processus qui passe par l'intrication toujours plus intime de la détermination environnementale et de son instanciation singulière et créative par l'individu ainsi que l'extension réciproque de leurs champs⁷⁵. Le projet des *Maximus* est, en ce sens, une genèse dans la mesure où il est le récit d'une croissance qui ne fait plus en somme de distinction entre le personnel et l'impersonnel, le monde, la communauté et l'individu. Cela explique sans doute pourquoi les *Maximus* confrontent si souvent l'histoire collective, l'histoire géologique et les souvenirs de jeunesse d'Olson, le champ des possibles qu'il s'agit de s'approprier au présent supposant précisément la convergence de ces différentes temporalités. Rien ne distingue plus, dès lors, l'histoire de la biographie, qui tous deux participent d'un projet généalogique qui vise à établir la possibilité de l'action de l'individu au présent sans pour autant chercher à prescrire ce que sera avenir. Contre une histoire de la nécessité, de la causalité et de l'impersonnalité, elle représente une histoire contingente qui s'ouvre sur le possible et la création. Elle nous impose de nous approprier, d'intérioriser le passé comme une possibilité d'action. C'est la généalogie qui offre à

⁷⁵ Pour Olson, l'idée que les individus ne seraient que des instanciations indifférentes de l'espèce humaine et des lois de l'évolution semble proprement insupportable. En effet, il y voit là encore une modalité de la primauté de l'abstraction qui nous aliène de notre devenir en faisant de l'homme un trope. Il affirme d'ailleurs très explicitement que « man as ontogeny is not a recapitulation of phylogeny » (SVH 49).

l'individu l'occasion de se distinguer. Olson cherche certes à affranchir son écriture des filiations postulées par l'histoire littéraire qu'il n'évoque que très rarement, il évoque régulièrement l'histoire en terme de filiation et c'est ce qu'il accomplit explicitement dans sa collection de quatre essais « The Present is Prologue » :

I am still, at 40, hugely engaged with my parents, in fact more engaged with them now than with that I spent so much time on in my 20s and 30s: society and other persons (why I was in education, government and politics so long). So, first, I tell you their names and places, to indicate how I am of the heterogeneous present and not of the old homogeneity of the Founders and of the West. [...] But what strikes me (and I now suspect has much more governed the nature of my seven years writing than I knew) is, the depth to which the parents who live in us (they are not the same) are our definers. And that the work of each of us is to find out the true lineaments of ourselves by facing up to the primal features of those founders who lie buried in us – that this is us, the Double-Backed Beast. (Didn't Hesiod call his genealogy of the gods and men "the work of the days" that next oldest poem of the old culture to Homer's two?) [...] I have spent most of my life seeking out and putting down the "Laws" of these two pasts, to the degree that I am permitted to see them (instead of the boring historical and evolutionary one which the West has been so busy about since Thucydides) 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. (CP 205-06)

La distinction qu'il opère entre la fondation intime qu'il préconise et la fondation collective qu'incarnent les Pères Fondateurs (de la Nation américaine et de l'Occident en général) est pour le moins frappante. Ces derniers existent indépendamment de nous et imposent leur loi par le truchement des institutions et des états qui seuls sont en mesure de perpétuer leur héritage là où, pour Olson, l'individu doit se fonder dans sa présence et dans son devenir. « The Present as Prologue » nous permet également de constater que, si la ville de Gloucester représente l'héritage contingent qui fonde la singularité du travail poétique d'Olson, son intérêt pour la vie des marins et l'histoire coloniale de la ville, conçus comme remèdes aux maux d'une nation qui n'a jamais su être fidèle à sa promesse, aurait été hérité de son père (CP 220). Ainsi les *Maximus* rappellent discrètement que leur objet n'a pas été choisi mais qu'à force de travail le poète a dû conférer une nécessité quasi-universelle à ce qui, au départ, n'était que particularité et contingence. On peut d'ailleurs constater que les *Maximus* sont hantés par la figure d'un père dont les

apparitions sporadiques dans le poème tendent à rappeler constamment au poète et au lecteur l'enracinement contingent et intime de l'enquête des *Maximus*. Le thème de l'anthropophagie qui fascina Olson dès la lecture de Melville se trouve ainsi associé explicitement à la figure du père et au lieu de Gloucester dans le second livre des *Maximus* :

the earth was down from the weight of the ice upon it
and great beds of water flowing under carried detritus
was my kame of those hollows and the rise
of choke-cherry trees I have eaten my father
Piece by piece I loved my cannibalism (*Max* 321)

Le motif est certes un topos mais il n'en demeure pas moins qu'il résume bien la démarche d'Olson vis à vis du passé et de son désir de devenir à terme un poète sans père/pairs en identifiant sa propre genèse à celle d'un lieu qu'il s'agit d'extrapoler ensuite à la nation tout entière. L'histoire ne relève donc plus de la science mais bien d'une entreprise dont les enjeux sont avant tout intimes. L'enquête historique devient une modalité du biographique et ce que l'enquête recense patiemment, au jour le jour, c'est avant tout le parcours d'un poète qui parvient à s'affirmer. Ou pour citer Olson qui, en 1961, réécrit l'aphorisme de John Smith : « my memory is/ the history of time » (*Max* 256). L'histoire dans les *Maximus* est le reflet déformé d'une histoire positive dont elle garde toujours l'empreinte. Elle est régie par l'impératif du présent et de l'action ; elle est relative, contradictoire, contingente, individualisée⁷⁶. Ainsi, ce n'est pas tant le passé qui doit être approprié que la méthodologie historique elle-même⁷⁷. D'ailleurs si l'on avait pu croire au début que l'histoire olsonienne devait lui permettre de s'affranchir de l'esthétique, ce n'est en fait que pour mieux imposer le principe d'une création permanente qui place la contingence au cœur de l'histoire et de la vie. La création n'est donc pas le propre d'un certain type de pratique, elle est la seule modalité d'une pratique authentique. D'ailleurs il n'est sans doute pas anodin qu'il choisisse d'insister dans son *Special View of*

⁷⁶ Ironiquement, Olson ne se distingue pas fondamentalement des débats qui agitent à cette époque la communauté historique elle-même. La New History avait critiqué dès les années 30 les prétentions scientifiques de l'histoire positive, pour affirmer qu'il revenait à chacun d'élaborer une histoire correspondant à ses besoins et aux exigences de son milieu. En 1932, l'historien Carl Becker publia, entre autre, un article intitulé « Everyman His Own Historian ».

⁷⁷ Olson utilise d'ailleurs l'étymologie pour établir un parallèle entre sa préoccupation méthodologique et son concept du Tao, du chemin, qui correspond justement au processus progressif de l'individuation.

History non sur une interprétation behavioriste de l'évolution ni sur la lutte pour la survie mais bien sur le principe de la multiplication « autoclytique »⁷⁸ selon laquelle c'est la production contingente et involontaire de mutations génétiques chez chaque individu et leur mise à l'épreuve par leur environnement qui est le moteur de l'évolution de l'espèce. Ainsi, la création devient-elle le moteur même de l'évolution du vivant dans le temps :

Life is the chance success of a play of creative accidents. It is the principle of randomness seen in its essential application, not in any serial order imposed at random on either chance or accident (the new tautologies of the old Chaos) but in the factual observation of how creation does occur : by the success of its own accident. [...] The organic is one, purpose is seen to be contingent, not primordial: it follows from the chance success of the play of creative accidents, it does not precede them. The motive, then, of reality, is process not goal. Only in the relative of the coincident and proximate can (because that is the actual) the ideal (which is the possible) emerge. (*SVH* 48-49)

4. L'actuel & la disparition : la hantise de l'histoire.

C'est ainsi, en reprenant un motif central de la poétique poundienne et en se fondant sur un argument étymologique spécieux, qu'Olson cherche à établir une équivalence entre la pratique du « trobar » provençal et de l'*istorin* d'Hérodote. L'enjeu étant pour lui de faire correspondre la découverte et la création, de surmonter la distinction entre épistémologie et esthétique afin d'établir le caractère poétique de sa pratique de l'enquête :

It's that first paragraph of Herodotus' History which is where the word is used for the first time, I believe the verb, "istorin" from which we draw "history"; and it means "to look, to, to find out for yourself." In other words, exactly what "trobar" which is the basis on which we are all poets, like, since, since, it's the Provençal, uh? (*Goddard* 51)

⁷⁸ Il semblerait qu'Olson ait confondu ici la fonction autoclytique de B. F. Skinner et les processus auto catalytiques décrits en chimie.

Afin d'éviter les malentendus, il s'agit bien de préciser ce qu'Olson entend par ce mot 'istorin et de distinguer l'histoire de son étymon. En affirmant que la tâche de la poésie est « to find out for one's self », il ne s'agit pas simplement pour Olson de signifier sa méfiance vis-à-vis d'une doxa historique, d'une autorité ou d'une tradition qui falsifierait les faits et de marquer ainsi son attachement à une vérité authentique qui existerait dans un monde empirique affranchi de la sphère sociale de la circulation du savoir et de la propagation des récits. Si cela était le cas, la poésie ne se serait rien d'autre qu'une modalité idéalisée de la science.

Il semblerait à l'inverse que l'*istorin* olsonienne vise à se démarquer de l'objectivité ainsi que de l'idée que les faits s'imposent ou parlent d'eux-mêmes. En partant à la recherche de « preuves » (to find out), Olson semble se détourner de l'idéal d'une vérité absolue pour tenter d'établir les différentes modalités par lesquelles l'homme constitue la réalité en contexte. S'il insiste sur la valeur des manuscrits pour sa recherche, ce n'est donc pas tant parce que ceux-ci seraient plus proches d'une hypothétique source de la vérité historique mais bien parce que ces témoignages nous renvoient à leur propre contexte d'énonciation ainsi qu'au contexte de leur production, de mettre en scène leur partialité irréductible en préservant la trace d'une mise en présence qui ne va jamais de soi. C'est sans doute pour cela qu'Olson cite les documents in extenso et qu'il les reproduit aussi fidèlement que possible comme pour nous renvoyer constamment au contexte dont ils sont extraits. C'est aussi pour cela qu'il ne distingue pas en définitive l'activité archéologique du dépouillement d'archive et ne considère pas que le mythe pâtisse de sa confrontation au document, dans la mesure où la singularité de l'activité poétique tient au fait qu'elle s'élabore toujours en contexte sans hiérarchiser les preuves a priori en fonction de critères de vérité absolus. Il ne s'agit pas pour le poète de s'évertuer à établir une vérité historique incontestable qui existerait en deçà des récits et des discours mais bien plutôt de parvenir à rendre présent un environnement qui détermine et est déterminé par les pratiques qui y sont corrélées. Si le mythe est métonymique de cette démarche c'est bien qu'il représente un document sans source, un récit dont l'actualité n'est jamais démentie, qui impose à l'action humaine présente de se concevoir dans l'horizon d'un environnement singulier et ne rend la lecture possible que dans la mesure où elle est constituée en contexte.

Au fond, l'obsession de la vérification *in situ* procède chez Olson là encore de la même logique dans la mesure où, bien loin de représenter l'ultime moyen de mettre à l'épreuve le document, la topographie des lieux demeure une donnée incertaine tout au long des *Maximus* comme pour souligner que le « réel » ne peut émerger que dans leur

inlassable confrontation. En effet, si la topographie des lieux s'affine et se précise au fur à mesure que le poète progresse dans ses lectures, le document le renvoie constamment sur le terrain pour vérification. C'est ainsi qu'Olson peut faire le lien entre une connaissance historique, une expérience empirique et une expérience existentielle, tout en conférant au lieu une définition, une profondeur et une saillance toujours plus décisive sans pour autant être en mesure de garantir des certitudes. L'histoire olsonienne devient dès lors une entreprise marquée par la contingence, l'erreur, l'incertitude et l'approximation, mais sans pour autant être dans le deuil d'un absolu de vérité auquel elle ne souhaiterait de toute façon pas se conformer. La recherche des preuves est un processus éminemment ouvert qui, en reconnaissant ses propres limites et en s'élaborant de manière ad hoc au fur et à mesure de ses découvertes nécessairement contingentes, assume la contradiction et suppose par définition sa réévaluation, sa redescription, sa réélaboration. À chaque instant elle est donc tout à la fois définitive et imperfective.

En adoptant ainsi le verbe *istorin*, Olson cherche avant tout à faire de l'histoire une activité processuelle et contingente résolument distincte de l'ordre figé que présuppose le recours au substantif. Plus spécifiquement, le verbe à l'infinitif (comme nous le rappelle d'ailleurs la citation du *Special View of History* par laquelle Olson distingue « Will » et « Being ») représente non seulement une alternative dynamique au nom commun statique, mais il court-circuite l'abstraction des noms et des concepts en ouvrant la voie à leur instanciation. « [It] shows the verbal features of taking objects and modifiers ». L'histoire est ainsi nécessairement le produit du contexte dans lequel elle se constitue et se doit d'être pleinement appropriée par celui qui la met en œuvre. Dès lors, si l'on peut donc choisir de faire porter l'accent sur le verbe « to find out » on peut tout aussi bien choisir de rendre à la préposition « for » sa pleine charge sémantique. Si l'histoire se fait « pour soi » et vise à permettre l'émergence de nos singularités, elle ne saurait se faire qu'« à travers soi », par le truchement du réseau contextuel dont je participe.

Pour Olson, les faits ne possèdent pas de valeur ou de structure qui leur serait intrinsèque, et le poète exige constamment de l'histoire qu'elle réponde d'elle-même et rende compte de l'intérêt qu'on lui porte. Sans cela, l'histoire devient sa propre fin et se confond avec les exigences et les compétences d'un discours universitaire qui, dans la mesure où il se constitue indépendamment de tout impératif d'action, tend justement à nous déresponsabiliser. Il s'agit ainsi pour Olson de subvertir la notion commune d'histoire en refusant d'admettre qu'il s'agit d'une discipline déterminée principalement par une classe particulière et homogène d'objets. L'ensemble des faits se trouve fragmenté en une

multitude d'évènements, d'artefacts et d'œuvres du passé qui ne peuvent être considérés qu'à travers le prisme du présent, de l'individu et de l'action. Comme le précise d'ailleurs bien le *Special View of History*, cette nécessaire re-contextualisation de ce qui appartiendrait au passé ne relève pas tant d'impératifs épistémologiques que d'une réactualisation rendue nécessaire par la prise en compte d'une situation actuelle et existentielle (« I am persuaded that *at this point of the 20th century* it might be possible for man to cease to be estranged, as Heraclitus said he was in 500 BC, from that with which he is most familiar. At least I take Heraclitus' dictum as the epigraph of this book. For all this I know increased my impression that man lost something about 500 BC and *only got it back just about 1905 BC* » *SVH* 15). Il est intéressant de constater, par ailleurs, que le projet olsonien s'il se considère comme décisif n'en est pas pour autant révolutionnaire puisqu'il préserve une identité de surface entre l'histoire spéciale qu'il propose et l'anti-histoire dont il hérite. Il ne s'agit pas de proposer une rupture radicale ou une refondation critique, mais plutôt de prendre acte de la manière dont le changement de contexte auquel a dû se conformer la discipline lui a imposé de modifier ses centres d'intérêt et, d'ainsi réarticuler le champ historique⁷⁹.

C'est ainsi que tout le texte entreprend d'établir ce changement d'accentuation en éclairant l'affirmation péremptoire et contre-intuitive sur laquelle il s'ouvre : « Like it or not, see it or not, history is the function of any one of us » (*SVH* 17). Il est frappant de constater que ce recentrage « théorique » qui culmine dans la seconde section du sixième chapitre où Olson substitue à l'ordre cosmologique humboldtien son propre ordre mythologique, se trouve complété par une simple réaffirmation de l'impératif pratique : « After all the 'thought' what act ? what shall we do with Papa's shovel ? what shall we do ? Where shall we go ? 'what will we *do* ?' We'll see. » (*SVH* 58). En opérant ainsi, Olson rappelle que ce développement « théorique » ne saurait fonder l'action, qu'il ne constitue pas sa condition de possibilité, mais représente un moment heuristique qui nous rappelle simplement à l'impératif d'une action qui demeure pourtant éminemment

⁷⁹ Certes, Olson ne parvient pas tout à fait à se libérer de cette tentation de la re-fondation et le *Special View of History* donne souvent l'impression de tomber dans les travers typologiques et systématisants que le poète rejette par ailleurs. Je n'ai aucunement pour intention de minimiser les contradictions d'Olson néanmoins je ne peux m'empêcher de considérer que cette mise en scène stylistique du souci épistémologique ne fait que refléter la profonde ambivalence de sa propre position de compromis qui consiste à s'affranchir de l'histoire en tentant de se l'appropriier (et approprier sa légitimité) non seulement en termes existentiels mais aussi en termes méthodologiques.

contingente. Est-ce d'ailleurs tout à fait un hasard si, en choisissant de « conclure » ainsi un essai sur l'histoire, Olson fait écho à la question liminaire posée par Lénine dans un essai daté de 1902 ? En effet, si pour ce dernier la question de la pratique ne pouvait être résolue de manière décisive que par sa mise au service d'impératifs théoriques et historiques, Olson opte pour la solution diamétralement opposée : c'est l'action qui est première et la connaissance de l'histoire n'y changera rien, tout comme la réflexion théorique ici ne saurait contribuer à répondre à cette ultime question.

En cela l'on reconnaît bien entendu l'influence de Pound et sa prescription canonique en faveur d'un « usable past » mais il ne s'agit pas pour autant de faire de ce rapprochement une équivalence stricte. En effet, le vestige représente pour Pound ce qui a échappé à la vigilance d'une histoire autorisée ou orthodoxe. Cette découverte n'est significative que pour celui qui sait reconnaître la trace pour ce qu'elle a été, et qui va tenter de lui rendre son intégrité, de reconstituer son contexte, de la replacer dans l'histoire. C'est ainsi, en créant des histoires alternatives, en remettant en cause la chaîne des causalités, que l'on peut remettre le présent en jeu. Dans la mesure où elle vise à rétablir des faits négligés ou occultés, de rendre au présent des possibilités passées, la démarche poundienne est éminemment historique. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Olson lui ne s'intéresse pas à l'histoire en tant que telle et ne semble pas croire à l'idéal de pouvoir garantir absolument la vérité des faits. En effet, si la communauté « pré-historique » des marins de Gloucester n'a laissé que d'infimes indices de son passage plutôt que d'authentiques vestiges, comment l'historien pourrait-il espérer recomposer à partir de celles-ci un tableau véridique de ce qu'ils ont été ? Ce qui caractérise les pêcheurs de Gloucester et qui rend l'enquête d'Olson possible c'est bien qu'ils demeurent justement présents et que le passé qu'ils incarnent est dès lors « usable » pour la simple et bonne raison qu'il demeure toujours disponible. Olson ne cherche donc pas à ressusciter un passé irrémédiablement englouti, il ne tente pas de recomposer l'ensemble à partir du fragment, mais il insiste plutôt sur le fait que le passé peut faire à nouveau irruption dans le présent et s'imposer à part entière comme un événement décisif qu'il s'agit de prendre compte pour comprendre ce qu'est effectivement notre monde.

Cette capacité du passé à s'imposer comme événement présent Olson la défend, comme nous l'avons déjà vu, dans son essai « Homer & the Bible » où il affirme que la redécouverte d'un texte ou d'une langue a une portée équivalente à une découverte scientifique ou à la création artistique. Faire un effort de mémoire, tenter de replacer ces textes dans leurs contextes, aboutit à contester la pertinence de ces découvertes pour

aujourd'hui et en faire des documents inertes alors que, pour Olson, il s'agit de les recontextualiser et ainsi en faire des œuvres à l'efficacité réactualisée. Cette défense de l'anachronisme on la retrouve partout dans son œuvre, et elle peut, par moments, s'exprimer de manière spectaculaire. C'est ainsi que dans ses contributions critiques tardives il adopte progressivement une rhétorique de l'enthousiasme et de la nouveauté pour célébrer certains chefs d'œuvre de l'antiquité. Non seulement cherche-t-il à se démarquer ainsi de la figure du poète lettré, érudit, mais il tente aussi d'imposer l'évidence de la contemporanéité de ces textes, et de souligner combien l'expérience même de leur lecture est un événement décisif qui bouleverse littéralement le lecteur et sa compréhension du monde. Sa conférence à Goddard College d'Avril 1962 est tout à fait caractéristique de ce mode :

It's Pausanius' Description of Greece in the 2nd Century A.D. Do you know that poem? It's remarkable, it's very, very, very—to me, like twin to Herodotus. He was a, he was a traveler, again like the boys of— like everybody—see like On the Road, you know. For, for, for really, like those first two centuries you know, I mean like wow, talk about being knocked out. [Laughter from audience] Nobody was at home! And in fact they did the thing that like anybody does who moves, they found very interesting things, [Laughter from Olson] and Pausanius, I think that Pausanius' Description of Greece is one of those—is comparable to Herodotus', [Snaps fingers twice] I think for our minds, I think for our interests, yea. [...] I mean this boy is really a cat. Like Plutarch, ya dig? A contemporary, by the way. Plutarch, again, second century. Crazy, crazy, crazy, crazy record. If the Twentieth-Century has one resemblance, it has four, but it has one, one is the second century. (*Goddard* 17-18)

Cette rhétorique creuse de la « hype », cette logique déçouée de l'enthousiasme, cette fascination inconséquente pour une « nouveauté » qui doit rester sans suite afin d'être constamment réactualisée, peut nous apparaître quelque peu factice et n'a pas manqué d'attirer les foudres des membres les plus doctes de l'auditoire d'Olson. Certes, il y'a quelque chose de ridicule dans le fait que, à 52 ans, Olson parle d'un géographe grec du 2^e siècle av. J.C. à un parterre d'universitaire comme s'il était le stéréotype même de l'adolescence, néanmoins il ne saurait signifier de manière plus spectaculaire son rapport à l'histoire et son ancrage *hic et nunc*.

Cependant, lorsqu'elle est appliquée au langage même, cette mise en présence du passé paraît bien plus problématique encore. En effet, influencé en cela par le relativisme linguistique d'Edward Sapir⁸⁰, le poète affirmera dans « The Gate & Center » que les structures agglutinative de l'indo-européen demeurent présentes dans nos langues occidentales phonétiques, syntaxiques (*CP* 169), et sont dès lors *disponibles* pour toute personne souhaitant s'affranchir de notre logique prédicative et rationnelle. Pendant un temps il croira même être en mesure de créer une langue proprement américaine à partir de la langue anglaise organisée selon la structure agglutinative de la langue Yana-Hopi (cf *Max* John Burke 149). Cette tentative radicale de redescription de l'anglais restera néanmoins sans suite et ne sera utilisée que ponctuellement dans les *Maximus* (cf « Maximus, from Dogtown II » *Max* 179). Cependant on peut considérer que le recours massif qu'Olson fait à l'étymologie relève, sous un mode mineur, de la même démarche et permet au poète de modifier en profondeur notre rapport au langage sans pour autant avoir besoin de passer par sa refondation préliminaire. En effet, l'étymologie permet au poète non seulement de restituer aux pronoms, articles et conjonctions un contenu sémantique (cf *Proprioception CP* 191-192), d'exhiber la structure combinatoire qui sous-tend les mots même les plus ordinaires et de substituer à la clarté de nos origines gréco-latines une masse confuse de racines saxonnes, gaéliques, sanscrites et indo-européennes. Olson en viendra même à conclure en 1963 « One has etymology as well as alphabets to write words by » (*CP* 354) comme pour confirmer qu'il serait possible de mettre en concurrence les usages radicalement différents contenus en puissance dans la matière langagière.

Le 20^e siècle nous a toutefois appris à nous méfier de la « preuve » étymologique et, même si Olson n'affirme jamais tout à fait que le sens étymologique des mots serait intrinsèquement plus authentique que leur usage contemporain, il ne soutient pas d'avantage la proposition inverse. C'est ainsi que des considérations pratiques et

⁸⁰ Le relativisme linguistique de Sapir et de Wolff s'est constitué dans la filiation de l'approche romantique, humboldtienne et philologique des langues selon laquelle chaque langue est un artefact manifestant la structure cognitive spécifique à une culture et contribuant à structurer un « monde » qui lui serait propre. Chaque langue cartographie le champ des possibles qui constitue le « génie » propre à une culture. Bien que cette hypothèse soit maintenant discréditée, elle est essentielle pour comprendre pourquoi Olson considère que la découverte d'une langue équivaut à la découverte d'un monde, de ses usages et de ses représentations alors même que les faits eux-mêmes sont à jamais perdus dans le flux de l'histoire.

historiques⁸¹ le pousseraient à adopter une position idéaliste fondée sur le déni de l'histoire, l'argument d'autorité et la pureté des origines. En dépit de tous ses efforts, le lecteur de bonne volonté ne saurait réduire ce paradoxe à un simple malentendu, mais ce constat ne doit pas pour autant l'empêcher de reconnaître que l'usage stratégique qu'Olson fait de l'étymologie, en dépit de son ambivalence, demeure profondément significatif. C'est d'ailleurs ce que Derek Attridge va maintenant nous aider à établir.

Revenant, dans « Language as history/history as language », sur l'accusation portée contre Saussure par la critique post-structuraliste d'avoir cherché à mettre sous rature l'histoire, Attridge rappelle que, contrairement à ce qui a pu être défendu par Frank Lentricchia et Frederick Jameson, Saussure n'a jamais cherché à opposer un langage synchronique susceptible d'être étudié scientifiquement à une parole diachronique qui ne saurait l'être. Il précise par ailleurs que si, selon Saussure, la parole représente un défi insurmontable pour toute étude systématique, l'analyse linguistique peut légitimement porter sur la diachronie comme sur la synchronie, *à condition que les deux domaines d'étude demeurent rigoureusement séparés*. Cherchant à illustrer les dangers qu'une telle confusion pourrait entraîner, il s'en prend justement aux usages érudits ou populaires de l'étymologie⁸². S'il regrette que ce recours à une pseudo connaissance historique entraîne des modifications fautives des usages et de l'orthographe, Saussure condamne avant tout l'idée de sens commun qui voudrait que l'étymologie restitue aux mots leur sens premier alors qu'elle est incapable de rendre compte ni de leur usage contemporain ni de l'enchaînement de leurs différents usages diachroniques. L'étymologie serait donc pour lui un simulacre de preuve entraînant des modifications illégitimes de l'ordre synchronique du langage. Elle serait une histoire particulièrement séduisante que l'on raconte sur le langage, une fable dont les mots seraient les principaux protagonistes. Néanmoins, d'après Attridge,

⁸¹ En effet, le recours à l'étymologie semble procéder du désir de surmonter une crise historique en confrontant justement des usages et des ordres cognitifs distincts, historiquement déterminés, sans pour autant que l'antériorité confère en soi un avantage ontologique intrinsèque. De même la désinvolture avec laquelle il a recours à l'argument étymologique suggère qu'il s'agit d'une stratégie rhétorique lui permettant de court-circuiter la logique argumentative, rationnelle, à laquelle il devrait se rapporter sinon.

⁸² Saussure met en effet sur le même plan les étymologies fantaisistes de Vico dans la *Scienza Nuova* et l'identification étymologique courante des adjectifs « décrépité » et « décrépiti » aboutissant à la production d'énoncés erronés comme « une façade décrépité ».

ce désir de clarification méthodologique aboutit paradoxalement à problématiser le rapport du langage et de l'histoire, ce qui le pousse à préciser :

It is not the correctness or incorrectness of the derivation that's at issue; what unsettles Saussure is the fact that the language undergoes a change arising directly from the intrusion of a diachronic interpretation into the synchronic system. It could be called a problem of feedback: the rigid insulation of synchrony from diachrony is threatened by a short-circuit, whereby history is reinscribed in the present – not as a series of real events (which having passed can no longer intrude) but as the only way in which history can intervene in the present, as theory or story of the past. [...] Saussure's failed attempts to control folk etymology, spelling pronunciation and prescriptive modification point the way toward a different view of history, one which would not simply reverse the privileging of synchrony over diachrony, but will encourage what Saussure tried to forbid: the entry of diachrony into synchrony – the entry of history into our current experience and current struggles. (*Attridge* 1987 198/199)

Poursuivant sa démonstration, Attridge affirme que cette condition que Saussure associe spécifiquement à l'étymologie est en fait propre à tous les méta-discours historiques qui, en dépit de leur prétention à se départir de leur condition comme « story », ne sauraient en aucun cas y parvenir. Les discours et les théories historiques sont ainsi toujours des récits génétiques qui appartiennent au moment de leur énonciation et dont l'efficacité est fonction non pas tant de leur validité que de leur caractère vraisemblable, convaincant, parlant. Il ne s'agit pas pour Attridge de remettre en cause une fois pour toute la prétention de l'histoire à accéder à la vérité, mais bien plutôt d'y voir un mécanisme complémentaire, indifférent aux valeurs de vérité, nous permettant d'appropriier notre passé et d'ouvrir des champs de possibles affranchis de l'inertie de l'histoire tout comme de la clôture d'un présent donné a priori⁸³. Néanmoins, il nous rappelle que si l'on a recours à l'étymologie comme preuve, comme explication ou comme savoir, elle peut à nouveau devenir un allié puissant de la cause absolutiste opposant à nos velléités de changement le

⁸³ Considérant que le fonctionnement de l'étymologie est analogue à celui du jeu de mot, Attridge fait d'ailleurs remarquer qu'il ne viendrait à l'idée de personne de renoncer au discursif sous prétexte de l'existence des jeux de mots. Il s'agit tout simplement d'usages complémentaires du langage qui ne sont pas pour autant mutuellement exclusifs.

constat fataliste de la décadence ou de l'impuissance. Il s'agit donc de bien distinguer deux usages de l'étymologie et donc deux modalités de la relation du passé et du présent.

Si j'ai entrepris ce long détour, c'est qu'il nous permet de comprendre l'usage qu'Olson fait de l'étymologie, de la désinvolture apparente avec laquelle il y a recours et de sa faculté à redécrire radicalement le sens des mots en leur attribuant des genèses pour le moins contradictoires. Dans ce contexte, il apparaît même plus largement que l'étymologie est symptomatique du rapport que l'auteur des *Maximus* entretient avec l'histoire puisqu'elle nous permet de comprendre comment le passé s'articule pour lui au récit, à la fiction, au changement et à l'invention. C'est elle en effet qui, de par son caractère éminemment problématique, illustre de manière exemplaire la porosité qui peut s'établir entre le présent et le passé, entre la diachronie et la synchronie, et parvient à remettre en cause la cohérence supposée de notre temps et l'intégrité de notre monde.

On comprend mieux alors pourquoi, dans « The Present is Prologue », Olson est en mesure d'affirmer : « I am of the heterogeneous present and not of the old homogeneity of the Founders and the West » (CP 205). Si son présent doit être hétérogène c'est tout d'abord pour des raisons programmatiques dans la mesure où, comme nous l'avons bien vu dans le *Special View of History*, il revient à chacun de l'individualiser, de le singulariser par l'élaboration d'une genèse personnelle qui se distinguerait de l'histoire nationale. Mais l'on peut également étendre la portée de cet « heterogeneous present » pour en faire une caractéristique du lieu même dans la mesure où ses propriétés sont justement le produit complexe de la mise en présence de choses, d'individus et d'actions relevant toutes de temporalités distinctes. Après tout la réalité présente de Gloucester est le produit tout à la fois du temps géologique de sa topographie, d'une temporalité mythique, du rythme régulier de l'activité halieutique, de la persistance historique des luttes opposant les héritiers des premiers colons de la nation, de l'impératif de progrès que la nation lui impose peu à peu et de l'émergence sporadique de la mémoire, du vestige et de la rencontre. Le présent est donc fonction de la convergence dans un même lieu d'histoires et de temporalités distinctes et ne saurait en aucun cas être lissé pour devenir une entité cohérente, une évidence isochrone. On peut d'ailleurs constater que bon nombre des *Maximus* contribuent par leur nature même à mettre l'accent cette hétérogénéité temporelle. En effet, si chaque lettre renvoie à un instant précis (susceptible d'être daté lorsque ce n'est pas déjà fait par le poète) disposé selon un ordre chronologique strict, le contenu de ces lettres échappe le plus souvent à cet effet de régularité en renvoyant tour à tour à un événement historique, à une vérité générale, à sa situation d'énonciation, à un

souvenir. Par ailleurs, il arrive très souvent qu'au sein d'une seule et même lettre se succèdent, se superposent ou s'opposent subitement des ordres temporels distincts :

That's
 the combination the ocean
 out one window rolling
 100 yards from me, the City
 out the door on the next quarter up a hill was a dune
 300 years covered very little so that, a few years back
 a street crew were and I picked up the white
 sand (*Max* 582)

Certes, de par sa densité, sa relative cohérence et sa tonalité contemplative, cette séquence des *Maximus* est assez peu représentative de l'ensemble. Elle souligne cependant en quoi la situation présente du poète à l'œuvre peut être exprimée comme l'articulation spatiale d'un ensemble disjoint d'ordres temporels marquée non seulement par l'enchaînement des temps verbaux (présent de vérité générale, présent progressif, prétérite) mais aussi par cette longue période à la syntaxe brisée qui ne parvient plus tout à fait à assigner sa place à un temps (« were ») que la ponctuation ne parvient plus à canaliser. À en croire les deux premières lignes (« That's/the combination) il semblerait même qu'il s'agisse là de la clef sans laquelle Olson n'aurait pas été en mesure d'accéder à l'écriture. En effet, si le poème se constitue indubitablement dans le cadre privilégié de sa situation actuelle, il ne postule pas pour autant un pur état d'immédiateté. Bien au contraire, le présent des *Maximus* est littéralement saturé par le temps ce qui, parfois, peut donner lieu à certaines confusions.

Considérons, par exemple, l'usage qu'Olson fait de son concept phare de « post-moderne ». Sans même prendre en considération le fait que sa périodisation du « moderne » fluctue au gré de la démultiplication incessante des jalons, seuils et bornes, le « post-moderne » représente tour à tour pour Olson (et en fonction de ses besoins) notre condition contemporaine ou une possibilité à venir, une nécessité historique ou une sortie de l'histoire, une invention décisive ou une résurgence archaïque. Le « post-moderne » relève ainsi simultanément du présent, du passé et du futur. Il s'avère que le présent, bien loin d'être une évidence immédiate, se doit donc d'être constamment réévalué, réélaboré, renégocié et qu'il ne s'agit aucunement pour le poète d'avoir à choisir une fois pour toute entre l'avant-garde et la tradition, l'histoire ou la structure, le temps ou la présence. Par contre, il s'agit d'être très attentif au fait que les *Maximus* remettent effectivement en cause la primauté trop facilement accordée à l'ordre temporel aux XIX^e et XX^e siècles en

refusant de laisser à sa logique la maîtrise absolue du champ des pratiques. Sans doute est-ce la raison pour laquelle Olson est si réticent à employer le substantif « present » qui nous renvoie sans doute trop spontanément à une conception rationnelle, séquencée, essentialisée du temps. En choisissant plutôt d'employer des adjectifs comme « actual », « instant » ou « initial », quitte à les substantiver, il parvient effectivement à conditionner le temps aux entités et aux processus, à briser sa linéarité et à en faire (grammaticalement du moins) une catégorie seconde. Comme l'illustre bien « Footnote to HU (lost in the shuffle) » les conséquences de ce changement sont décisifs :

The etymology of “discourse” has its surprises. It means, TO RUN TO AND FRO!

And the 6'4" Negress stood in the middle of the room full of bright and talking people, listened for a moment to what they were going on about, and threw this at them, as her contribution: ART IS THE CELEBRATION OF THE ACTUAL. And without giving them a moment to think, said: ONLY THE ARTIST (she had just come in) IS ON TIME! (CP 167)

Si le discours ne sait plus où il mène c'est entre autre, comme nous l'avons vu (cf. « Review to Eric Havelock »), que son propre rapport au temps se trouve prédéterminé par sa logique causale interne et l'obéissance aux règles de la grammaire qui aboutit non seulement à l'effacement de la présence des hommes (« bright and talking people ») mais aussi à mécaniser une parole devenue indifférente (« what they were going on about »). Si l'intrusion intempestive de « l'artiste » tranche caricaturalement dans ce décor tant par son exotisme que par le caractère décisif de sa parole, c'est la pertinence de sa présence en actes qui lui permet justement d'être apte à saisir l'occasion actuelle, de répondre au double impératif du lieu et du moment, sans avoir à prendre le temps de la réflexion.

Si l'on fait l'hypothèse qu'Olson a lu le mot « prologue » à travers un prisme étymologique, on saisit mieux toute l'importance qu'il y a pour lui à substituer le présent à l'histoire dans la formule « present is prologue ». En effet, il s'agit pour lui non seulement de contester l'idée selon laquelle l'histoire serait le préliminaire nécessaire à nos actions mais aussi de souligner que le présent existe justement en deçà de la discoursivité. Mais, dans ce cas, comment les *Maximus* peuvent-ils espérer satisfaire ce programme s'ils sont un texte? L'imprimé n'est-il pas inévitablement statique et linéaire ? N'est-il pas fatalement constitué par une succession de moments tendus vers une fin et hantés par la

mémoire ? En bref, peut-on espérer concilier le fait de la longueur, de la durée, à l'expérience de la présence ?

Lecteur assidu de la *Preface to Plato*, Olson ne pouvait passer à côté de ces questions dans la mesure où Eric Havelock faisait justement correspondre la généralisation de l'écriture à l'émergence d'une modernité rationnelle conçue comme antinomique à une poétique identifiée à l'oralité. Certes, pour Olson, l'activité poétique ne se limite pas à l'écriture de poèmes, comme en témoigne l'importance que prennent dans son œuvre les conférences, interviews et autres tables rondes⁸⁴. Ses conférences à Goddard College, Beloit College, Vancouver et Berkeley (entre 1962 et 1968) sont d'ailleurs devenues légendaires pour leur refus de se conformer aux attentes de la lecture publique et des exigences de la présentation universitaire, et si l'événement n'était pas apprécié de tous il n'en demeurerait pas moins une expérience radicale. Le court extrait de la conférence à Goddard College précédemment cité ne peut donner qu'un aperçu de ce que furent ces longs monologues improvisés, allusifs, précipités, ou chaque phrase, chaque idée, se trouve tronquée par un explétif, une interjection, une digression ou une association d'idées.

Il y'a quelque chose de profondément frustrant dans cette pensée sans suite dans les idées dont le désir de pouvoir tout dire simultanément (« I hope I can put it in your mind quickly like that » *M* 19) aboutit finalement à ne parler qu'à demi-mots, à proférer un discours qui à force de vouloir nous transmettre son enthousiasme se trouve pris au piège de la fuite en avant. Il y'a aussi quelque chose d'éprouvant et d'excessivement exigeant dans ce régime d'intensité maximale sans fin prévisible où chaque instant est présenté comme saillant, décisif, sans qu'il nous soit possible de prendre le temps de comprendre pourquoi il en est ainsi. Il va sans dire que s'agissant de statuer sur la valeur de ces conférences les avis ont été (et sont toujours) partagés : certains y ont vu la preuve définitive de l'imposture olsonienne tandis que d'autres ont considéré qu'il s'agissait là d'un acte de résistance héroïque contre la doxa, le sens commun et l'idéologie des discours dominants. On pourra spéculer longtemps sur l'efficacité supposée de cette démarche ainsi que sur son caractère plus ou moins délibéré mais il faut bien reconnaître que ce mode de rapport au langage, bien loin de n'être qu'une idiosyncrasie regrettable à dissocier de la

⁸⁴ La publication par George Butterick en 1978 du recueil des transcriptions de conférences d'Olson intitulé *Mythologos* a contribué à en faire un pan à part entière d'un canon olsonien qui ne s'articule pas tant autour d'œuvres que de quatre pôles majeurs et complémentaires de l'activité poétique : activité critique, écriture poétique, correspondance privée, communication publique.

production des poèmes, correspond trait pour trait à l'ambition poétique formulée par Olson dès 1950 dans « Projective Verse » :

Then the poem itself must, at all points, be a high-energy construct and at all points an energy-discharge. [...] I think it can be boiled down to one statement (first pounded into my head by Edward Dahlberg): ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION. It means exactly what it says, is a matter of, at all points (even, I should say, of our management of daily reality as of the daily work) get on with it, keep moving, keep in, speed, the nerves, their speed, the perceptions, theirs, the acts, the split second acts, the whole business, keep it moving as fast as you can, citizen. And if you also set up as a poet, USE USE USE the process at all points, in any given poem always, always one perception must must must MOVE, INSTANTER, ON ANOTHER! (CP 240)

Comme il l'affirme dans l'incipit de cet essai, il s'agit de s'éloigner du « verse which print bred » et de parvenir à réintroduire dans la textualité en général et la poétique en particulier une actualité (« split second acts ») qui devrait animer notre vie entière (« our management of daily reality as of the daily work »). Néanmoins, si le recours aux champs sémantiques du perceptif et de l'existential semble suggérer ici que le poète ait souhaité établir une équivalence entre poétique et vitalité, les *Maximus* vont, en pratique, restreindre le champ d'exécution de ce programme à l'*isotrin* olsonienne. Sans doute influencé dans ce sens par sa remise en cause toujours plus forte de l'ego, Olson va progressivement substituer à l'action égologique considérée en général une performance plus spécifique de l'activité par l'écriture. Ainsi, les *Maximus* ne sont pas tant rythmés par l'enchaînement inexorable des perceptions que par la succession contingente de lettres qui toutes rendent compte d'une découverte. Qu'il s'agisse de l'exhumation d'un nouveau document portant sur l'activité du port de Gloucester, de l'intuition soudaine d'un nouveau rapprochement entre les mythologies grecques et scandinaves ou du choc d'une rencontre, chaque lettre correspond à un instant qui soudain s'impose comme décisif. Dans la mesure où l'on ne saurait ni expliquer ni justifier le fortuit et où l'on ne saurait pas d'avantage rendre compte d'emblée de la portée d'une découverte imprévue, ces « évènements » demeurent, pour l'instant, isolés, sans suite. Olson se contente simplement de les consigner pêle-mêle dans l'attente d'autres découvertes susceptibles de préciser le champ des possibles qu'elles esquissent. En attendant, ces instants qui se succèdent sans jamais pouvoir s'effacer dans une logique

d'ensemble, s'accumulent et, de proche en proche, s'agrègent pour ne former plus qu'un seul instant constamment réactualisé et indéfiniment suspendu.

C'est ainsi que les *Maximus* relancent constamment l'attention d'un lecteur qui, bien incapable de distinguer des temps forts et des temps morts, doit se contenter de suivre la cadence de ce poème qui évolue plus qu'il ne progresse. S'oubliant ainsi dans la mise en œuvre éprouvante de l'activité de la lecture, il se trouve d'ailleurs placé dans une position analogue à celle du poète à qui il ne viendrait pas d'avantage à l'esprit d'anticiper sur le devenir de son poème, absorbé qu'il est par la tâche de l'écriture. Si pour Olson il est essentiel de maintenir le caractère imperfectif de la lecture et de l'écriture c'est parce qu'il s'agit là justement du seul moyen pour lui de garantir l'actualité de sa poétique. Sans cela, l'activité s'effacerait au profit de ce qu'elle réalise, l'instant serait drainé de sa puissance et de sa singularité pour ne devenir rien de plus qu'un moment dans un développement écrit à l'avance, le poème enfin réalisé se convertirait en un objet inerte. Il semble même que lorsqu'Olson choisit de suivre scrupuleusement l'ordre chronologique, contingent, non-totalisable d'une écriture se faisant au jour le jour c'est qu'il semble craindre que tout effort de composition implique nécessairement un ordre abstrait qui, en soumettant les *Maximus* à une progression réglée par l'ordre des fins, détourne le lecteur du présent de sa lecture et l'encourage à devenir attentiste, distrait, absent.

Certes, cette impression d'avoir à faire à un carnet où sont consignés des documents qui ne renvoient qu'à des points de détail isolés, à des intuitions qui n'aboutissent pas, à des données qui ne deviennent jamais des faits et à une écriture qui ne parvient jamais à se convertir en œuvre, représente un réel obstacle à la lecture des *Maximus*. Mais, plutôt que de regretter cet état de chose, le lecteur doit comprendre que ce n'est qu'ainsi qu'Olson peut établir les *Maximus* comme prologue c'est-à-dire comme relevant d'un ordre de l'écriture se maintenant en deçà de la nécessité qui anime tout à la fois le discours, la raison et l'histoire. L'utilisation qu'il fait du terme de « prologue » peut susciter un malentendu étant donné que le texte d'Olson n'est pas annonciateur d'une œuvre à venir et que l'ouverture qui le caractérise n'a jamais été conçue comme un état transitoire en attente de résolution.

On ne saurait prendre les *Maximus* en défaut sur ce point dans la mesure où ils relèvent d'une poétique de l'enquête et non de la quête. Si dans un cas comme dans l'autre la poétique d'Olson doit se concevoir à partir de son devenir, il faut néanmoins reconnaître que les similarités s'arrêtent là. En effet, si l'enquête ne sait pas ce qu'elle est susceptible de découvrir c'est bien parce que, ne sachant pas à quoi elle a à faire, elle cherche

d'emblée à établir les faits tandis que la quête est assurée de son objet mais incertaine quant à sa capacité à l'atteindre. Si la quête prédique son succès sur l'existence d'un événement unique, différé, l'enquête, se contente d'accumuler des preuves dont aucune n'est définitive et qui toutes sont incertaines. S'il faut savoir clore une enquête quand on estime qu'on lui a consacré suffisamment de temps, l'on ne peut renoncer à une quête sous peine de reconnaître que l'on a perdu son temps. Pour le dire plus simplement, la quête, dans la mesure où elle est tendue vers un absolu, postule une conscience abstraite du temps alors que l'enquête empirique participe d'une expérience concrète de la temporalité.

Dès lors pas d'épiphanies décisives ou de crises dans les *Maximus*. Au contraire nous n'avons à faire qu'à l'évolution fluide d'une enquête traçant des pistes qui, discrètement se recourent, se contredisent, se confondent et parfois s'effacent. Dans la mesure où elles ne se cristallisent pas en unités discrètes susceptibles de rythmer la progression du lecteur celui-ci se trouve le plus souvent bien incapable de dire précisément où il en est. D'ailleurs, si Olson emploie le substantif « poème » ou « a Maximus » avec une certaine désinvolture pour se référer indifféremment aux « lettres », aux sections, aux volumes ou à l'ensemble des *Maximus*, il semblerait aussi que la composition de l'ouvrage ait pour vocation de nous compliquer davantage la tâche en gommant les seuils et les frontières qui pourtant semblent structurer le texte. On peut, entre autre, défendre l'hypothèse selon laquelle l'auteur en fait une stratégie délibérée dans le second volume dont l'incipit revêt d'ailleurs une valeur programmatique. En effet, en reprenant ostensiblement le cours de son poème là où il l'a laissé (avec la 41^{ème} lettre des *Maximus*) il semble à peine prendre acte de la rupture entre ces volumes qui d'ailleurs évoquent tous deux le fait que les forces géologiques, la marche du progrès ou un désir puéril sont tout à fait en mesure de venir à bout d'un écart. Pourquoi dès lors choisir ce moment pour nous préciser que cette lettre a été interrompue : « broken off » ? Cette lettre a-t-elle été suspendue ou a-t-elle été détachée de son contexte ? L'ambiguïté de la formule est calculée et, dans un cas comme dans l'autre, semble vouloir nous rappeler que les *Maximus* ne sont solides qu'en apparence et qu'ils cachent des failles qui ne sont pas toutes visibles⁸⁵. En somme les *Maximus* ne nous offrent pas d'appuis stables et leur structure varie bien plus qu'il n'y paraît.

⁸⁵ En l'occurrence on peut considérer qu'un gouffre sépare cette lettre du proème suivant qui, en inaugurant la séquence des poèmes de Dogtown, représente un pivot décisif des *Maximus*.

Il faut bien voir que ces mouvements qui courent juste sous la surface du poème, qui déplacent nos repères et mettent à l'épreuve notre faculté à nous situer ne sont pas le fait d'une profondeur de sens qui œuvrait en secret, imperceptiblement, derrière sa structure. L'analogie géologique est utile ici dans la mesure où c'est la stratification du temps, des instants, qui en est principalement la cause. C'est ainsi qu'à la très grande hétérogénéité des « poèmes », dont la disposition, la densité, et la longueur sont infiniment variables⁸⁶, se superpose tout une série de nomenclatures qui, bien loin d'harmoniser l'ensemble, le rend plus disparate encore. En variant constamment le choix des polices et la taille des caractères, en utilisant de façon indiscriminée l'italique, les capitales, la ponctuation ou le soulignement, Olson fait cohabiter dans les *Maximus* une multitude d'états du texte qui dès lors contribuent à brouiller les frontières entre les lettres ainsi qu'entre le texte et le paratexte. Ironiquement, l'édition de référence des *Maximus Poems*, publiée en 1983 par la California University Press, ne fait qu'entériner cet état de fait alors qu'elle cherchait pourtant à stabiliser le poème. En effet, non seulement a-t-elle choisi d'inclure le troisième livre posthume à l'ensemble alors que sa composition est entièrement due à Charles Butterick mais, en privilégiant la réédition consolidée du premier volume par Cape Goliard, elle gomme le fait que, lors de sa publication initiale par Jonathan Williams à Stuttgart, elle était divisée en trois sections d'une dizaine de lettres. C'est ainsi que les effets de continuité et de discontinuité qui caractérisent la composition de cet ouvrage deviennent pour le moins problématiques et que l'intégrité apparente de l'ensemble ne parvient pas à contenir la diversité des états historiques du texte d'Olson.

Il ne s'agit nullement de regretter cet état de fait dès lors que la précarité même de l'assemblage qu'il nous propose correspond parfaitement à la pratique de ce poète si profondément absorbé par l'activité de l'écriture, si peu enclin à consacrer du temps à la composition, qu'il se perd lui-même dans le décompte de ses lettres (« Maximus Letter # whatever » *Max* 201). Il y'a même quelque chose de miraculeux dans le fait que l'instabilité de la composition induite par un processus contingent s'accorde si précisément à la stratégie d'écriture délibérément mise en œuvre par Olson. L'utilisation que le poète fait des parenthèses, les ouvrant sans jamais les refermer, nous offre d'ailleurs un assez bon aperçu de ce que peut être cette écriture imperfective. Certes le procédé peut sembler particulièrement grossier mais, plutôt que d'y voir qu'une preuve de plus de

⁸⁶ On peut se faire une idée de cette hétérogénéité en comparant les deux mots du *Maximus* daté du 19 Janvier 1962 (*Max* 269) aux dix pages de « Maximus, from Dogtown IV » (*Max* 333).

l'inconséquence d'Olson, il semble bien plus fécond de reconnaître que la nature du signe change et que le fonctionnement du texte s'en trouve modifié. En effet, si les parenthèses visent à préserver l'intégrité d'un développement en circonscrivant toutes les imprécisions, apartés, intuitions et digressions qui seraient en mesure de le menacer, le simple fait de les tronquer permet contre une discoursivité normative de rendre ostensiblement à ces « modes » mineurs leur place dans le texte. Mais ce qui nous intéresse d'avantage ici c'est de voir comment la parenthèse tronquée, dans la mesure où elle requiert du lecteur de maintenir indéfiniment disponible la phrase ainsi suspendue et d'anticiper sur sa lecture une clôture qui ne viendra pas, ambitionne de modifier profondément la mécanique textuelle : la modulation se substitue à la monodie, l'enchâssement à la séquence, l'accélération à la temporisation. Certes, il serait illusoire de penser que nos habitudes de lectures soient durablement changées par une si petite modification mais le geste n'en exprime pas moins clairement l'intention d'Olson. Dès 1946, il lui attribue d'ailleurs une réelle portée symbolique, affirmant dans « La préface » :

Draw it this: () 1910 ()
 It is not obscure. We are the new born, and there are no flowers.
 [...]
 The closed parenthesis reads: the dead bury the dead,
 and it is not very interesting.
 Open, the figure stands at the door, horror his
 and gone, possessed, o new Osiris, Odysseus ship. (CPo 47)

À ce stade, la découverte est accidentelle et la brèche insoupçonnée qu'elle ouvre dans le texte devient un événement qui donne lieu à un lyrisme terrifié qui disparaîtra avec la systématisation du symbole redevenu, au fil de l'œuvre, simple signe de ponctuation. Déterminer précisément ce à quoi la date de 1910 est censée nous renvoyer importe finalement assez peu. On peut penser à la date de naissance d'Olson, le 27 décembre. Tom Clark croit se rappeler que pour Olson la publication des *Personnae* d'Ezra Pound et des *Three Lives* de Gertrude Stein annonçait l'émergence d'une nouvelle « phénoménologie de la perception ». L'ambiguïté est elle-même sans doute significative. Mais ce qui nous importe d'avantage c'est de percevoir justement comment l'expérience de la lecture permet imperceptiblement de passer de la formulation abstraite, schématique, inerte, fataliste de la première ligne à une expérience de la temporalité qui, si elle demeure inquiète et incertaine, n'en est pas moins effective. Le texte se fait ainsi peu à peu plus lyrique et plus théâtral. La syntaxe s'accélère et se resserre. Les voyelles (surtout le O... De Olson ? de

open ?) se rallongent. La figure (le lecteur, l'auteur, le signe même ?) demeure certes quelque temps interdite, ne parvenant pas à se distinguer du vertige qui la saisit (horror his), mais tout aussi rapidement elle s'oublie (« gone, possessed ») dans un flux présenté ici comme une renaissance (Osiris), le début d'un périple (Odysseus ship). La parenthèse, elle, devenue un seuil plutôt qu'une borne, en nous empêchant de revenir sur nos pas, nous projette dans un instant qui n'en finit pas et devient métonymique d'une écriture qui serait toujours in medias res, toujours en extension⁸⁷. Du moins c'est ainsi que Barrett Watten conçoit la langue d'Olson dans *Total Syntax*. Ayant cité un long extrait du *Maximus* « Some Good News » (Max 125-127) il précise :

The factual information of the poem is kept in the present by means of an ever-expanding sentence structure, with numerous digressions at the level of the phrase – but the sentence never arrives at a complete statement. There are few isolated sentences embedded in the overall matrix of the poem, but they stand out as divergent in their (still contextualized) completeness. The sentence boundary is used primarily as a caesura; for example, “It wasn't new/what happened,/at Cape Ann” which leads immediately to the more rapidly shifting passage on John Smith. Only later is the argument of congruence between the time and the man actually made – and then it seems to be an already understood proposition. Meanwhile there is a continual introduction of new material at the level of the phrase, which seems to refer to a context that is obliquely stated. (*Watten 1985 132-33*)

L'on peut dès lors considérer qu'à tous les niveaux, le texte est marqué par l'expérience du seuil et que c'est la tension entre l'instant et sa mise en série qui serait constitutive de l'ouvrage. *Les Maximus* ne seraient donc pas un recueil d'objets poétiques statiques et autonomes. Ils ne seraient pas non plus régis par la temporalité réglée de l'œuvre structurée, planifiée, projetée. Dans le cadre de l'enquête qu'établissent les *Maximus*, si chaque lettre représente certes une découverte, un événement singulier et disjonctif, elle n'est en même temps significative que dans l'ensemble constitué par toutes les lettres dans lequel elle se fond alors même qu'elle nous impose de le réévaluer. Si chaque lettre représente un instant décisif, aucune d'entre elles ne saurait être définitive

⁸⁷ Certes on ne saurait généraliser aux *Maximus* une remarque isolée qui ne les concerne pas directement mais, dans *Apollonius of Tyana*, Olson précise en exergue de la section en vers : « The lines which hook-over should be read as though they lay out right and flat to the horizon or Eternity. » (*SW 158*)

puisque chacune annonce en fait son propre dépassement. L'« *instancy* » (CP 273) qu'Olson souhaite mettre en œuvre dans son texte, c'est sans doute cette fuite en avant indéfiniment réactualisée. Notre lecture ne peut donc se faire qu'à marche forcée et si, dans « *Projective Verse* », Olson affirme vouloir rendre son souffle à la poésie, il y parvient non pas tant en nous libérant de la contrainte artificielle de la versification qu'en nous poussant à bout, en nous essoufflant. Si sa poésie vise, comme on le dit encore souvent, à nous rappeler à notre corps, elle y parvient non pas tant en nous faisant redécouvrir la simplicité des périodes naturelles, qu'en nous faisant subir l'expérience d'une irrégularité devenue systématique et en élaborant une poétique arythmique par principe⁸⁸. Il s'en suit que les *Maximus* nous offrent l'expérience d'une temporalité concrète qui ne parvient jamais vraiment à se convertir en une conscience abstraite du temps. D'ailleurs si les *Maximus* réussissent à maintenir cet équilibre précaire, ce n'est que dans la mesure où ils envisagent la longueur d'une manière particulièrement ambivalente. En effet, si celle-ci apparaît au poète comme la condition de possibilité d'une imperfectivité faisant obstacle à la conversion de l'activité poétique en objet, il s'agit en même temps pour lui d'occulter toute expérience de la durée susceptible de concurrencer l'expérience de l'actualité. Le poème d'Olson ne fonctionne donc ni comme un recueil, ni comme une œuvre.

Il ne s'agit pas de se méprendre sur ce qu'implique cette poétique de l'enquête, de la découverte, de la discontinuité et de l'actualité et je n'affirme pas pour autant que le poème n'est qu'un éternel recommencement qui se nierait au fur et à mesure qu'il progresse dans un désir frénétique de nouveauté. Si elle prend corps autour d'une trame lâche et s'accommode d'une certaine contingence, la logique de l'enquête n'en requiert pas moins une certaine persévérance de la part de l'enquêteur et, même si certaines pistes peuvent se révéler être des impasses ou que la configuration d'ensemble se modifie imperceptiblement au gré du poème, elle parvient tout de même à s'articuler autour de certains objets récurrents. C'est ainsi que certains épisodes reviennent fréquemment dans les *Maximus* : la confrontation de Miles Standish et de Endecott, le premier hivernage à

⁸⁸ On peut évoquer ici la réponse qu'Olson fait à Richard Moore l'interrogeant en 1966 sur le souffle pour l'émission *USA : Poetry* : « The breath ? Jesus ! You know I ain't – I mean, I got, I mean, you know, I just was the first time in my life told by a doctor, « You know, you don't breathe, Olson. » I says, « What ? » And he taught me how to breathe. (...) he says, almost everybody takes sixteen breaths a minute, and » he says, « they'd be much better off if they took eight, because they – their lungs → » And he gave it to me. He says – you know I'm having trouble because I got emphysema and all that shit now. I thought I had – I thought I'd been holding my breath to make breath for poetry. » (*My* 213)

Gloucester, le vol par John Watts du sel entreposé sur Ten Pound Island, le peuplement de la route principale de Dogtown, les mythes algonquins de l'homme qui porte sa maison sur son dos et de l'amante de la montagne... Le retour sur certains faits privilégiés donne souvent lieu à des corrections, à des précisions et des modulations mais sans pour autant que le poète les signale explicitement, laissant ainsi le lecteur aux prises avec de vagues réminiscences ou avec le sentiment de n'avoir à faire qu'à de simples répétitions ou à un ressassement sans progression. De même si certains personnages historiques (John Smith, Samuel de Champlain, William Stevens, B Ellery) ou figures mythiques (Our Lady of Good Voyage, Fenris, Audumla, Enyalion) deviennent des présences familières dans les *Maximus* nous ne sommes pas pour autant toujours en mesure de discerner un motif dans ces récurrences. C'est ainsi que le poème ne systématise jamais le retour sur soi et ce, même s'il peut ponctuellement rassembler des lettres séparées écrites à plusieurs années d'intervalle (cf. « A Later Note on Letter #15 » *Max* 239), souligner le passage du temps (cf. « Maximus further on » *Max* 183) ou réagir à une découverte par une série de questions proleptiques demeurées, pour l'instant, sans réponse.

Il faut donc se rendre à l'évidence que le temps passe dans les *Maximus* comme partout ailleurs même si nous n'en avons qu'à peine conscience. Certes le texte n'est pas régi par son passage mais il apparaît bel et bien sporadiquement, ponctuellement, confusément comme le produit imprévu de la mise en relation des lettres. Néanmoins, et pour marginale qu'elle soit, cette émergence contingente de la temporalité est salutaire dans la mesure où elle agit comme un antidote efficace contre la tentation, récurrente dans les *Maximus*, d'idéaliser un retour à la pure présence. Dans le premier volume surtout, on sent qu'Olson est constamment tenté de sentimentaliser les marins de Gloucester et de faire de leur mode de vie le symbole d'une pure présence au monde, non problématique, qui parviendrait à échapper aux affres de la conscience historique en s'oubliant dans une activité requérant une attention de chaque instant. La vignette n'en est rendue que plus séduisante si l'on considère que les marins de Gloucester furent les premiers à découvrir un monde neuf qui n'aurait justement pas été encore marqué par la chute dans l'histoire :

Gloucester can view
those men
who saw her
first

He left him naked,

the man said, and
nakedness
is what one means

that all start up
to the eye and the soul
as though it had never
happened before

A year that year
was new to men
the place had bred
in the mind of another

John White had seen it
in his eye
but fourteen men
of whom we know eleven

twenty-two eyes
and the snow flew
where gulls now paper
the skies

where fishing continues
and my heart lies (*Max* 111-112)

Ce passage est un exemple particulièrement extrême où les premiers colons de la Dorchester Company sont tout bonnement devenus une communauté adamique tandis que leur arrivée en Amérique est représentée quant à elle comme une renaissance de l'homme au monde. L'évocation des réalités historiques et sociales de la fondation ont laissé place à la célébration lyrique de la présence tandis que les épreuves terribles du premier hivernage à Half Moon Beach ne se résument qu'à quelques flocons eux-mêmes devenus, au gré des analogies, d'inoffensifs confettis. On devine même, derrière la figure visionnaire de John White, celle d'un Olson ambitionnant de rendre la vue à Gloucester grâce à son propre *Planter's Plea*. Ce n'est donc plus à la pratique ardue de l'instancy que l'on a à faire mais bien à un rêve d'immédiateté. Heureusement le rêve n'est que de courte durée et l'irruption du temps force le poète à s'accommoder de la réalité plus nuancée d'un « dreamless present » (*Max* 62). La récurrence des récits de naufrage dans le premier volume contribue en effet à nous faire apparaître le monde des marins comme un monde du sursis offrant ainsi un contrepoint saisissant à l'immédiateté supposée de leur condition. Le premier

naufage de l'œuvre d'Olson c'est celui de l'*Essex* en 1819 qui aurait inspiré *Moby Dick* et qui ouvre *Call me Ishmael* publié en 1947. Ils jalonnent régulièrement les *Maximus* et on les retrouve dans Tyrian Buisnes (*Max* 43-44), Letter 15 (*Max* 71), 1st letter on Georges (*Max* 140), 2nd letter on Georges (*Max* 143) ou Cashes (*Max* 189). Si le poème cède à chaque fois la place à un témoignage d'époque qu'il cite in extenso ou presque, ceux-ci ne parviennent pourtant pas vraiment à se singulariser donnant presque à penser qu'il s'agirait d'un genre à part entière obéissant, sans le savoir, à un ensemble restreint de règles narratives dans le cadre desquelles les variantes sont sans importance. En somme, si la catastrophe devient ainsi une expérience partagée, la répétition rituelle de son récit contribue à en faire un mythe fondateur. Ce que ce mythe nous dit c'est que, pour les pêcheurs de Gloucester, la mort n'est pas un événement à venir, une fin qu'il s'agirait d'appréhender ou que l'on pourrait espérer différer mais bien une possibilité présente à chaque instant. Bien loin d'être antinomique avec la vie la mort serait la condition même d'une existence de la survie dont l'Occident aurait cru, à tort, s'être libéré. Olson ne cherche-t-il pas justement à extrapoler cette modalité de l'existence à toute l'humanité occidentale ? C'est bien ce que suggère en effet l'essai du philosophe espagnol Ortega y Gasset « A la recherche d'un Goethe vu du dedans » dont Ralph Maud nous dit que la lecture a profondément marqué Olson :

La vie est toujours, par elle-même, un naufrage. Le naufrage n'est pas la noyade. Le pauvre humain, se voyant plongé dans l'abîme, agite les bras pour se maintenir à la surface. Ces mouvements de bras qui sont sa réaction à sa propre perdition, telle est la culture – un mouvement de nage. Lorsque la culture n'est rien d'autre que cela, elle accomplit son sens et l'humain s'élève au dessus de son propre abîme. Seulement, dix siècles continus de culture entraînent entre tant d'avantages, le grand inconvénient que l'homme se croit assuré, qu'il perd cette émotion du naufrage et que sa culture se charge ainsi d'un poids parasitaire et lymphatique. Pour cette raison, une solution de continuité doit se produire, qui renouvelle en l'homme la sensation de sa perdition, cette substance de sa vie. Il faut que toutes les bouées viennent à manquer autour de lui, qu'il ne trouve rien à quoi s'accrocher. Alors ses bras vont se mettre à nouveau à s'agiter pour son salut. (Gasset 1992 50)

Certes il y'a quelque chose d'extrêmement conservateur dans cette idée d'une humanité décadente que le progrès aurait contribué à rendre apathique et Olson lui-même ne saurait

tout à fait se mettre à l'abri de cette accusation. Pourtant il ne semblerait pas pour autant qu'il ait rêvé de débarrasser l'homme une fois pour toute de son appareillage technique et social pour l'exposer à un état de nature qui, s'il n'est certes plus idéalisé, ressemble à s'y méprendre l'impuissance tragique des Puritains face à Dieu et au monde. Il s'agit plutôt pour lui de nous rappeler que, en dépit du progrès, notre condition n'a pas fondamentalement changé et que la vie, bien loin d'être un capital qui se dégraderait inéluctablement avec le passage du temps, doit être constituée par une invention et une action qui ne sont pas codées par nos gènes : « You know why we die is because we're genetic, that's all. And why we live, if we do, is because we made that other, that novelty or whatever that goddamn – excuse me, but I would like to suggest that just really (I'm quoting my wife) 'the biomorphic must go.' » (*My* 160) Très simplement et comme il l'expose dans « John Burke » (*Max* 148), il s'agit de s'affranchir de la crainte de la mort en reconnaissant que nous n'avons d'autre choix que celui d'une prise de risque et que l'impératif de la création est généralisé à toute activité humaine⁸⁹. Je serai donc tenté de considérer que, bien loin de n'être qu'une évidence dont nous aurions été éloigné, le monde de la présence si important dans les *Maximus Poems* est un monde fantomatique. Entendons-nous bien : il est fantomatique non pas parce qu'Olson chercherait vainement à rendre présent ce qui est à jamais absent (le passé, la nature, la présence) mais bien parce qu'il déploie tous ses efforts pour établir et maintenir une présence qui ne va jamais de soi et peut, à tout instant, s'évanouir. Établir la présence est donc un effort de chaque instant.

Il apparaît dès lors que ce n'est pas seulement la vie des pêcheurs qui est marquée par le sursis mais bien tout leur monde qui est en sursis, menacé entre autres par le projet fédéral de rattacher Cape Ann au continent et ainsi réintégrer Gloucester à la nation. Si Olson s'oppose véhémentement à ce projet c'est bien qu'il considère qu'il représente le dernier acte d'une lutte qui remonte à la fondation des États-Unis opposant les marins aux puritains et qui, en reléguant une fois pour toute leur mode de vie au passé, en contribuant à effacer ce qu'il reste de leur présence, contribuerait à rendre définitivement obsolète, inaccessible, l'ordre cognitif et social qu'ils incarnent. Cette disparition serait d'autant plus dramatique, pour Olson, qu'elle fonde non seulement la possibilité de son écriture mais

⁸⁹ Notons en passant que dans ce *Maximus* c'est le processus de délibération politique qui est présenté comme antinomique de cet impératif absolu. Si l'on peut certes y voir une remise en cause de la conscience délibérative en général, il n'empêche que la relation d'Olson aux institutions démocratiques et au libéralisme s'en trouve problématisée.

aussi, plus largement, la promesse toujours présente d'une Amérique (et d'une humanité !) enfin parvenue à s'affranchir du modèle de civilisation occidental. Les *Maximus* sont donc engagés dans une course contre la montre non seulement pour maintenir cette présence mais aussi et surtout pour la donner à voir comme une possibilité présente dont la nation entière devrait se saisir. Son écriture est donc elle-même en sursis, persuadée qu'elle doit produire un événement initial avant que celui-ci ne soit plus envisageable.

Ce qui est apparent c'est bien la mégalomanie d'un projet olsonien qui a très tôt dû se confronter à l'indifférence du public et ce dès la publication de *Call me Ishmael* : « My interest in doing that book was to actually *arrest the West* and I was so disappointed when everything didn't just stop that it knocked me out for five months after the thing came out. I couldn't imagine how the world could have this book and not catch up » (*Clark* 120-21). Cela ne l'empêcha pourtant pas de redoubler d'effort avec les *Maximus* mais le doute s'installe et son spectre plane tout au long du poème remplissant pour le poète la même fonction que les naufrages pour les marins. C'est ainsi que si *Maximus I-II* avaient célébré l'athlétisme et la vigilance du poète devenu marin, le volume ultérieur s'ouvre comme suit :

The sea was not, finally, my trade.
 But even my trade, at it, I stood estranged
 from that which was most familiar. Was delayed,
 and not content with the man's argument
 that such postponement
 is now the nature of
 obedience,
 that we are all late
 in a slow time,
 that we grow up many
 And that the single
 is not easily
 known

It could be, though the sharpness (the *achiote*)
 I note in others,
 makes more sense
 than my own distances. The agilities

they show daily
 who do the world's
 business
 And who do nature's

créative elle va progressivement laisser place à l'insupportable condition d'avoir survécu aux autres, à son milieu voire même à son projet et de ne pouvoir rien faire d'autre que d'attendre sa propre disparition. Comme nous l'avons déjà suggéré à de nombreuses reprises le processus commence très tôt, et on en devine les indices dès la fin du premier volume. En effet, dans « Letter, May 2, 1959 » (*Max* 150) Olson essaye de se remémorer qu'elle était la configuration de la première colonie alors que le site est en train d'être détruit par les travaux de terrassement qui ont arasé Meeting House Hill afin de permettre la construction de l'autoroute 128. Dans « April Today Main Street » (*Max* 160), tandis que le bruit de la circulation automobile ne parvient plus à être occulté, le livre se conclut sur la question suivante : « the 128 bridge/now brings in/what,/to Main Street ? » (*Max* 165).

Dans *Maximus Poems IV, V, VI*, l'enquête va donner de plus en plus de place à Dogtown, la géologie et les mythes. Certes, ces pistes avaient déjà été abordées dans le premier livre et correspondent bien à la logique d'une enquête qui se radicalise en cherchant à se rapprocher toujours plus de la présence effective du passé. La trame des rues de Dogtown peut toujours être parcourue, la géologie offre toujours la même configuration et les mêmes propriétés qu'au premier jour de la colonisation et les mythes, ces documents sans source, nous rendent accessible un ordre cognitif par ailleurs aboli. Mais, Olson ne semble pas se rendre compte qu'alors même que sa poétique s'affirme, il est déjà en train d'entériner la disparition inéluctable de Gloucester et qu'en se retirant à l'intérieur des terres il en vient peu à peu à se retirer du monde. C'est ainsi qu'il va en venir à préférer la ville fantôme de Dogtown à la vitalité et aux contradictions du port de Gloucester et, dans le troisième volume, il essaiera de vivre à contretemps de la société américaine espérant sans doute que la nuit lui permette d'échapper à ses impératifs et à son emprise (cf. « The Day's Beginning » *Max* 507, « Oceania » *Max* 538). Il va progressivement se replier sur un monde de traces toujours plus ténues avant de ne plus pouvoir trouver refuge qu'en lui-même. Ce n'est que pendant l'hiver 1964, avec la mort dans un accident de voiture de sa femme, Betty Kaiser, qu'il commence à prendre conscience de l'impasse dans laquelle il s'est enfermé. Au printemps 1965, il apprend le décès de Carl Olsen. Le poète voyait en lui un « giant/of the experience of being/a man » (*Max* 475) et un des tout derniers héritiers vivants des premiers marins de Gloucester. L'homonymie des deux hommes ne dut paraître que plus frappante et il en viendra à intituler une de ses lettres, « IF THE DEATHS DO NOT STOP/WE'LL HAVE NO EARTH OR YEARS LEFT » (*Max* 489), comme si sa supplique pouvait suffire à éviter que le sol ne se dérobe sous ses pieds.

Certes, en surface, l'enquête des *Maximus* continue imperturbablement, mais elle se trouve de plus en plus souvent concurrencée et interrompue par l'obsession du poète pour l'absence qui modifie ainsi profondément l'économie du texte. C'est ainsi qu'au fur et à mesure que l'actualité des *Maximus* devient de plus difficile à soutenir et à défendre, le présent devient toujours plus spectral : dès la fin du second volume l'œuvre est hantée par le fantôme des Indiens tarentins (*Max* 347), puis par le souvenir d'un père dont Olson parvient de plus en plus difficilement à se distinguer (*Max* 390), par l'image de la mort qui apparaît au poète lors d'une excursion à l'île de Cole (*Max* 436-437) et enfin par des morts dont la vitalité est telle qu'ils en viennent à supplanter les vivants (*Max* 619-620). Plus fondamentalement, l'histoire, la durée et le temps, que les *Maximus* devaient pourtant tenir à distance, s'imposent à nouveau au fur et à mesure que l'écriture devient plus difficile. Olson précise même de plus en plus systématiquement l'heure et la date à laquelle ses poèmes ont été composés comme pour bien attester du passage du temps qui devient en outre, de manière récurrente, l'objet même de l'écriture :

Sunday, January 16, 1966

Golden life, golden light on Western Harbor
out my west window at least 35 minutes after
sunset –

and brightest (silver) nearest
me, just over the edge of
the Playground

Glow dying by 5:20
PM
40 minutes after sunset

light in the house now almost
reduced so I cannot see
to write

Evening then is
at the most 40 minutes long (*Max* 485)

Nous sommes bien loin ici d'une poétique de l'*instancy* tout entière absorbée dans la dynamique de son activité que nous évoquions plus tôt. Pris au piège d'une attente vidée de tout élan, le poète assis à sa fenêtre tente ainsi vainement de figer l'évanescence d'un

moment, d'un effet atmosphérique qui, d'ailleurs, conspire à rendre l'écriture impossible. Tout au plus s'agit-il ici d'un impressionnisme qui, en s'évertuant à nous proposer ces instantanés toujours identiques, ne sauraient ouvrir sur rien d'autre que sur le constat indéfiniment renouvelé du simple fait d'une existence sans enjeu.

C'est la mort même du poète qui va d'ailleurs parachever ce mouvement et ce qui est frappant dans le cas des *Maximus* c'est que, bien loin de représenter la borne extérieure de l'œuvre, un indicible qui lui échapperait, la mort va s'imposer comme l'événement décisif qui va rejaillir sur tout le texte et modifier en profondeur sa nature. Ce qui nous intéresse plus particulièrement dans ce cas c'est le fait que si la mort représente effectivement une menace pour les *Maximus*, ce n'est en aucun cas parce qu'elle laisserait l'œuvre inachevée. Après tout ne s'agit-il pas de l'ambition profonde d'Olson pour son texte ? Au contraire c'est parce qu'en mettant un terme à l'activité poétique, elle fait des *Maximus* un poème, une œuvre, qui doit nécessairement réintégrer l'histoire. Il va de soi qu'il ne pouvait pas en être autrement mais, le fait qu'Olson n'ait pas souhaité se préparer à cette éventualité, a produit les conditions d'une dissonance profonde entre l'état effectif du texte dont nous héritons et le projet du poète. En somme le fait que les *Maximus* aient été prédiés sur une écriture de l'actualité ainsi que sur le refus obstiné de l'achèvement les ont rendus paradoxalement vulnérables à l'emprise d'une histoire qui n'a pas manqué de reprendre ses droits. Si cette disjonction est partagée par toutes les œuvres elle prend un relief tout particulier du fait de l'ambivalence d'Olson vis-à-vis de l'histoire.

Avec le recul du temps dont dispose aujourd'hui le lecteur, il ne peut faire autrement que de considérer le poème comme une entité forclosée, orientée par sa fin et, dès lors, chaque volume devient un moment dans le récit d'un échec programmé que le poète n'a pourtant pas souhaité anticiper. Qui plus est, le dit détour, en remettant le texte des *Maximus* en perspective encourage le lecteur à percevoir le texte, mieux qu'Olson lui-même n'y est parvenu et combien son projet se conforme en définitive à la « tradition du bon ton » (the genteel tradition) alors qu'il chercha à s'affranchir de tout académisme et puritanisme : Olson ne perpétue-t-il pas entre autre le mythe du destin providentiel des Etats-Unis⁹⁰, le motif d'une Amérique qui, en occultant ses peuples premiers, peut transmettre aux colons leur héritage ou encore l'idée que l'écriture n'est autorisée que par la distinction que confère l'histoire devenue généalogie et l'ancrage dans un lieu (la

⁹⁰ Pour s'en convaincre il suffit de voir l'importance qu'il confère à la célèbre citation de John Winthrop « the colony shall shine like a city on a hill » lors de sa conférence à Vancouver en 1965 (*My* 128).

Nouvelle Angleterre) ? Le lecteur ne peut non plus s'empêcher de mesurer la distance qui le sépare des *Maximus*. Il s'étonne en particulier du fait que, si Olson s'est méfié de la science et n'a eu de cesse de la critiquer, il n'a jamais su prendre en compte le fait que ses découvertes étaient, elles aussi, affectées par l'histoire. Ainsi, alors que le poète avait tenté de se prémunir du flux incessant des actualités il n'a, ironiquement, pas su se méfier du fait que la science aussi en relevait. Dans la mesure où la découverte de la relativité linguistique de Sauer, des archétypes jungiens ou du linéaire B n'ont pas, en définitive, mit un terme à la culture occidentale et imposé sa réévaluation, la recherche (comme l'histoire) a suivi son cours et a dû désavouer certaines théories, réinterpréter les découvertes du passé et réorienter ses préoccupations. C'est ainsi que bon nombre des préoccupations et références des *Maximus* sont devenues obsolètes et que, bien loin de pouvoir être initiale, l'œuvre est devenue datée, témoignant désormais d'un moment historique révolu.

Tout ceci ne doit pas nous conduire à disqualifier les *Maximus* pour autant et à n'y voir rien d'autre qu'un vestige historique de plus vidé de sa vitalité. Il s'agit simplement de prendre nos distances avec les intentions affichées d'Olson et être justement attentif aux contradictions et aux tensions que le temps a fait peser sur le texte et qui, paradoxalement, le rend plus riche, plus mesuré et moins didactique qu'il y paraît. On se rendra compte dès lors que la hantise de l'histoire en est venue à structurer tout une partie de l'œuvre et que, si le poète avait tout fait pour exorciser l'histoire de son écriture, pour la vider de sa substance, elle a repris partout ses droits. Et quand, *in extremis*, elle est à nouveau parvenue à imposer sa loi à l'écriture ce fut au tour du poète de devenir un spectre, son absence étant pour toujours inscrite en creux dans le dernier volume qu'il n'avait pas eu le temps de composer.

2. « THE POEM OF A LIFE AND A TIME » : « A » ET LA MISE EN ŒUVRE DES DURÉES.

1. « It has something to do with his writing of poetry »

Reconnaissons d'emblée que les rapports qu'Olson et Zukofsky entretiennent eu égard au temps sont diamétralement opposés. S'il s'agit, pour le premier, d'un obstacle à éliminer, il représente, pour le second, une des ressources cruciales de sa poétique et il n'a de cesse de faire références au temps, à l'histoire, à la cadence et au rythme. Lorsqu'il affirme que « rhythm, pulse, keeping time with existence, is the distinction of [poetry's] technique » (*Prep* 20), il semble même situer son travail dans le prolongement de l'ancienne définition rhétorique de la poésie pour laquelle cette dernière serait essentiellement le produit d'un ensemble de savoir-faire rythmiques, d'une forme d'expertise technique du temps. Ce rapprochement se justifie à condition que l'on étende bien au-delà de la rhétorique cette attention méticuleuse au rythme afin d'inclure, comme le suggère d'ailleurs cette citation, le temps de la vie. Plus largement encore, le poète est célèbre pour avoir affirmé que « l'objectification » poétique qu'il vise doit être comprise comme un : « desire for what is objectively perfect, inextricably the direction of historic and contemporary particulars » (*Prep* 12). Si à ce stade de notre étude nous ne sommes pas encore en mesure d'expliquer cette formule capitale, il semble néanmoins aller de soi que, pour Zukofsky, le devenir du poème se trouve intimement lié au déploiement de l'histoire. La référence à celle-ci est constante dans son œuvre et revêt des formes diverses dont Zukofsky évoque d'ailleurs la variété dans « An Objective »: « an Egyptian pulled-glass bottle in the shape of a fish or oak leaves, as well as the performance of Bach's Saint Matthew Passion in Leipzig and the rise of metallurgical plants in Siberia » (*Prep* 12). Par ailleurs, lorsque Henry Ford fait soudain son apparition dans la sixième section de « A » et tente de préconiser une poétique de la maîtrise, tout à la fois esthétisante et convenable, il semble que ce soit le poème lui-même qui lui réponde :

History: the records of taste and economy of a
civilization.
Particular: Every fall season, every spring, he needs
a new coat
He loses his job –
Poetry? it has something to do with his writing of poetry. (*A* 26)

L'abîme qui sépare Henry Ford de « *A* » n'est pas que d'ordre esthétique, et la précision du témoignage social offert ici par Zukofsky s'accorde mal à la fonction culturelle que l'industriel dit vaguement vouloir conférer à l'art quelques lignes plus haut. D'ailleurs, on croit retrouver cette dichotomie à l'œuvre dans la façon dont nous concevons la lecture. Ainsi, pour ceux qui considèrent, en effet, que l'intemporalité de l'art suppose que l'on oublie momentanément (comme le fait ici Ford) sa propre condition sociale, cette irruption intempestive de la réalité historique dans « *A* » ne peut paraître qu'inopportune. Pour la grande majorité des lecteurs universitaires de Zukofsky, il en va tout autrement, et l'apparition de la poésie des Objectivistes durant la Grande Dépression ne pouvait venir plus à propos. Pour eux, elle en est venue à représenter une alternative salutaire à l'esthétisme de Pater, au formalisme des New Critics, au réalisme social de Mike Gold ainsi qu'au conservatisme d'Eliot et de Pound pour lesquels l'histoire était source de nostalgie, d'autorité et de tradition. L'exigence formelle, la conscience historique et les sympathies communistes des Objectivistes les auraient conduits à concevoir la poésie comme une activité critique et concertée qui, en prenant acte des rapports de force propres à son temps, cherchait à peser sur l'histoire par le travail du langage. Naturellement, leur chef de file, Zukofsky, en est venu à représenter une figure exemplaire de cette esthétique de la radicalité et de l'expérimentation poétique qui, sans pour autant être dogmatique, se devait d'être une praxis informée par la prise de conscience théorique des enjeux de l'idéologie capitaliste. Son « poem of a life/ – and a time » (*Prep* 228) serait donc censé accompagner la marche de l'histoire.

Mon résumé est certes schématique mais je ne crois pas qu'il dénature les thèses défendues par Marc Scroggins, Rachel Blau Duplessis, Charles Altieri ou Barrett Watten sur cet aspect de l'œuvre de Zukofsky. Qui plus est, il m'a semblé qu'en procédant ainsi il était possible de souligner l'indéniable efficacité de ce récit qui, en identifiant une synthèse possible entre radicalités politiques et esthétiques, permettait non seulement de faire le lien entre ces deux tendances ennemies de la première moitié du xx^e siècle américain, mais aussi d'établir une certaine continuité avec les préoccupations critiques post-structuralistes

caractéristiques de la seconde moitié du siècle. Il permet du même coup de mettre en relief l'importance stratégique de cette lecture des Objectivistes (et donc de Zukofsky) pour l'histoire littéraire, et le fait que celle-ci a non seulement contribué à occulter les autres temporalités existentielles et formelles qu'évoque pourtant Zukofsky, mais aussi à passer sous silence de nombreuses ambiguïtés qui caractérisent son œuvre. Pourquoi, dans le « Prologue » de « *A* » 1-12, Zukofsky choisit-il de mettre en exergue typographiquement le syntagme « poem of a life » et fondre « poem of a time » dans le corps du texte après l'avoir isolé par un saut de ligne et un tiret ? Pourquoi faire de « historic » un adjectif qui non seulement qualifie « particulars » mais se distingue de « contemporary » ? Qu'est-ce qui, dans cette affaire, a à voir avec l'écriture de la poésie ? L'histoire, les « particuliers » ou la distinction entre ces deux catégories ? Peut-on articuler de manière aussi nonchalante le désir et l'inéluctable, la perfection et l'histoire ? Il semblerait même que l'hypothèse d'un manifeste « Objectiviste » soit plus fragile qu'il n'y paraît de prime abord. Il semble en effet que la publication en 1931 du numéro Objectiviste de *Poetry* relève d'avantage d'un coup journalistique et opportuniste que d'un véritable désir concerté de proposer une réponse à une situation historique donnée⁹¹. Certes, la tentation du manifeste est bien présente dans « An Objective » tout comme l'est la référence historique, mais elles demeurent finalement assez marginales quand on considère que, pour l'essentiel, ce texte est consacré à la description d'un processus formel applicable à la pratique poétique dans son ensemble. C'est ce que Zukofsky lui-même semble reconnaître dans un essai écrit peu de temps après la parution du numéro Objectiviste, intitulé par antiphrase « 'Recencies' in Poetry ». Il y reconnaît qu'il ne cherche pas tant à caractériser ce qu'est ou ce que devrait être la poésie contemporaine mais bien plutôt à préciser ce qui rend un poème contemporain indépendamment de sa date d'écriture :

⁹¹ En effet ce n'est que trois mois et demi avant sa publication que l'idée de ce numéro de *Poetry* est apparue alors que rien dans la correspondance de Zukofsky ne suggère le désir de créer un mouvement. Il semblerait plutôt que celui-ci soit imputable au désir de Pound de venir à bout d'un « imagisme » dans lequel il ne se reconnaissait plus, aux difficultés extrêmes rencontrées par les jeunes poètes pour se faire publier pendant la dépression et à l'insistance de Harriet Monroe de donner un titre à cette collection hétéroclite. Sans pour autant chercher à minimiser les affinités profondes qui lient cette nouvelle génération de poètes, on peut considérer que le « mouvement » lui-même doit avant tout son existence à deux presses manuelles : celle de Reznikoff qui donna l'idée à Pound de lancer un mouvement à New York (cf *P/Z* 27) et celle de Oppen qui permit de lancer TO Publishers en France. L'idée devait sans doute plaire à un Zukofsky qui préférerait les « particulars » à l'abstraction des concepts.

The subject of this: “Recencies” in Poetry. Quotes around “recencies” because only good poetry – good an unnecessary adjective – is contemporary or classical. [...] It would be just as well then dealing with “recencies” to deal with Donne or Shakespeare, if one knew them as well as a linguistic usage not their own can know them. (*Prep* 208)

L’histoire semble avoir bien peu de place dans le corpus éclectique de textes qu’il nous propose et l’on croit bien plutôt y reconnaître la Tradition adulée par la Renaissance et par Eliot dans « Tradition and the Individual Talent ». Certes, pour Zukofsky, l’appartenance à la tradition n’est pas en elle-même constitutive de valeur et d’autorité mais ce n’est pas ce qui nous intéresse ici. Il s’agit bien plutôt de préciser le peu de cas qu’il semble faire de la dynamique du progrès en littérature ou de la lecture des œuvres dans leur contexte historique. Toute la démarche critique du poète est d’ailleurs marquée par cette préoccupation formelle, descriptive et transhistorique qui se trouve également mise en œuvre de manière exemplaire dans son manuel de poésie, *A Test of Poetry*, où l’établissement de critères de comparaison (« standards ») doit être encouragé par la suppression toutes les dates et les noms qui nous renvoient nécessairement à l’histoire littéraire. Le statut et la fonction de l’histoire dans l’œuvre zukofskienne s’en trouvent dès lors mise en question d’autant plus que « A » n’échappe pas, bien entendu, à la règle.

À ce titre, une comparaison même rapide avec les *Maximus* est particulièrement éclairante dans la mesure où le temps de l’écriture semble bien s’effacer derrière la logique d’une œuvre en vingt-quatre mouvements qui évoque peut-être le passage du temps mais de manière seulement abstraite et allusive. S’il arrive effectivement que l’actualité vienne ponctuellement interrompre le cours du poème, comme dans le dixième mouvement dédié à la Seconde Guerre Mondiale ou dans le quinzième consacré à l’assassinat de John F Kennedy, il faut bien reconnaître que l’œuvre est avant tout marquée par un désir de composition qui impose de rebattre l’ordre chronologique des poèmes, de dissocier des mouvements écrits à la même période ou de fusionner deux sections écrites à huit ans d’écart. D’ailleurs, que ce soit en 1931 ou en 1967, lorsqu’il évoque le projet de « A », Zukofsky se contente d’affirmer sèchement qu’il s’agit d’un poème modelé sur la *Passion selon saint Matthieu* et que l’histoire, si elle y est présente, ne l’est qu’incidemment : « Bach is a theme all thru it, the music first heard in 1928 affecting the recurrences or changes as may be of the story or history. » (*Prep* 238) C’est donc la fugue qui lie le poème et l’on peut par ailleurs se demander si le fait que le poème anticipe d’emblée son propre achèvement à l’horizon du vingt-quatrième mouvement ne représente pas une

clôture de l'œuvre pour le moins incompatible avec le mouvement d'une histoire qui elle ne connaît pas de fin.

Certes il n'y a rien de révolutionnaire à affirmer que « *A* » peut aussi se concevoir comme une œuvre et je souhaite seulement insister sur le fait que, dans la mesure où Zukofsky n'explicite jamais vraiment les modalités théoriques de cette cohabitation précaire entre histoire, durée existentielle et temporalité de l'œuvre, celle-ci demeure éminemment problématique. Certes, l'illisibilité croissante de « *A* » et l'importance toujours plus grande que revêt l'expérimentation formelle et l'écriture protocolaire aux dépens de la préoccupation historique et politique des premiers mouvements a été abondamment commentée par la critique. Mais, en faisant correspondre cette évolution du poème au désenchantement progressif des radicaux Américains dans les années 40, tout se passe comme si la critique avait eu recours à l'explication historique pour *ne pas avoir à penser* cette tension pourtant constitutive de l'œuvre. Ainsi, comme tant d'autres artistes et intellectuels de gauche, Zukofsky se serait senti aliéné par l'emprise croissante du PCUS et se serait alarmé de la montée d'un patriotisme anti-communiste agressif aux Etats-Unis et du stalinisme en Union Soviétique. On peut donc considérer que, s'il avait incarné l'archétype même du militant juif new-yorkais des années 20 et 30, le *Jew Without Money*, il serait devenu un de ces hommes sans conviction que Mike Gold fustige après-guerre dans *The Hollow Men*.

Sur cette trame de fond, deux tendances critiques se détachent. Soit, comme le fait Tim Woods, l'on peut interpréter la montée du formalisme comme la radicalisation d'une résistance contrainte à la clandestinité, annonciatrice de la New Left des années 60 et du formalisme critique d'Adorno. Soit, au contraire, on peut y voir, avec Mark Scroggins, le signe d'un retrait sur la sphère privée, où la découverte par Zukofsky des joies de la vie domestique de son mariage à Celia Thaw en 1939 et de la naissance de son fils Paul en 1943, doit être corrélée à la réaffirmation de l'autonomie d'une poétique solipsiste et formelle. Dans un cas comme dans l'autre, l'histoire ne peut, au mieux, subsister que sous une modalité privatisée, secrète, intériorisée. De même, la section « *A* »-9 ne peut être lue que comme un moment de rupture où deux rapports incommensurables au temps et à la poétique entrent en conflit : le triomphe formel représenté par les circonlocutions de la sestina de Cavalcanti achèverait ainsi le désaveu public de cette réécriture qui substituerait l'amour spinozien à la valeur marxiste et marquerait la fin des ambitions historiques de « *A* ».

Si cette lecture est contestable, elle est symptomatique du fait que « *A* », d'avantage sans doute que *Paterson* et que les *Maximus*, a été lu comme un poème représentatif de son temps et que le poème a été majoritairement étudiée à travers le prisme de la discipline historique. La critique s'est évertuée à replacer « *A* » dans son contexte, à l'articuler aux événements de son temps, à clarifier ses sources et à identifier patiemment toutes les références énigmatiques faites à la vie du poète. Il faut reconnaître que le poème lui-même semble encourager cette lecture de par la densité de ses références intertextuelles ainsi que par la multiplicité des contextes auquel il semble faire allusion, et que cette lecture « historique » a permis l'élaboration d'une lecture, d'un récit, là où nul ne semblait possible. Mais l'on peut tout aussi bien faire remarquer qu'elle a contribué à rendre « *A* » illisible en privilégiant une lecture « documentaliste », en faisant des lecteurs des experts thésaurisant patiemment des connaissances historiques et biographiques toujours insuffisantes. Nous semblons bien loin de la lecture évoquée par Zukofsky dans son *Test of Poetry* et dans « *Recencies in Poetry* ». Dès lors, l'on peut se demander s'il n'y a pas quelque chose de profondément idéaliste dans ce différemment indéfini d'une lecture en attente de clarification ? Peut-on espérer recouvrer une fois pour toute un contexte, une intentionnalité historique par définition à jamais perdue ? L'explication équivaut-elle à la lecture ?

À cette dernière question Zukofsky a clairement répondu par la négative. Dans son essai « *Found Objects* », par exemple, il dit inclure les dates de composition de ses poèmes uniquement pour ceux de ses lecteurs qui s'intéressent à la datation carbone tandis que dans « *American Poetry 1920-1930* » il affirme qu'il vaut mieux étudier la progression d'une œuvre plutôt que de déterminer sa place dans l'histoire littéraire. Mais, c'est sans doute dans « *Wallace Stevens* », quand il insiste sur les affinités qui se jouent entre la nécessité et la contingence, qu'il s'exprime le plus clairement :

I try not to read into things, I try to read, which means that if the page doesn't have it any imagination on my part as to what I might read into it has no significance. I hope everybody would read me the same way – that is not wonder whether I was afraid of a draft as I am at the moment, but just read the words. [...] But what duers or endures as impersonal friendship when one poet reads another is a reading removed from yet out of time, without actual mutual influence or conscious awareness of tradition, literary handbooks or chronometers. Both poets may not be contemporaries, one of them actually alive – the other, legend like Shakespeare or Homer. (*Prep* 24-25)

Du moins on peut s'accorder à dire que si Zukofsky envisage la légitimité d'une lecture historique de la poésie, il semble postuler un autre mode de lecture qui, en substituant l'affinité à la filiation, envisage de manière originale son rapport à la détermination historique. Quant à nous, plutôt que de nous sentir obligé de choisir une fois pour toute entre l'histoire et l'esthétique, la lecture contextuelle et la lecture formelle, il semble justement possible de concevoir la longueur de « *A* » comme relevant d'une tout autre conception de la temporalité nécessitant une tout autre conception de la lecture. Dès lors, l'ambivalence temporelle du poème ne serait plus un problème à résoudre ou une contradiction à lever, mais une de ses principales ressources. Ainsi, si le poète n'est pas en mesure de décider de l'inscription historique de ses poèmes, il considère plutôt que l'activité poétique doit se constituer dans la prise en compte et la négociation d'une multiplicité de temporalités parmi lesquelles l'histoire ne bénéficie pas d'une prééminence particulière. En somme, il s'agit pour nous de prendre Zukofsky au pied de la lettre et de postuler que si le temps et l'histoire ont un rôle à jouer dans son écriture poétique, nous ne saurions d'emblée présumer ce que celui-ci peut être.

2. « A »-8 et « the mirror of the facts ».

Il semblerait justement que le huitième mouvement de « *A* » représente un lieu idéal à partir duquel interroger le rapport que Zukofsky entretient avec l'histoire. En effet, comparée à la septième et à la neuvième sections régies par des protocoles formels stricts qui contribuent à rendre le texte particulièrement dense et la lecture d'autant plus ardue, la huitième section donne l'impression d'être organisée de façon bien plus lâche, ne semblant pas être gouvernée par une règle formelle précise. En adoptant ainsi un cadre plus souple pour son poème (« no frame breaks being elastic » *A* 51), le poète semble vouloir privilégier une écriture extensive plutôt qu'intensive ce qui lui permet de donner à entendre une foule de voix distinctes qui toutes parviennent à se détacher de l'ensemble.

Certes, l'on distingue les voix de Marx et de Henry Adams ainsi que celles de Veblen, Gibbon et de Duns Scot mais cela n'empêche aucunement d'autres voix, plus anonymes ou collectives encore, de se faire également entendre. Elles décrivent la dureté des conditions de vie pendant la Grande Dépression et s'inquiètent de la montée d'un militarisme tout à la fois grotesque et menaçant. Elles nous racontent les premiers temps de

la fondation des Etats-Unis tout comme la marche du progrès en Union Soviétique. Elles nous parlent de révolution, de la corruption des « robber barons » et de la formation du capital sans pour autant oublier d'évoquer le quotidien de Marx, du père de Zukofsky ou d'un forgeron du New Jersey. Même si ces citations sont tronquées, recomposées et juxtaposées, il est frappant de constater que leur langue demeure familière et que le lecteur parvient sans peine à suivre ce qu'elles ont à dire, donnant ainsi l'impression que le poète se serait effacé pour les laisser parler. Notre impression d'ailleurs se trouve confirmée lorsque, dans les premières pages du mouvement, on lit :

The facts are not strange to each other.
 When they drive, your choice
 Cannot but be guided by simplicity.
 Not enough to reject the falsely related,
 The mirrors of the facts must not be dis-
 simulated: (A 47-48)

Si les faits eux-mêmes sont en mesure de réfléchir, tout effort de conceptualisation semble superflu et il suffit donc de suivre simplement le cours qu'ils prescrivent. Lu dans cette perspective, « A »-8 aurait été littéralement dicté par l'histoire. La clarté du poème ne serait au fond que métonymique de l'évidence historique qu'il contribue à rendre manifeste. La cohérence du mouvement est d'ailleurs garantie, non pas par une forme, mais par une chronologie qui rythme lâchement la progression de l'œuvre. Remarquons que si celle-ci commence en 1648 avec la colonisation hollandaise de New York, elle se conclut en 1937, ce qui fait correspondre la fin de la rédaction de « A »-8 à la guerre civile espagnole et suggère en somme que l'histoire culmine dans le poème. On peut, par ailleurs, considérer que la huitième section représente un aboutissement à ce stade de la rédaction du poème, ne serait-ce que parce qu'elle équivaut à la longueur des sept sections qui la précèdent. Pour autant qu'elle prolonge le mouvement amorcé dans « A »-6 et contraste avec « A »-7, elle permet aussi à un poème incertain quant à sa forme de se structurer autour d'une alternance régulière entre des sections paires, dédiées à l'histoire, et des sections impaires plus contemplatives et protocolaires. On pourrait même considérer que, dans ses ultimes pages, la section suggère la possibilité d'une synthèse magistrale de ces deux courants dans la mesure où elle associe une réelle virtuosité formelle⁹² à la

⁹² Les deux dernières pages de « A »-8 sont en effet constituées de trois strophes de dix vers et d'un coda de six vers qui sont toutes composées de pentamètres et se concluent par le refrain « Labor light lights in

célébration d'une clarté que l'on devine révolutionnaire. En effet non seulement cette aube illumine la terre entière (« Labor light lights in air, in earth, on earth » A 104), mais elle contraste vivement avec les hésitations, les ténèbres et les doutes des premiers mouvements.

Comme on le sait, cette promesse demeure pourtant sans suite et « A »-9 représentera le symétrique inverse de la synthèse annoncée. La clarté du sens de l'histoire et l'évidence des faits n'aura donc été qu'une illusion passagère vite oubliée par le poème, et « A »-8 ne serait plus que le témoignage gênant de la crédulité du poète. Cependant, une telle hypothèse de lecture, postulant que cette section ait eu pour objet de célébrer l'adéquation de l'activité poétique et de la conscience historique, semble être quelque peu troublée par les témoignages discordants de Zukofsky lui-même. En effet, lorsqu'il détaille les huit différents thèmes qui se mêlent dans « A »-8, l'économie, le travail et l'histoire sont simplement mis sur le même plan que les mathématiques, la musique, l'art, la physique et le nominalisme, suggérant ainsi que les ambitions de la section sont plus vastes que ce que nous supposions auparavant. Il paraît d'ailleurs particulièrement surprenant que Zukofsky ait choisi de mettre en avant le nominalisme et non le marxisme⁹³. Nos hésitations semblent confirmées par une lettre adressée à Williams en 1957 et dans laquelle il revient sur les réactions suscitées, en 1938, par la publication d'extraits de « A »-8 dans le *New Directions Annual* :

So: for all my interest in Marx when I wrote "about him" in "A", I held then, as I hold now, that for me as poet unassociated with party, what was valid in him was of the same matter that goes into the construction of the poem. For this reason, I wrote *New Directions* about the contributors note on me in the 1938 Annual (it said: The work

air, in earth, on earth ». L'ensemble est marqué par une certaine densité allitérative et par une trame relativement régulière de rythmes et de rimes. Selon Mark Scroggins les phonèmes [n] et [r] y seraient distribués selon une formule mathématique qui annonce l'utilisation du même procédé dans « A »-9 (*Scroggins 2007* 180-182)

⁹³ Si Scroggins n'évoque que de manière très allusive les incohérences existant entre les différents plans de « A »-8 proposés par Zukofsky, Barry Ahearn (*Ahearn 1983* 75-77) confronte, quant à lui, avec une certaine candeur, une lettre adressée à Williams en 1935 et un plan de la section rédigé en 1950. Deux différences principales apparaissent. D'abord, le projet de 1935 prévoit d'enchâsser les points de vue et les grilles de lecture d'une manière qui semble en partie contredire la thèse de l'évidence des faits historiques. Deuxièmement, la référence à Marx disparaît totalement du plan de 1950 alors que Zukofsky continue d'évoquer Henry Adams et Jean Duns Scot.

published in this issue is the eighth section of his long poem called “A”, an epic of the class struggle)—there’s epic, but no epic of class struggle. [...] My intention is to let analysis of all I have felt and known come thru the clean impact of the statement, historical, personal or otherwise, as it affected times and people, and find its music. That way—apart from accomplishment, and oh if I could say the same about that !—I’m no further along in civilization than Homer (in a different setting), as far as I can make out, and Whitman. (*WCW/LZ* 541-2)

Zukofsky ne saurait se démarquer plus clairement de l’orthodoxie du parti communiste et de l’idéologie de progrès qu’elle suppose. Ce qui nous intéresse d’avantage c’est la façon, plus mesurée, qu’il a de qualifier son intérêt pour Marx. Ne cherchant en aucun cas à y voir une erreur de jeunesse sur laquelle il faudrait revenir, il se contente de réaffirmer que les thèses de Marx ne l’ont intéressé que dans la mesure où elles accompagnaient la réalisation concrète de poèmes. Certes, la formule demeure particulièrement énigmatique mais, plutôt que de conclure hâtivement (et non sans ironie) que Zukofsky aurait cherché à nier a posteriori l’évidence des faits établis par son propre poème, j’y vois une incitation à relire « A »-8 et à tenter d’interroger à nouveau les faits qu’il nous présente. S’ils ne visent pas à établir la nécessité historique de la lutte des classes et de la dictature du prolétariat que nous disent-ils ?

Lorsqu’on relit plus attentivement « A »-8, nous sommes frappés de constater que, si les faits sont loquaces, ils ne sont en aucun cas univoques dans la mesure où ils ne parlent pas d’une seule voix, où ce qu’ils disent ne va pas de soi et où, d’ailleurs, ils ne disent souvent pas la même chose. Il apparaît entre autre que la chronologie, dont nous pouvions imaginer dans un premier temps qu’elle structurerait la progression de la section et organisait la distribution des faits, ne parvient en aucun cas à les contenir. En effet, si elle n’apparaît que dans la seconde moitié du mouvement, elle n’intervient que très sporadiquement dans le texte et sa progression chaotique ne parvient ni à rythmer le texte ni à rythmer l’Histoire dont elle semble rendre compte. Elle accélère, ralentit, s’oublie, ressasse et revient sur ses pas sans qu’il soit possible d’y voir une logique quelconque. Par ailleurs, elle ne parvient même pas vraiment à articuler les quelques faits qu’elle réussit tant bien que mal à rassembler et l’on peine à voir le lien de causalité qui lierait l’expulsion des juifs de New York en 1655, l’évocation de la vie familiale à Quincy par Henry Adams en 1893 et les rites funéraires organisés en 1936 par un magnat japonais de la culture des huîtres perlières pour ses mollusques.

Certes, je force volontairement le trait, et ces faits ne sont pas sans résonance dans le reste de la section, mais ce que je souhaite suggérer par là c'est que, justement, une seule chronologie ne saurait avoir raison de tous les faits évoqués dans « A »-8 et que, dès lors ils ne sont pas tous orientés vers une seule et même fin. Au contraire, ce n'est qu'à partir d'eux et de la façon dont ils divergent, convergent et se répondent qu'il est possible d'élaborer des séries chronologiques et d'identifier des séquences appropriées. Cette disparité des faits est sans doute en partie imputable au fait que « A »-8 est construit autour de huit thèmes qui, dans la mesure où ils se développent à des rythmes différents et ne convergent pas toujours, peuvent aboutir à la juxtaposition incongrue d'un tableau de Bosch, du mode de production du fromage suisse et de la lutte syndicale de mineurs hongrois (cf. *A* 64-68). Mais, dans la mesure où le dispositif n'est jamais mis en avant par le poème, il me semble qu'il a pour vocation de renforcer la singularité de chaque fait. En effet, par-delà le souci de la composition, on constate que chacun d'entre eux est associé à une voix distincte. Bien loin de ne représenter qu'une simple idiosyncrasie de surface, le marquage stylistique et syntaxique de ces faits devenus énoncés, représente une invitation à les singulariser, à identifier qui parle, sous peine de passer à côté de ce qui est dit. D'ailleurs, au milieu du mouvement, une voix impersonnelle s'interroge soudain : « Who says it, what said, to whom ? » (*A* 73) Certes, nous ne parvenons pas toujours à identifier qui parle, mais est-ce vraiment souhaitable ? Ne s'agit-il pas plutôt pour le lecteur de les penser en relation, terme à terme, et de parvenir ainsi à lier le disparate et à distinguer ce qui semblait d'abord relever de l'identité ?

C'est ainsi, par exemple, que si les voix de Karl Marx et de Henry Adams sont clairement identifiables, leurs prises de parole, toujours singulières, ne semblent pas vouloir défendre la cohérence d'une position de principe. Au contraire, il semblerait qu'en dépit des différences idéologiques qui les séparent (et que le texte ne cherche pas à gommer), elles se répondent par-delà le temps, la distance et le texte. L'un regarde vers l'Amérique, l'autre vers la Russie. Tous deux se consacrent à l'écriture, évoquant dans leurs lettres le réconfort apporté par leurs proches et la difficulté à produire une œuvre. Ironiquement, ce sont les paroles les plus intimes de ces figures historiques qui se répondent. Certes, l'histoire est partout présente mais elle n'est rien d'autre que le produit de la mise en relation d'occurrences, d'énoncés, de référents singuliers. La voix du poète, et a fortiori la thèse que le poème serait censé défendre, est de fait indistincte de cet assemblage harmonique des faits sauf à suggérer, comme semble le faire de manière

hésitante une citation dans les derniers moments de cette longue section, que l'ensemble ne cherche pas tant à produire une histoire qu'à établir une genèse particulière :

1821 . . for my own more ready reference,
 . . for the information of my family . .
 some recollections of dates and facts
 concerning myself . .
 the destinies of my life . . (A 101)

Dès lors que nous percevons que ce mouvement met en œuvre, sur fond de trame historique, un jeu complexe de singularité et de différence nous comprenons mieux pourquoi Zukofsky a choisi de faire figurer le nominalisme⁹⁴ parmi les motifs principaux de son texte et pourquoi il nous encourage en tout cas à compléter la thèse canonique selon laquelle « A »-8 ne ferait que répondre à la question programmatique des premières pages : « For labor who will sing ? » (A 46). Il semble en effet tout aussi important de lire ce mouvement à travers le prisme du constat inquiet que Zukofsky fait d'abord dans « A »-6 puis à nouveau dans « A »-8 quant à cette lassitude qui semble affliger même les hommes de bonne volonté en les rendant insensibles à la différence : « Everyone tired of trying to see differences » (A 22), « Friends too tired to see differences » (A 45). C'est d'ailleurs toujours autour de cette préoccupation que gravite sa critique véhémement du capitalisme dans le huitième mouvement au point même de suggérer qu'elle est à la racine de son engagement politique. Le système capitaliste ne se contente pas de produire de la valeur (monétaire) à partir de rien (A 79), mais il n'a de cesse de réduire la matière à la poussière dans un processus de production lui-même sans valeur. Il dévoie l'idéal politique des pères fondateurs en faisant de l'égalité la maxime de la classe moyenne (A 50) et du réseau des transports – dont Washington voulait qu'il cimenter l'unité nationale – l'objet d'une concentration devenue littéralement innommable (A 71 & 77). Il parvient même à dévoyer le particulier en vendant des lampes à pétrole qui ne fonctionnent qu'avec un seul type de combustible (A 84). Pour une fois, Zukofsky répète inlassablement le même argument comme pour confirmer, si cela était nécessaire, l'indifférence de ces « capitaines

⁹⁴ Nous aurons l'occasion de revenir sur ce concept clef pour le poétique zukofskienne mais nous pouvons dès à présent indiquer que le nominalisme, incarné principalement par Duns Scot dans le poème, conteste l'idée que les qualités abstraites et les universaux aient une existence réelle en dehors du monde des choses particulières et considère dès lors qu'il est impossible d'en offrir une définition a priori.

et conjectural dont la description paraît correspondre trait pour trait à la définition de « l'objectification » proposée par Zukofsky. La seconde modalité de la science, positive ou théorique, part en quête de vérités formalisables et se trouve dès lors assimilée à une quête métaphysique de la nécessité absolue. Si la première science est sensible à la contingence de la mise en relation et de la convergence, la seconde chercherait à faire des choses des variables indifférentes dont le comportement, qu'il soit considéré individuellement ou de manière relative, serait réglé a priori par des lois qui ne connaissent pas d'exception. Ce rejet de l'« idle concomitance of variation » et de l'inertie qu'elle implique, est décisif pour Zukofsky et nous permet de mieux saisir le rapport qu'il cherche à établir au devenir, au temps et à l'histoire. En effet, à plusieurs reprises dans « A »-8, le temps est identifié à la montre qui est elle-même assimilée aux moulins qui broient, concassent et laminent les choses (A 74). Certes, il s'agit d'un topos de la poésie anglo-saxonne qui n'a eu de cesse de condamner la régularité fastidieuse de la versification traditionnelle en la comparant à celle des montres, des pendules et autres métronomes. Zukofsky lui donne toutefois une tout autre portée en liant sa propre expérimentation rythmique aux enjeux politiques et épistémologiques de son temps. Si « everything has its time » (A 92), la pratique poétique doit être en mesure de s'accorder aux différentes temporalités des choses. Ce n'est qu'ainsi qu'elle pourra représenter une alternative tout à la fois au Temps homogène, normatif et abstrait de la montre mais aussi à une Histoire positiviste qui chercherait à soumettre les faits à la logique de la loi d'un progrès, d'une répétition ou d'une décadence inéluctable. Si tant est que l'on puisse encore utiliser ce terme pour décrire son rapport au passé et au temps collectif, l'histoire de Zukofsky serait l'exact opposé de celle défendue par ces historiens dont le poète nous dit : « If they care for their truths [...] are sure to falsify the facts » (A 70).

Mais faut-il pour autant conclure que la poésie de Zukofsky souhaiterait substituer à l'absolue nécessité de l'histoire et du Temps une contingence qui, au fond, serait elle-même absolue ? La lecture attentive de « A »-8 nous suggère qu'il n'en est rien. En effet, si la montre est souvent comparée aux automates qui animent le monde de l'industrie, elle est tout aussi fréquemment associée à la « smooth and simple machinery » (A 78) de la spéculation, de la loterie et de l'assurance dont les slogans publicitaires répètent inlassablement que le moment est venu de saisir une chance unique pour se prémunir des ravages du temps : « Now is your time [...] Choose a firm Cloud before it falls, and in it/ Catch e'er she die, the Cynthia of the Minute » (A 55). Cette identification du spéculateur, du joueur et du mafieux n'est pas propre au poème et est extrêmement fréquente durant la

Grande Dépression, mais il est intéressant de voir que Zukofsky, en assimilant l'absolue nécessité et l'absolue contingence au motif de la montre, en fait deux instances d'un seul et même arbitraire. Certes, il condamne ceux qui rejettent les faits sous prétexte que ceux-ci se dissipent dans une trame infinie de possibles et de relations (A 82). Pour le poète, ils se sont voués au hasard et se sont condamnés au silence et à l'impuissance. Mais il rejette aussi celui qui croit pouvoir déterminer avec certitude le sens de l'histoire et qui, au fond, ne se distingue ni de ceux qui croient vainement se prémunir du temps en souscrivant à une assurance ni de ceux qui espèrent faire fortune en spéculant sur son passage. L'opportunité n'est au fond qu'une variante de la spéculation, de l'opportunisme.

Dans ce contexte, on peut légitimement se demander si le communisme et la dictature du prolétariat permettent de résoudre une fois pour toute ce dilemme. La question est délicate et il est probablement impossible d'y répondre de manière définitive. Nous pouvons cependant convenir que si la référence explicite au marxisme dans le poème est d'autant plus marquante qu'elle a été relativement rare dans la littérature américaine des années 30, elle ne saurait être abstraite du contexte de « A »-8. Ainsi, lorsque nous soumettons ces termes au jeu des voix et des faits que nous décrivions précédemment, c'est une image bien plus nuancée et ambiguë qui apparaît. Si Marx permet de réintroduire des distinctions là où elles ont été effacées, comment comprendre son retrait systématique du monde et son insistance à dériver logiquement le quatrième livre, consacré à l'histoire littéraire, des trois premiers livres du *Capital* ? De même, si la lutte des classes peut paraître salutaire lorsqu'elle est confrontée à l'homogénéisation factice de la classe moyenne, comment comprendre qu'à la fin du mouvement soit évoquée la possibilité d'éviter une guerre civile fratricide au nom du bien commun⁹⁵ ? Et comment articuler les unes aux autres les nombreuses références aux réussites technologiques de l'union soviétique au luddisme de « Each night I kiss these buds, my sweet's, birds,/And break an electric bulb with a pick-ax » (A 68) ? Il n'en demeure pas moins qu'un des passages marquant de « A »- 8 semble paradoxalement comparer le messianisme d'une extrême gauche en attente du grand soir, au quiétisme d'un brahman et aux spéculations narcissiques d'une classe moyenne obnubilée par la psychanalyse. Après avoir évoqué, semble-t-il, cette gauche qui consacre tout son temps à se préparer et à spéculer sur ce que sera le monde de demain, Zukofsky écrit :

⁹⁵ L'adjectif « common » revient à de nombreuses reprises à la fin du texte tout comme les noms « common law » et « common-sense » d'ailleurs.

moderne. » Considérant que les modernes ont été pris au piège de la disjonction radicale entre le monde des qualités premières (le monde physique sans valeur) et celui des qualités secondes (le monde des valeurs sans ancrage dans le réel), il affirme que ces derniers n'ont eu de cesse de vouloir inventer une politique, une esthétique qui parvienne à rassembler l'humanité autour du constat scientifique des « matters of fact ». Toutefois, en voulant surmonter cette distinction, ils n'ont fait que la creuser d'avantage. Latour suggère que l'on ne refermera la parenthèse des modernes⁹⁷ que si l'on s'intéresse à un monde de choses où la distinction des qualités premières et des qualités secondes cesse d'être opérante, un mode que la poétique de Zukofsky ambitionne très précisément de réaliser :

Mon interprétation générale de l'histoire actuelle, c'est qu'on est passé du monde des objets au monde des "choses" au sens des "affaires", des sujets d'inquiétude, des soucis. C'est ce que j'appelle Dingpolitik, en inventant un terme allemand qui fasse pendant au terme de Realpolitik. [...] Que devient l'art placé non plus devant des objets mais devant des choses, des things? [...] Le Bauhaus offre un exemple admirable de la difficulté des modernists à être contemporains d'eux-mêmes: leur obsession de rompre avec le passé les oblige à donner la forme d'objet indiscutable à des choses qui ont plutôt la forme (car il s'agit bien de forme) de réseaux controversés (*Alphant 2005 42*)

Nous ne nous attarderons pas davantage ici sur la définition pourtant essentielle de la « chose » et de « l'objectif » zukofskien dans la mesure où ce détour n'avait pour but que de suggérer que Zukofsky n'a pas besoin ici de souscrire à une certaine lecture téléologique de l'histoire ou à renoncer à l'écriture pour que sa poétique ait partie liée avec le politique. Par ailleurs, il ne me semble pas qu'il ait voulu, dans « A »-8, prouver la validité d'un récit historique ou y souscrire mais bien plutôt interroger la manière dont nous produisons l'histoire et concevons notre rapport au temps. À ce stade de notre enquête, la question de savoir quel rapport nous pouvons espérer entretenir avec le temps et l'histoire demeure entière. Comment concevoir la possibilité d'un poème si l'absolue contingence ne produit que du bruit et que l'absolue nécessité ne suscite que le silence de l'expectative : « (Fate – fate – fate – void unable to write/ a melody →) (A 22) ? Et comment l'histoire peut-elle même être autre chose que le récit de la suite inéluctable des

⁹⁷ Lorsque Latour parle de modernes il ne pense bien entendu pas au modernisme anglo-saxon mais à la période historique que l'on peut faire remonter à la Renaissance.

faits à l'infini si, comme il l'affirme à plusieurs reprises, l'histoire ne tolère ni retour ni répétition :

Possibly we'll bear witness
 To long distance flights at terrific speeds
 In altitudes where resistance of air pressure's
 Reduced to a minimum:
 But come back to the Soviet after ten years
 To see what we shall have done.

If they who have spoken and speak of "armed peace"
 Can come back.
 If the "foe of mankind", England,
 Can come back.
 If the diplomats who lie for "the fatherland"
 Pacifists in concentration camps, can come back.
 If the wealth of nation's pockets
 Can come back. (*A* 69-70)

Dans cet exemple, l'impossible retour (sur nos pas... sur les lieux...) permet au poète de renvoyer dos à dos l'attente d'un progrès intangible et le rêve de pouvoir revenir sur nos pas, de corriger des erreurs dont on ne sait plus vraiment si elles sont passées ou présentes. Ailleurs, c'est notre capacité à pouvoir induire des cycles et des lois historiques qui nous apparaît dans toute sa vanité. Au fond, ce que tend à nous suggérer l'idée de « processus » mise en avant par Zukofsky précédemment, c'est qu'il nous faut renoncer aux conceptions absolutistes du temps et apprendre, au contraire, à composer avec lui. Dès lors, s'il s'agit de lutter contre l'arbitraire en demeurant à tout prix actif, cela n'implique pas pour autant que nous n'ayons pas à compter avec le risque, la conjecture, la contingence et la précarité. Dans ce contexte, il me semble peu judicieux de minimiser le fait que Zukofsky ait décrit « A »-8 comme une fugue en miroir pour suggérer, comme le fait Mark Scroggins, qu'il s'agit tout au plus d'une analogie creuse censée décrire une écriture combinatoire et paratactique (*Scroggins 2007* 176). Certes, la fugue se retrouve dans la combinaison des huit thèmes que nous avons déjà évoqués à plusieurs reprises, mais l'on peut également remarquer que la référence à la musique et à la fugue encadre toute la structure de « A »-8 qui s'ouvre sur l'évocation de Bach et se clôt sur les quatre strophes d'une incroyable densité formelle que nous avons déjà mentionnées. Non seulement la souplesse de ce principe d'organisation s'avère bien plus robuste et englobant que n'avait pu l'être la chronologie, mais cela permet aussi au lecteur de percevoir, en contrepoint, que le texte

pivote autour d'un moment de stase entropique, historique et théorique, qui intervient très exactement au milieu de son développement et culmine dans la citation suivante :

QUIET
is requested for
the benefit of
those who have re-
tired. (A 73)

Le texte ne se conforme bien entendu pas à cette requête n'y prêtant qu'à peine attention. Peut-être est-ce même la raison pour laquelle cet aspect de « A »-8 n'a pas, à ma connaissance, été perçu par la critique. En effet, rien dans la seconde moitié du mouvement ne suggère qu'elle ambitionne de résoudre le problème que pourrait poser cette stase : ses thèmes, son ton et sa forme restent inchangés et elle ne donne lieu ni à une rupture, ni à une crise, ni à une évolution perceptible. Au contraire, elle se dissipe tout simplement dans l'ensemble au point de donner l'impression que, bien loin d'y chercher une solution, le mouvement se contente d'y répondre par son thème musical vidant la crise de toute substance. Par ailleurs, il semblerait que, si l'histoire ne se répète pas, la fugue, elle, permet justement d'organiser les faits de telle sorte qu'il puisse se répondre dans le temps. Le jeu de la nécessité et de la contingence, de la convergence et de la divergence, de l'harmonie et de la dissonance, en vient donc à se substituer à la loi de la covariance et la trame des faits particuliers suivent non seulement leur propre temporalité mais produit une foule d'effets particuliers.

Mais dans ce cas pourquoi la fugue ne se suffit-elle pas ? Pourquoi faire référence au miroir ? Certes, les motifs du redoublement, du dédoublement et du clivage reviennent très fréquemment dans le mouvement. Néanmoins, j'insisterais plus volontiers sur le dispositif du « mirror of facts » avec lequel notre étude de « A »-8 avait débuté et qu'il est temps, maintenant, de réexaminer. En effet, aux vues de notre analyse, le jeu fragile de reflets que le poète organise est bien plus subtil que nous pouvions le supposer de prime abord et paraît susceptible de favoriser aussi bien la convergence que la diffraction ou que l'ambivalence de donner simultanément à voir une image et son symétrique inverse. L'effet de transparence que nous évoquions pour commencer ne serait ainsi qu'un effet d'optique et ceux qui prétendent le contraire s'arrangent pour produire des simulacres de faits dont l'univocité est, finalement, tout aussi néfaste que ne serait leur occultation (« dissimulating »). À ce titre, je ne peux m'empêcher de considérer que le « mirror of facts »

zukofovskien a été conçu comme une réponse au « luminous detail » poundien⁹⁸ dont il renverse totalement les prémisses.

Nous donnons ainsi raison à Zukofsky qui affirmait, en 1957, qu'« A »-8 n'est pas une épopée de la conscience de classe et considérons qu'il ne tente en aucun cas d'imposer l'évidence d'un *telos* historique. Il semblerait plutôt que, dans ce mouvement, il cherche à évaluer les différentes manières dont nous composons notre rapport au temps et, dans un second temps, à l'histoire. La forme de la fugue n'est pas pour lui un artifice procédant d'un désir d'esthétiser l'histoire ou de la nier mais représente plutôt une des formes grâce auxquelles nous pouvons être en mesure d'élaborer un rapport au temps qui ne va justement pas de soi et qui, en tout cas, ne saurait relever d'un absolu. Dans les dernières pages de « A »-8 il semble vouloir résumer son projet lorsqu'il affirme :

What is music which does not
 In any sense progress?
 Great improvement on the sense
 Of hearing.
 Concordant old as good as good
 Discordant new:
 “So made that all the parts together,
 Or either severally . . . may be sung” –
 Resolved like Simone Molinare
 (Miller)
 Against the Mill of time (*A* 103)

3. La situation moderne : temps et temporalité.

Certes, cette étude de « A »-8 nous a permis de problématiser la relation qu'entretient « A » avec l'histoire et de nuancer l'hypothèse d'un premier Zukofsky tout dévoué à la cause révolutionnaire. Cependant il apparaît inenvisageable d'extrapoler le dispositif que nous venons de décrire à l'ensemble de l'œuvre dans la mesure où il semble

⁹⁸ Pour mémoire, c'est dans “The New Method in Scholarship” que Pound explique ce qu'il entend par « luminous detail ». Il le définit, entre autre, en ces termes : « In the history of the development of civilization or of literature, we come upon such interpreting detail. A few dozen facts of this nature give us intelligence of a period – a kind of intelligence not to be gathered from a great array of facts of the other sort. These facts are hard to find. They are swift and easy of transmission. They govern knowledge as the switchboard governs an electrical circuit. » (*Kenner 1971* 152-153)

radicalement incompatible avec l'écriture dense, protocolaire et allusive de certains mouvements de « A » indifférents aux faits et, souvent, à l'histoire même. La question de savoir ce que Zukofsky entend lorsqu'en 1967 il décrit « A » comme un « poem of a time » demeure entière. Une partie de la réponse réside, me semble-t-il, dans un très bel essai sur le cinéma qu'il rédige en 1936 alors même qu'il compose « A »-8. Si le poète semble fasciné, dans « Modern Times », par l'émergence de cet art sans tradition qui doit constamment se réinventer pour exister, il se garde bien de faire l'éloge d'un art de l'expérimentation forcenée ou d'un médium intrinsèquement neuf. Il semble d'avantage intéressé par l'usage spécifique qui en est fait et plus particulièrement sur l'actualité de certaines de ses pratiques. Il revient notamment sur l'œuvre de René Clair en des termes qui résonnent tout particulièrement avec nos préoccupations :

Pervading the work of René Clair is the attitude of a synthetic judgment of the times, disturbing the movement of the films at their best. Because of the general discussion like it in the air, the judgment of the French director seems more personal than if he were present to speak with his own gestures. The most complete moments in Clair are history of manners of the different strata of society presented without the overemphasis of his attitude: rather than the myopic professor officiating over his text while the winds of money blow through the scrambling crowds of *A Nous la Liberté*, the queen picking up a magazine or the night watchman in the bank, tipping his hat when he hears his financier-boss over the phone, in *Le Dernier Milliardaire*. (*Prep* 59)

De toute évidence, Zukofsky éprouve une certaine sympathie pour ces films dans lesquels le récit s'interrompt sobrement pour laisser entr'apercevoir la complexité des strates sociales. Néanmoins, le lecteur familier de Zukofsky, ne peut s'empêcher de discerner une certaine réserve dans la manière qu'il a de discrètement modaliser son jugement (« at their best », « the general discussion like it in the air », « the most complete moments », « rather »). Comme le suggère déjà l'allusion à l'art stratigraphique de Clair, Zukofsky précise ailleurs qu'il y a quelque chose d'inerte dans ce monde hiérarchisé, de types et de valeurs sociales mais aussi dans la vision systématisante proposée par le réalisateur. Selon Zukofsky, en cherchant à caractériser son temps et à en faire implicitement la critique, Clair se contente de nous proposer des tableaux moraux censés édifier son spectateur grâce au « moral weight of dramatic vision » (*idem*). En définitive, la nouveauté n'est que de surface et nous avons à faire à une réactualisation du « novel of

manners » ou des « layers of drawing room comedy » (*idem*). En contestant implicitement la vocation morale de l'art, Zukofsky semble reprendre à son compte un topos de la critique pour laquelle l'art engagé ne ferait que ressusciter la vieille définition latine, inadéquate, de l'esthétique. Pourtant, bien loin de chercher à promouvoir un art plus proprement esthétique ou formel⁹⁹, Zukofsky affirme que tout ceci procède d'un malentendu sur ce qu'implique un art résolument ancré dans l'histoire. Concluant que « an attitude towards history is not enough », il affirme qu'il faut au contraire s'appuyer, comme le fait Chaplin, sur « the historic dimension of events actually happening » :

In Chaplin's films it is usually not even a question of strata of society (the layers of drawing room comedy): but of people in the masks they portray among actual events determining them or imagined events which they make possible dramatically. [...] Their situation or lack of it, not their pleasurable stratigraphic registration by a director like René Clair, realizes them as products of the economics of working day like or a holiday and presents them as people of impulse. [...] So that a new idea in a new Chaplin film is not merely a notion, a general sense of today, or an understanding of politics, art, life or whatever, but inventive existence interacting with other existence in all its ramifications: sight, hearing, muscular movement, coordination of all the senses acting on the surrounding world and rendering it laughably intelligent. (*Prep* 59-60)

À en croire la longue description qu'en fait Zukofsky, le mode de Chaplin semble bien plus déterministe et impersonnel que celui de Clair. Point d'intrigue ou d'intentionnalité dans ces films produits par l'enchaînement de situations particulières façonnées par des forces matérielles, sociales et techniques. Les personnages, dépourvus de toute intériorité et de toute identité stable, ne sauraient même plus exister en dehors du monde des choses qui leur attribue des rôles qui changent constamment. Même Charlie Chaplin, sous les traits de Charlot, ne peut faire autrement que de négocier, en temps réel,

⁹⁹ En effet, s'il s'en prend bien plus violemment au cinéma surréaliste, il le décrit pourtant en des termes remarquablement similaires. Malgré l'ambiguïté du développement, je ferai l'hypothèse que c'est à nouveau au nominalisme de Zukofsky qu'il faut imputer ce rapprochement pourtant surprenant. En effet, dans un cas comme dans l'autre les choses particulières ne sont que la manifestation de systèmes qui leur préexistent, qui déterminent leur valeur, attribuent leurs rôles et scénarisent leurs mouvements (« she herself moved in a design » *Prep* 58). C'est ainsi que le spectateur n'a d'autre choix que de se désintéresser des choses pour n'y voir qu'une suite d'indices à partir desquels il peut espérer reconstituer la règle secrète et immuable qui les gouverne.

les cadences et les contraintes que lui dicte un environnement devenu non seulement acteur mais aussi co-réalisateur à part entière du film (Zukofsky insiste lourdement sur ce point). Sans cesse dans l'urgence, il peut tout au plus espérer se maintenir dans un déséquilibre précaire qui le mènera de péripétie en péripétie. Si Charlot se trouve ainsi mis à rude épreuve, Zukofsky ne le considère pourtant pas comme une figure de l'impuissance. Le poète célèbre son attention aux choses, l'athlétisme de sa performance (« sportsmanship » *Prep* 61, « ventursomeness » *Prep* 61, « athleticism » *Prep* 63) et son intelligence des situations qui lui permettent, littéralement de se distinguer. Il arrive même, parfois, qu'en mobilisant toutes ses facultés il parvienne à rendre concret les possibles qu'il imagine (« imagined events which they make possible dramatically ») et à donner vie aux choses comme il le fait dans la célèbre scène de *Gold Rush* des Oceana Rolls. Certes, Charlie se met en danger en s'attelant ainsi au monde (« Charlie in the past yoked himself to the world and now lives and works in this age of gears » *Prep* 63), mais il parvient néanmoins à échapper à l'inertie stratigraphique du monde de Clair et à s'imposer comme un « [person] of impulse ». Paradoxalement, la détermination offre une certaine liberté et ce monde, dont on supposait pourtant l'impassibilité, s'anime pour devenir tout à la fois surprenant, terrifiant et jubilatoire.

L'histoire n'est plus, comme chez Clair, une entité abstraite que l'on peut maintenir à distance en l'étudiant et la caractérisant. Si Chaplin appartient à son temps, ce n'est pas tant qu'il s'efforce d'en être contemporain mais découvre qu'il ne saurait en être autrement pour celui qui se plonge dans le monde des choses et apprend à négocier l'existence à partir des temporalités concrètes qui l'entourent. Rien ne distingue plus la cadence des choses, les péripéties d'une vie et les lois de l'histoire si ce n'est l'échelle à laquelle on les considère. Par ailleurs, Zukofsky précise bien dans son essai que ces films ne se contentent pas de nous présenter le spectacle d'un homme aux prises avec le temps mais qu'ils nous permettent d'en faire l'expérience. En effet, non seulement l'improvisation participe-t-elle pleinement du travail d'acteur et de réalisateur de Chaplin¹⁰⁰ mais le spectateur, s'il souhaite suivre la cadence imposée par l'enchaînement des séquences, les changements

¹⁰⁰ Zukofsky semble certes apprécier le fait que le travail technique du réalisateur se confond avec la performance d'acteur mais il insiste aussi, de façon énigmatique, sur le fait que l'ensemble de l'œuvre de Chaplin remet constamment en jeu ce que le cinéma est en mesure d'accomplir tant techniquement que socialement. Et si Zukofsky exprime son admiration pour le cinéma soviétique, il précise que la réussite de l'œuvre de Chaplin est supérieure dans la mesure où son ancrage dans le temps ne s'appuie sur aucune certitude historique.

d'échelle et le montage des plans, doit faire preuve de la même dextérité et de la même intelligence des situations que Charlot. En somme, lorsque le poète affirme que la technique cinématographique de Chaplin « further[s] the historical validity of the screen by inventing out of the actual world of the spectator » (*Prep* 61) il ne souligne pas seulement que ces films sont contemporains de leurs spectateurs mais aussi que l'œuvre devenue événement est traversée par la même temporalité et les mêmes rythmes que ceux qui ont cours dans le monde du spectateur.

Or, ne pourrait-on pas considérer que la situation du lecteur de « *A* » est, en définitive, analogue à celle du spectateur des films de Chaplin ? L'inscription du poème dans le temps n'est-elle pas produite par le fait que le poète fait l'expérience de cette difficulté de maintenir la cadence (« difficulty of keeping apace » *Prep* 63) et qu'il négocie concrètement, au moyen de l'écriture, toute la gamme des temporalités, rythmes et cadences susceptibles d'animer le langage et le monde ? Le poète doit être prêt, à l'instar de Chaplin, à prendre des risques et faire preuve d'une grande attention et dextérité s'il veut parvenir à accorder contrainte et contingence, forme et histoire, mots et durées. Il me semble en tout cas que la pratique de la versification propre à Zukofsky est, ici, particulièrement éclairante. Il n'est certes pas le premier à vouloir prendre ses distances d'une conception canonique de la métrique anglo-saxonne jugée excessivement contraignante et artificielle mais, pour lui, le travail sur le rythme revêt une importance particulière dans sa conception de la poésie. Sans pour autant renoncer aux ressources de la versification accentuelle, il a donc cherché à diversifier considérablement son répertoire. Il est ainsi parvenu à moduler la régularité de sa versification en variant constamment ses motifs et en jouant sur la perception plus ou moins immédiate de ses protocoles d'écriture. Plus fondamentalement, en superposant les bases rythmiques, sa métrique ne cherche plus à distribuer des événements isolés sur fond d'une trame linéaire à la régularité prévisible. L'événement métrique n'est plus pour lui une exception à la règle établie par le poème, mais le produit des différentes temporalités qui s'articulent les unes aux autres. Prenons un exemple :

All written
mi-
nus-
cule on odd

scrap paper
no
room

it goes down

carefully
hy-
phen-
ated each

syllable
pours
in
the measure

maze I planned
song
long
since and that

would not be
hur-
ried (*A* 306-7)

Ce passage est extrait de la cinquième section de « A »-13 qui déploie, sur six pages, une règle dont la régularité est immédiatement perceptible ne serait-ce que visuellement : deux vers trisyllabiques encadrent deux vers monosyllabiques. L'on ne saurait imaginer de « règle » plus rudimentaire et pourtant le poète n'y déroge pas, même lorsque celle-ci impose de décomposer des mots polysyllabiques et en vient, ironiquement, à mettre en relief de manière flagrante sa propre artificialité. L'absence de ponctuation, elle, ne fait qu'accentuer la monotonie de l'ensemble. Pourtant, il me semble que c'est cette extrême régularité qui confère paradoxalement au poème toute sa variété. On peut remarquer que l'emploi polysémique de « odd », à la fin de la première strophe, attire notre attention sur le déséquilibre induit par l'utilisation d'un nombre impair de syllabes ainsi que sur l'irrégularité du schéma accentuel et du découpage syntaxique qui contraste fortement avec la régularité du décompte syllabique. Par ailleurs la décision de décomposer certains mots polysyllabiques, s'il permet opportunément de redoubler le sens de « hyphenated » et de « not be hurried », permet aussi de varier les vitesses de lecture de ces mots et de faire alterner les phases d'accélération et de ralentissement. Le rythme haché de la cinquième strophe, déjà distinguée par ses allitérations, ses assonances, sa rime et sa syntaxe ambiguë, n'en ressort que d'avantage, ce qui confirme, s'il en était besoin, que Zukofsky est parvenu à transformer la régularité mécanique de cette forme (« syllables/pour/in/the measure) en un « labyrinthe fait de rythmes » (« measure maze »). Sans doute n'est-ce pas un hasard si

ce passage s'intéresse justement à la convergence, dans le poème, des temps de la planification, de l'écriture et de la lecture, du présent et du prétérit, du passif et de l'actif... La richesse des effets que Zukofsky parvient à produire au moyen d'une forme aussi pauvre est remarquable et procède directement de la confrontation de la cadence des syllabes, des accents, de la syntaxe, de la grammaire, de la forme et du discours. Il est en tout cas frappant de constater comment sa mise en résonance des règles et des régularités entre elles devient la source même d'une variété qui permet à chaque mot, ou presque, de se détacher de l'ensemble. Si nous revenons quelques pages en arrière dans « A »-13, nous découvrons une scène qui semble correspondre très exactement à ce que nous venons de décrire :

The machine . . . not enough for them
 They conceived a counter-bass
 An actual wind-mill
 Strung with cables
 Which four men vibrated
 With a notched wooden beam.
 Father Serapion worked
 The great organ . . .
 A battery of mortars
 Replaced the kettle drum.
 Not the Golden Mean's
 Calculus
 As to when functioning noise
 Deafens. (*A* 287)

L'on ne peut s'empêcher de voir en Zukofsky l'héritier de cet électeur de Saxe du 17^e siècle et en « A » le pendant de cet orchestre démesuré. Mais ce qui nous intéresse d'avantage concerne la façon dont Zukofsky établit un parallèle entre la Règle d'Or et le bruit inaudible de la machine au travail. Dans ces deux cas, le son n'est plus qu'un bruit dans la mesure où il se produit seul et impose à l'auditeur une cadence, un système de proportions, réglé à l'avance. À l'inverse, la musique imaginée par l'électeur suppose la collaboration, le labeur et la réappropriation, non seulement de ces outils inertes de l'industrie, mais aussi de leurs rythmes. En reprenant une partie des motifs de « A »-8, cet extrait suggère que le travail sur la métrique représente, du reste, un autre aspect de la lutte du poète contre l'emprise d'un temps abstrait et que le travail de l'écriture a donc pour vocation de rassembler concrètement, en variant les échelles, les différentes facettes d'une expérience du temps unique. Il n'est d'ailleurs pas anodin de constater que, Zukofsky, s'il n'utilise que très rarement le substantif abstrait, ne restreint aucunement son sens concret à

celui d'un « moment de l'histoire ». Plus particulièrement on constate que, parmi les très nombreux usages recensés dans l'index de « A », le poète semble affectionner tout particulièrement les connotations musicales associées au verbe « to time »¹⁰¹. On ne saurait donc restreindre trop rapidement le sens que Zukofsky confère au temps dans « poem of a time » et vouloir distinguer, dans « A », une poétique formelle d'une poétique historique. D'ailleurs Zukofsky ne considère-t-il pas que l'on ne peut mesurer le temps qu'en le faisant résonner et non en le sondant: « not to fathom time but literally to sound it as on an instrument » (*Prep* 228) ?

L'usage que fait Zukofsky du pronom indéfini « a » demeure certes problématique, mais à la vue de l'incroyable disparité affichée par ce poème qui juxtapose les quatre mots de « A »-16 aux 146 pages de « A »-12, le lecteur, même distrait ne saurait considérer que le poème se déploie dans un seul temps, unique et homogène. Certes, d'aucuns ont pu considérer que les 24 sections qui rythment le poème évoquent les vingt-quatre heures d'une journée ou que le A du titre répond au Z qui signe la présence du poète à la fin des deux dernières sections du poème. Cependant, cette évocation d'un temps du cycle régulier et de la clôture cosmique correspond si peu à la réalité du poème qu'elle semble presque ironique. Dans la mesure où cette nomenclature ne parvient ni à structurer le poème¹⁰² ni à rythmer sa progression, elle se révèle n'être qu'une énumération contingente, arbitraire et indifférente.

Il apparaît en tout cas que les mouvements de « A » ne se différencient pas seulement par leurs thèmes, leur forme ou leurs durées mais aussi, qualitativement, par la nature de la temporalité qu'elles mobilisent. À ce titre, « A »-1 se démarque clairement des autres sections du poème dans la mesure où le texte est déterminé par l'unité d'un instant donné. En effet, Zukofsky nous y détaille comment le fait d'avoir assisté à une

¹⁰¹ Dans le même ordre d'idée nous pouvons remarquer que dans *Bottom : On Shakespeare* la section « Musicks Letters » est classée dans l'index sous la rubrique « history » et que ce n'est pas le cas de « A-Bomb and H- ». Ainsi, curieusement, il semblerait que la musique relève d'avantage de l'histoire que la bombe atomique pour Zukofsky.

¹⁰² Nous sommes en effet incapable d'identifier des effets de composition, de progression ou de symétrie susceptibles de conférer à la division en vingt quatre mouvements une portée structurelle. Tout au plus peut-on considérer que la longueur de « A »-12 est déterminée par sa position dans l'ensemble et que son motif de la récapitulation répond à « A »-24. Certes, le fait que la position de « A »-16, « A »-17 et de « A » 20 dans l'ouvrage n'ait pas été déterminée par la chronologie de l'écriture suggère l'existence d'une logique de l'œuvre qui primerait sur celle de l'écriture mais je ne saurais expliquer ces déplacements qui, par ailleurs, demeurent très marginaux dans « A ».

représentation de la *Passion Selon Saint Matthieu* de Bach, le soir de pâque 1928, continua de résonner en lui et autour de lui pendant toute une nuit. D'une certaine manière l'événement continue d'ailleurs de résonner dans le poème et les quatre moments suivants constituent autant de réponses et d'échos, plus ou moins distincts à cet instant initial. On découvre la réaction ambivalente de Kay et de la communauté Juive Orthodoxe à l'écriture de Zukofsky tandis que les élégies du poète à Ricky Chambers et à sa mère offrent une réponse ambivalente à la Passion du Christ. Mais, au fur et à mesure que s'estompent les échos de la fugue de Bach, cette unité de l'instant tend elle aussi à se dissiper pour céder la place à une tout autre organisation temporelle des mouvements. C'est ainsi que « A »-6, « A »-8 et « A »-12, en viennent progressivement à s'allonger, à s'étendre, au point de sembler ne plus pouvoir être contenus ni par un instant, ni par une histoire, ni par une forme. Ils nous offrent l'épreuve d'une durée tendant vers l'informe et le prosaïque dans laquelle chaque strophe, associée à un aphorisme, une citation, une anecdote ou une bribe de dialogue, se détache de l'ensemble pour faire de chaque section un analogue de la mémoire. Semblant suivre imperturbablement leur cours sans jamais devoir être interrompus, ces mouvements placent le lecteur face à la tâche quasiment impossible de tempérer son impatience, de maintenir son attention et de garder à l'esprit, autant que faire se peut, une masse toujours plus grande de détails et de formes.

Qui plus est, Zukofsky contraste cette tendance expansive de « A » avec des mouvements plus resserrés, plus cohérents, qui, en dépit des apparences, n'en sont pas moins contradictoires. Le premier ensemble composé de sept « sonnets » de « A »-7, de la double sistine de « A »-9, de la canzone de « A »-11 et, dans une moindre mesure, de la réécriture du *Rudens* de Plaute dans le vingt et unième mouvement, relèvent de la temporalité magistrale de l'œuvre qui, en s'imposant, aboutit paradoxalement à suspendre le passage du temps. C'est du moins ce que semble suggérer le désir de Zukofsky de se réapproprier ces formes héritées et de parvenir ainsi à doublement nier l'histoire en les tirant de l'oubli et en imposant l'évidence d'une contemporanéité qui les rend méconnaissables. Mais, plus spécifiquement, si l'œuvre postule d'emblée une clôture incompatible avec l'ouverture de la durée, il s'avère que le lecteur comme l'auteur doivent accepter de prendre tout leur temps s'ils souhaitent établir un dialogue avec le texte source et rendre compte à la fois de la densité rythmique et de la complexité protocolaire qui les caractérise. Le dernier ensemble est composé de poèmes de circonstance dont l'écriture semble avoir été dictée par l'actualité et nous arrachent au poème pour nous confronter, tout à coup, au passage d'un temps extrapoétique. C'est le cas dans la section consacrée à

la Seconde Guerre Mondiale (« *A* »-10) ou à l'assassinat de John F Kennedy (« *A* »-15). Mais l'événement peut tout aussi bien relever d'une temporalité plus personnelle comme lorsque Zukofsky inclut dans « *A* » des « valentines » adressés à sa femme et à son fils ou quand il compose une élégie en l'honneur de Ricky Chambers, de ses parents ou de William Carlos Williams.

Ces quatre temporalités (de l'instant, de la durée, de l'œuvre et de l'événement) cohabitent dans « *A* » et aucune n'en vient à dominer le poème au point de constituer un mode majeur que les autres modes, mineurs, viendraient concurrencer. Il semblerait plutôt que l'auteur s'évertue à les maintenir sur un pied d'égalité forçant le lecteur à moduler son approche du texte. Et si ce système tend à disparaître après « *A* »-13, je serai tenté de considérer que c'est parce que Zukofsky a fait de cette cohabitation des temporalités le principe même de son écriture comme l'a suggéré notre rapide étude de son travail rythmique. On la trouve aussi en germe d'ailleurs dans les mouvements de la première moitié de « *A* ». En effet, la typologie que je viens de décrire n'est pertinente qu'à une certaine échelle et quand on étudie les mouvements de plus près on découvre que chaque mouvement n'est pas aussi homogène et isolé que l'on pouvait le supposer. C'est ainsi qu'à mesure que nous nous familiarisons avec les mouvements les plus longs nous découvrons, comme cela est le cas dans « *A* »-8 et « *A* »-12, que cette accumulation apparemment indéfinie de fragments peut, du moins en partie, être régies par la mise en présence de différents agencements temporels qui interviennent ailleurs dans le poème comme la fugue ou l'histoire. De même le flux indistinct de la durée peut soudain être interrompu par un sonnet (*A* 252), un schéma (*A* 163), un valentine (*A* 129) ou l'évocation de l'actualité (*A* 392). La disparité des mouvements ne relève donc pas d'une différence de nature mais d'une différence d'accentuation qui permet tour à tour à un mode de passer au premier plan ou de s'effacer sans pour autant disparaître.

Il arrive de même que notre lecture nous permette ponctuellement d'établir une certaine continuité entre des mouvements que tout semblait pourtant séparer et d'articuler, là encore ponctuellement, les mouvements entre eux. Un mouvement peut être, par exemple, plus ou moins strictement déterminé par une remarque ou une question discrètement formulée dans une section précédente. C'est ainsi que les fugues de « *A* »-8 ou « *A* »-12 semblent répondre au défi formulé à la fin de « *A* »-6 (« *Can/The design/ of the fugue/ Be transferred/ To poetry ?* » *A* 38). On pourrait également remarquer que si les onze derniers mouvements du poème commencent par « an » ou « and » cela s'explique à la lecture de « *A* »-14 (« *First of/eleven songs/beginning An* » *A* 315) ou que la traduction

homophonique du *Rudens* de Plaute du 21^e mouvement tente de nous faire entendre la richesse de la langue des marins de *Périclès* célébrée dans « A »-13 (« We talk after the fishermen in *Pericles*/Who banter their verse/Droll roll and gambol of a playful/fish of the playful sea →» A 301)¹⁰³. Il me semble pourtant que l'usage que le poète fait de la récurrence est bien plus décisif encore. Dans « A »-24 Zukofsky encouragera ses lecteur à « entendre le jeu des résonances » (« hear/the work/in its recurrences » A 806) mais c'est bien en amont, dès les premiers mouvements, qu'il cherche à y sensibiliser le lecteur. En effet, en multipliant les extraits du livret de la *Passion Selon Saint Matthieu*, les personnages récurrents (comme Kay, Ricky, Wrigley, Ford, Bach) ou les motifs (« liveforever », « light lights airs », « horses », « grave-turf », « the courses we tide from »), Zukofsky établit une trame diffuse et imprévisible de correspondances qui nous encourage à envisager les relations qui ponctuellement peuvent être établies entre les mouvements. Certes, les liens qui se trouvent ainsi esquissés sont souvent trop lâches pour être systématisés, mais en surgissant ainsi au gré de notre lecture ils nous incitent constamment à nous affranchir des bornes établies par les mouvements pour suivre ces fils tenus qui, de proche en proche, en viennent à traverser tout le poème¹⁰⁴.

C'est ainsi que même les mouvements les plus protocolaires et les plus denses de « A » se voient arrachés à leur isolement et renvoyés à l'ensemble (au sens mathématique) dont ils font partie. N'est-ce pas d'ailleurs cet aspect de son poème que Zukofsky a, de fait, mis en avant en février 1931 lorsqu'il décida d'inclure le septième mouvement de « A », et non le premier, dans le numéro Objectiviste de *Poetry*? En effet, si ce mouvement dut paraître illisible à ses premiers lecteurs, cet état de fait n'était pas imputable seulement à la complexité formelle et à la densité paratactique du mouvement lui-même mais aussi au fait qu'il était, pour partie, composé de citations des six premiers mouvements d'un poème auquel ses lecteurs ne pouvaient pas avoir accès. Notre lecture nous renvoie de la sorte imperceptiblement mais avec insistance vers « A ». Le cas échéant on découvre que si la

¹⁰³ La richesse idiomatique de la traduction de Plaute que Zukofsky nous propose, semble vouloir confirmer que nous nous exprimons toujours comme les marins de *Périclès* (« to talk after (the manner of) »). Cependant, en revenant à une des sources de *Périclès* (via la pièce anglo-saxonne *Apolonius de Tyre*), Zukofsky nous laisse entendre que Shakespeare avait déjà procédé de la même manière.

¹⁰⁴ En décidant d'ajouter un index à « A », Zukofsky nous encourage même à envisager les occurrences de mots usuels comme relevant de cette logique, généralise l'ordre de la récurrence et souligne combien nos usages du langage, même les plus ordinaires, relèvent du jeu des récurrences et des variations, de continuité et de discontinuité.

forme sérielle, répétitive et combinatoire de « A »-7 semble reproduire celle de « A » en miniature, ces reprises lui permettent réciproquement d'englober l'ensemble du poème dans son protocole pour en offrir la synthèse. On en vient à se demander si la profonde ambivalence qui caractérise ce mouvement n'a pas pour but de récapituler les hésitations d'un poète qui, jusqu'alors, a pu nous apparaître tour à tour rédempteur, critique, impuissant, effacé et futile. Et pourquoi ne pas considérer que cette vision d'un poète contemplant un chantier à l'arrêt n'est pas censé nous rappeler que le projet lui-même est, comme le précise d'ailleurs Zukofsky, « in process » (*Poetry* 1931 294) ?

Certes, le sens du mouvement n'en devient pas pour autant transparent quand on le lit dans le prolongement de l'œuvre mais ce n'est qu'ainsi que nous sommes en mesure de comprendre que sa difficulté n'est pas seulement intrinsèque et que nous ne pouvons ni le considérer comme un poème autonome ni comme un moment dans une œuvre plus large. Il est les deux à la fois. La lecture de « A » procède de la même difficulté et faute de pouvoir identifier une structure ou une unité qui rythmerait l'ensemble de l'œuvre, la situation du lecteur devient analogue à celle de Charlie Chaplin et il se voit obligé de négocier les changements de cadence, d'échelle et d'accent au fur et à mesure de sa lecture. Il doit parvenir à articuler toute la gammes des temporalités mise en œuvre par le poème, être attentif aux dissonances comme aux consonances, apprendre à suivre les fils ténus qui lui permettront de passer d'un mouvement à un autre et faire preuve d'une grande intelligence des situation. En somme, sa lecture devient une performance d'équilibriste qui permet au poème de se constituer à la jonction de temporalités multiples tout comme Zukofsky lui-même a cherché à le faire. « A » ne nous propose pas une durée unique ni même une actualité olsonienne toujours relancée mais une expérience plus nuancée, en creux, du devenir.

Le sens de l'article indéfini change donc et il ne renvoie plus à l'unité d'un temps magistral qui préexisterait au poème, mais à l'expérience toujours singulière de son élaboration par l'activité poétique. En affirmant que « A » est « a poem of a life and a time », Zukofsky ne fait pas de son texte le chef d'œuvre d'une vie (« the poem of a life ») ou le témoin privilégié de son époque (« a poem of/for the times ») mais semble presque suggérer que « poem », « life » et « time » sont trois aspects d'une même réalité singulière constituée au gré de l'activité poétique. D'ailleurs n'a-t-il pas voulu souligner une fois de plus cette interpénétration de la contingence et de la nécessité, de la vie et de l'écriture lorsqu'en 1967 il précise : « the poem will continue thru 24 movements, its last words still to be lived » ?

4. Labor as creator/Labor as creature : le devenir du labeur.

C'est ainsi que dans le monde zukofskien, l'individu ne saurait être ni absolument libre ni absolument déterminé. Certes, le fait que l'homme ne soit qu'une chose parmi les autres qui doit s'accommoder des déterminations multiples qui s'exercent sur lui ne permet pas de postuler l'existence d'une subjectivité autonome susceptible d'imposer sa volonté et de façonner les mondes naturels et sociaux pour qu'ils se conforment à ses désirs. La conscience, la délibération et l'intentionnalité ne peuvent que se trouver réduits à leur plus simple expression dans ce monde entraîné dans le flux du temps. Et pourtant, la négociation en temps réel des contraintes qui s'exercent sur lui offre justement à l'individu l'occasion de se singulariser en le confrontant constamment à l'impératif de l'invention, de l'improvisation. L'écriture zukofskienne participe de la même logique. Bien loin de s'évertuer à imposer une libre expression de soi, elle se fie plutôt à l'invention contingente et imprévue de soi qu'induit l'action au moment où, paradoxalement, l'individu ne semble plus en mesure que de restituer les rythmes des choses qui l'entourent. C'est ainsi que s'inventent simultanément la vie, le monde et l'œuvre dans le jeu des contraintes.

Cette modalité impersonnelle de l'expression de soi se faisant dans le temps semble avoir intéressé Zukofsky très tôt et on en retrouve la trace, me semble-t-il, dès son mémoire de maîtrise consacré à l'œuvre de Henry Adams dont il dira d'ailleurs, quarante-six ans plus tard, qu'il est le meilleur historien qu'il connaisse. L'affirmation est d'autant plus surprenante qu'elle semble complètement prendre à revers les deux tendances majeures qui caractérisent l'approche de l'histoire aux États-Unis dans la première moitié du 20^e siècle. D'un côté, l'histoire était entrain de se spécialiser et de se professionnaliser pour devenir une authentique discipline universitaire, de l'autre émergeait une histoire dite « progressiste » qui relisait l'histoire américaine à la lumière de ses sympathies réformistes, socialistes et communistes. Dans ce contexte, pourquoi le jeune Zukofsky a-t-il choisi de célébrer l'œuvre idiosyncrasique et éclectique d'un Henry Adams qui était, par ailleurs, un des tout derniers représentants de la « genteel tradition » ? Le plus souvent on résume la « doctrine » historique d'Adams au diptyque constitué par son *Mont Saint Michel and Chartres* et *The Education of Henry Adams*. Dans le premier de ces deux

ouvrages, il se donna pour tâche de démontrer l'incroyable unité sociale et culturelle du monde médiéval fédéré par le dogme catholique et le culte de la Vierge. Dans le second, qu'il décrit lui-même comme « a study in multiplicity », il suggéra que le monde contemporain ne pouvait plus être décrit, fragmenté qu'il était, par l'accélération du progrès scientifique et technique et que, si l'on en croyait les lois de la thermodynamique appliquées à l'histoire, celui-ci devait de toute évidence aboutir à une entropie généralisée. C'est ainsi que l'on a tendance à comprendre l'œuvre de Henry Adams comme illustrant un « modernisme » conservateur, millénariste et pessimiste, angoissé par la radicalité des changements propre au monde contemporain et nostalgique de l'unité perdue d'une société religieuse et pré-industrielle.

Zukofsky, lui, offre une tout autre lecture de l'œuvre d'Adams dans la mesure où il ne fait allusion qu'en passant à ses théories, affirme contre toute attente l'asystématicité de sa pensée et assure que l'importance de sa contribution historique n'a rien à voir avec la vérité de ses thèses : « Adams had not the faith which makes of its thoughts a system to be put forward as a text. He even feared that his interpretation of the Middle Age was not always true, and whether he was right or wrong would make a fool dispute » (*Prep* 117). La lecture qu'il propose d'Adams est éminemment littéraire. Sans prêter attention à la disparité de ses objets d'étude ou à la logique de ses démonstrations, Zukofsky cherche avant tout à rendre compte de la continuité de son « development as a writer » (*Prep* 87) et replace les textes dans l'ordre de leur composition afin de suggérer qu'ils constituent, non pas tant une somme de savoirs, mais différents moments dans le « process of education » (*idem*) décrit dans son ultime œuvre publiée de manière posthume : *The Education of Henry Adams*. Par ailleurs, il choisit de résumer l'ensemble de la démarche d'Adams à une certaine qualité d'écriture, un style, qu'il décrit en ces termes : « poetic intellect is its continual undertow, and detached mind the strong surface current in the contrary direction » (*Prep* 86). Certes, en disant cela, Zukofsky célèbre le fait qu'Adams ne dissocie jamais dans ses textes la pensée abstraite du souci de l'écriture mais l'on peine à voir ce qu'il y a de remarquable à cela et surtout comment l'ensemble de son œuvre pourrait être dérivée d'une matrice aussi rudimentaire.

Les implications de cette thèse n'apparaissent vraiment que lorsqu'on la replace, comme Zukofsky nous encourage d'ailleurs à le faire, dans le contexte de *The Education of Henry Adams* et que l'on s'intéresse plus particulièrement au fait que, dans cet ouvrage, Adams nous propose un tableau de son époque filtré à travers sa situation personnelle. En effet, il nous explique d'emblée comment le simple fait d'être né à Boston dans une famille

qui s'était distinguée en fournissant autant d'hommes illustres aux États-Unis avait suffi à le rendre étranger au 20^e siècle. Il vécut ses jeunes années dans un monde dont les valeurs et les références étaient directement héritées du 18^e siècle et reçut une éducation qui le préparait à un monde qui n'existait plus. Ce qui compliquait sa situation d'avantage c'est que son propre tempérament le distinguait de l'idéal familial et que comme il le dit lui-même : « his brothers were the type, he was the variation » (*Prep* 87). C'est ainsi qu'il comprit très tôt que sa conscience de soi était intimement liée à sa conscience historique et que sa vie était d'emblée marquée par l'étrangeté à son temps, à son milieu et dans une certaine mesure à lui-même. L'écriture n'intervint pour lui que comme le moyen de se libérer progressivement des certitudes qu'on lui avait inculquées mais dans l'espoir de parvenir à négocier cet écart qui le séparait de son temps. C'est ainsi que le détachement (« detached mind ») dont parle Zukofsky, ne se manifeste pas seulement à travers l'esprit analytique de l'historien mais aussi à travers ce regard tour à tour lucide, humoristique et critique que cette distance lui permet de porter non seulement sur son temps et la discipline historique mais aussi sur lui-même. Ainsi privée de certitudes, l'écriture de Adams est « objective » non pas tant parce qu'elle se revendique comme telle mais parce qu'elle n'a d'autre choix que de se questionner constamment elle-même sans pour autant céder au pessimisme ou à la nostalgie. Dans la mesure où l'investigation historique participe d'un apprentissage de la relativité de son savoir, du rappel de l'exigence de la vie pratique et de l'affranchir de l'ordre des généralités et des systèmes qu'on lui avait enseignés dans sa jeunesse, elle représente au contraire une incitation à être d'autant plus attentif aux faits, aux choses, à l'expérience et à l'écriture. Comme le fait remarquer Zukofsky : « Disillusion often gave free reign to most sensitive expression » (*Prep* 102). Il s'agit là du « poetic intellect » qui fait de l'écriture elle-même un enjeu et procède d'une pensée en devenir et en situation qui permet à Adams non seulement d'enregistrer la distance qui le sépare de son temps et de lui-même mais aussi de la négocier. C'est ainsi que chez Adams on ne saurait plus distinguer l'Ego et l'Histoire et que si l'identité ne peut se concevoir que dans l'histoire, l'histoire elle-même n'est envisageable qu'à partir de la situation incertaine et des préoccupations de l'individu en devenir. Adams incarne ainsi la singularité impersonnelle et problématique de l'homme du XX^e siècle dans l'histoire. Il n'y a donc plus lieu de distinguer l'autobiographie de l'étude historique dans la mesure où les deux se constituent dans un seul et même projet d'écriture, et ce même lorsqu'Adams semble se détourner de son temps pour s'intéresser à l'architecture gothique et à la théologie médiévale : « In the *Mont Saint Michel*, whatever Adams translated, either the poetry of

the court, or the chanson de geste, or the cathedral arch, or the miracles of Our Lady, he rendered not only the spirit of an age, but his own portrait » (*Prep* 116). S'il est un meilleur historien que Taine, Parkman, Spengler ou Marx c'est bien parce qu'en élaborant son discours historique, il ne cherche jamais à occulter la précarité de sa propre condition historique ainsi que celle de son œuvre.

C'est sans doute pour cela que Zukofsky peut affirmer, contre la doxa, que l'histoire adamsienne n'est ni systématique ni scientifique (« *The History* is a presentation of facts. No philosophy controls them ; no science that indicates a 'decline and fall.' The last was perhaps not in the nature of Adams' subject. » *Prep* 107) et que bien loin de pouvoir être résumée à ses théories douteuses sur la fragmentation du monde contemporain, l'unité du Moyen-Âge ou sa théorie entropique, la contribution décisive de son œuvre tient plutôt à la nature de son écriture (« Adams had not the faith which makes of its thoughts a system to be put forward as a text. [...] But the human significance, the poetry of its life and society, he felt deeply, perhaps too sensibly for the world to see that he did. » *Prep* 117). Si les deux avant-derniers chapitres de *The Education* sont consacrés à l'application de la théorie thermodynamique à l'histoire, il ne s'agit pas pour autant de voir dans cette conclusion précipitée le point culminant de l'étude, son ultime vérité. Bien au contraire, en insistant sur le caractère insatisfaisant de cette hypothèse et sur le fait qu'elle sera de toute façon rapidement confirmée ou discréditée par l'histoire elle-même, Adams au contraire semble prendre acte du fait que les théories et les systèmes sont devenus inadéquats pour rendre compte d'un 20^e siècle en devenir et dont son cas particulier n'est qu'un symptôme. Ce dont il n'a peut-être pas eu suffisamment conscience, et ce que Zukofsky souligne dans son mémoire, c'est que son écriture elle-même constituait cette pensée concrète capable de s'accommoder de la contradiction et de l'incertitude qu'exigeait d'après lui ce nouveau siècle. Elle représente aussi un antidote efficace aux dangers de la « Ethereal Phase » dans laquelle semblait s'engager l'histoire et où l'humanité dans son ensemble, confrontée à des forces incommensurables dont l'accélération achèverait de dissoudre toutes les identités¹⁰⁵, n'aurait d'autre choix que de

¹⁰⁵ Si l'on souhaite se faire une idée plus précise de la manière dont le passage d'une théorie atomiste à une théorie énergétique de la physique a contribué à renforcer l'angoisse millénariste d'un épuisement généralisé et d'une dissolution de toutes les spécificités on peut lire le livre remarquable de Michael Whitworth *Einstein's Wake* dans lequel il étudie l'influence réciproque qu'ont exercé les discours scientifiques, sociaux et littéraires au tournant du XIX^e siècle.

trouver refuge dans un monde de la Pensée pure, de la simple Conscience impuissante à réaliser quoi que ce soit :

The mere fact that society should think in terms of Ether or the higher mathematics might mean little or much. According to the Phase Rule, it lived from a remote age in terms of fetish force, and passed from that into terms of mechanical force, which again led to terms of electric force, without fairly realizing what had happened except in slow social and political revolutions. Thought in terms of Ether means only Thought in terms of itself, or, in other words, pure Mathematics and Metaphysics, a stage often reached by individuals. At the utmost it could mean only the subsidence of the current into an ocean of potential thought, or mere consciousness, which is also possible, like static electricity. The only consequence might be an indefinitely long stationary period, such as John Stuart Mill foresaw. In that case, the current would merely cease to flow. (*Prep* 124)

Zukofsky a également recours au lexique de la théorie des phases pour décrire la façon dont nos usages du langage en modifiant constamment les propriétés et pour critiquer, dans « The Effacement of Philosophy », « About the Gas Age » ou son entretien avec L.S. Dembo, la façon dont le langage de la métaphysique est devenu gazeux sous l'effet de l'abstraction, de l'idéalisme et de la pensée pure¹⁰⁶. Cependant, il ne semble pas vraiment souscrire à l'idée que son époque correspondrait à l' « Ethereal Phase » pronostiquée par Adams : « Prophecies nearly always come true, they depend on interpretation of facts, and human beings are persistent interpreters. They notice, in unison with Adams' prediction, that the year 1923 brought Einstein to America » (*Prep* 124).

¹⁰⁶ Certes, il existe une certaine parenté de Zukofsky et de Pound en la matière. Ces trois états du langage nous rappellent en effet la tripartition poundienne de la poésie entre mélopéia, phanopéia et logopéia mais aussi une description de l'histoire littéraire avant le vorticisme esquissée dans *Gaudier-Brzeska : A Memoir* (Pound 1974 22). Cependant, bien loin de se contenter de substituer la référence scientifique à la référence hellénique, Zukofsky ne considère plus qu'il s'agit de trois types distincts de discours parmi lesquels il faudrait choisir mais bien de trois modes de la signification langagière qui cohabitent constamment dans le poème sans que l'auteur en ait toujours conscience. C'est ainsi que dans son entretien avec Dembo, Zukofsky les associe à « sense, essence et non-sense » (*Prep* 242). Les deux premières phases correspondraient ainsi à la distinction entre *Sinn* et *Bedeutung* (le sens et la référence) opérée par Frege, tandis que le troisième correspondrait non seulement à l'imprécision du symbole et de la métaphore que Zukofsky n'a de cesse de condamner (*Prep* 137) mais aussi à l'*Unsinn* des propositions métaphysiques chez Wittgenstein.

Zukofsky s'en tient à ce commentaire allusif et énigmatique mais son utilisation du pronom « they » suggère qu'il ne s'associe pas à l'interprétation offerte par la majorité. En effet, bien loin de représenter le triomphe de l'abstraction annoncée par Adams, la théorie de la relativité générale a paradoxalement eu l'effet exactement inverse. La gravitation et la lumière ne se propageaient plus dans l'éther, ce médium abstrait, insubstantiel et neutre censé remplir le vide de l'univers dont on ne pouvait pourtant rien dire, mais étaient simplement produites par la masse des corps et les propriétés paradoxales des particules. Les catégories synthétiques a priori de l'espace et du temps élaborées par Kant cessaient d'être pertinentes (« Where before,/ If all things passed/ From the world/ Time and space/Were left,/ They would now/ Disappear/ With the things →A 231-33). En 1925, à la suite d'Einstein, Whitehead en viendra même, dans *Science and the Modern World* puis dans *Process and Reality*, à s'en prendre à l'idée abstraite de la matière qui fondait la science jusqu'alors, contestant qu'il existe une substance inerte informée par des lois qui en seraient distinctes. Ainsi, bien loin de triompher au début du 20^e siècle, l'abstraction se trouve attaquée de toute part¹⁰⁷. C'est ainsi que nous en venons à être intrigué par la présence, dans les toutes dernières pages de « A »-8, d'une définition de l'éther dont Zukofsky semble vouloir prendre ses distances en la mettant entre parenthèses (A 102). À la vue de tout ce que nous venons de dire et étant donné que cette référence intervient dans le texte au moment même où Zukofsky expose son projet d'une histoire fuguée, je serai tenté de considérer qu'il suggère ainsi que l'Histoire des positivistes est une généralité au même titre que l'éther, la métaphysique, le temps, l'espace et la matière dont il faudrait affranchir les choses. Le parallèle avec le discours philosophique me semble particulièrement frappant quand on considère que la dissipation du langage sous l'effet de l'idéalisme répond au caractère intangible d'une histoire que le poète décrit très fréquemment comme un simple effet atmosphérique. C'est ainsi, que dans une lettre à Lorine Neidecker il précise que les parallèles qui existent entre les *Cantos* et « A » sont le fruit de « wut wuz in [the] air of a time » (*Kumamoto* 47) et que, le plus souvent, la majorité des influences qu'un lecteur croit discerner dans un texte sont imputables à « presence[s] in the air » qui constituent « almost literal drafts around [the poet] » (*Prep* 135) dont il n'a souvent même pas conscience. De même on peut évoquer le fait que

¹⁰⁷ À ce titre, Zukofsky aurait tout aussi bien pu faire correspondre la date fatidique de 1917 pronostiquée par Adams à la publication, en 1922, du *Tractatus Logico-Philosophicus* aux Etats-Unis dans la mesure où Wittgenstein y opère là aussi une critique très ciblée du langage de l'idéalisme et de l'abstraction.

l'abstraction se trouve redoublée par l'utilisation de l'article zéro et du pronom « that ». Le constat du troisième vers ne nous renvoie d'ailleurs à aucune actualité, reste sans suite et nous laisse dans l'indécision et l'expectative. Par contraste avec le style factuel et paratactique des premières lignes, le monde de l'orgue de verre nous semble bien plus vivant, dynamique (« (movement/in excavations) ») et riche en expérience. Nous pouvons plus particulièrement souligner comment nous passons insensiblement du constat impersonnel du troisième vers (« to date that is history ») à l'assertion du huitième vers (« an economy that is ») rendue bien plus concrète par l'utilisation de l'article indéfini et la possible lecture de « that » comme pronom relatif.

Certes, ce rapprochement de la musique et de l'économie peut sembler incongru mais ce qui l'est d'avantage encore c'est la façon dont Zukofsky affirme qu'il s'agit là de « the material clef of music » alors pourtant que tout le passage revient constamment sur le fait que cette musique est produite par un évidement (« plunged », « excavations », « vacuum ») qui se trouve d'ailleurs formalisé par la multiplication des parenthèses qui creusent le texte. Le peu de matière qui subsiste n'offre d'ailleurs qu'une fondation précaire au tout qu'elle soutient dans la mesure où l'on serait bien en peine d'attribuer à cette fragile colonne de verre les propriétés structurelles des pilastres monumentaux de l'antiquité ou des piliers de soutènement de l'architecture du XX^e siècle. Pourtant, Zukofsky nous met en garde contre la tentation de vouloir combler ce vide. Le poète fait remarquer qu'en réintroduisant une matière qui ne parvient qu'à faire obstacle à l'action (« stopped »), nous renoncerions à la richesse de l'expérience sensible que la musique parvient à susciter du vide au profit du simple constat d'une vacuité absolue et inerte (« a void/to be felt »). C'est ainsi que Zukofsky oppose à la contemplation de l'extension infinie du vide qui encourage Pascal (« Monsieur P ») à se tourner vers Dieu, le « vacuum » musical qui, s'il ne peut nous proposer qu'un monde précaire, ténu et raréfié, n'en permet pas moins la diffusion progressive d'une lumière tout à la fois perceptible et intelligible. En effet, ce qui s'éclaire au fur et à mesure que notre pratique s'affine c'est bien notre être au monde qui pourtant ne lui préexistait pas et ce n'est dès lors qu'à mesure que notre voix s'assure que les faits peuvent se préciser (« as a hesitant voice comes up to fact »). C'est ainsi la pratique qui nous libère ainsi de l'abstraction que présuppose notre vis-à-vis avec un monde et une histoire qui nous préexisteraient. À ce titre, il n'est d'ailleurs sans doute pas anodin de constater que le poème renonce progressivement au prétérite qui caractérisait ses débuts et substitue au différemment problématique impliqué par l'ordre des fins (« to this end ») une visée pratique ancrée non seulement dans le présent de

l'action (« to/perfect ») mais aussi du monde (« our present effort is to see how this is »). De même on peut noter que si les structures passives sont disséminées tout au long du texte, Zukofsky oppose à une structure sociale qui entérine le conflit en attribuant à chacun le rôle de prédateur et de victime (« Exploiting and exploited »), l'ambivalence d'une pratique qui relève simultanément de l'action et de l'affect (« Should the struck bars of oblong glass be stopped –/a void/To be felt »)¹⁰⁸.

Cette ambivalence est décisive pour comprendre la poétique zukofskienne. On la retrouve, bien entendu, dans la définition de la lumière que propose la théorie quantique (« Light-wave and quantum, we have good proof both exist ») mais aussi dans les descriptions économiques qui doivent simultanément rendre compte de la production et de la distribution, du travail et du capital, des pratiques et du système. En opposant implicitement son « two point view » à la démultiplication des points de vue que l'on a fini par associer à l'impressionnisme et au cubisme (tel qu'il a été compris aux États-Unis), Zukofsky souligne bien que cette découverte de la relativité ne suppose en aucun cas le triomphe de la subjectivité ou du relativisme dans la mesure où c'est l'idée même de la matière, de l'être et de la forme qui se trouve ainsi remise en cause. Il ne s'agit donc plus d'expliquer le monde ou d'en offrir une représentation adéquate mais bien d'inventer les modalités qui nous permettront de le décrire dans sa singularité présente (« see how this is »). C'est pour cela que j'aurais tendance à élargir considérablement la portée que Zukofsky donne au mot « economy » ici pour le faire correspondre à la définition qu'en donne Ernst Mach pour qui la science, confrontée à l'augmentation des descriptions probabilistes des phénomènes physiques, devait renoncer à l'idéal de l'explication pour se tourner, plus modestement, vers la production de descriptions économiques des phénomènes observés, c'est-à-dire des descriptions de systèmes *ad hoc* de relations pratiques¹⁰⁹. L'orgue de verre est un système de ce type et l'on en vient dès lors progressivement à percevoir les raisons pour lesquelles Zukofsky a préféré parler d'ensemble plutôt que de totalité ou d'unité (organique ou structurelle). On comprend également que la formule « the material clef of the music » fonctionne ici presque comme un oxymore permettant au poète de distinguer la matrice pratique, concrète, à partir de

¹⁰⁸ Sur la page suivante on peut lire « I saw my lady weep, the glass harmonica/ Stilled – society splitting into two camps, two/Classes, light but the common's sun » (A 50), confirmant s'il en était besoin que Zukofsky assimile la lutte des classes au dualisme de l'âme et du corps, de l'homme et de la nature.

¹⁰⁹ Je fais ici référence à une analyse proposée par Michael Whitworth dans *Einstein's Wake* (Whitworth 2001 86).

laquelle la musique a été élaborée de l'abstraction informe de la matière tout comme d'un art conceptuel du chiffrage et du code. Dans ce contexte, nous percevons aussi sans peine les raisons qui ont poussé Zukofsky à citer le célèbre aphorisme spinozien « *Natura naturans, natura naturata* » dans « *A* »-6 (*A* 22-23). Comme son illustre prédécesseur, Zukofsky met sous rature l'ontologie, les origines, les absolus et le dualisme en postulant un monde où l'on ne saurait distinguer en définitive le processus de la chose, l'actif du passif, le fini de l'infini. Dès lors c'est la vie active et le devenir qui priment chez Zukofsky, et s'il ne l'évoque pourtant jamais directement, on retrouve le principe spinozien du *conatus* partout à l'œuvre dans « *A* » : nous ne faisons que devenir ce que nous sommes par la vie et dans le monde.

Lorsque l'on compare le « *light lights in air* » (*A* 43) qui ouvre « *A* »-8 au « *light lights air* » (*A* 105) qui le clôt, la variété même des fonctions grammaticales attribuées à « *light* » illustre, donc de manière plus concise encore, la formule spinozienne. Utilisée tour à tour comme nom, comme adjectif et comme verbe, la lumière est ainsi simultanément une chose, un principe actif et une propriété passive. D'ailleurs on peut noter que la lumière zukofskienne n'émane jamais d'une source extérieure, comme pour suggérer qu'elle est immanente et n'est toujours que le produit des choses mises en relation par l'action. Le fait d'avoir substitué la lumière einsteinienne à la nature spinozienne ne semble pas, à première vue, prêter à conséquence. Et pourtant, contrairement à Spinoza, Zukofsky semble imperceptiblement faire de cette illumination un événement et ce d'autant plus qu'il ajoute le troisième terme « *air* » dont j'ai déjà suggéré qu'il pouvait renvoyer au temps et à l'histoire. Par ailleurs, si cette illumination est certes moins tangible que ne l'est la nature, elle est paradoxalement moins abstraite dans la mesure où il s'agit d'une qualité plutôt que d'une entité totalisante. Certes, il est délicat de spéculer d'avantage sur ce qu'implique cette modification minime, mais elle suggère néanmoins une certaine prise de distance de Zukofsky vis-à-vis de Spinoza dont il reconnaît d'ailleurs volontiers qu'il demeure un métaphysicien. Cette méfiance paraît beaucoup plus clairement lorsque, dans l'incipit de « *A* »-8, Zukofsky se réapproprie ostensiblement la formule spinozienne pour substituer le travail à la nature :

And of labor:
 Light lights in air,
 on streets, on earth, in earth –
 Obvious as that horses eat oats –
 Labor as creator,

Labor as creature,
To right praise. (A 43)

En tout état de cause, en opérant cette substitution et en se tournant ainsi de fait vers Marx, Zukofsky peut socialiser et historiciser la pensée spinozienne et se débarrasser des derniers vestiges de métaphysique qui le caractérise notamment son adéquation de la Nature et de Dieu ainsi que sa dévalorisation de la pratique. Pourtant la critique zukofskienne n'a pas été suffisamment sensible au fait que cette lecture spinozienne de Marx proposée par Zukofsky a aussi un effet sur ce dernier. En effet, le poète substitue le devenir à la téléologie marxiste et peut dès lors faire l'économie de la distinction entre théorie et praxis. En somme, Zukofsky parvient à ménager une place pour sa poésie à la croisée de ces deux pensées sans pour autant la réduire ni à une métaphysique ni à une histoire¹¹⁰. Dans ce contexte, on devine qu'en opérant cette substitution Zukofsky ne cherche pas à manifester publiquement son ralliement à la lutte du travail contre le capital et que lorsqu'il utilise ce mot il ne se contente pas de faire référence à une force sociale. Certes, il est sensible au fait que la poésie existe dans la sphère sociale et affirme d'ailleurs qu'il s'agit d'un métier (*Prep* 215), d'une raison sociale (*A* 296), parmi les autres. Mais lorsqu'il affirme que le travail est la seule source de la valeur¹¹¹, il ne se contente pas de défendre une thèse d'économie politique mais ancre sa poétique dans cette économie du « two-point view » dont nous parlions précédemment. En effet, pour Zukofsky, le travail en vient à représenter une modalité de la pratique qui ne permet plus de dissocier la production du produit, la pensée du corps, l'homme de la chose, l'action de la passion, la conception de la réalisation, l'être du devenir. Contre les machines qui imposent la primauté de la pensée sur le travail devenu la simple exécution mécanique d'une tâche (« work ») qui n'a pour

¹¹⁰ À ce titre, on peut faire remarquer que chez Marx comme chez Spinoza l'action est systématiquement déterminée par la nécessité (qu'elle soit physique ou historique) et tend à faire de l'existence l'instanciation de forces abstraites. Le grand horloger s'est contenté de disparaître derrière l'horloge. Il semblerait dès lors que les deux penseurs soient également utiles et inadéquats pour Zukofsky, rendant vaine leur opposition par la critique. C'est l'hybridation de leurs pensées qui est significative et ménage une place pour la poésie.

¹¹¹ Remarquons que le violent différent qui oppose Zukofsky à Pound en 1935 ne porte pas tant sur le fascisme et l'antisémitisme de ce dernier mais bien sur la question de la valeur et de l'action. Pound considère que la valeur est une propriété de la matière et que le poème n'est rien s'il n'ambitionne pas d'être un acte historique décisif. Zukofsky, lui, insiste sur l'importance de l'activité et souligne que la valeur est un produit du travail. (cf *P/Z* 160-71)

vocation que de transformer la matière inerte, Zukofsky considère que la mise à l'épreuve effective du travail est seule en mesure de nous permettre de réaliser notre être au monde. C'est cette application de l'effort en situation qui est seule en mesure de susciter l'intelligence concrète que Zukofsky valorise tant chez Adams et Chaplin et d'effacer la division entre travail physique et travail intellectuel, l'inspiration, l'intuition et l'effort. Enfin, en remettant la pratique au cœur du devenir, le travail nous ancre dans une temporalité qui ne relève pas de l'ordre absolu des fins ou des origines mais qui se constitue dans notre mise en œuvre contingente et toujours singulière des choses.

Dès lors, pour Zukofsky, c'est ainsi que le souci de produire une œuvre devient second par rapport à l'activité poétique elle-même qui est seule à même de permettre au poète « d'écrire avec les choses telles qu'elles existent » (« to write with the things as they exist » *Prep* 12) et de prendre acte de cette nouvelle « perspective dédoublée (« two-point view »). Plus radicalement encore, il semble en venir à considérer que, paradoxalement, la poésie ne relève pas tant de la *poiésis*, de la création, que de la *praxis*, du faire. Mais si le poète est en mesure de célébrer la productivité intrinsèque qui vient avec le fait d'être à l'œuvre, la question demeure de savoir comment l'économie du texte produit s'en trouve modifiée et surtout comment cette poétique pratique, en devenir, est en mesure d'envisager son commencement et sa fin. Certes, la critique a très lourdement insisté sur le dédain avec lequel Zukofsky traite l'obsession de son temps pour les mythes et les origines, citant fréquemment l'attaque voilée qu'il semble adresser à Eliot, à Yeats et au « myth criticism » dans « Poetry : For My Son » : « The poet wonders why so many today have raised up the word 'myth', finding the lack of so-called 'myths' in our time a crisis the poet must overcome or die from, as it were, having become too radioactive » (*Prep* 10). La critique n'a cependant pas pour autant remarqué que cette méfiance de Zukofsky pour les origines fait écho à sa dévalorisation systématique des commencements. Il semble en tout cas hostile à tout arbitrage préliminaire, toute délibération, qui viserait à fonder l'œuvre en raison et à faire de son geste inaugural la matrice à partir de laquelle toute l'œuvre serait nécessairement dérivée. Évoquant sans jamais le citer le mot qui signifie « commencement » en hébreux, il remarque :

In Hebrew 'In the beginning'
Means literally *from the head* ?
A source creating
The heaven and the earth
And every plant in the field

Before it was in the earth.
 Sweet shapes from a head
 Whose thoughts must live forever –
 Be the immortelle –
 Before it is thought
 A prayer to the East
 Before light – the sun later –
 To get over even its chaos early. (A 142)

Ce commencement absolu qui serait antérieur au monde, à l'expérience, à la pensée et au chaos même semble, en effet, pour le moins précipité. Si Zukofsky semble s'en prendre avant tout au récit biblique de la genèse et à la figure du Créateur, il ne semble en faire qu'un exemple parmi tant d'autres de la prééminence démesurée que nous accordons à la pensée et à la nécessité qui se reflète d'ailleurs littéralement dans le premier mot de la Torah. Mais comment une pensée, abstraite du monde et de l'expérience, serait-elle en mesure de tout régler d'emblée et une fois pour toute ? Pour Zukofsky, une telle position relève du non-sens et, pour lui, les commencements sont donc toujours arbitraires, conventionnels et contingents. Comme il le dit très bien dans « A » « all journeys must/begin with a first step » (A 367) et il s'en suit, dès lors, que le point de départ que l'on choisit est en soi indifférent (« begin/anywhere » A 496). Cela explique sans doute pourquoi Zukofsky n'a jamais cherché à justifier son « projet » et que pendant 45 ans il s'est invariablement contenté de la description plate et technique de « A » formulée dans *Poetry* en 1931 : un poème en 24 mouvements inspiré par la *Passion Selon Saint Matthieu* de Bach. Bien loin de constituer un plan auquel le poème devrait se conformer, la référence à la fugue inachevée de Bach et la division en vingt-quatre mouvements ne représente qu'un cadre extrêmement lâche qui n'est motivé qu'à mesure que le poème se réalise. Il en va bien entendu de même de l'importance croissante dans son œuvre de l'écriture à contrainte qui substitue à l'absolu de la loi (historique, juridique ou physique), un ensemble de règles qui mêlent bien plus intimement la contingence et la nécessité.

En tout cas, Zukofsky revendique l'arbitraire d'une contrainte qui même si elle peut, dans un premier temps, paraître dérisoire ou puérile (A 258) peut néanmoins se révéler incroyablement productive : « to see/small beginnings clear, the little/handicaps cause of a brood ». Par ailleurs, l'épreuve que constitue le respect de la contrainte permet à l'écriture de s'affranchir des impératifs de l'inspiration, de l'expression, de la communication et de la quête pour devenir avant tout une forme de labeur incroyablement minutieux. Certes, « A » n'est pas simplement un exercice virtuose dans la mesure où la

contrainte n'est qu'un prétexte qui doit être dépassé par l'actualisation singulière des possibles qu'elle distribue. C'est ainsi que la contrainte n'est pas, en elle-même, significative bien qu'elle puisse produire du sens et que la difficulté ne représente pas une fin en soi même si la résolution de la contrainte peut permettre de faire d'incroyables trouvailles : « I/don't like/ work I// like what/is in/the work » (*A* 329). Ainsi, si Zukofsky a pu affirmer à Basil Bunting que le projet initial de « *A* » était constitué d'une « sequential table of difficulties to be overcome » (*Quartermain* 62), il faut bien voir que la difficulté et la contrainte doivent, dans une certaine mesure disparaître dans le travail. Du moins c'est ainsi que Zukofsky décrit son propre processus créatif dans une lettre à Peter Quartermain : « my usual impulse to overcome something [...] a resistance for work or working out. [...] During the work it may after a while come easy, or at least must look that way to reader and when it's done it can all be scrapped. » (*Scroggins* 182) C'est ainsi que la contrainte n'est qu'un dispositif heuristique dont la vertu principale est de faire de l'écriture un effort de chaque instant qui impose au poète de s'oublier dans le processus d'écriture et d'être tout à la fois appliqué, obstiné (« Nor does he give it up in the crick of second » *A* 61) et attentif aux choses comme aux mots. Cette poétique du labeur, de la patience et de l'effort plutôt que du produit, on la retrouve d'ailleurs évoquée à plusieurs reprises dans « *A* » dans le parallèle que Zukofsky établit entre le poète et le cheval de trait :

The horse plods and learns
 Neither sleep nor Sabbath can rest him
 If he is called on to write a book
 And it is put by for a life
 Nothing fails it
 Cared for in his mind
 He need not rush at the book.
 It is never late
 What must be born.
 At last he finds
 What he has never
 Learned nor seen (*A* 179)

La patience et la modestie avec lesquelles le poète s'acquitte de la tâche qu'il s'est donné à accomplir le distingue bien entendu de la dialectique de l'impatience et de l'oisiveté (« idleness ») qui caractérise le monde des machines, mais aussi de la fausse innocence quiétiste et contemplative de ceux qui considèrent que ce n'est qu'en renonçant à toute action (« Innocence *in-/nocere not/ to do/// hurt to* » *A* 329) que l'on peut résister à

la tentation d'une intentionnalité nécessairement prédatrice (« the object unrelated to palpable or predatory intent » *Prep* 16). Par ailleurs, on constate une fois de plus dans ce passage la distance que Zukofsky établit avec l'ordre des origines dans la mesure où le poème n'est enfanté qu'au terme d'un processus qui a mobilisé toute la vie du poète. Cependant, si Zukofsky insiste sur le fait que ce est seulement dans le labeur que l'incertain peut se matérialiser et que l'imprévu peut naître, il suggère que nous ne saurions pas d'avantage soumettre son activité poétique à un ordre des fins. Si « *A* » est bel et bien un poème en devenir, il ne s'agit en aucun cas pour Zukofsky de promettre à son lecteur l'absolu d'une œuvre différée, à venir. Sa pratique poétique ne procède donc pas d'une quête d'idéal mais de la réélaboration patiente de ce que son travail contingent a été en mesure de produire. Zukofsky se moque d'ailleurs des prétentions prophétiques de la poésie (« farmer prophecies better than poet » *A* 525) et s'évertue à distinguer la patience qu'implique le travail de l'attente d'un dénouement providentiel que postulent la prière et la promesse. C'est ainsi que lorsque le poète évoque, dans « *A* »-18, la discipline et l'attention (« observant ») que requiert, jour après jour, la réalisation des contraintes qu'il s'est lui-même fixées (« eight words a line »), il précise bien qu'il se met au travail « without a prayer » (*A* 393). Dans le même ordre d'idée, Zukofsky oppose, dans « *A* »-19, la patience qu'il exhibe dans la pratique de son écriture protocolaire au peu de patience qu'il a pour les poètes (ici il pense sans doute à Pound) qui, en prétendant instruire les autres, multiplient les mises en garde et les promesses gratuites :

The wisteria 's
 blessing: why
 you should
 have patience
 ranging random
 numbers [...]
 I
 had no
 patience with
 another who forecast

me hungry
 then as
 he had
 been drudging
 professing to
 make pure
 the speech

of a
scrawling race (*A* 420-421)

La déclaration d'intention (« professing ») de ce poète semble d'autant plus vide de sens que l'utilisation par Zukofsky du « past perfect progressive » semble étirer indéfiniment cette promesse dans le temps sans que rien ne vienne la réaliser. Zukofsky refuse en tout cas de patienter si ce n'est parce que, en attendant cette refondation idéalisée du langage, l'écriture ne serait plus qu'une besogne stérile et répétitive (« drudging »). Certes, sa propre conception du travail poétique ne permet qu'une progression lente et difficile mais il n'en demeure pas moins qu'elle est effective (« plods and learns »). Il apparaît en tout cas que le travail poétique ne saurait seulement être considéré comme le moyen d'atteindre une fin idéale et différée dont seule la réalisation parviendrait à valider le poème. Zukofsky ne conçoit pas la réussite ou l'échec de « *A* » en ces termes et, s'il conçoit bien la fin du poème, il pense d'avantage à la nécessité d'y mettre un terme qu'à sa finalité.

En effet, tout au long de « *A* » il revient sur le fait qu'il ne peut déterminer à l'avance ce que le travail de l'écriture sera en mesure de produire (« An : faring no cause to an unknown end » *A* 393) et s'il peut s'interroger sur la forme qu'il prendra en définitive (« all this material to what distinction » 38) il ne s'agit pas tant pour lui d'y voir un défaut que la condition même du travail poétique qui doit apprendre à s'accommoder de cette contingence. Par contre il ne fait pas de doute pour lui qu'en dépit de cette incertitude il doit persévérer et permettre au travail d'aboutir, faute de quoi il n'y aurait rien à lire. C'est ainsi qu'il peut affirmer dans « *A* »-21 : « perfection understanding's satisfaction invariably/from not being able/to leave undone what is doing » (*A* 495). Si nous aurons l'occasion de revenir sur ce que Zukofsky entend par « perfection », il semble en tout clair à ce stade qu'il ne saurait se satisfaire de l'imperfection d'un effort qui ne serait pas mené à terme.

On comprend mieux ce que Zukofsky entend par là lorsqu'on considère les mouvements les plus protocolaires de « *A* » comme « *A* »-7, « *A* »-9 ou « *A* »-11. En effet, si le poète ne parvient pas à répondre à la contrainte de manière satisfaisante, si le travail n'est pas mené à terme, il ne saurait même pas y avoir l'ébauche d'un poème à lire car seul l'achèvement effectif de l'ensemble est significatif, non l'intention d'y parvenir. Ce n'est que dans la mise en œuvre singulière de la contrainte que celle-ci peut être autre chose qu'une abstraction arbitraire. D'ailleurs, la difficulté de notre propre lecture tient au fait que, confronté à ces textes denses, sans saillances et sans conclusion, nous n'avons d'autre

choix que de nous appliquer patiemment à comprendre l'ensemble et de faire de notre lecture elle-même un travail. Il s'agit certes de cas limites mais Zukofsky affirme avoir appliqué la même logique de l'achèvement à chaque mouvement du poème (*A* 268) tout en affirmant qu'aucun d'entre eux ne saurait aboutir de façon définitive. C'est ainsi qu'en s'achevant et en permettant au poète de progresser dans sa compréhension de ce qu'est le poème, chaque mouvement relance le travail poétique et devient le point de départ pour le mouvement suivant permettant ainsi au poète de créer a posteriori, par le travail, une nécessité qui ne lui préexistait pas. C'est ainsi que « *A* », plutôt que de trouver sa source dans une origine ou une fin conçue a priori « from the head », progresse da capo (*A* 366) en reprenant et relançant constamment ce qui vient d'être achevé et en permettant ainsi au devenir du poème d'émerger progressivement dans la contingence même de la pratique de l'écriture et de la relecture. Du moins, c'est bien ce que Zukofsky suggère lorsqu'il affirme :

And see in
Bach's life what
I lived thru
which I could

not possibly see
40 years sooner
reading it then

not looking for
it – (*A* 340)

Pour Zukofsky il n'y a rien de remarquable à cela dans la mesure où les hommes ne peuvent comprendre leurs actes et les expliquer qu'à *posteriori*, une fois que ceux-ci ont été accomplis, achevés, et, citant Brooks Adams, il vient même à suggérer que c'est ainsi que l'histoire elle-même se constitue (*A* 81). Dans ce contexte, il semble aller de soi que le poème, conçu dans son ensemble, devra lui aussi accepter de s'achever un jour et que ce terme ne saurait bien entendu pas être absolu. C'est exactement ce que le poète semble anticiper dans « *A* »-18 :

that I set limits to
my work which would in time be ended
tho not completed, that he whose design includes
whatever language can express must often speak of

5. « The song is no sadder for the knell of its refrain » : l'élégie objectiviste.

Lorsque nous considérons le premier mouvement de « A » dans cette perspective, on comprend mieux pourquoi Zukofsky choisit une entrée en matière si paradoxale à son poème. En effet, Il commence *in medias res*, les dix premiers vers nous donnant à entendre, après un « la » initial (« A »), la vivacité trochaïque du jeu des violons (« Round of fiddles playing Bach. ») et le texte de l'ouverture de la *Passion*. Cependant, nous n'en entendrons pas d'avantage. Zukofsky s'intéresse soudain au « dead century » qui a produit cette œuvre mais l'évoque avec une telle vivacité que le lecteur en vient, paradoxalement, à se demander si le poète ne regrette pas, plutôt, l'attitude funèbre de ses contemporains silencieux et vêtus de noir. Pourquoi se recueillent-ils ainsi ? Pour se montrer digne du chef d'œuvre de Bach ou de la passion du Christ ? Zukofsky ne nous offre pas de réponse tout comme il ne cherche pas à rendre compte de sa propre expérience du concert. Il s'intéresse plutôt à la manière dont le concert continue de résonner en lui quand, par la suite, il quitte Carnegie Hall et revient à la misère des rues de Manhattan. Ironiquement, l'expérience ne pousse pas le jeune poète à écrire. Bien au contraire dans la mesure où il découvre qu'il est « Not boiling to put pen to paper » (A 4)! L'incipit est ainsi un faux départ. Marqué par le deuil, la mort et la finitude, il est tout le contraire d'un commencement. Certes, nous ne pouvons rêver d'une illustration plus éclatante de ce que nous affirmions dans la section précédente, mais il n'en demeure pas moins frappant de constater que la mort, ainsi mise en scène dès le début, est une présence familière dans le poème. Zukofsky inclut dans « A » des élégies à ses parents, à Ricky Chambers, à William Carlos Williams, à John F Kennedy et même aux militants qui se sont immolés devant le siège des nations unies pour protester contre la guerre du Vietnam. Il décida de dédier « A »-21 à la mémoire de son ami John Gassner et de son frère Morris Ephraim Zukofsky. Tout « A » revient constamment sur le motif de la mort du Christ. Comment accorder cette omniprésence du devenir pour Zukofsky ? Comment comprendre qu'il puisse, non sans humour, rappeler « It's a hard world anyway,/ and not many of us will get out of it alive » (A 22) ? Faut-il y voir la marque d'un fatalisme teinté de nostalgie ? Dans ce cas comment comprendre que, deux pages avant « A »-17, Zukofsky introduise son hommage à William Carlos Williams en ces termes :

-- No eulogies, Louis,
 no.
 Perhaps to see where his friend's song
 not too clear while one led his own
 would *button into the*
rest of it
 the life of the fugue of it
 not come to talk at the funeral. (A 374)

En contexte, il nous apparaît que c'est Celia Zukofsky qui a adressé ces quelques mots à son mari au moment même de l'enterrement de Williams dans un cimetière du New Jersey et que Zukofsky a suivi son conseil. Ainsi « A Coronal to Floss » ne serait en aucun cas une élogie, mais rendrait plutôt compte de la vitalité d'une œuvre achevée. Si la voix de Williams n'a pas été entendue au cimetière c'est bien que l'œuvre s'est affranchie de lui. En effet, c'est en s'achevant que cette œuvre est enfin en mesure de nous dire ce qu'elle est et elle peut dorénavant se déployer, s'articuler et vivre dans une lecture qui ne vise pas tant à commémorer la présence de l'ami disparu qu'à célébrer la nouvelle vitalité du poème. La mort, au fond, parachève l'œuvre.

Il s'agit là de l'extrême conséquence du conatus spinozien qui fait de la mort le moment où peut enfin s'exprimer l'identité parfaite, achevée, de ce que les êtres sont devenus. C'est aussi, en un sens, ce que nous dit la *Passion* dans la mesure où le Christ devient ce qu'il est en mourant. Du moins peut-on s'accorder à dire que dans l'œuvre de Zukofsky le statut de la mort se trouve profondément modifié et qu'elle ne représente en aucun cas la pure et simple négation d'une identité singulière, une Vie, qui lui préexisterait. Certes, Zukofsky semble par moment tendre vers l'argument épicurien selon lequel l'on ne saurait craindre la mort pour la simple et bonne raison que nous ne pouvons en faire l'expérience (« Death not lived through » A 391). Mais il ne faut pas s'arrêter en si bon chemin et reconnaître que son attitude relève d'une acceptation bien plus profonde de son existence dans le temps. En effet, pour qui reconnaît effectivement notre condition d'être en devenir, chaque jour, chaque instant même, postule nécessairement notre disparition. C'est du moins sur ce constat que Zukofsky conclut très simplement son essai « Poetry : For My Son When He Can Read » que le poète décida d'ajouter en annexe de « A » 1-12 : « Writing this, Paul, for a time when you can read, I do not presume that you will read 'me'. That 'me' will be lost today when he says good night on your third birthday and not missed tomorrow when he says good morning as you begin your fourth year. It took all human time to nurse those greetings. » (*Prep* 11). Zukofsky rend ainsi sa pleine

mesure à cette impermanence que nous semblons vouloir oublier en la cantonnant à une seule journée dans l'année¹¹². De même, en allant ainsi au-devant de son fils et en mettant en scène le fait que le temps conspire à rendre cette rencontre impossible, il souligne la portée de ces actes de langue quotidiens que nous utilisons pourtant sans pour autant qu'ils nous paraissent problématiques. En enchevêtrant ainsi les durées, il parvient par ailleurs à nous faire sentir combien notre propre situation de lecteur ne fait que prolonger la situation de son fils et combien sa disparition pour nous n'est qu'une modalité supplémentaire de cette absence banale. Zukofsky en vient ainsi à considérer la vie comme un contrat à terme et l'identité comme un capital virtuel que nous ne possédons jamais en notre nom propre. Dès lors, pourquoi redouter la perte si nous pouvons nous accorder à dire que « no man/ can lose what/ he never had » (A 479) ? Bien au contraire, Zukofsky reprend le *topos* selon lequel ce que nous avons le plus à redouter c'est la crainte de la mort elle-même dans la mesure où celle-ci, en faisant de notre corps la préfiguration de notre cadavre, conspire à faire de notre vie une attente morbide et malade de l'inévitable :

Dread of death drives them
 They hate their lives and the light
 Till their fretted hearts
 Contrive their own deaths –
 Unaware fear of death drove them
 Cankered their honor and friends.
 The body shattered by time:
 Frame brittle, reason maimed,
 Tongue raves, mind stumbles.
 Stench final. (A 166)

L'art de Zukofsky n'a donc pas pour vocation «to support the/live dead, the stone dead, the quick near/dead, the few to be alive dead » (A 403) et il ne s'agit en aucun cas de voir dans la récurrence du motif « élégiaque » une expression sentimentale du regret, de la

¹¹² Si nous reviendrons sur ce point, nous pouvons d'emblée signaler que Zukofsky se sert du fait que son père ne connaissait pas exactement sa date de naissance pour l'établir comme une figure qui se serait affranchie de l'économie des droits et des devoirs qui accompagne la mémoire :

He had forgotten birthright and birthday
 Who can remember
 When every new day
 May be turned into account.
 What do you await ? (A 155)

crainte ou de la nostalgie. Nulle appréhension dans « *A* » d'être né dans un monde déjà vieux, voué à sa perte. Prendre part à un monde en devenir suppose plutôt de renoncer au rêve d'une invention de soi *ex nihilo* pour vivre *in medias res*, parmi les choses, et s'accommoder ainsi du fait que ce qui est donné ne peut se constituer comme tel qu'*a posteriori*. On est bien loin de la fuite en avant d'Olson et, pour Zukofsky, notre être au monde se constitue dans le prolongement d'un donné qui s'élabore à chaque instant comme une élégie impersonnelle, objective, banale. Cela explique sans doute pourquoi si Zukofsky se détourne d'un ordre à venir, téléologique et idéal, (« *in the last mili-second the last man will see what we saw* » *A* 202) et considère que le présent ne peut que récapituler le passé. Nous n'y voyons ni le piège d'un éternel retour du même ni le désir de nous détourner d'un monde de l'actualité. Par exemple, que nous en ayons conscience ou non, notre devenir singulier est ainsi lié au temps long de l'espèce qui détermine le champ des possibles à notre disposition : « Which is to say a man is 6000 or 20000 years old – or what age have you for young or old animal man – always repeating but measuring up to himself with a difference » (*Prep* 49)¹¹³. Toute l'étendue de notre liberté ne procède que de la manière dont, par la pratique, nous parvenons à récapituler ce que ce devenir a été et produisons ces décalages ténus qui sont la marque de notre singularité.

Dans une certaine mesure il s'agit là, pour Zukofsky, de la condition même du langage et de la signification dès lors que nous ne faisons toujours que répéter des mots, des constructions et des usages qui nous ont été laissés en héritage. Pourtant, bien loin de s'épuiser dans la répétition, chaque nouvelle occurrence d'un mot ou d'une structure que nous rencontrons contribue à étendre le répertoire de ses usages et à en faire une entité d'autant plus riche de sens qu'elle se charge de notre propre expérience. Notre pratique du langage compose constamment avec cette rémanence du passé qui constitue tout à la fois une menace à canaliser et une ressource à exploiter. C'est du moins ce que Zukofsky semble vouloir démontrer à travers ses traductions homophoniques de Plaute ou de Catulle qui nous donnent littéralement à entendre leurs sources mais aussi dans ses poèmes tardifs

¹¹³ Le fait de faire ainsi allusion à la terminologie évolutionniste (« *young or old animal man* ») semble être une provocation calculée de la part de Zukofsky dans le mesure où il ne s'agit en aucun cas pour lui de subsumer le devenir individuel au devenir de l'espèce ni de faire de la lutte pour la survie le moteur privilégié du devenir et ce même s'il ne s'agit pas pour lui d'essentialiser l'homme. L'apparente indifférence avec laquelle il fait correspondre la date de la création du monde établie par la doxa chrétienne au Paléolithique Supérieur qui a vu le triomphe d'*homo sapiens* est, à ce titre, particulièrement significative.

où notre lecture doit s'accommoder du fait que chaque mot ou presque semble être une citation¹¹⁴. Le plus souvent, pourtant, cette historicité du langage n'a absolument rien de remarquable et, comme le précise Zukofsky, elle se manifeste même dans notre usage des mots les plus anodins du langage : « a case can be made out for the poet giving some of his life to the use of the words *the* and *a* : both of which are weighted with as much epos and historical destiny as one man can perhaps resolve » (*Prep* 10)¹¹⁵. C'est ainsi en somme que l'on peut dire du langage de « *A* » qu'il est élégiaque dans le sens précis qu'Emmanuel Hocquard (qui, à mon sens, est un des meilleurs lecteurs de Zukofsky à ce jour) confère à ce mot lorsqu'il affirme, sur la quatrième de couverture de son recueil *Condition de lumière* : « L'élégie n'est pas dans les mots de la plainte. Elle est dans la répétition des mots de la langue. Elle est cette répétition. La langue tout entière est élégie » (*Hocquard* 2007).

Il s'en suit, dès lors, que l'écriture relève, elle aussi, de ce mode de la récapitulation propre à l'élégie objective et que le poète n'est en mesure que de reprendre ce que d'autres ont pu écrire avant lui et que d'autres encore reprendront à l'avenir (*Prep* 3)¹¹⁶. Le travail du poète ne consiste donc pas seulement à aligner des mots, des phrases et des poèmes dans une écriture que l'on pourrait dire « positive » et qui aurait idéalement pour vocation de garantir l'originalité de sa contribution à l'histoire littéraire (*Prep* 137). Il doit aussi se consacrer à mesurer en silence tous ces écarts qui s'ils distinguent son œuvre des textes du passé n'ont aussi de cesse de la détourner d'elle-même. Comme cela avait été le cas pour le langage, ce processus ne relève pas le plus souvent d'un arbitrage conscient mais se révèle a posteriori dans le devenir de l'œuvre et, à ce titre, il semble peu judicieux de vouloir

¹¹⁴ Si je ne souscris pas aux thèses d'Alison Rieke, on peut se référer au chapitre « Louis Zukofsky : Z-sited Harmonies » de son ouvrage *The Senses of Non-Sense* pour se faire une idée précise de l'incroyable complexité des jeux de références qui caractérise par moments « *A* ».

¹¹⁵ C'est d'ailleurs ce à quoi Zukofsky se consacre, du moins en partie, dans « *A* ». En effet, non seulement le poète vise-t-il à nous sensibiliser à l'évolution des usages qu'il fait des articles au fil du poème mais aussi à nous rappeler qu'à chaque fois que nous nous en servons nous questionnons, sans le vouloir, le lien qui existe entre la singularité, la généralité et l'abstraction et prenons de fait part à un des débats les plus ardues de l'histoire de la philosophie. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point essentiel ultérieurement.

¹¹⁶ Cette indifférence à l'originalité et à la nouveauté est un motif récurrent dans *Bottom : On Shakespeare* où Zukofsky affirme, entre autre : “even the simplest reader knows that it is immaterial to Shakespeare's words (as it was to Wittgenstein) whether what they *think* has been *thought before* – or for that matter whether the thought they think is likely to be so ‘common’, as Hamlet says, as to be thought again.”

identifier une fois pour toute Zukofsky à la tradition ou à l'expérimentation qui sont, somme toute, deux versants d'un même désir de distinction. Sa poésie semble plutôt relever en cela d'une modestie qui, étymologiquement, a partie liée avec la mesure. Dès lors, il insiste inlassablement sur le fait que la reprise n'est pas la copie, que l'influence n'est pas la détermination et que la récurrence n'est pas la répétition mais, dans le même ordre d'idée, que sa poésie ne saurait se suffire à elle-même :

For you I need not write this
 Or write anything,
 My time runs me
 When I write only for you
 Whatever
 Is around me.
 Literature, you remark
 Is another's account
 Which if I can afford to carry
 May add up as my own.
 [...]
 My poetics has old ochre in it
 On walls of a civilized cave,
 Eyes trapped in time, hears foam over horses,
 All of a style, surge
 Over six thousand years
 Not one of their mouths worrying a bit.
 Today no bit to worry (*A* 238)

L'ambiguïté référentielle du pronom personnel du neuvième vers est remarquable dans la mesure où, en faisant le lien entre les pronoms « I » et « you » opposés à la ligne quatre, il matérialise grammaticalement tout le propos de cet extrait. En effet, si les chevaux du magdalénien, le poète et le lecteur parviennent à devenir ce qu'ils sont ce n'est que dans la mesure où ils s'animent réciproquement, se constituent et se regardent. Certes, la rencontre n'est pas frappée du sceau de la nécessité (« For you I need not write this/ Or write anything) mais il ne s'agit ni pour le poète d'en faire un objet de préoccupation ni de ronger son frein de se voir ainsi bridé par le temps. Il doit bien au contraire s'en remettre au devenir. Tout ceci n'est d'ailleurs qu'une question d'accentuation comme tend à nous le démontrer la lecture des vers trois à six dans lesquels deux figures diamétralement opposées du poète nous apparaissent. Le premier cherche à tout prix à s'adresser à un lecteur absent (« When I write **only** for **you** ») et se trouve dès lors pris au piège des limites de son propre temps (« My **time** runs **me** » « Whatever/is **around** me »). Le second

se contente de nous donner à lire les rythmes de son monde (« **My time runs me/When I write **only** for you/Whatever/Is around me** ») créant ainsi, paradoxalement, la possibilité d'une reconnaissance et d'une rencontre.

Tout ceci nous permet sans doute de mieux saisir le sens de l'aphorisme sur lequel s'ouvre « Poetry : For My Son When He Can Read » : « Without poetry life would have little present. To write poems is not enough if they do not keep the life that has gone. To write poems may never seem enough when they speak of a life that has gone. » (*Prep 3*) En effet, l'écriture ne saurait suppléer à une absence dont elle ne peut, tout au plus, que répéter inlassablement l'évidence. En revanche si lecteur parvient à réaliser le poème et, de ce fait, à se réaliser lui-même à travers le poème, sa lecture prend acte de la vitalité de l'œuvre et contribue à la replacer dans le flux du devenir. Paradoxalement, dans la lecture et l'écriture, le fait d'être au monde suppose l'oubli de soi, l'absence. On comprend également mieux pourquoi « *A* » ne se laisse pas aller à la complainte, au quiétisme et à la nostalgie alors, pourtant, qu'il est profondément lié à la finitude. En effet, être dans le devenir suppose de prolonger la fin pour qu'elle devienne à proprement parler un nouveau départ plutôt que de se laisser aller à la complaisance sentimentale et virtuose de l'élégie telle qu'on la comprend d'ordinaire¹¹⁷. L'exemple nous est une fois de plus donné par le fils de Zukofsky, Paul, qui après avoir pleuré la mort de son grand-père décida de ne plus se laisser affecter par la lecture des nécrologies étant donné que: « [he] found the/only way to/outlast their authority/is to outlive/them » (*A 335*). Le choix de « outlive » plutôt que « survive » ainsi que l'ambiguïté calculée du pronom « them » suggère que, pour le fils comme pour le père, nous ne devons pas nous contenter de survivre à nos morts et nous satisfaire du verdict des nécrologies mais bien de redoubler nos efforts afin de rendre à la vie non seulement les morts mais aussi ceux qui portent leur deuil.

C'est ainsi que le rapport que Zukofsky établit à la mémoire et au passé dans son œuvre est profondément ambivalent. En effet, la quête de l'actuel ne représente, pour le poète, qu'une fuite en avant qui ne sert tout au plus qu'à souligner le caractère éphémère

¹¹⁷ On peut par exemple considérer que « *A* »-3 vise à établir l'impossibilité de produire un poème élégiaque dans la mesure où l'évocation de la mort de Ricky Chambers donne lieu à un poème assez pauvre qui revient constamment au silence (« dead mouth » « your dead mouth singing »), à l'impossibilité du souvenir (« out of memory » « out of history ») et à la difficulté de mettre le tout en vers (« no meter turns »). Qui plus est, le fait que le poème se clôt en surnommant Ricky « dicky-bird », suggère qu'il ne s'agit que d'une glose sur l'expression « not dicky bird » qui signifie « ne pas dire un traître mot » ou « rien du tout ».

d'un instant à jamais mort-né. Les feuilles des journaux flétrissent et jaunissent au moment même de leur parution (*A* 275, 297, 303) ; l'œuvre révolutionnaire réalisée hier soir est déjà obsolète ce matin (« your broken-glass painting/of last night's/universe is already/unfashionable » *A* 354) ; la mort de Kennedy conçue un jour comme une tragédie nationale est oubliée le surlendemain (cf. « *A* »-15). Cette ivresse du présent n'aboutit qu'à rappeler constamment la finitude qu'elle voudrait faire oublier. Mais à l'inverse le culte de la mémoire est tout aussi morbide :

‘ they live for memory:
with them in the sense that they think
of nothing else: the more in their past
the more find it’: *Maud-Evelyn*. I read there
he plays here. ‘So life hasn’t seen anything?’
‘Nothing.’ ‘Then he hasn’t kept the things?’
‘He has kept everything.’ Paid: but not for
the work. This fable of life its face
like sudden night when nothing is said but
in ‘silences that cause the thought to flow’
head splitting and not splitting: to think hair-
splitting: (*A* 401)

Si celui qui thésaurise la mémoire espère toucher la rente d'une vie faite de spéculation et d'oisiveté, il s'avère en réalité qu'il paye un prix exorbitant : la vie, aveugle, muette et introspective n'est tout au plus qu'une fable pour lui. Ce double rejet de l'actualité et de la mémoire me paraît proprement incompréhensible si on ne l'envisage pas dans le contexte de cette poétique du devenir qui permet justement à Zukofsky de composer « *A* » sans avoir recours ni à la téléologie du projet, ni à la réminiscence du récit ni à l'amnésie de la collection d'instantanés. En cela je souhaite défendre une thèse proche de celle formulée par Peter Quartermain dans son essai « Instant Entireties : Zukofsky's 'A' » :

The poem imitates ‘life’, certainly, insofar as it means the writer relinquishes a preset schematic ‘control’, then the order the work exhibits or the reader finds is not necessarily ‘intended’. In the words of ‘A’-13, ‘the years make their order’. [...] Recognizing that ‘each poem has its own laws’ – that any poem, that is to say, inevitably (be it ever so slightly) modifies its own formal principles as it proceeds [...] the poetics of the ‘instant entirety’ demand that the text incorporate its own history, recording and incorporating its own errors as they occur over time in order to be error free. For only by such means can it escape being overtaken by events. (*Quartermain* 61-65)

Si l'on peut regretter que Quartermain ait restreint cette logique de l'« instant entirety » à une simple question de réussite formelle, il me semble que l'hypothèse d'un Zukofsky jouant le jeu du devenir et déjouant les pièges de l'histoire en recomposant rétroactivement son texte est d'une très grande justesse. Chaque nouveau mouvement procéderait ainsi d'une réévaluation de ce que l'écriture a été en mesure d'accomplir jusqu'alors. En remettant ainsi en œuvre tout le poème dans chaque mouvement, Zukofsky était non seulement en mesure de prolonger ce qui avait été achevé mais aussi de l'infléchir rétroactivement en changeant d'accentuation, en soulignant certaines constantes ou en marquant des continuités. C'est ainsi que chaque moment de l'écriture était non seulement déterminé par son passé mais aussi constitutif de celui-ci et que l'œuvre pouvait ainsi émerger, de proche en proche, dans le devenir d'une écriture se rapprochant inéluctablement d'un terme qui, jusqu'à la fin, n'en demeurait pas moins inconnaissable. C'est du moins ce que semble suggérer Zukofsky dans une lettre à Lorine Niedecker incluse dans « A »-12 et dans laquelle il revient, 13 ans après, sur « A »-8 :

Each writer writes
 one long work whose beat he cannot
 entirely be aware of. Recurrences
 follow him, crib and drink from a
 well that's his cadence – after
 he's gone. What struck you, as
 I think you meant, choppy in
 "A," 13 years or so back when
 I tried hard for the fact," I
 reread sometimes to tie in with
 what goes on now, and the "fact"
 is not so hard-set as a paradigm.
 I have to reread several times
 to find out what I meant. Only
 after a while, with no pen in hand,
 does the "fact" I wanted come
 back – a sort of perennial-annual. (A 215)

Si la comparaison du poème à une plante vivace que Zukofsky nous propose ici est particulièrement frappante, ce qui nous intéresse davantage c'est la manière dont la relecture devient un moment à part entière de l'écriture qui parvient non seulement à briser la logique du paradigme et de l'intentionnalité mais aussi à faire émerger le « fait » du poème ayant éludé le poète jusqu'alors. On comprend mieux pourquoi Zukofsky insista si

peu sur le moment de composition de l'œuvre et demeura fidèle, pendant quarante ans, au projet minimal formulé à la fin des années 20. Il ne s'agissait tout au plus que d'un prétexte vide de sens lorsqu'il est envisagé en soi et Zukofsky évoque même dans « *A* » comment, après quarante ans, le projet en est venu à s'effacer dans la pratique (*A* 316). À l'inverse, Zukofsky revient systématiquement sur l'importance pour lui de relire, recontextualiser, raturer, collationner, éditer, éliminer et amender au point où ces activités en viennent à presque à représenter pour nous tout le répertoire technique d'une écriture qui se ferait a posteriori. Le fait de revisiter ainsi constamment ses textes ne vise pas à falsifier le passé ou à en offrir une lecture révisionniste mais bien à marquer les continuités et les constantes d'un processus.

Cette démarche est particulièrement saillante dans la manière qu'il a de reprendre ses deux textes « fondateurs » que sont « Program : 'Objectivists' 1931 » et « Sincerity and Objectification : With Special Reference to the Work of Charles Reznikoff ». Lorsqu'en 1958 il publie *5 Statements for Poetry* il se contente d'éliminer les références au contexte de la publication dans *Poetry* et insiste sur la cohérence théorique de l'ensemble : « In this sense, four of the pieces are restatements of the constant theme first expressed as 'Sincerity and Objectification' in 1930. » (*Prep* 187) Pourtant, lorsque, un an plus tard, il publie « *A* » 1-12 au Japon, c'est « Poetry : For My Son When he Can Read » qu'il inclut en annexe¹¹⁸ du texte suggérant ainsi que sa démarche ne saurait se résumer aux concepts canoniques de « sincérité » et d'« objectification » que l'essai n'évoque même pas, il nous encourage seulement à chercher d'autres éléments de cohérence. La publication de *Prepositions* en 1967 marquera une étape supplémentaire du même processus en plaçant « Poetry: For My Son » en tête de recueil et en consolidant « Sincerity and Objectification » et « Program: 'Objectivists' » en un seul essai intitulé « An Objective ». En rebattant ainsi l'ordre des textes et en modifiant le titre de son essai, Zukofsky tend à modifier profondément l'économie de sa poétique en minimisant considérablement l'importance de ses deux concepts « clé » et en prenant ses distances eu égard à une lecture « objectiviste » de son

¹¹⁸ Le fait que l'essai intervienne après le poème me paraît bien entendu significatif, tout comme le fait de choisir de mettre en regard les deux textes et d'ainsi offrir une corrélation textuelle à ce que Zukofsky n'avait fait qu'affirmer dans la préface des *5 Statements* : « These five essays may be viewed as stops in the excusion of a poet who wished to imbue criticism with something of the worth and method of his craft – poetry. » (*Prep* 187)

œuvre¹¹⁹. Par ailleurs, s'il ne réécrit pas ses essais de 1930, il les remanie considérablement réduisant leur longueur des quatre cinquième. Il élimine principalement les études de cas qui émaillaient ses textes mais aussi tous les éléments qui relevaient encore de la rhétorique du manifeste. Si la portée du texte devient de ce fait plus générale, il semble aussi que Zukofsky renonce aux ambitions programmatiques de ses débuts pour nous offrir une description du poétique qui, en gommant l'intention auctoriale, tend à minimiser la distinction entre écriture et lecture. Le travail d'édition accompli par Zukofsky s'apparente ainsi au travail du temps : le conjoncturel disparaît peu à peu, l'argumentation se resserre, le contexte change et modifie le ton, la portée et le sens des textes. À ce titre, il est frappant de constater qu'en dépit d'une insatisfaction croissante avec la lecture faite de ses deux concepts fondateurs de sincérité et d'objectification, Zukofsky n'ait pas purement et simplement choisi de les éliminer de son corpus critique¹²⁰, reconnaissant que le moment relevait dorénavant de l'histoire¹²¹, mais préféra les minimiser, les infléchir. En somme, Zukofsky ne regrette pas la persistance obstinée du passé, il l'exploite et la met en scène.

Certes, cette succession de différents états du texte n'est plus perceptible quand, avec l'achèvement du texte et la mort de l'auteur, l'écriture se stabilise pour devenir œuvre, mais on perçoit encore dans « *A* » la trace de cette dynamique de la récollection qui, dans la mesure où elle est productive, se distingue de la simple réminiscence. Nous avons déjà évoqué comment, ponctuellement, différents mouvements peuvent se suivre et se répondre ou comment « *A* »-24 et l'index nous encouragent à recomposer le texte a

¹¹⁹ En effet, le titre de l'essai insiste bien plus sur une visée particulière que sur une hypothétique « objectivité » générale et le caractère mesuré, quasi lyrique, de « *Poetry : For My Son* » modifie profondément l'horizon de lecture de « *An Objective* » d'une façon qui n'a pas été suffisamment perçue par la critique. Le processus se trouve parachevé lorsque, dans la réédition de 1974 de *Prepositions*, Zukofsky complète la section « *For* » par son essai « *For Wallace Stevens* » qui a bien plus en commun avec « *Poetry : For my Son* » qu'avec « *An Objective* ».

¹²⁰ Zukofsky semble s'efforcer de préserver les principaux traits du texte source en dépit de ses élisions. Ainsi, par exemple, si la référence au politique devient moins insistante dans « *An Objective* » dans la mesure où il n'y fait plus référence ni à Lénine ni à Staline, elle n'en demeure pas moins présente à travers la référence à la « *rise of metallurgical plants in Siberia* ».

¹²¹ « There were a few poets who felt sympathetic towards each other and Harriet Monroe at the time insisted, we'd better have a title for it, call it something. I said, I don't want to. She insisted; so, I said, alright, if I can define it in an essay, and I used two words, *sincerity* and *objectification*, and I was sorry immediately. But it's gone down in the history books; they forgot the founder, thank heavens, and kept the terms, and, of course, I said *objectivist*, and they said *objectivism* and that makes all the difference. » (*Prep* 170-71)

posteriori. Il en va de même lorsque Zukofsky s'étonne, dans « A »-12, du chemin parcouru depuis « A »-7 (*A* 228, 258), soulignant ainsi qu'en fournissant un effort de mémoire ce mouvement nous projette en avant. On peut aussi évoquer comment, dans son essai « William Carlos Williams » et dans « A Coronal for Floss », l'hommage à Williams encourage littéralement le poète à remonter le temps pour lire son œuvre à travers le prisme de leur amitié et partir en quête de concordances qui ne furent pas perçues à l'époque. Dès lors, si Zukofsky ouvre « A »-17 sur une citation de « A »-1 (*A* 377), celle-ci problématise le retour et la mémoire qu'elle évoque pourtant en se fondant totalement dans son nouveau contexte, le désenchantement des débuts ayant laissé place à la pudeur et la retenue d'un poète s'effaçant dans le travail du deuil qui nous donne à entendre la voix vivante de Williams. La mémoire a donc bien sa place dans « *A* » et l'on n'est pas surpris de lire :

A

child learns on blank paper,
an old man rewrites palimpsest, (*A* 524-5)

La mise en exergue du pronom indéfini suggère qu'il s'agit là presque d'une définition du poème et si « *A* » est un palimpseste ce n'est pas seulement parce qu'il est déterminé par les œuvres du passé et les documents de l'histoire mais que l'écriture de Zukofsky ne progresse que dans la mesure où elle parvient à s'accommoder de ce qui a déjà été produit et qui ne saurait être mis sous rature. Néanmoins, le poète ne se contente pas d'ajouter des couches à un palimpseste qui deviendrait ainsi toujours plus indistinct mais bien de le réécrire suggérant que son écriture relève d'un travail de la mémoire et non d'une simple mécanique du souvenir. Il arrive ainsi, que dans l'accumulation des textes on en vienne à perdre de vue certains de ses éléments qui, sans pour autant disparaître, s'estompent pour permettre au texte de progresser. C'est ainsi que Zukofsky ménage également une place dans son écriture à la contingence de l'oubli. Si « A »-12 est donc en partie gouverné par une logique de la re-collection toute la fin du mouvement est consacrée à faire le vide. Seize pages durant le poète débarrasse son bureau de toutes les notes, idées, faits et citations qu'il ne juge plus devoir conserver, dont il n'a plus l'usage ou dont il ne sait même plus pourquoi il les avait conservées considérant, à juste titre, que pour écrire il faut aussi savoir oublier : « To begin a song/ If it is not there/Forget » (*A* 257). Plus

fondamentalement, le poète reconnaît qu'il n'est souvent plus en mesure de « read back thru the years » (*A* 251) ce qu'il a lui-même écrit. L'écriture au crayon s'estompe et les idées jetées sur le papier deviennent illisibles à force de se superposer. Pourtant même quand l'écriture se fait imprimer et passe ainsi sur un support moins sensible aux vicissitudes du temps, il arrive que ses intentions s'obscurcissent au point de rendre le texte étranger à son auteur :

'In another week,
 another month
 another –
 I shall be driven,
 how shall
 I look
 at this sign
then –
 how shall
 I read
 those letters
then –
that's a thing
 to remember
 this –
 how shall
 I look
 at it,
then' (*A* 361-362)

Ironiquement, Zukofsky s'efforce de faire de la possibilité de l'oubli ce dont il s'agit justement de se rappeler, comme pour souligner la contingence de la mémoire et donc de l'intentionnalité. Cette mise en garde semble certes s'adresser au poète lui-même mais le lecteur ferait bien de ne pas l'oublier alors qu'il s'évertue de rendre compte non seulement de « *A* » mais aussi de sa propre expérience de la longueur. Lui aussi doit parvenir à trouver ce point d'équilibre délicat entre le devenir, la mémoire et l'oubli sous peine de ne pas parvenir à lire « *A* ». D'ailleurs il n'est pas anodin que Zukofsky utilise de plus en plus fréquemment les verbes « inwreath » et « enwreath » pour décrire son écriture. Non seulement s'agit-il d'offrir une alternative au « whorl of necessity » mais aussi à la métaphore canonique du tissage du texte qui perd de l'importance dans « *A* ». On peut certes souligner que le tressage offre une forme de composition plus lâche dont la trame hétéroclite ne disparaît pas au fur et à mesure qu'émerge le motif de l'ouvrage mais se

trouve au contraire enrichie et consolidée avec chaque ajout. L'artisan doit par ailleurs s'accommoder de ce qu'il trouve ainsi que de la résistance de ses matériaux. Mais ce qui nous intéresse avant tout ici c'est la manière dont Zukofsky joue avec la polysémie de ces verbes qui évoquent simultanément la couronne mortuaire et une croissance organique, luxuriante. C'est ainsi que « *A* » est tout à la fois marqué par l'intentionnalité et la contingence, le mémoriel et le vital :

For all inwreathed
 This imagined music
 Traces the particular line
 Of lines meeting
 by chance or design. (*A* 187)
 A living calendar names inwreathed » (*A* 562)

6. *Ars brevis, vita longa*

L'on ne sera pas surpris, dès lors, de constater que « *A* » évoque, à plusieurs reprises, la mort du poète. Nous rencontrons ce motif pour la première fois dans la onzième section du poème dédiée à la femme et au fils du poète. Le mouvement s'inspire formellement de la ballade « *Perch'io non spero* » de Cavalcanti et complique le topos du poète dépêchant ses vers auprès de l'aimée dont il est séparé. Ici c'est la mort qui sépare le poète de sa famille et le poème a pour mission de convertir le deuil en chant. C'est un poème allusif, impersonnel et difficile, mais qui n'en demeure pas moins pour cette raison même étonnamment intime et pudique, parvenant non seulement à effacer les larmes qui sont partout évoquées à demi-mot mais aussi à détourner vers le monde ceux qui seraient tentés de se complaire dans la contemplation de la mort. Ainsi, si l'élaboration formelle vise à tenir à distance le danger de l'épanchement, ce poème n'en demeure pas moins profondément pathétique et préserve, quoique de manière indistincte et médiatisée, la trace d'une présence réconfortante qui saura être reconnue par les proches du poète. Ce n'est qu'en passant que Zukofsky rappelle au chant auquel il s'adresse, qu'il n'a le pouvoir de susciter ni l'oubli ni le souvenir : « *No, song, not any one power/ May recall or forget* » (*A* 124). Il me semble d'ailleurs que lorsque ce motif revient en ouverture de « *A* »-18, Zukofsky insiste bien plus sur ce point :

An unearthing

my valentine
 if I say it now will
 it always be said.
 I always know
 it is I who have died
 yet in that state

sorrow for you
 by yourself.
 Thinking of you
 without me
 without years
 of hours
 that time is.
 Selfish of
 me to wish you
 to merely
 live long

to fulfill
 no time
 where your
 thought for
 me has no sense
 for with
 that thought
 it is I have died.
 I mean don't cry
 in that sense
 I cannot now
 get around
 thinking I am dead
 where with you
 now I have no place
 as I say
 it now
 and you sense
 it always said. (A 390)

Bien que ce passage ne semble, a priori, être qu'une redite plus simple de ce qui avait été accompli dans « A »-11, il me semble au contraire que ce poème est bien plus élaboré qu'il n'y paraît car deux, voire trois voix distinctes se superposent en lui. La première est celle d'un poète sûr de sa force et qui, par la seule autorité de sa voix, est capable d'évoquer sa présence (« An unearthing [...] / if I say it now, **will it**, (it will) always be said. »). C'est ainsi qu'il parvient à retrouver son aimée grâce au poème par-delà la mort. Lui pense à elle

depuis sa tombe (« I always know it is I who have died yet, in that state, (I still) am grieved of knowing you by yourself ») et se réjouit de la savoir vivante même s'il n'est plus (« Thinking of you outside, of hours that time is. Me without years »). Il lui demande de trouver du réconfort dans le fait qu'en survivant et en pensant à lui, il continuera à vivre en elle par la lecture dans la mesure où ils ne peuvent imaginer d'être séparés (« I mean, don't cry, in the sense that I cannot now get around thinking that I am dead, that I have no place, when I am with you now »).

La seconde est non seulement moins sûre de sa force (« If i say it now, will it always be said ?) mais s'en prend violemment au culte pervers de la mémoire célébré par la première voix. Elle constate qu'en scénarisant toujours la mort du poète, elle fait preuve d'un égoïsme affreux puisqu'elle a abandonné l'aimée à une vie de deuil solitaire (« yet if this is the case the sorrow is for you all by yourself »), dépouillée de tout présent (« Thinking of you without **me**, without years » « to fulfill no time »). D'ailleurs, c'est tout le dispositif qui est vide de sens car, en écrivant cette élégie par anticipation, le poète nie qu'il est effectivement présent aux côtés de sa femme au moment de l'écriture et instille dans chaque mot l'idée d'une absence à venir. Pourquoi pleurer (« I mean 'don't cry' in that sense ») alors que tout ceci n'est somme toute qu'un exercice spéculatif absurde. C'est ainsi que ce poème, en jouant sur les déictiques et en distinguant le temps de l'écriture de celui de la lecture, contredit radicalement le prédicat de « A »-11. De plus, en reprenant le vocabulaire de la cognition et de la pensée, Zukofsky souligne ici combien l'effet de présence n'est qu'un artifice de la pensée, un effet de langue lié à une déixis sans référent (« I have no place »). C'est ainsi que pour nous le pronom à la première personne se vide paradoxalement de son sens et que le poème lui-même semble nous mettre en garde contre la tentation de vouloir recréer une présence que l'on croit percevoir derrière chaque mot. Le poème nous dit en somme de ne pas nous vouer au souvenir faute de quoi le sol se déroberait sous nos pieds (« un-earthed ») pour faire de nous des morts vivants qui se seraient détournés du monde référentiel (« with that thought it is I have died »).

Il apparaît donc que Zukofsky ne cherche nullement à produire par l'écriture un poème dont la pérennité servirait à garantir la perpétuation de sa présence par-delà la mort et il semble que le poète ait été très tôt préoccupé par le changement de statut que sa mort allait induire dans son poème. C'est ainsi que dès « A »-1, en prédisant un lien entre son poème et la musique, il semble déjà considérer que « A » ne sera pas le cénotaphe d'une présence disparue: « Music leaving no traces,/Not dying and leaving not traces » (A 4). Il me semble, par ailleurs, que cette conception du travail poétique est en partie dérivée de ce

qui, dans les premiers mouvements, relevait encore d'une source d'indignation politique : la vie et le travail ne sauraient avoir uniquement pour vocation la subsistance, la survie (*A* 5, 70). Le poète condamne en tout cas clairement ceux qui ne consacrent leur vie qu'à ériger un monument censé garantir leur survie :

To rear the monument
Of your own fame on the slob –
If your children forget
Your love is not unregarded –
What is cold in the grave? (*A* 266)

Zukofsky traite par le ridicule le désir paternaliste d'inculquer à des enfants et des lecteurs rétifs le souvenir de sa propre gloire tout comme celui de vouloir ériger un monument qui n'aura, en définitive, pour seule fondation que la boue (slob) des cimetières. Si le fait d'être oublié ne signifie pas pour autant que l'on serait déconsidéré ou ignoré (disregarded), il ne suppose pas d'avantage la mise sous rature de l'amour partagé (unregarded). De toute façon, quel bénéfice y aurait-il à tirer de cette estime posthume alors que notre cercueil sera vide de toute présence ? Zukofsky s'en prend systématiquement à l'idée de sens commun qui voudrait que l'œuvre d'art ait pour vocation de suppléer au caractère transitoire et éphémère de la vie en lui fournissant un réceptacle susceptible de traverser les siècles. Il semble bien au contraire souscrire à l'avis de Richard Flecknoe qui, dans le *Périclès* de Shakespeare, affirme : « *'Ars longa, vita brevis, as they say/ But who inverts that saying made this play.'* » (*A* 297). Certes, Zukofsky hésite lui-même sur le sens à donner à cet adage, mais il ne fait pour autant pas de doute que pour lui l'art n'est pas tant une collection d'artefact qu'une pratique de la vie particulière qui la met en œuvre et qui, dès lors, n'établit pas de distinction de nature entre la production de l'œuvre et sa réception. Par ailleurs, si Zukofsky considère que seul le travail est source de valeur, la longévité d'une œuvre ou d'une chose ne saurait en aucun cas être considérée comme remarquable en elle-même et elle ne saurait pas d'avantage être considérée comme symptomatique de son appartenance au monde des essences, des universaux ou de l'idéal. Le poète s'exprime abondamment à ce sujet dans *Bottom* : et, dans une moindre mesure, dans « *A* » notamment quand il s'étonne du proverbe latin « *Et bonum quo antiquius, eo melius/ Really, the older a good thing, the better ?* » (*A* 288)¹²². Il

¹²² Les deux exemples que je donne ici s'en prennent à la valeur attribuée à la longévité et donc à une certaine idée de la tradition mais Zukofsky semble également critiquer, bien que de manière plus discrète, le non-

ne semble dès lors pas infondé de considérer que, pour Zukofsky, « *A* » n'avait pas particulièrement pour vocation de durer dans la mesure où cela supposait soit de postuler l'existence d'un ordre éternel et idéal auquel le poème pourrait espérer se conformer soit, plus prosaïquement, de parier sur la postérité de l'œuvre et, en définitive, de s'apparenter aux spéculateurs et aux capitaines d'industrie espérant tirer profit du passage du temps. Michael Szalay nous rappelle d'ailleurs que, dans les années trente et quarante, Zukofsky n'est pas seul à se tourner vers le travail pour échapper aux épineuses questions relatives à la reconnaissance artistique, au succès et à la postérité :

Unable to predict future responses to their work, artists can never earn success; at best, they can fortuitously find their living as speculators find their profits. [...] The Writer's Project understood writing as labor primarily to make coherent a salary form that released the writer from ever having to sell his or her work. A cornerstone of New Deal efforts to produce community through regulated non laissez-faire mechanisms, the Writer's Project described writing not as a commodity to be consumed but as a form of collective labor in which American citizens could participate and so become transformed into newly empowered producers. (*Szalay* 60-266)

Si Zukofsky ne considère pas son travail en des termes aussi résolument politiques et si les liens qu'il entretint avec la WPA furent loin d'être excellents, les parallèles avec sa propre conception sont frappants. En tout cas, tout ceci vise à établir que l'activité poétique de Zukofsky ne peut se transformer en œuvre que si elle est constituée comme telle par le travail d'un lecteur qu'elle ne peut ni anticiper ni prescrire. En cela la position que j'ai voulu proposer ici est diamétralement opposée à celle défendue par Libbie Rifkin dans *Career Moves*. En effet, selon Rifkin, la poétique zukofskienne serait en grande partie déterminée par son désir de s'affranchir des circuits ordinaires de distribution des textes littéraires afin de façonner sa propre réception : son illisibilité, sa compulsion « mélancolique » à la collection, son insistance sur des scènes de lecture faussement dialogiques, ses poèmes posthumes et même la vente de ses manuscrits au Austin

sens de la nouveauté considérée comme une valeur monnayable à ranger précieusement dans son portefeuille : « Sometimes you discover what you think is a measure and it's the same as the objectivist voice. And it's nothing « new » -- that is, hankering for the *new* in the sense of *novelty*. I'd say this of Chaucer, of Wyatt at his best. You can't carry the poetic object away or put it in your pocket. » (*Prep* 235)

Humanities Center seraient autant de symptômes de ce désir de maîtriser sa postérité. Si je n'ai pas eu l'occasion de répondre tour à tour à chacun de ces points, je crois néanmoins avoir été en mesure de démontrer que l'on ne saurait considérer Zukofsky comme un poète soucieux de préserver son autonomie et de s'abstraire du temps. Par contre, il est intéressant de lire le chapitre de Rifkin comme une tentative pour rendre compte de la définition, apparemment contradictoire, du poétique proposée par Zukofsky : « [the] desire for what is objectively perfect inextricably the direction of historic and contemporary particulars » (*Prep* 12). Selon Rifkin, les ordres disruptifs et socialisés du désir et de l'histoire ne peuvent qu'entrer en conflit avec le monde inerte, formel et fermé de la perfection objective, et cela la pousse à conclure que Zukofsky s'est donné une tâche impossible et que son œuvre matérialise de manière exemplaire le difficile passage de la condition « moderne » à la condition « post moderne ». Dans le même ordre d'idée, l'évocation par Zukofsky d'une hypothétique « perfection objective » est une source de gêne pour la critique et plus particulièrement pour Mark Scroggins qui cherche à se débarrasser de la question le plus tôt possible dans un interchapitre de son *Poem of a Life*. Défendant la thèse selon laquelle Zukofsky se serait progressivement libéré des vestiges d'idéalisme qui caractériseraient ses premiers textes, il établit un parallèle pour le moins anachronique entre l'image, récurrente dans les premiers mouvements, de la fleur « liveforever » et la réflexion sur la durée qu'il propose à la fin de sa carrière dans son essai « For Wallace Stevens » :

The moment of duration is a moment of oneness, a moment of 'clear and distinct' knowledge – as Zukofsky puts it in 'A'-22, 'duration/a knowledge that verifies' -) and a moment literally outside of time. Poetry can take us out of our historical, chronological moment, can put us into a place that removed from what Shakespeare calls 'Devouring time' (sonnet 19) the inexorable progression that grinds us all to the same dust. [...] The explicit celebration of an reference to the plant liveforever as emblem of personal or artistic immortality grow rare in Zukofsky's later poetry. One senses that Zukofsky has come to terms with the issue of immortality, has realized that to constantly strain against the bonds of time, an explicit 'dur désir de durer' is to misplace one's emphasis. [...] Depicting moments that might be symbolized by liveforever, for Zukofsky, is in the long run less interesting than pursuing moments of his own special sense of duration. (*Scroggins* 2007 97-101)

Il y'a quelque chose d'ironique dans le fait que, sans même s'en rendre compte, Scroggins substitue le « clair et le distinct » de la certitude cartésienne à l'adéquation et au devenir spinozien sans lequel on ne peut comprendre la « perfection objective » du poème pour Zukofsky qu'il définit comme suit dans « An Objective » : « A poem as object [...] experienced as an object – Perfect rest – or nature as creator, existing perfect, experience perfecting activity of existence, making it – theologically perhaps – like the Ineffable →» (*Prep* 15). En juxtaposant ainsi l'utilisation de « parfait » comme adjectif, nom et verbe au présent progressif, Zukofsky suggère en tout cas clairement qu'il ne s'agit pas d'un ordre idéal et immuable qui existerait en dehors du temps et de l'activité. Elle est au contraire l'alternative triviale, pragmatique, mondaine d'un Ineffable qui n'existe pas comme une limite a priori mais qui se matérialise bel et bien au terme d'un processus de devenir. Pour Spinoza, comme pour Zukofsky, l'état de perfection ne se distingue pas de notre être au monde et dans le temps dès lors qu'il est l'issue fatale de tout processus de devenir qui, en s'achevant, ne saurait être imparfait dès lors qu'il ne peut être autrement que ce qu'il a été. À ce titre il ne faut pas considérer la finitude humaine comme la marque de son imperfection, bien au contraire, dans la mesure où elle nous contraint à envisager la vie *sub specie aeternitatis*. Il n'est d'ailleurs pas anodin de constater que Zukofsky est très attentif à distinguer la fleur « liveforever » non seulement de « eternity » (*A* 207), « nevergreen » (*A* 532), « everlasting » (*A* 98, 522), mais aussi de « live forever » (*A* 142)¹²³. Si l'on étudie d'un peu plus près les différentes occurrences de « liveforever » dans « *A* », on constate qu'elles sont assez peu nombreuses et bien plus problématique que le terme même ne le

¹²³ Si, dans « *A* », Zukofsky rejette le plus souvent le concept idéaliste d'éternité, il n'en suggère pas moins, dans *Bottom : On Shakespeare*, la possibilité d'une expérience temporelle et empirique de l'éternité (*B* 245) qu'il semble dériver de Spinoza, Wittgenstein et Poe. Il précise d'ailleurs très tôt dans son ouvrage « If by eternity is understood not endless temporal duration but timelessness, then he lives eternally who lives in the present. Our life is endless in the way that our visual field is without limit. » (*B* 83) et cite la proposition 6. 43 12 du *Tractatus* de Wittgenstein : « Not only is there no guarantee of the temporal immortality of the human soul, that is to say of its eternal survival after death ; but in any case, this assumption completely fails to accomplish the purpose for which it has always been intended. Or is some riddle solved by my surviving forever ? Is not this eternal life itself as much of a riddle as our present life ? The solution of the riddle of life in space and time lies *outside* space and time. (It is certainly not the solution of any problems of natural science that is required.) » (*Wittgenstein 1974* 87-88). On peut compléter le tableau en citant les *Cahiers* de Wittgenstein dans lesquels il affirme : « The work of art is the object seen *sub specie aeternitatis* ; and the good life is the world seen *sub specie aeternitatis*. This is the connection between art and ethics ».

suggère. L'utilisation récurrente, dans « A »-7, du refrain « take liveforever » suggère, par exemple, l'usurpation et le diffèrement. Scroggins souligne également que le poète fait aussi référence à un « impossible liveforever » dans « A »-12 :

Happiness is not present at the start
 Like a piece of property and is only
 Accidentally concerned with the good
 Of the artist – failing he must blame himself –
 He wants impossible liveforever
 While justice is to persons as well as to things.
 Nothing is better for being eternal
 Or more white than white that dies of a day.
 To be is better than not to be. To
 Live – (A 237)

Certes, le sens de ce passage est loin d'aller de soi ; mais Zukofsky se dissocie nettement de ceux qui considèrent que l'œuvre d'art se doit de témoigner éternellement d'une plénitude qu'ils possèderaient en propre, a priori, et qui, en définitive, ne peuvent que constater que l'épreuve de l'écriture les prend en défaut. Pour lui, il ne s'agit pas tant d'être satisfait que de se contenter de la condition précaire de l'artiste qui œuvre pour le bien avec les choses telles qu'elles existent¹²⁴. Mais en quoi consisterait donc « possible liveforever » et surtout faut-il considérer que la référence à « liveforever » dans « A »-2 en serait la représentation ? Comme le fait remarquer Scroggins, cette représentation semble évoquer l'idéal formel de l'œuvre organique colridgienne : la fleur se constitue comme une image de l'ordre, de la vitalité, de la densité et de l'immuabilité dont la structure fractale se détache de l'espace pour constituer un lieu à part entière duquel peut sourdre la musique. Il me semble toutefois malvenu d'abstraire cette image du contexte que constitue le mouvement dans son ensemble pour en faire un symbole isolé et autonome. Après tout, n'est-ce pas l'ensemble du second mouvement qui est censé répondre à Kay pour qui « A »-1 ne se contente pas de ridiculiser Bach (« Snapped old catguts of Johann Sebastian ») mais aussi de mutiler (« traduce ») la poésie en la réduisant à ce que dicte les mœurs (« wonts » « society »), les pulsions (« itch » « w[a]nts ») et les dissonances ? La persona poétique répond d'abord que le poème, tout comme Kay lui-même, ne saurait

¹²⁴ Je lis « accidentally » dans son sens aristotélicien. Ainsi, le bien n'est pas une propriété essentielle du poète mais ce vers quoi il œuvre se distinguant donc du même coup de *l'état* de satisfaction et de contentement que Zukofsky semble associer à « happiness ».

s'abstraire du flux du temps qui est d'ailleurs comparé à une mer charriant pêle-mêle « imperialism, wave games, nations,/ Navies and armaments, drilling,/old religions » et peuplé de « slugs and cuttelfish ». Voilà la matière première d'une épopée (« epos ») qui n'a plus grand chose à voir avec la dignité antique qui lui est associée d'ordinaire. Changeant de registre tout en parvenant à filer sa métaphore maritime, le poème associe Agamemnon à une troupe de marins de carnaval dont la jovialité et le désir affiché en vient à rejaillir sur l'austère roi de Mycène. En établissant ce parallèle, le poème semble suggérer que ces deux temps ne sont pas si différents qu'il y paraît à première vue et que le télos tragique de l'épopée appartient au même temps que la ritournelle inconséquente du quotidien, des vagues, du rire et du désir. C'est donc dans ce contexte que la fleur « liveforever » fait soudain son apparition :

Till the moon, one afternoon,
 Launches with sea-whorl,
 Opening leaf within leaf floats, green,
 On waves: liveforever.
 Hyaline cushions it, sun,
 In one's head. [...]
 What is at my lips,
 The flower bears rust lightly,
 No air stirs, but the music steeps in the center –
 It is not the sea, but what floats over it. (A 6-7)

La rupture avec ce qui précède ne saurait être plus clairement marquée. Le passage ouvre sur un trimètre trochaïque et une rime interne pour ensuite déployer plus soupagement ses variations et ses modulations. La composition devient plus élaborée, s'éloignant de la juxtaposition paratactique de la première moitié du passage. Le lexique même devient plus lyrique au point de nous donner à entendre des échos miltoniens dans l'utilisation du substantif « hyaline ». Et pourtant le motif de l'océan ne disparaît jamais vraiment comme pour nous rappeler, qu'en dépit de son étrangeté radicale, l'événement n'en demeure pas moins constitué dans le temps (« Till the moon, one afternoon ») et par le temps (« launches with sea-whorl/opening leaf within leaf »). Certes, la fleur se détache de la mer devenue, l'espace d'un instant, un écrin diaphane (« hyaline ») mais elle n'en cohabite pas moins avec toutes les autres ordures qui flottent à sa surface et continue à être animée, portée, par le mouvement régulier de ses vagues. Le fait que la première strophe de ce

passage se conclut par « in the head »¹²⁵ en vient même à suggérer que cette fleur n'est rien d'autre que le flux du temps soudain perçu sous un autre aspect et qui, en devenant ainsi quasi tangible, en vient paradoxalement à nous offrir une assise stable à l'intérieur du temps (« there is space to step to the central heart »). Dès lors, si « A »-2 constitue une réponse susceptible de satisfaire Kay, ce n'est pas tant parce que le mouvement réaffirme la perfection formelle du poème contre le flux chaotique du temps mais bien au contraire parce qu'il établit que l'activité poétique ne peut se concevoir en dehors du temps¹²⁶ et que, s'il est possible d'envisager la déclosion de « liveforever », ce n'est que dans la mesure où elle se déploie dans le temps de l'épos et de la ritournelle.

L'image peut certes paraître énigmatique mais il me semble que notre lecture gagne quelque peu en clarté quand on compare « A »-2 au « Raven » de Edgar Allen Poe. Certes rien ne justifie réellement le parallèle que je m'apprête à établir et ce même si quelques références à Poe sont disséminées dans « A » comme dans *Bottom* : et si on retrouve bien ses œuvres complètes dans l'inventaire fait par Celia Zukofsky de la bibliothèque de Zukofsky. Tout au plus puis-je justifier ma démarche en me référant au fait que, pour Zukofsky, les accords apparemment fortuits établis par la lecture entre deux œuvres sont tout aussi significatifs que les influences avérées. C'est ainsi que, pour moi, chaque occurrence du « liveforever » zukofskien fait écho, dans sa forme même, à la rengaine du corbeau de Poe répétant inlassablement « nevermore ». Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler ce dont il s'agit. Un homme anéanti par le décès d'une jeune femme du nom de Léonore a cherché refuge dans la solitude, les livres et la spéculation. Au beau milieu de la nuit, il est tiré de ses rêveries épuisées par le bruit quasiment imperceptible de quelqu'un frappant à sa porte. Incertain de ce qu'il a entendu et craignant l'inconnu, il hésite longuement à ouvrir sa porte et lorsqu'il s'y résout ne se trouve confronté qu'à l'obscurité totale d'une nuit qui semble lui murmurer le nom de Léonore. Le bruit ne cessant pas pour autant, il ouvre sa fenêtre et laisse un corbeau pénétrer dans sa chambre. Soulagé d'avoir pu identifier la cause somme toute triviale de son épouvante, il en vient à demander au corbeau son nom et, contre toute attente, celui-ci lui répond « Nevermore ». Bien qu'il

¹²⁵ Le fait que la pensée n'intervienne qu'*in fine* est d'ailleurs significatif.

¹²⁶ Si Kay ne voit pas dans « A » un poème c'est qu'il s'entête à vouloir reconnaître des traits formels qui l'identifieraient comme tel. En l'enjoignant d'être à l'écoute du poème (« Listen, Kay... »), la persona poétique ne se contente pas d'attirer son attention aux harmonies et aux dissonances subtiles qui animent le mouvement mais l'encourage aussi à substituer le temps de l'écoute à l'atemporalité de la reconnaissance .

s'étonne qu'un corbeau ait pu lui répondre aussi distinctement, il refuse d'abord de donner à sa réponse un sens, cherchant plutôt à expliquer cet étrange phénomène. Mais, en posant des questions toujours plus précises à l'oiseau qui n'offre toujours qu'une seule et même réponse, l'homme en vient progressivement à se convaincre que celui-ci est bel et bien un oracle venu lui annoncer la vacuité de l'instant, l'impossibilité de l'oubli et la fatalité du désespoir. Le poème se conclut sur l'image du poète écrivant à l'ombre de cette certitude immuable et du corbeau qui demeure toujours là, présent, perché sur un buste d'Athéna. Le poème nous offre, bien entendu, une représentation canonique de la mélancolie mais les ruptures de ton, les changements brutaux d'attitude du personnage principal et l'hésitation permanente entre l'empirique, le fantomatique et le fantasmagorique tendent à suggérer qu'il s'agit en réalité de la caricaturer. Poe semble vouloir critiquer cette folie interprétative qui, en s'obstinant à anthropomorphiser le monde pour pouvoir y projeter sa propre voix, son propre deuil et ses propres certitudes, n'aboutit qu'à tout nier et réduire le poème soit au silence soit à une répétition mécanique. Le corbeau est devenu tout à la fois une forme désincarnée et le symbole d'une inhumanité hostile. Le monde a sombré dans l'inertie et l'abstraction sous l'effet conjoint du deuil et de la spéculation. L'homme est pris au piège d'une temporalité qui relève tout à la fois du transitoire, du différé, de la compulsion, de la fatalité et de l'immutabilité. Guy Davenport décrit d'ailleurs bien le régime temporel propre au « Raven » dans son essai « Every Force Evolves a Form » :

Poe's raven is an automaton, a machine programmed to say a single word. If a man, half mad with grief, takes it for an oracle and asks it questions, he can see his error or he can persist in projecting onto the raven his desperate hope that he has the use of an oracle. [...] Worse we are disposed by our helplessness in grief, despair or bewilderment to cooperate with the idea of a mechanized fate. After reason has acted, we can still find a residue of superstition. There is a part of our reason willing to believe that automata have minds. In that dark space Poe wrote. [...] Time for Poe was the monotonous tick of the universe, the unstoppable tread of death, coming closer second by second (like walls closing in, the swing of a pendulum, the sealing up of a wall brick by brick, footsteps evenly mounting a stair). Whitman's time was tidal, migratory, the arousal and satisfaction of desire. Hopkins knew that time was over at the moment it began, that it has no dimension, that Christ on the Cross cancelled all adverbs. There is no soon, no never. There is only the swoop of the hawk, the eyes that say follow me to the fisherman, the giddy ecstasy of I stop somewhere waiting for you. (*Davenport 1987 154-55*)

S'il ne s'agit pas de souscrire de manière trop stricte à cette typologie, on peut néanmoins considérer que la temporalité zukofskienne est une version laïque de la temporalité hopkinsienne avec laquelle elle partage, entre autre, cette même méfiance vis-à-vis des adverbes de temps : « all their ever never my never ever : let be » (*A* 397). Assez subtilement, si Zukofsky rejette ici les adverbes « jamais » et « toujours » au profit d'un laissez faire vitaliste, il semble du même coup suggérer au lecteur de se désintéresser de la recherche de l'être. Peut-être est-ce là la différence principale avec Hopkins. En effet, bien loin de se contenter d'enregistrer l'évidence d'une pure présence atemporelle, il s'agit bien plutôt pour Zukofsky de produire le présent par la mise en pratique des vertus actives de l'amour, du travail et du poétique. Bien loin d'être contemplative, spéculative ou législative, la poésie est donc simplement une activité empirique. Si la figure du poète dans « The Raven » cherche refuge dans la quête de certitudes pour, en définitive, se perdre dans la spéculation, la persona poétique de « *A* » s'oublie dans la contingence du devenir et renonce à l'idée qu'il existe des identités a priori, pour se fondre dans un monde de choses particulières et composer avec elles telles qu'elles existent¹²⁷. D'ailleurs, cette opposition se retrouve clairement établie dans les deux termes clefs que nous évoquions précédemment. L'adverbe « nevermore » est d'autant plus abstrait que l'accent principal du mot tombe sur la négation initiale et que l'on n'est jamais absolument sûr qu'il ait été effectivement prononcé par le corbeau ce qui rend, du coup, sa présence textuelle précaire. À l'inverse, le schéma accentuel de « liveforever » porte principalement sur le verbe « live » qui nous lisons presque comme un impératif tandis que l'écriture textualiste de Zukofsky, en détachant chaque mot de la chaîne syntaxique, contribue à rendre le nom aussi tangible qu'une chose. Enfin, si nous croyons dans un premier temps avoir à faire à un néologisme conçu par Zukofsky, un symbole investi ici d'une puissance quasi-magique, il s'avère en fait qu'il ne s'agit que de la fleur de joubarbe, modeste et ingrate plante succulente dont le nom latin est *Sempervivum*. En contraignant ainsi notre lecture à revenir au référentiel, Zukofsky semble inverser le processus du poème de Poe dans lequel le

¹²⁷ Je fais référence ici à la définition de l'écriture que Zukofsky donne de l'écriture dans « An Objective » : « Writing occurs which is the detail, nor mirage, of seeing, of thinking with the things as they exist » (*Prep* 12). Si l'on peut souligner l'utilisation du verbe « to occur » et l'insistance avec laquelle le poète singularise les choses (ayant recours à l'article défini et au pluriel), il me semble que le choix du verbe « exist » plutôt que de l'auxiliaire être est particulièrement significatif et nous encourage même à lire « as » comme un adverbe temporel.

personnage du poète perçoit peu à peu dans ce qui n'était en définitive pas grand chose (« This it is and nothing more »), l'horreur du vide (« Merely this and nothing more ») qui à son tour se convertit dans la certitude du désespoir (« Nevermore »).

Ce premier moment de l'activité poétique de Zukofsky c'est ce qu'il appelle la « sincérité » et qui, bien loin de faire du poème l'expression « sincère » du poète, considère que l'activité poétique se résume à la sincérité d'un effort qui se plie au rythme et aux formes (« shapes ») qui se manifestent dans les choses particulières auxquelles ni le poème ni le poète ne sauraient se soustraire¹²⁸. C'est ainsi que Zukofsky peut affirmer : « let the days live/their lines » (*A* 390). Pourtant, il arrive que dans le flux quotidien de l'activité poétique on constate, a posteriori, que le monde discontinu et disparate des choses s'est cristallisé dans une forme (« form »), une structure. Cela peut se jouer au niveau d'un mot, d'un vers, d'une strophe ou d'un poème. Les différentes occurrences d'un mot peuvent constituer une gamme de sens. On peut distinguer l'ébauche d'une continuité, d'une cohérence. On peut percevoir des accords, des échos et des récurrences. C'est ainsi que de la contingence et de l'arbitraire émergent peu à peu des trames de nécessité qui, si elles ne peuvent jamais être totalisantes, n'en demeurent pas moins significatives dans la mesure où leur découverte informe non seulement a posteriori l'activité poétique mais permet, dans une certaine mesure, une montée en généralité. En effet, nous constatons tout à coup, dans le flux des choses isolées, l'émergence d'entités singulières dont la cohésion fragile nous incite néanmoins à les envisager dans leur extension. Les choses et le poème échappent ainsi, pour un instant, au cours du temps. Il s'agit du second moment de l'activité poétique zukofskienne : « objectification », « perfect rest », « liveforever ». Bien loin de n'être qu'une réussite formelle, c'est à ce moment que nous percevons concrètement ce qu'est la durée, que Zukofsky définit en termes spinoziens comme « an indefinite continuance of existence » (*Prep* 25), et que nous éprouvons notre devenir et notre être au monde. Si le désir d'absolu et d'éternité relève d'un « impossible liveforever », il s'agirait là d'un « liveforever » réalisable dans la mesure où, sans pour autant promettre de révéler une fois pour toute la vérité abstraite de l'identité et des essences, il nous offre la possibilité d'une

¹²⁸ Il y'aurait beaucoup à dire sur la « sincérité » zukofskienne mais je me contenterais de remarquer qu'elle définit une écriture à la fois impersonnelle et singulière qui dès lors n'aspire ni au naturalisme « objectif », ni à l'éloquence de la rhétorique ni à la recherche d'un style qui signerait la présence du sujet. Je ne peux aussi m'empêcher d'y voir une critique subreptice du rôle que joue la « sincérité » dans la théorie esthétique empathique de Tolstoy dont l'influence se fera sentir dans le réalisme social ainsi que dans les *Principles of Literary Criticism* de I.A. Richards.

connaissance pratique dont la généralité demeure ancrée dans le monde des choses en devenir et qui se précise et s'enrichit à mesure que le poème progresse sans jamais pouvoir, paradoxalement, être formalisable. Pour le dire autrement, la fleur de jubarbe ne représente pas le désir de concevoir une œuvre ou une forme idéale qui s'imposeraient contre le temps mais bien plutôt *l'instant* où, dans l'activité poétique, le temps, l'histoire et la singularité s'accordent dans l'émergence d'une forme qui nous permet soudain de les percevoir *sub specie aeternitatis*.

On perçoit ainsi mieux l'étendue du malentendu qui entoure l'utilisation du nom « liveforever » par Zukofsky. Elle ne signifie en aucun cas que le poète aspire à l'éternité ou à une hypothétique postérité. On ne peut même pas considérer que la durée qui la fonde soit propre à certains poèmes dans la mesure où l'objectification demeure inerte tant qu'elle n'est pas mise en œuvre. Bien loin d'être une propriété, la durée est une expérience qui ne saurait être possible en dehors de la mise en œuvre patiente de l'activité poétique. Cela explique sans doute pourquoi, dans « For Wallace Stevens », Zukofsky n'a pas recours au substantif abstrait « duration » et n'évoque pas d'avantage la propriété de « durability » préférant se tourner vers le verbe français « durer » qu'il traduit en anglais par « endures ». La durée relève d'une persistance obstinée dans l'action qui s'adapte et se maintient dans le flux du temps au point même pour lui de constituer une alternative au système des valeurs qui lui n'a de cesse de changer : « an/architecture honors a people's obstinate/valor thru infinite change » (A 528). Il ne s'agit pas seulement de considérer que la structure continue de témoigner (« honors ») de la grandeur ("valor") de ceux qui se sont obstinés à la construire en dépit des vicissitudes du temps mais aussi que la construction continue à rémunérer cette dépense en s'adaptant aux besoins du temps et en étant continuellement réinvestie par d'autres (to honor valor thru infinite change). Si Zukofsky décrit ici obliquement « A », il suggère qu'il ne s'agit pas tant de ruines monumentales mais bien d'une demeure susceptible d'être occupée par d'autres.

On devine ainsi que le poète est prêt à envisager que le poème puisse à son tour entrer dans l'histoire et le devenir entamant ainsi, sans lui, une seconde vie dont le poète ne peut pas avoir idée. En effet celle-ci ne peut commencer qu'avec la mort du poète qui modifie profondément l'acte de langue qu'est le poème. Car, si la mort parachève le devenir de l'homme pour permettre à d'autres que lui de dire ce qu'il a été, elle met aussi un terme à l'entreprise poétique et convertit de fait une écriture imperfective en un texte, une chose. C'est ainsi qu'elle devient « objectively perfect ». Elle est « parfaite » dans un sens grammatical dès lors que rien ne lui sera plus ajouté et que, par conséquent, rien ne lui

manque. Le texte est ce qu'il est. Elle devient objective non seulement parce qu'elle est devenue une chose qui se déploie de manière synchronique dans l'étendue, mais aussi parce que la mort du poète l'arrache au contexte qui a présidé à sa création. En effet, lorsque le pronom personnel de la première personne du singulier cesse d'être référentiel, le poème devient impersonnel et se trouve coupé de la situation d'énonciation qu'il postulait pourtant. Certes, en étudiant l'épigramme du dix-huitième mouvement nous avons déjà évoqué l'incommensurabilité qui semble exister, pour Zukofsky, entre le contexte de l'écriture et celui de la lecture et la façon dont le sens même du texte s'en trouve profondément modifié. Et pourtant, dans « A »-18, il ne dit rien sur ce que pourrait être notre lecture de ce texte aujourd'hui. Si « A » ne se conçoit pas comme un discours fondé en vérité rien ne peut subsister après la disparition du poète si ce n'est une structure linguistique, certes objective, mais vide. Faut-il y voir une crise qui, en isolant le texte dans son temps et dans le solipsisme, rendrait notre lecture impossible ?

Il n'en est bien sûr rien et, une fois de plus, Zukofsky cherche à prendre en compte simplement ce qu'il considère être notre fonctionnement normal dans le temps sans pour autant y voir une menace à laquelle il faudrait échapper. Il semble avoir été, lui aussi, très attentif à la transformation du discours historique induit, dans la première moitié du siècle, par la prise en compte progressive de la théorie darwinienne de l'évolution et la critique du positivisme. Il apparaissait en tout cas de plus en plus clairement, que l'histoire n'était pas une science aussi factuelle qu'il y paraissait et que s'il ne pouvait exister d'absolus transhistoriques il n'était pas non plus envisageable de défendre une vision strictement déterministe et causale de l'histoire. Son étude devint ainsi de plus en plus contextuelle et relative. Un penseur comme Aloïs Riegl a défendu, par exemple, la thèse selon laquelle la production et la réception des œuvres d'art était conditionnée par un désir d'art propre à chaque époque qui, de ce fait, devenait l'authentique objet d'étude de l'histoire de l'art¹²⁹.

¹²⁹ Je fais référence ici au concept de *Kunstwollen* qu'Aloïs Riegl évoque en ces termes, en 1903, dans son *Culte moderne des monuments* : « Abstraction faite du facteur esthétique toujours présent dans l'intérêt historique, il faut comprendre cela ainsi : certaines œuvres anciennes correspondent quoique jamais en totalité, au vouloir d'art moderne (*Kunstwollen*). C'est précisément l'apparition de ces parties correspondantes sur le fond de celles discordantes qui confère à l'œuvre ancienne une efficacité sur nous qu'aucune œuvre moderne, privée de ce fond, ne pourra jamais exercer. Pour le point de vue contemporain, la valeur d'art n'est donc pas absolue mais seulement relative. [...] S'il n'existe pas de valeur d'art éternelle mais seulement une valeur relative moderne, la valeur d'art d'un monument n'est plus une valeur de mémoire mais une valeur d'actualité. » (*Riegl* 58-59)

Pour lui, il ne pouvait plus s'agir d'expliquer la succession des œuvres et des écoles ou d'identifier un absolu esthétique à un canon composé de chef d'œuvres éternels. Mais Zukofsky semble avoir été avant tout marqué par un de ses professeurs de philosophie à Columbia, Frederick Woodbridge, qui publia, en 1916, *The Purpose of History*. Dans ce bref mais très bel ouvrage, Woodbridge distingue le passé, qu'il définit comme la succession des faits qui ont effectivement eu lieu, de l'histoire, qui serait l'activité par laquelle le passé serait constitué, conservé et perpétué pour le présent. Dès lors, pour lui, l'histoire ne saurait prétendre accéder aux faits du passé dans la mesure où elle est elle-même un objet historique qui se réactualise et s'adapte constamment aux exigences de son temps et il lui paraît absurde d'identifier la vérité de l'histoire à la précision avec laquelle elle est capable de restituer les faits :

The past is not the cause or beginning of the present but the effect and result of history, so that every historical thing leaves as it were its past behind it as the record of its life in time. [...] No historical fact can ever have its history fully written, and this, not because the adequate data, the wise and unbiased mind and the moderate supply of genius are lacking but because it is itself the produce of new history the more it is historically understood. (*Woodbridge* 5 ;14)

Pour Woodbridge l'histoire se constitue ainsi toujours a posteriori et interroge le passé en fonction de ses propres préoccupations impliquant donc non seulement que « The questions we ask of the dead only we ourselves can answer » (*Woodbridge* 9) mais aussi que les figures qui peuplent l'histoire existent dans un temps qui dépasse de très loin celui de leur vie effective (« Plato becomes a historical figure only by dying. » *Woodbridge* 32). Après avoir condamné le fétichisme des faits, il s'attaque à la vision du temps que perpétue la philosophie (que l'on imagine hégélienne) qui, en concevant le temps comme une succession de moments inexorablement orientés par une fin qui nous échappe, conçoit l'histoire comme la révélation temporelle de l'absolu. Refusant de considérer que le devenir ne serait qu'une illusion induite par notre propre imperfection, notre propre finitude, Woodbridge affranchit l'histoire de l'absolu en affirmant que cette continuité ne saurait émerger en dehors de notre propre activité historique. Pour lui il s'agit plutôt de considérer la « career » des choses particulières dont la croissance produit constamment un passé en actualisant un avenir :

All time processes, that is, appear to be, when we attentively consider them, processes which supplement, complete or transform what has gone before. They are active conservations and utilizations of the past as material. They save what has happened from being utterly destroyed, and, in saving it, complete and develop it. Time is, thus, constantly rounding out things so to speak, or bringing them to some end or fulfillment. That is why we call its movement purposeful [...] But “purpose” is a troublesome word. It connotes design, intention, foresight, as well as the converging of means upon a specific end. Only in the latter sense is it here used, but with this addition: the end is to be conceived not in terms of any goal ultimately reached, but in terms of the career of which it is the termination; and in this career, the present is continually adding to and completing the past. (*Woodbridge* 34, 47)

En s’interrogeant ainsi sur le sens qu’il convient de donner à l’histoire, Woodbridge insiste donc clairement sur le fait que celui-ci est non pas la résultante d’une force surhumaine qui imposerait sa loi aux hommes et aux choses a priori mais bien le produit, considéré à une autre échelle, d’une multiplicité de processus particuliers qui mettent nécessairement en œuvre un passé qui se réalise dans l’action présente. L’histoire ne relève ainsi ni de la fatalité téléologique ni du projet conscient, maîtrisé, d’hommes qui se hisseraient à la hauteur de l’histoire. De plus, en déplaçant ainsi la source de l’agentivité historique, Woodbridge en fait une authentique entreprise collective et nous encourage, par son titre, à substituer aux questions portant sur le sens ou la validité de l’histoire celle de l’usage qu’il s’agit d’en faire. Il établit ainsi l’histoire comme une activité pragmatique ou éthique plutôt que comme une discipline dont il faudrait évaluer le statut épistémologique. C’est ainsi qu’il conclut son ouvrage en des termes qui nous rappellent le désir de perfection objective zukofskien :

And since in man history is consciously lived, the completing of what has happened is also the attempt to carry it to what he calls perfection. He looks at a wilderness but, even as he looks, beholds a garden. For him, consequently, the purpose of history is not a secret he vainly tries to find, but a kind of life his reason enables him to live. As he lives it well, the fragments of existence are completed and illumined in the visions they reveal. (*Woodbridge* 89)

Les parallèles qui existent entre la pensée de l'histoire propre à Woodbridge et l'ancrage de la pratique poétique de Zukofsky dans le temps me semblent particulièrement éclairants et nous permettent, me semble-t-il, de mieux comprendre la manière dont Zukofsky envisageait non seulement son propre travail poétique mais aussi le devenir historique de celui-ci. Il me semble en tout cas qu'il ait envisagé qu'avec sa mort, son devenir, ses poèmes et même son nom deviendraient des objets historiques dont le devenir distinct ne pourra, en définitive, être réalisé qu'en fonction de la bonne volonté d'autres que le poète. Ainsi, si le lecteur est en mesure de parler au nom de Zukofsky, le poème n'a de cesse de nous confronter au fait que l'acte de langue qui se trouve ainsi produit n'a de sens que dans la mesure où il est pris en charge par le lecteur, produit par sa voix et ancré dans son contexte. Cela implique en tout cas de concevoir autrement le « purpose » de « A » et d'observer une certaine réserve lorsque nous sommes tenté d'évoquer les finalités du projet, la nécessité de sa forme ou la prescience de l'auteur. La rupture entre l'auteur et le lecteur se trouve ainsi consommée par cette mise entre parenthèses de l'intentionnalité, mais ce n'est que dans ces conditions que la lecture devient une activité poétique analogue à celle du poète procédant du même ordre temporel fait de nécessité et de contingence, de contrainte et d'invention, d'oubli de soi et d'attention aux « particuliers » dont l'individu ne saurait lui-même se distinguer. Certes, l'auteur doit se résoudre à accepter la contingence qu'il y a de dépendre ainsi d'une lecture qu'il ne saurait pas anticiper dès lors que celle-ci, si elle se produit, relèvera inévitablement de contextes et de critères qu'il ne peut qu'ignorer. Mais, après tout, en a-t-il jamais été autrement ? La lecture n'est-elle pas toujours possible qu'à cette condition ? Zukofsky ne fait que prendre en compte ce qu'il considère être l'ordre normal de la lecture dans l'espoir de pouvoir ainsi échapper à une lecture mémorielle de « A » et de faire en sorte que son « obstinate effort » puisse servir à d'autres. En effet, si l'on considère qu'un énoncé n'a de sens qu'en contexte et que la mort du poète fait de « A » une structure muette, ses possibles ne seront réactualisés qu'à condition d'être réinvestis, re-produits, réactualisés en étant inscrits dans un nouveau contexte.

Dès lors, si Zukofsky nous encourage, dans « A »-12 à nous approprier les notes, les lectures et les projets qu'il n'aura pas été en mesure de mener à terme (« Anybody's welcome to it./ Take : a raft of stuff » A 257), cette invitation devient du même coup programmatique de ce que pourrait être notre lecture de l'ensemble du poème. Ainsi, dans « A »-18, en pastichant la convention cinématographique qui veut que l'on souligne le caractère fictif de certaines œuvres afin de convaincre le spectateur que tous les

rapprochements qu'il pourrait établir avec des faits avérés seraient fortuits, Zukofsky brouille au contraire la distinction entre le factuel au point d'encourager le lecteur à pousser aussi loin que possible le jeu de la reconnaissance :

For a roman à clef all resemblances to living or
dead obviously intended if these find their identities
in them (*A* 393).

Comme cela est souvent le cas dans « *A* » l'ambiguïté référentielle des pronoms « these » et « them » ainsi que l'élimination de l'article défini « the » nous permet d'envisager plusieurs lectures simultanées de ce passage. « *A* » serait-il un « poème à clefs » dans lequel le poète aurait mêlé, sans en avoir toujours conscience, les allusions à ses proches, vivants ou morts, anonymes ou illustres, qu'il reviendrait au lecteur de décoder ? Est-ce les vivants qui se reconnaissent dans les morts ou ne serait-ce pas plutôt l'inverse ? D'ailleurs, à propos de ces vivants, de qui s'agit-il ? De l'auteur ? Des lecteurs ? Et faut-il lire « living » comme un nom ou comme un verbe au gérondif ? Il n'y aurait pas de sens à vouloir arbitrer une fois pour toutes entre toutes ces significations possibles mais il paraît en revanche évident que l'extrême libéralité avec laquelle Zukofsky nous encourage à les envisager tous (« all », « obviously ») tend à conférer une souplesse inhabituelle aux mots d'identité et d'intention dont la portée se modifie ainsi de façon patente au gré des contextes et des hasards de la reconnaissance. En outre, il paraît peu opportun de vouloir appliquer à « *A* » la dichotomie, devenue canonique pour la critique américaine « post-moderne », d'un formalisme décontextualisé et d'un historicisme contextualisant dans la mesure où la poésie migre constamment entre ces deux modes en fonction des opérations de décontextualisation et de recontextualisation que le temps impose au texte. Zukofsky n'est pas hostile par principe à une lecture qui recontextualiserait son texte dans son temps et dans l'histoire littéraire (cf. *Prep* 168). Pour lui il s'agit simplement d'un mode de lecture spécifique qui n'est pas, cependant celui qu'il privilégie. Il s'agit de la lecture des historiens et des universitaires qu'il ne tolère qu'à condition que ceux-ci ne réduisent pas toute lecture au simple fait d'expliquer le texte et qu'ils ne se réservent pas le monopole de la vérité des textes¹³⁰. Par contre il s'en prend à ceux qui, sous couvert de contextualisation, s'évertuent à faire du texte un système de traces à partir desquelles on

¹³⁰ En cela, Zukofsky se place explicitement dans la filiation de Stein et de la critique de l'explication qu'elle formule dans son *Making of Americans*. (cf. *A* 168-9)

pourrait reconstituer la présence, le parcours et les intentions du poète sans lesquels le poème serait jugé illisible :

A friend writes 'the song preserves
 recurring saves us' the song preserves a store's
preserves packed rancid: death wars' commonplace no hurt [...]
 When I am dead in the empty ear
 you might ask what was he like away
 from home: on his job more patient with
 others than himself more patient with strangers that's
 always so: what if the song preserves us?
 As *you* said stone sculpture's still and moves
 and to intrigue us further the mobile moves
 with its sustaining current the space is still:
 which is less abstract solid or more sensed? (A 393)

Même lorsque Zukofsky feint de prendre en considération l'hypothèse selon laquelle le texte parviendrait à conserver quelque chose de sa présence et d'accepter qu'il y aurait là quelque chose de décisif à penser (« so, what if the song preserves us ? »), l'on perçoit avant tout son indifférence affichée par la manière dont il change immédiatement de sujet ainsi que celle suggérée par la façon dont il construit son vers (« so what if the song preserves us ? »). On perçoit également une certaine lassitude de la part du poète à avoir, une fois de plus, à répondre à cette question alors que, quelques lignes plus tôt, il avait déjà souligné le fait qu'elle n'est adressée à personne (« empty ear ») et ne parvient, tout au plus, qu'à mettre naïvement en abîme l'absence du poète (« When I am dead » « what was *he* like *away*/from home »). Et même si « you » parvenait à obtenir une réponse à ses questions, que pourrait-il espérer en échange de son obstination ? Une anecdote, un lieu commun (« that's always so ») et quelques conserves de charogne (« the song preserves a store's/*preserves* packed rancid »)¹³¹. Non seulement Zukofsky fait-il

¹³¹ Dans ce contexte, on peut se demander quelle légitimité il convient d'accorder aux très nombreuses lectures de « A » qui, dans la mesure où elles s'évertuent à considérer le poème comme une accumulation folle d'anecdotes personnelles et de citations allusives à décoder, ne peuvent que conclure à l'illisibilité de « A » et à l'élitisme fétichiste et solipsiste de Zukofsky. Si certaines citations et traductions homophoniques méritent en effet un traitement particulier, je serais plutôt de l'avis d'Emmanuel Hocquard qui décrit le statut du fragment chez Zukofsky en ces termes : « La question qui peut se poser ici est de savoir comment s'y prendre avec ce qui a toutes les apparences de morceaux de phrases, de filaments de discours, de propositions flottantes etc. L'erreur serait de penser que pour en saisir le sens, nous aurions besoin de savoir de quel contexte caché (ou perdu) ils sont les fragments,

remarquer combien cette prétention est creuse lorsqu'elle est confrontée au fait que les témoignages des horreurs du Vietnam n'ont suscité que de l'indifférence face à la mort devenue un lieu commun (« death, war's commonplace, no hurt ») mais aussi que la présence et l'empathie ne sont nullement nécessaires à la lecture. Si « you », reprenant ainsi les vieux débats autour du *Laocoon*, célèbre le fait qu'une statue (que l'on imagine anthropomorphique) parvienne à nous émouvoir alors même qu'elle est immobile, la persona poétique lui oppose que, en dépit de son impersonnalité, un mobile continue à se mouvoir (« moves with its sustaining current ») dans un monde immobile (« the space is still »). Faut-il pour autant considérer que la seconde expérience ne relève pas de l'esthétique ? La statue n'est-elle pas paradoxalement un solide abstrait alors que le mobile, lui, nous offre l'expérience concrète de l'espace dans lequel il évolue de lui-même ? Laquelle de ces deux œuvres est la plus présente ?

C'est ainsi que Zukofsky balaye d'un revers de la main ces approches mémorielles, intentionnelles, empathiques et fétichistes de l'art et nous encourage plutôt à être attentif à notre propre expérience qui rend ce qui pouvait a priori sembler abstrait et impersonnel, expressif et présent. Dans *Bottom : On Shakespeare* il en vient même à considérer que cet effacement de la présence et du contexte original, cet oubli inéluctable, bien loin d'être un obstacle à la lecture, représente bien au contraire sa condition de possibilité : « No matter to what extent Shakespeare felt he had been forgotten – if he did – there is after all an order in forgetting and being forgotten. For all the attributions, for and against *The Two Noble Kinsmen*, is it not his world that has spread in its lines, as tho the lines if another wrote them were for him; and if he did write them they look not entirely for himself. » (B 351) Zukofsky assimile ici les débats sans fins sur le fait de savoir s'il faut attribuer *The Two Noble Kinsmen* à Shakespeare à l'argument d'autorité qui consiste à convoquer les pensées et les intentions d'un auteur comme si nous étions effectivement capable d'y avoir accès (« No matter », « if he did »). Sans jamais le dire explicitement, il suggère qu'il s'agit dans un cas comme dans l'autre de fictions historiques, indécidables en dernière instance, qui procèdent d'un besoin impérieux de certitude et de cohérence. N'est-il pas bien plus fécond de constater que, dans ce cas limite, la lecture et l'écriture se confondent pour ne constituer plus qu'une seule et même entité hybride ? Plutôt que de nous interroger

faute de quoi nous resterions dans le brouillard./ En fait, ces propositions écrites noir sur blanc, sont à regarder comme autonomes et ne renvoient plus à aucun contexte préexistant. Elles sont comme les souvenirs, imprévisibles dans leur façon de surgir et de s'associer. » (*Hocquard 2001 228-29*)

sur l'authenticité de ce qui nous est donné à lire, ne pouvons-nous pas nous résoudre à observer que, dans un cas comme dans l'autre, l'auteur s'est oublié au risque de l'incohérence ? Le fait que ce texte soit non seulement traversé par la lecture mais aussi marqué par la reconnaissance et la rencontre n'est-il pas, en définitive, plus remarquable que ne le serait la découverte d'une hypothétique identité cohérente ?

En tout cas que les *Two Noble Kinsmen* ait été écrit au nom de Shakespeare ou que Shakespeare ait écrit cette pièce à l'intention de quelqu'un d'autre importe finalement peu si l'on considère que, dans un cas comme dans l'autre, le souci de l'expression (de soi, de la vérité) a été remplacé par un désir de mise en relation qui a non seulement problématisé l'identité de son auteur mais aussi notre capacité à déterminer une vérité ultime du texte. D'ailleurs, pour Zukofsky, il ne s'agit là en aucun cas d'un cas particulier dans la mesure où cette pièce est symptomatique d'un ordre général où les textes sont marqués par leurs lectures et où les identités se constituent dans une dynamique labile. Pour le poète, cela se manifeste dans le fait que le corpus shakespearien ne saurait être conçu sans les multiples éditions, annotations, attributions, erreurs et gloses qui l'ont constitué et le rendent vivant du fait même que l'original a été oublié au profit d'un texte dans lequel s'accumulent les traces de sa lecture. Plus simplement, il voit le même mécanisme à l'œuvre dans les conversations du quotidien dans la mesure où le fait de trouver un accord (to reach an understanding) suppose justement que les différentes parties en présence se comprennent et en viennent, progressivement, à s'approprier l'identité de l'autre¹³². Il sous-tend enfin tout le projet de *Bottom* : dans la mesure où Zukofsky oppose non seulement aux identités fondées sur la vérité et la raison, le processus d'identification et de co-détermination mis en œuvre par l'amour, mais affirme aussi que cette lecture du corpus shakespearien représente, en réalité, sa propre autobiographie poétique : « A poet's autobiography, as involvment of twenty years in a work shows him up, or as in the case of Shakespeare his words show it, are his life. » (*Prep* 167)

C'est ainsi que s'esquisse les contours d'une lecture qui ne relève ni de la mémorialisation ni de l'explication mais bien plutôt de la compréhension. Pour Zukofsky, une lecture aboutie suppose en effet que la lecture et le texte parviennent à trouver un terrain d'entente et qu'ainsi le texte devienne une œuvre en s'intégrant au monde et au

¹³² Dans *Bottom* :, Zukofsky cite un aphorisme d'Érigène qui est particulièrement éclairant à ce sujet : « You and I, when we argue, are made in each other. For when I understand what you understand, I become your understanding and am made in you, in a certain ineffable way. » (*B* 118)

devenir de son lecteur. Certes, cette familiarité ne s'impose pas d'elle-même et représente le fruit d'un travail patient qui implique d'abord de s'oublier dans la lecture « sincère » des particuliers, impersonnels et isolés, qui constituent le poème avant de pouvoir détacher sur ce fond les récurrences, les accords, les trames et les formes qui, peu à peu, nous permettent « d'objectifier » ce qu'est le « *A* » de Louis Zukofsky. Le processus est éprouvant mais ce n'est qu'à ce prix que le lecteur peut espérer progressivement monter en généralité sans jamais renoncer aux particuliers et ainsi parvenir à rendre compte avec suffisamment de précision de son expérience de la lecture pour comprendre le poème, c'est-à-dire reconnaître ce que le poème est mais aussi se reconnaître dans la lecture qu'il en a fait. Si elle se produit, cette identification réciproque du lecteur, du poète et du poème par la lecture, permet à son tour au lecteur de faire l'expérience de la durée. C'est d'ailleurs précisément en ces termes que Zukofsky décrit sa lecture de Wallace Stevens : « But in effect when the sense of duration is felt the legend on the page at that time literally reads the reader, makes his existence while he reads the legend's existence » (*Prep* 25). La lecture nous offre ainsi la possibilité d'une connaissance pratique, toujours particulière, que ni l'épistémologie, ni la métaphysique ne peuvent fournir¹³³. De plus, l'émergence de cet « impersonnal friendship » nous permet non seulement d'envisager ce que sont nos devenirs singuliers mais aussi la façon dont ceux-ci parviennent à s'accorder, ne serait-ce qu'un instant, pour esquisser un devenir humain, collectif, solidaire, affranchi tout à la fois du temps et des universaux. Cette expérience, dont Zukofsky reconnaît qu'elle est proche de l'ineffable et du mystique, le poète la nomme « *liveforever* ».

Dès lors, la lecture de « *A* » ne peut être qu'une rencontre singulière et extrêmement exigeante supposant un plein engagement de la part du lecteur. Zukofsky reconnaît d'ailleurs sans peine que son poème, comme toute la poésie d'ailleurs, n'est pas fait pour tout le monde et qu'il n'y a d'ailleurs pas lieu de le regretter. Mais, il ne faut pas pour autant se méprendre sur la nature de cette exigence. Zukofsky ne suppose pas un lecteur idéal, instruit et compétent, qui serait en mesure de décoder la vérité que l'auteur aurait caché dans le poème. Le poème requiert plutôt de son lecteur qu'il soit bien disposé, qu'il

¹³³ Zukofsky n'a pas la prétention de croire que cette expérience de la durée et de la connaissance serait propre à son travail poétique ni même à l'esthétique d'ailleurs. En effet, l'esthétique n'est pour Zukofsky qu'une modalité spécifique de ce qui se trouve tous les jours mis en œuvre dans la pratique et l'éthique. Tout au plus peut-on considérer que ce qui distingue l'esthétique c'est, peut-être, sa capacité à accéder à une dimension historique qui ferait défaut à la pratique et à l'éthique grâce à la pérennité relative des œuvres, des choses, qu'elle réalise.

soit intéressé, sans quoi il ne sera pas susceptible de fournir cet effort dont le poète ne nous promet jamais qu'il sera profitable. C'est ainsi que la lecture, si elle se produit, devient un événement dont la nécessité est profondément contingente, conditionnée sur la simple possibilité d'une rencontre que rien n'impose. Certes, *la longueur* et l'effort soutenu qu'elle implique constituent les conditions de possibilité de cette poétique du devenir, mais le texte ne devient une œuvre vivante qu'à condition que nous parvenions, si possible, à dépasser ce qui n'est qu'une propriété inerte du texte pour faire l'expérience *d'une durée* que le poème seul n'est pas en mesure de produire. Voilà tout ce que la lecture peut espérer accomplir. C'est ainsi qu'au terme de ce long parcours, nous comprenons mieux ce que Zukofsky veut dire lorsqu'il considère que le poème suit : « Inextricably the direction of historical and contemporary particulars » (*Prep* 12). Certes, le poème est inéluctablement le produit de son temps, mais il ne s'agit en aucun cas de se contenter d'en témoigner. Ce que Zukofsky implique ici, plus fondamentalement, c'est que l'activité poétique et le poème sont inévitablement constitués dans et par les temporalités multiples qu'elles mettent en œuvre et ne sauraient en aucun cas s'affranchir de leur devenir et de leur histoire. Ainsi, notre être dans le temps ne représente pas un défaut qu'il faut regretter ou un problème particulier que la poésie aurait à résoudre mais une réalité avec laquelle toute activité, qu'elle soit esthétique ou non, doit composer. Et si, comme nous l'avons déjà évoqué, le poème ne préserve pas les traces de la présence qui l'a élaboré (« music leaving no traces, not dying, and leaving no traces » *A* 4) cela ne signifie pas pour autant que les efforts du poète et du lecteur aient été vains :

Words earth – the saving history
 not to deny the gifts
 of time where those who
 never met together may hear
 this other time sound one. (*A* 539)

3. *PATERSON* OU LA MISE À L'ÉPREUVE DE LA LONGUEUR.

1. Une œuvre à contretemps ?

Lorsqu'on compare le *Paterson* de William Carlos Williams aux *Maximus Poems* de Charles Olson et au « *A* » de Louis Zukofsky, on ne peut être que surpris par l'hétérogénéité que constitue l'ensemble. Car si le poème de Williams se détache spontanément dans notre corpus, c'est que sa facture paraît d'emblée familière, presque classique, lorsqu'on la compare aux excès formels et à la démesure des deux autres poèmes. Ne serait-ce qu'en feuilletant rapidement ses 230 pages, on reconnaît immédiatement les contours d'une œuvre apparemment structurée, là où Zukofsky et Olson ne nous offraient justement rien de tel. Chacun des cinq livres de *Paterson* est composé d'une quarantaine de pages, eux-mêmes divisés en trois sections, de telle sorte que rien ne semble pouvoir venir perturber la régularité et la progression placide de l'ensemble. De plus, le fait que chaque livre soit identifié par un titre¹³⁴ leur confère l'apparence d'unités autonomes liées les unes aux autres par un abondant appareil paratextuel d'exergues, de préfaces et de déclarations au lecteur. Tout laisse à croire que nous sommes en présence d'une œuvre imposant la temporalité réglée et magistrale de son exposition.

Paterson semble en tout cas très loin de la mise en jeu complexe des durées qui caractérisait les textes d'Olson et de Zukofsky, et l'on peut d'ailleurs difficilement considérer qu'il s'agit du poème d'une vie. En effet, Williams n'a entamé la rédaction de *Paterson* qu'à l'âge de 60 ans et a mis moins de quinze ans pour le rédiger. Certes, dans sa préface de 1951, il choisit de placer explicitement son poème sous le signe de la durée en

¹³⁴ Les quatre premiers livres sont respectivement intitulés « The Delineament of Giants », « Sunday in the Park », « The Library » et « The Run to the Sea ». Le cinquième livre ne porte pas de titre dans sa version définitive mais, en 1952, Williams avait pensé l'intituler « The River of Heaven » avant de décider de publier ce poème en trois mouvements indépendamment sous le titre « Asphodel, That Greeny Flower ».

insistant sur la dimension symbolique du fleuve Passaic devenu, pour lui, un analogue non seulement de sa propre vie mais aussi de la Vie en général :

From the beginning I decided there would be four books following the course of the river whose life seemed more and more to resemble my own life as I more and more thought about it: the river above the Falls, the catastrophe of the Falls itself, the river below the Falls and the entrance at the end into the great sea. (*Pat* xiii)

Cependant, cette déclaration d'intention ne résiste pas à la mise à l'épreuve du texte dans la mesure où le lecteur peine à établir une quelconque correspondance entre la séquence des quatre premiers livres de *Paterson*, les quatre étapes du parcours du fleuve et les quatre « âges » de la vie. Williams s'empresse d'ailleurs de préciser : « There were a hundred modifications of this general plan, as following the theme rather than the river itself, I allowed myself to be drawn on. » (*Pat* xiii-xiv) Ainsi repoussé à l'arrière-plan, le fleuve ne représente pas tant l'archétype de la chose que Williams est censé célébrer dans *Paterson* mais plutôt un prétexte dont le cours est avant tout marqué par la logique d'une idée, d'un projet qui aurait préexisté à sa réalisation. Le temps lui-même ne semble avoir été évoqué que pour mieux être circonscrit dans la mesure où, bien loin d'être le support d'une expérience singulière, il ne devient qu'un objet de discours convenu voire d'un lieu commun éculé. En cela, Williams paraît étranger au paradigme de la longueur tel que nous l'avons défini dans les chapitres précédents.

Williams semble plutôt s'évertuer à limiter l'intrusion du temps, de la durée et de l'événement dans son poème. Ainsi, même dans le second livre qui paraît pourtant structuré par l'unité temporelle d'un dimanche après-midi passé au parc du Mont Garret, ce récit narratif est de courte durée puisque le récit se délite dans la troisième section et que le poète revient au style abstrait, paratactique, aphoristique, presque atemporel qui caractérise le reste du poème. De même, si l'on fait abstraction du cinquième livre où Williams évoque soudain sa propre vieillesse de manière assez allusive, *Paterson* ne rend que très rarement compte de la durée de son écriture et n'attire pas non plus l'attention du lecteur sur le passage du temps qui sépare pourtant la publication sérielle de ses différents livres comme pour ménager l'illusion d'une œuvre unifiée dont les lecteurs des années 40 et 50 ne pouvaient faire l'expérience. Même le détail de la prosodie williamsienne semble refuser la longueur. Bien loin d'adopter les longues périodes de Whitman et d'Olson qui

paraissent avoir été conçues pour étirer l'instant indéfiniment, Williams adopte, contre toute attente, une prosodie de l'extrême brièveté.

Sans doute soucieux de préserver sa poésie des excès de l'épanchement lyrique, il privilégie un style laconique qui assemble lâchement des bribes de dialogues, des descriptions austères, des répliques sèches, des remarques isolées et des injonctions soudaines. Le caractère accrétif et abrupt de son écriture se trouve d'ailleurs renforcé par une ponctuation envahissante et des renvois à la ligne qui viennent fragmenter de manière incongrue son texte en de petits paquets de mots qui se trouvent éparpillés sur toute l'étendue de la page. Certes Williams n'est pas un poète lettriste et ne renonce jamais vraiment aux ressources de la syntaxe, mais il nous donne à voir que notre langage ordinaire est fait d'énoncés tronqués qui butent constamment contre leurs propres limites. Ainsi, la prosodie williamsienne impose-t-elle un mode de lecture paradoxal fait d'hésitations et de reprises, conçu tout à la fois pour empêcher le lecteur de se laisser aller au flux de la longueur du texte sans jamais permettre que notre attention s'abandonne à une stase contemplative¹³⁵. À ce titre il me semble que la description que Robert von Hallberg propose de la prosodie de « The Desert Music » peut très bien être extrapolée à *Paterson* :

Williams knew that what life a poem like “The Desert Music” has is foetus-like: its life is a struggle to survive long enough for the slow process of formation to move forward. [...] The line is not allowed to complete itself; it comes up against emptiness, its own incompleteness, and has to start again. (*Von Hallberg* 66)

Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur la prosodie de *Paterson*, mais ce détour nous permet déjà de prendre conscience du fait paradoxal que la défiance réelle de Williams vis-à-vis de la temporalité et de la longueur confère néanmoins au détail de son écriture un dynamisme chaotique qui contredit la placidité apparente de la structure. Dans ce contexte, on peut comprendre que l'essentiel du débat critique ait porté sur le fait de savoir s'il fallait célébrer un texte ouvert sur l'histoire ou condamner une œuvre dont le recours au mythe, au symbole, au désir de faire œuvre, bref, à un idéalisme frileux, n'offrait qu'un simulacre de modernité.

¹³⁵ Dans « I Wanted to Write a Poem » Williams explique d'ailleurs que les passages en « prose » avaient pour vocation de briser le flux du poème afin de lui donner forme : “I had used documentary prose to break up the poetry, to help shape the form of the poem.” (*IWP* 73)

En effet, à la lecture de *Paterson*, on découvre que l'histoire est elle aussi constamment maintenue à distance par Williams qui, apparemment indifférent aux bouleversements que traversaient les États-Unis dans les années 40 et 50, n'évoque même pas en passant le maccarthysme, les prémisses de la Guerre Froide ou la lutte pour les droits civiques. Certes, l'on pourrait considérer que Williams, comme bon nombre de ses contemporains, aurait cherché à restaurer la primauté du temps long de l'histoire américaine contre le torrent de l'actualité. Le poète n'a-t-il pas prétendu avoir choisi la ville de Paterson pour la richesse de son histoire ?

Paterson has a definite history associated with the beginnings of the United States. (*Pat* xiii)

I thought of other places upon the Passaic River, but in the end, the city, Paterson, with its rich colonial history, upstream, where the water was less heavily polluted, won out. (*Ay* 391)

Mais, une fois de plus, le texte lui-même ne semble pas vraiment corroborer les déclarations du poète, comme si le fait d'évoquer l'histoire de Paterson n'avait pour objet que de souligner son absence du poème. Contrairement à ce que les études de certains critiques comme Paul Cappucci ont pu suggérer, le poème de Williams ne ménage en définitive que peu de places aux événements qui dans l'histoire de la ville ont eu une influence sur le devenir de la nation : la création de la Society of Useful Manufactures par Alexander Hamilton censée garantir l'indépendance industrielle de la jeune nation n'est mentionnée qu'en passant, et Williams lui-même dut s'excuser auprès de Babette Deutsch de n'avoir pas accordé plus de place aux grandes grèves de Paterson qui furent pourtant un jalon important dans la création du mouvement syndical américain¹³⁶.

À ce titre, la place qu'occupent Christophe Colomb, le Marquis de Lafayette ou George Washington dans le poème est exemplaire dans la mesure où les apparitions furtives de ces figures légendaires aux marges du poème témoignent de ce que l'histoire

¹³⁶ « I must say that I have found little I wanted to say about the labor violence which has had Paterson as its scene during the last thirty or, perhaps, hundred years. [...] In Part or Book II, soon to appear (this fall, I think), there will be much more in the same manner, that is, much more relating to the economic distress occasioned by human greed and blindness – aided as always by the church, all churches in the broadest sense of that designation – but still, there will be little treating directly of the rise of labor as a named force. I am not a Marxian. » (*SL* 259)

n'est que l'arrière-plan lointain sur lequel se détachent le poème et la ville. D'ailleurs, je serai tenté de lire de la même manière l'inclusion dans *Paterson* d'une soixantaine de documents en « prose » dont une partie est issue des archives de ville ou de livres d'histoire et qui a encouragé la critique à considérer qu'il s'agissait bel et bien d'un « poem including history ». En effet, la sélection opérée par Williams semble davantage manifester une certaine indifférence vis-à-vis de l'histoire dans la mesure où l'écrasante majorité de ces extraits renvoient à des ouï-dires, des anecdotes et des faits-divers largement autonomes, n'ayant d'intérêt qu'à une échelle locale résolument étrangère au temps long de l'épopée américaine et fonctionnant tout au plus comme un assemblage éclectique d'histoires qui, bien que curieuses et tragiques, n'en demeurent pas moins inconséquentes. Dans *The Tale of the Tribe*, Michael André Bernstein résume d'ailleurs bien pourquoi une lecture strictement historique de *Paterson* est insatisfaisante en définitive :

It [Paterson] was known if at all largely as a once beautiful site ravaged by industrialization and deprived of any 'local' characteristics by the cultural and economic dominance of nearby New York and Newark. In effect, the extent of Paterson's dependence upon the nearby metropolis was so extensive as to make the notion of an autonomous 'local' community as deceptive a myth as any nostalgia for a 'golden age'. [...] The solutions Williams proposes for his town's dilemma are so abstract and general ('invention', 'credit', respect for nature) that he unwittingly succeeds in making the terrible waste seem historically both inevitable and irreversible, grounded in human weakness rather than in specific and changing social circumstance. History itself, the vital 'ground' which Williams is attempting to recover from communal neglect, thus becomes largely a series of unexamined anecdotes, a numbing repetition of archetypal disasters from which no really useful instigations can arise." (Bernstein 203, 210)

Ainsi, à l'abstraction de la rivière répond l'idéalisation de l'histoire. La dureté avec laquelle Bernstein juge *Paterson* tient sans doute au fait que son étude du long poème est conçue à travers le prisme résolument historiciste des *Cantos* d'Ezra Pound et d'une poétique résolument historique qui, par la grâce du « luminous detail », espère être en mesure de refonder la société américaine sur des bases refoulées par l'histoire institutionnelle. Lu dans cette perspective, *Paterson* ne peut être, en effet, qu'un échec retentissant. Tous les lecteurs de *Paterson* ne sont certes pas des poundiens, mais même si l'exactitude historique importe moins pour le lecteur assidu de l'œuvre de Williams, le

constat d'échec s'avère identique en définitive. Pour ces lecteurs, *Paterson* n'est souvent considéré que comme le moyen pour Williams de justifier *a posteriori* une pratique censée porter à son terme la longue lutte inachevée pour l'indépendance de l'Amérique. Ils saluent alors l'avènement d'une langue proprement américaine apte à réactiver la puissante promesse d'une Amérique des origines fondée sur l'évidence du contact avec les choses et les autres, afin de sauver la nation d'une modernité apocalyptique. Pour eux, l'élaboration d'un récit historique n'est souvent qu'un prétexte dans la mesure où le véritable enjeu du poème serait esthétique : la création de « l'idiome américain » et du « mètre variable » susceptible de livrer l'accès à l'immanence d'un monde local indifférent à l'histoire.

Malheureusement pour ces lecteurs, la recherche formelle de *Paterson* n'aboutit de toute évidence pas. Lorsqu'une voix anonyme vient prendre à parti le poète pour lui faire remarquer « Have you forgot your virgin purpose,/ the language ? » (*Pat* 186), le poème lui-même semble en effet souligner l'absence de différence perceptible entre la langue dégradée du premier livre caractérisée comme « a false language pouring – a/ language (misunderstood) pouring (misingterpreted) without/dignity, without minister crashing on a stone ear » (*Pat* 15) et celle des quatrième et cinquième livres. De même, si la critique a déployé des trésors d'ingéniosité pour essayer de définir la nouvelle « mesure » williamsienne censée sous-tendre son célèbre vers triadique, celui-ci n'intervient, de fait, que très peu dans *Paterson*. Christopher MacGowan nous rappelle d'ailleurs que Williams lui-même s'en déclarait peu satisfait dès 1954¹³⁷. Enfin, il semble particulièrement problématique de célébrer *Paterson* comme un poème du retour à l'évidence des choses quand on considère l'importance qu'y prennent la généralité, la spéculation et le symbole. Ainsi, il suffit que Ginsburg demande simplement à Williams « Do you know this part of Paterson ? » (*Pat* 193) dans une lettre incorporée au quatrième livre, pour que le lecteur en vienne à se demander si le poète n'ignore pas tout de cette ville dont il nous offre un aperçu si limité.

Sans doute n'est-ce pas un hasard si l'on oublie fréquemment de mentionner que la célèbre maxime « no ideas but in things », si souvent citée par la critique pour résumer l'écriture williamsienne, est justement tirée de *Paterson* auquel elle semble résolument étrangère. Pour ces lecteurs, ce n'est pas tant l'inscription historique de *Paterson* qui pose un problème que le fait de devoir ménager une place à ce texte dans la carrière de Williams

¹³⁷ « However, by 1954 Williams had come to feel that the triadic 'vein of poetry' was 'petering out', and in 1957 he told Cid Corman 'something more comprehensive has to take its place.' » (*CP2* xx)

alors même que le poème semble pourtant mettre sous rature son originalité. En effet, comment parvenir à ménager une place à cet ouvrage dans un canon centré soit sur ses poèmes « imagistes » caractérisés par la brièveté, l'infime, l'ordinaire et le littéralisme, soit sur ses « Improvisations » qui établissent Williams comme un artiste d'avant-garde qui, en brouillant les frontières entre les arts et la vie, semble avoir renoncé au rêve de produire une œuvre. Dans un cas comme dans l'autre, la décision de Williams de se tourner vers le long poème dans les années 40 ne s'explique pas. Ainsi, pour Marjorie Perloff qui lit Williams à travers le prisme de *Kora in Hell* et de *Spring and All*, le succès de *Paterson* est la preuve même que le poète se serait compromis et que les lecteurs auraient de fait conspiré à marginaliser la radicalité de son œuvre :

Many who had paid no attention to the shorter poems or to the serial works immediately responded to *Paterson*, no doubt because it satisfied the New Critical demands of the period: for all its seeming openness, it manifested a symbolic superstructure. [...] The poet who began by saying that "The word must be put down for itself, not as a symbol of nature but a part, cognizant of the whole", who praised Gertrude Stein "for her formal insistence on words in their literal, structural quality of being words" has now turned whether unwittingly or with the caution that may have come with age, to what is for him the alien rhetoric of Symbolism." (*Perloff 1981* 148; 149-50)

S'il n'est rien de plus infamant pour Marjorie Perloff que d'assimiler un poète au Symbolisme et à la Nouvelle Critique, elle s'explique d'autant moins bien cette déchéance que Williams avait professé son admiration pour Stein qui représente, au contraire, l'idéal même de l'artiste d'avant-garde dans les années 30 pour elle. Véhiculant un discours qui n'est pas *censé* être le sien (« what is for him the alien rhetoric of symbolism »), Williams lui est devenu étranger. Si le diagnostic de Perloff est contestable, il n'en demeure pas moins que sa réaction épidermique est caractéristique de la difficulté pour la critique à ménager une place à *Paterson* dans l'œuvre de Williams du fait même de cette longueur dont on considère encore trop souvent qu'elle manifeste un désir de maîtrise, de superstructure et de systèmes. En somme, il semblerait bien que notre lecture de *Paterson* soit compliquée par notre mécompréhension de l'usage que Williams fait de la longueur.

Certes, la décision imprévue de Williams de prolonger son poème au-delà des quatre livres initialement prévus offre *in extremis* une échappatoire à la critique dans la mesure où cette extension est interprétée comme la remise en cause manifeste d'un projet

fatalement idéaliste et du désir d'œuvre du poète au profit d'une ouverture salutaire du texte sur le devenir. Compris comme un désaveu du rêve de la longueur, la rédaction du cinquième livre de *Paterson* permet même de réhabiliter la thèse de l'échec de Williams. Elle fait du poème le lieu d'une prise de conscience de l'impasse moderniste et prend acte du renoncement au désir de refondation esthétique de la *polis* au profit d'un constat désenchanté quant à notre condition post-moderne.

Malheureusement, ce récit d'une victoire à la Pyrrhus, n'est pas vraiment confirmé par le texte du cinquième livre qui ne semble pas marquer une rupture radicale par rapport au reste du poème sauf à considérer qu'il aurait pour but de réaffirmer la prééminence d'un monde de la tradition, de la mémoire et du chef d'œuvre dissocié du monde local de *Paterson* qui, lui, semble avoir été totalement oublié. Par ailleurs, il y a quelque chose de profondément insatisfaisant à considérer que *Paterson* ne ferait là que répéter une rupture dont la critique nous dit qu'elle s'était déjà produite en 1914 lorsque Williams avait fait ses adieux au romantisme, au génie et à l'idéalisme avec « *The Wanderer* ». De plus, le fait de considérer que ce poème est l'ur-texte de *Paterson* semble aussi avoir pour effet de donner insidieusement raison à la thèse d'une régression conservatrice de Williams défendue par Perloff dans la mesure où son long poème aurait littéralement été écrit à contre-temps et devrait être considéré dans le contexte des années 10 et 20 plutôt que dans le contexte de l'après-guerre. Non sans ironie, l'accusation portée par Williams contre *La terre vaine* d'Eliot – le poème étant censé avoir fait régresser la poésie américaine de vingt ans – se retournerait contre lui.

Il me semble plus productif d'opérer un revirement complet de perspective. Si *Paterson* est coupé du reste de l'œuvre de Williams, c'est bien que les années 40 ont inauguré pour lui une nouvelle époque qui l'ont contraint à réévaluer radicalement sa démarche créative. Ainsi, en 1948 alors que le second livre de *Paterson* vient tout juste d'être publié, le poète semble vouloir mettre l'ensemble de son œuvre sous rature. Il réduira l'Imagisme à une forme de vers libre dont l'échec serait imputable à un oubli coupable de la structure (« there is no such thing as 'free verse' and so I insist. Imagism was not structural : that was the reason for its disappearance. » *SE* 283) et considérera que ses improvisations dans *Kora in Hell* ne furent qu'un rêve de jeunesse :

I wrote some things once called Improvisations: Kora in Hell. They were wild flights of the imagination. As I look at them now I see how 'romantic' they were. I feel embarrassed. I was having 'dreams' at that time; I was having 'ideas'. (*SL* 267)

On peut donc légitimement en conclure qu'en témoignant de ce souci salutaire de structure, *Paterson* ambitionne de proposer une alternative viable non seulement à l'idéalisme romantique des improvisations mais aussi à une quête effrénée de liberté qui a voué l'imagisme à l'oubli. Bien qu'il soit particulièrement difficile de préciser ce que Williams entend par ce terme de « structure » qui revient pourtant constamment dans ses essais et sa correspondance, il nous apparaît néanmoins très clairement qu'il ne s'agit en aucun cas de la superstructure évoquée par Perloff. En effet, lorsque Williams cherche à nous donner des exemples de textes dont la structure permet justement au lecteur contemporain d'accéder à « a comprehensive form of the day » (SE 218), il évoque la *Divine Comédie* de Dante ainsi qu'un poème espagnol du XIV^e siècle, *El Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz dont il note en passant : « The first and obvious contrast between the *Book of Love* and the *Commedia* is the scrupulous order maintained throughout the latter both in content and structure as against the carefree disorder of the Spanish work. » (SE 202). Plus tard, dans le même essai, il dissocie la poésie des symboles, du mysticisme, de l'érudition, voire de la facture poétique elle-même, et précise que le corps de doctrine de Dante est peu à peu devenu illisible avec le temps : « its meaning shifting steadily with time more and more away from the smallness, the narrowness of special pressures of its dogmatic significance .» (SE 206) Ce qui paraît en tout cas clairement, c'est que la structure n'est ni un ordre pré-établi, ni un système, ni un objet de pensée qu'il nous faudrait comprendre. On serait même tenté de considérer que si la structure est, pour Williams, ce qui parvient à survivre dans le poème, c'est bien parce que, paradoxalement, elle ne relève ni de l'expression, ni de la communication. C'est comme si, pour Williams, le sens de l'énoncé disparaissait au fur et à mesure que s'efface le contexte qui le sous-tend et la voix qui l'énonce : « the *dead* classics which – I may remind you, we have *never heard* as living speech. No one has or can *hear* them as they were written any more than we can *hear* Greek today. » (SE 290)

Dans ce chapitre, nous tenterons de préciser en quoi peut justement consister cette énigmatique « structure » de *Paterson* mais, en attendant d'y voir plus clair, nous pouvons dès à présent souligner la récurrence de cette idée de survie dont nous faisons déjà mention pour parler de la temporalité paradoxale de la prosodie williamsienne dont le motif domine les pensées et l'expérience du poète à cette époque. En effet, si l'on se penche sur la biographie de Williams, on constate que lorsqu'il s'attèle effectivement à la rédaction de *Paterson* en 1943, il a soixante ans et n'est connu que pour ses textes en

prose, *In the American Grain* et *The White Mule*. Bien plus tard, Robert Creeley remarquera même : « We also had [...] Williams, who, in 1945, I don't think was even regarded as a minor poet. It's curious to remember that. » (*Mariani* 1978 175) Sa carrière et sa vie devaient sembler d'autant plus achevée qu'en 1938 *New Directions* fait publier ses *Complete Collected Poems : 1906-1938*¹³⁸ et qu'en 1951, alors qu'il vient tout juste de finir de rédiger son *Autobiographie*, il subit la première des trois crises cardiaques qui vont progressivement le handicaper au point de mettre en cause sa capacité de lire et d'écrire. Mais cette épreuve n'est pas uniquement une expérience personnelle et Williams est aussi profondément affecté par les années de guerre qui lui paraissent relancer et aggraver au niveau collectif l'épreuve qui est la sienne. C'est ainsi, qu'en 1944, dans une lettre adressée à Louis Zukofsky, il écrit :

But now the man, as a man, is being terribly tested and you can't tell me that it isn't affecting every last human being in our country. We are waiting, waiting. not to win so much as to see ourselves tested by a desperate Germany, a dangerous individual who may annihilate not one man or ten or twenty thousand helpless (mentally) soldiers but us, you and me, now. That's the crisis. We'll be different men after this crisis – win or lose. For we may lose. (*WCW/LZ* 352-353)

Malheureusement, cette mise à l'épreuve des hommes ne prend pas fin avec la victoire des Alliés en 1946 et la bombe atomique qui devient un motif récurrent dans ses poèmes d'après-guerre en vient à incarner pour lui l'impératif délétère du désir et de la puissance qui mine dorénavant la condition humaine. C'est ainsi qu'en 1955, dans *The Desert Music*, Williams cite Bertrand Russell qui, dans *New Hopes for a Changing World*, caractérise l'âge atomique comme suit : « Man has survived hitherto because he was too ignorant/ to know how to realize his wishes. Now that he can realize/them, he must either change or perish. » (*CP2* 252)

¹³⁸ Cela peut certes paraître anecdotique, mais je suis frappé de voir combien la canonisation progressive de Williams dans les années 40 et 50 a, par la force des choses, contribué à effacer sa fin de vie et continue à ce jour à contribuer à la valorisation de fait de ses travaux des années 20 et 30 : son *Autobiographie* s'interrompt en 1951, ses *Selected Essays* en 1954 et ses *Selected Letters* en 1956. D'ailleurs, en concluant son *Autobiographie* par l'évocation de *Paterson*, Williams semble laisser le poème en suspens aux limites même de sa vie.

Williams semble littéralement hanté par l'imminence de la mort pendant ces années et bien que cette préoccupation ne soit pas attestée à proprement parler dans ses essais, on retrouve partout la trace de cette idée fixe dans sa correspondance. Si dès 1936 il peut écrire « I think I'm alive still but don't feel very sure » (*WCW/LZ* 235), cette même interrogation réapparaît en 1944 dans une lettre à son éditeur James Laughlin (« Am I living too long ? I wonder » *SL* 219), puis à nouveau en 1950 et 1955 dans des lettres à Louis Zukofsky (« It's been too much for me to keep alive » *WCW/LZ* 430 « I go along as usual impatient of death » *WCW/LZ* 463). Dans sa nécrologie de Williams, Kenneth Burke insiste très justement sur « his sheer interest in the survival in things » (*Burke 1968* 285), il semblerait que c'est la vie elle-même qui doit être conçue, pour le poète, comme relevant de cette condition limite du sursis et de la survie. Il s'agit donc de créer de la durée là où justement elle ne va pas de soi¹³⁹. Ce qui complique encore d'avantage la conception williamsienne de la survie c'est qu'il ne s'agit en aucun cas d'un état statique marqué par la passivité et l'attente mais que l'impermanence même de cette condition implique que, dans l'urgence, l'on s'efforce de se maintenir en vie coûte que coûte. La survie implique un impératif de l'action qui chez Williams se traduit par le verbe « to endure » et plus particulièrement le participe présent adjectival « enduring » qui, me semble-t-il, insiste particulièrement sur le fait qu'il ne s'agit pas tant d'un état de permanence que de la capacité continuellement réactualisée de se maintenir¹⁴⁰. Je serais ainsi tenté de considérer que *Paterson* représente, en partie du moins, la réponse à cet impératif de l'action. Il me semble en effet qu'en considérant *Paterson* dans ce contexte nous pourrions non seulement problématiser l'idée d'œuvre (rien ne permettait à Williams de croire qu'il aurait le temps d'achever *Paterson*) mais rendre aussi compte du fait que le poème semble se constituer à contre-temps et entretient un rapport ambigu non seulement avec l'histoire mais aussi avec la temporalisation comprise comme la genèse même du temps.

¹³⁹ Sur ce point et non sans ironie, on peut évoquer cette lettre datée de 1949 dans laquelle Williams rend compte de sa lecture des *Cantos* : « When I first looked at the *Cantos* and began to read I had to quit. It put me to sleep, dull as heel (sic). Later I found better going. I wrote to Ez at the tiem (sic) and told him I couldn't get past p 18 – Wall (sic), he replied, you never could read more than 18 pages of anything since I knew you – which may be true. » (*LZ/WCW* 412). *Paterson* aurait donc littéralement représenté une découverte contre-nature de la longueur pour Williams.

¹⁴⁰ Ainsi dans l'introduction à sa collection de poèmes intitulé *The Wedge*, Williams, fait d'abord remarquer que « the poet isn't a fixed phenomenon, no more is his work » (*SE* 256) pour ensuite attirer notre attention sur le fait que la forme du poème lui permet néanmoins de « durer » (« its own peculiarly enduring form » *idem*).

Il me semble d'ailleurs que cette hypothèse gagne en force quand on considère qu'à cette époque Williams semble convaincu que c'est la survie même de l'art qui paraît menacée. En effet, pour lui qui était sans doute plus conscient que d'autres du fait que son propre travail n'était possible qu'à condition de s'intégrer dans un milieu artistique, ne serait-ce qu'informel, susceptible de lui offrir des interlocuteurs, des soutiens, des lecteurs, des débouchés et un contexte, la disparition inéluctable de la génération « moderniste » que rien ne semblait devoir remplacer fut vécue comme une catastrophe ainsi qu'en témoigne d'ailleurs son *Autobiographie*¹⁴¹ :

So here is Pound confined to a hospital for the insane in Washington; Bob McAlmon working for his brothers in El Paso; Hemingway a popular novelist; Joyce dead; Gertrude Stein dead; Picasso doing ceramics; Soupault married to a wealthy (?) American; Skip Cannell – who after divorcing Kitty married a French woman, disparu! [...] Clotilde Vail dead; Brancusi too old to work; Steiglitz dead; Hart Crane dead; Juan Gris – at one time my favorite painter – long since dead; Charles Demuth dead; Marsden Hartley dead...
(Ay 318)

Et la litanie continue ainsi sur une pleine page recensant tous ces artistes morts, disparus, ou ayant été détournés de leur art par le succès ou la vie domestique. Les seuls qui ont survécu à cette hécatombe sont Auden, Cummings, Stevens et Moore qui sont trop peu nombreux pour résister seuls à la véritable menace que Williams croit percevoir dans les injonctions toujours plus pressantes que le monde social adresse aux arts pendant la guerre. Si cette volonté de mettre l'art au pas est déjà très présente dans l'Amérique des années 30, Williams ne semble en prendre conscience qu'avec la Seconde Guerre Mondiale et, entre 1939 et 1944, il rédige une série de cinq articles dans lesquels il essaie de répondre aux accusations d'irresponsabilité, d'hédonisme et d'inconséquence adressées aux artistes qui refusent de se mettre au service de la société afin de parer à l'urgence historique. Pour Williams, si l'on se plie à ce discours qui n'accorde de fait aucune valeur à

¹⁴¹ Il est intéressant de noter que l'essentiel de l'*Autobiographie* de Williams est consacré à décrire cette république des lettres cosmopolite et informelle faite de rencontres fortuites, d'amitiés et de collaborations. On en vient presque à considérer que, pour Williams, l'existence d'un art américain affranchi de l'Angleterre et de la tradition ne dépend pas tant de d'un effort de définition a priori que de la création d'un monde de l'art américain susceptible de permettre aux artistes de justifier leur travail sans avoir à se référer à un ailleurs.

la création, la possibilité même de l'art sera indéfiniment différée dans l'attente d'une paix absolue qui, de toute façon, ne saurait jamais advenir comme il le dit clairement dans « *Midas : A Proposal for a Magazine* » : « The idiotic belief that the arts must be put aside for arms – UNTIL a time of peace (as if they needed coddling and were perishable) must give way to a triple fury of activity, to steel the released energy for constructions. » (*SE* 248) Si l'artiste résiste, il subira le même sort que Federico Garcia Lorca sauvagement assassiné par les franquistes en 1936.

Bien que la situation de l'art semble dès lors intenable, Williams tente néanmoins de faire face et dans une certaine mesure le fait même d'entamer la rédaction de *Paterson* fut déjà un acte de résistance. Cependant, et comme le suggère le caractère méta-poétique de ce texte, il me semble que *Paterson* tente aussi d'offrir une réponse plus construite à cette menace en tentant de mieux définir dans quelles conditions la création serait possible. C'est en tout cas ce que Williams s'efforce d'accomplir dans ses essais écrits pendant la guerre et notamment dans « *Against the Weather* ». De façon plutôt convenue, il s'en prend à l'art instrumentalisé par les impératifs sociaux, qualifié d'art de « propagande », d'art à thèse, et se met à défendre une conception résolument formaliste de l'art. Le poète s'en prend aussi clairement à l'argument de la nécessité historique dont il semble considérer qu'il ne s'agit que d'un artifice rhétorique censé permettre à l'université d'imposer son conservatisme esthétique et aux groupes sociaux¹⁴² de promouvoir clandestinement leurs propres intérêts. Par ailleurs, étant donné que la création est par définition imprévisible et ne peut être conçue du point de vue de l'histoire, le poète en vient à renverser la hiérarchie qui oppose le temps de l'événement au temps quotidien, quand il affirme:

The only world that exists is the world of the senses. The world of the artist.

That is the artist's work. He might well be working at it during a bombardment, for the bombardment will stop. After a while they will run out of bombs. Then they will need something to fall back on: today. Only the artist can invent it. Without today everything would be lost and they would have to start bombing again as they always do, to hide the lack. (*SE* 196-97)

¹⁴² Williams n'utilise jamais le substantif « class » préférant parler de « part », de « party » ou de « church ».

L'événement historique apparaît comme un épiphénomène quand on l'oppose au quotidien qu'il revient justement à l'artiste de créer et qui est le temps dans lequel même les belligérants devront se résoudre à vivre un jour. L'histoire n'est rien de plus que la manifestation éphémère, contingente et répétitive, d'un environnement hostile en dépit duquel la vie et l'art doivent pourtant suivre leur cours en inventant un présent qui n'est jamais donné. Dans la mesure où l'histoire devient une composante de l'environnement au même titre que les éléments naturels, la vie ne peut se concevoir qu'en lui résistant. Cette défiance réelle vis-à-vis de l'environnement et de l'histoire explique sans doute pourquoi *Paterson* est qualifié de « an enforced pause » (*Pat 2*) dans l'exergue du poème, et tend à suggérer au lecteur que Williams a pu être tenté de se soustraire aux menaces de l'environnement (« the weather ») en se réfugiant dans le poème et dans une conception formaliste de l'art devenu autonome par la force des choses. Williams n'a-t-il pas annoncé à Zukofsky : « I don't know what's going to happen but unless there is a radical change of some sort in me or the world I'll probably withdraw more and more from New York and involve myself more and more with 'Patterson' – if anything » (*WCW/LZ 256*) ?

Pourtant, à y regarder de plus près, il s'avère que la position de Williams est bien plus ambiguë. En effet, si la possibilité même de l'art dépend de sa capacité à s'affranchir de son environnement, il apparaît inconcevable au poète que l'art ou l'artiste puissent exister complètement coupés du monde. C'est ainsi qu'après s'être attaqué à la propagande d'un art autorisé, il s'en prend régulièrement au mysticisme élitiste de l'art pour l'art (« a 'spiritual' bureaucracy of the 'soul' » *SE 282*) et condamne les artistes idéalistes isolés dans leur tour d'ivoire : « I see no honor in being a 'pure' artist who accepts defeat and the glorious isolation that comes with it » (*WCW/LZ 333*). En définitive, on comprend que pour Williams l'art ne suppose pas de domaine qui lui serait propre et que le rêve théorique de sa fondation absolue est tout aussi illusoire que celui de découvrir un lieu où le poète puisse trouver refuge. C'est en tout cas dans cette perspective que je comprends sa critique incessante des modernistes exilés à l'étranger qui, à l'instar de Pound, ont rêvé d'un milieu plus propice à leur art. Williams a du reste insisté à de nombreuses reprises, notamment dans l'entretien accordé à Stanley Koehler du *Paris Review*, sur le fait que, bien loin d'être un second Eden pour le poète, *Paterson* et *Rutherford* étaient pour lui des environnements hostiles et nullement idylliques.

Comme il le rappelle dans son introduction à *The Wedge* puis dans « Poetry as a Field of Action », la poésie ne relève pas d'un autre champ mais n'est qu'un secteur particulier du champ des activités humaines communes. Si donc l'art ne saurait jouir d'une

position ou d'un statut¹⁴³ privilégiés *a priori*, il n'a d'autre choix que d'accepter sa position précaire et de lutter constamment, non seulement pour défendre sa possibilité mais aussi pour parvenir à se distinguer. C'est ainsi que nous en venons à conclure, comme Bruce Commens dans *Apocalypse and After*, que la poétique de Williams ne vise pas tant à élaborer une position stratégique inexpugnable que d'adopter des formes d'opportunisme tactique imposées par la force des choses :

Williams [...] does not seek a true basis on which to erect his own system in opposition to (and even supplanting) current social structure, but asserts the existence of the individual only as constituted within an agonistic social field. [...] Williams goes on to develop a tactical approach – albeit tinged with Romanticism – wherein he occupies no position of his own, no depth, but expresses himself and asserts his existence by temporarily appropriating the appearances, the surfaces that surround him, whether they be physical or discursive. (*Commens* 89)

Ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si la rhétorique belliqueuse qu'adopte Williams pendant les années de guerre en vient peu à peu à se propager à l'ensemble de ses essais et de sa correspondance. Le conflit devient la condition ordinaire de l'art pour lui et ce n'est peu à peu que dans l'antagonisme, la tension et la contradiction que la création peut se produire. Il s'avère même que la structure évasive de la *Divine Comédie* que nous évoquions précédemment ne correspond pas tant, pour Williams, à la structure doctrinaire que Dante est parvenu à élaborer mais plutôt aux points de tensions et aux lignes de fracture qui animent cette structure et manifestent la lutte du poète italien, impensée en définitive, pour s'affranchir de son environnement :

Dante was the agent of art facing a time and a place and enforcement which were his 'weather.' Taking this weather as his starting point, as an artist, he had to deal with it to

¹⁴³ Sur ce point, on peut souligner le fait crucial pour Williams que l'art ne saurait être considéré comme un métier dans la mesure où cela signifierait que l'artiste ne soit réduit à n'être qu'une identité sociale parmi d'autres enfermée dans ses codes et son jargon. Mais, à l'inverse, il refuse tout aussi clairement dans son *Autobiographie* de considérer que sa pratique poétique soit incompatible avec sa profession de médecin. Ainsi, si la poésie ne confère pas à Williams une raison sociale, elle n'est pas non plus antinomique avec l'ordre social.

affirm that which to him was greater than it. By his structure he shows this struggle. (*SE* 205)

Dans ce contexte on comprend sans peine que Williams ne puisse pas être un penseur systématique dans la mesure où, incapable de déclarer l'autonomie de l'art une fois pour toute, il doit constamment tenter de négocier son indépendance relative dans un monde qui lui est hostile. Ainsi, la survie constamment remise en cause de l'art dépend de sa capacité à parer au plus pressé, à réévaluer sa position en fonction de la situation, à saisir les occasions au fur et à mesure qu'elles se présentent comme l'illustrent d'ailleurs bien les essais de Williams qui peuvent, par moments, paraître particulièrement incohérents et contradictoires au lecteur épris de système.

À ce titre il me semble que l'essai « *The Basis of Faith in Art* » offre une mise en abîme particulièrement parlante de la pratique « théorique » de Williams à cette époque. Dans cet essai où un « poète » tente d'exposer sa position à la demande son frère, la dynamique du dialogue est si confuse et contradictoire que nous sommes dans l'incapacité d'identifier précisément la position défendue par les différents interlocuteurs et l'essai se conclut, d'ailleurs, lorsque le frère renonce à obtenir une réponse claire. Bien incapable de pouvoir dire si la position de Williams correspond à celle du poète, du frère ou des deux hommes, le lecteur en vient presque à conclure que dans cet essai Williams vise à suggérer que l'art n'est fondé que sur la croyance que l'on a en lui. À lire son introduction aux *Selected Essays*, il semblerait en tout cas que Williams n'ait jamais considéré que ses essais puissent constituer un système cohérent¹⁴⁴ ou que ces écrits *ad hoc* aient pu avoir une valeur en dehors de leur utilité ponctuelle ou polémique :

What worth attaches to my critical judgment owes itself, perhaps, to those attacks and defenses. They went on for years./ All this was before I had begun to write or at least had written anything I have since wanted to keep. And now I am engaged in writing this potpourri of a preface to a book, a collection of the prose pieces which I have from time

¹⁴⁴ Il me semble que la difficulté de Williams à considérer que ses essais puissent constituer un corpus tient au fait que, avant 1954, il ne semble avoir envisagé de les publier ailleurs que dans une foule éclectique de « little magazines » dont l'existence était elle-même précaire. Dans « *Measuring Williams' Selected Essays* » Christopher MacGowan précise d'ailleurs que lorsque *Random House* décida de publier ses essais, Williams fut incapable de les fournir et que l'éditeur David McDowell dut faire appel au libraire George Kirgo qui, malgré ses efforts, ne parvint pas à les localiser tous.

to time, more or less at random, sometimes on the spur of the moment, composed./ I cannot vouch for the opinions offered, for they represent a span of years during which I do not pretend to have had any but those largely in flux. (SE v)

Il semblerait en tout cas que les essais n'aient pas été en mesure d'offrir un cadre adéquat dans lequel penser cette esthétique polémique et antagoniste de la survie constamment contrainte de se réévaluer tandis que le long poème représentait un contexte suffisamment souple pour accueillir les tensions, les contradictions et les revirements sans lesquels la création ne saurait être envisagée. Sans doute n'est-ce pas un hasard si, à partir de 1946, Williams renonce plus ou moins aux essais théoriques et se contente soit d'écrire des articles de critique littéraire soit d'encourager la jeune génération à écrire. Cependant, si *Paterson* me semble bel et bien être un *ars poetica* censé permettre à l'art de survivre aux menaces auxquelles il se trouve confronté, il ne s'agit pas pour autant d'y voir une œuvre ou l'exposition d'un système cohérent censé fonder une fois pour toute une esthétique américaine mais bien plutôt une tentative, dans la pratique et par le travail, de négocier les contraintes de l'environnement afin de permettre à la création de demeurer une possibilité ouverte. D'ailleurs, et comme le suggère le livre V, cette possibilité se trouve de plus en plus intimement liée à la survie de Williams lui-même.

C'est ainsi que dans notre lecture nous ne considérerons pas les tensions et les contradictions qui animent la surface de l'œuvre comme de regrettables défauts ou des imperfections devant être minimisées mais plutôt comme la fabrique même du poème et d'une écriture qui fut constamment contrainte de se renégocier, de se réévaluer et de se réinventer pour survivre. D'ailleurs, le fait que ce poème soit lui-même un cas limite pris dans la tension entre le « long poème » et « l'œuvre » en viendra à représenter cette invention progressive de la durée qui caractérise la temporalité de la survie et qui émerge justement de ce qui devrait la nier. Il apparaîtra en tout cas, je l'espère, que si *Paterson* se méfie effectivement du temps et de l'histoire, le poème ne cherche pas à les nier en trouvant refuge dans l'idéalisme, l'immanence ou la postérité, mais bien à inventer justement sa propre durée, sa propre cadence, à contretemps. Si Williams affirme que « a life that is here and now is timeless » (SE 196), cela ne l'empêche pas pour autant de rejeter le rêve d'éternité qu'il nomme « endless time » (SE 262).

Ainsi, nous lirons *Paterson* dans un autre contexte et, reprenant en cela une expression chère à Williams, nous tenterons de mettre l'accent (« emphasis ») ailleurs qu'il n'a été porté jusqu'ici. Plutôt que de postuler d'emblée une unité de système, des voix ou

de la démarche, nous essaierons de mieux rendre compte du rôle structurel joué par l'antagonisme immanent à *Paterson* et d'en proposer une lecture suffisamment dynamique pour tenter de négocier ses contradictions. Peut-être qu'en opérant de la sorte notre étude de *Paterson* parviendra à éclairer d'un nouveau jour non seulement la longueur mais la carrière de Williams là où l'inverse a pu justement sembler impossible.

2. La stase, le flux et/ou la mort.

Même si sa position vis-à-vis de la temporalité a considérablement évolué au gré de sa carrière, il semblerait que Williams ne se soit jamais vraiment intéressé à l'histoire ou au temps comme à des objets de spéculation intellectuelle à part entière. Tout est comme s'il ne leur a prêté attention que dans la mesure où ils représentaient un obstacle à la création. Le fait que sa conception de l'histoire se soit longtemps résumée au pouvoir de prescription de la Tradition sur la production littéraire a d'ailleurs eu un profond impact sur sa perception du temps. En cela, Williams est un pur produit de sa génération. La publication de son premier recueil de poèmes à l'âge de vingt-sept ans correspond à celle du « Premier manifeste du futurisme » de Marinetti, et sa carrière s'est d'emblée inscrite dans le sillage des avant-gardes historiques qui prétendaient faire table rase du passé et se débarrasser du belle-lettrisme et de l'historicisme qui dominaient alors dans l'enseignement et la critique. On sait combien ces propositions ont joui d'un accueil particulièrement favorable aux Etats-Unis, mais pour le jeune Williams, qui s'essayait à la poésie sans avoir reçu de formation littéraire classique, elles durent sembler particulièrement bien venues.

C'est notamment en refusant d'admettre que l'assimilation du canon et de l'histoire littéraire puisse constituer un préalable à l'écriture, que Williams affichera sa méfiance de l'histoire tout au long de sa carrière. Ainsi il célébrera l'inculture du « 7 Arts Group » auquel il avait participé dans les années 20 (« we were destroyers, vulgarians, obscurantists to most who read » *A* 148) et se contentera, à la fin de sa vie, d'opposer le relevé géologique de *Paterson* aux appels répétés de Pound à lire les classiques (*Pat* 138). Cette pression de la tradition fut d'autant plus insupportable pour lui que, pour bon nombre de lecteurs, la maîtrise des conventions prosodiques et formelles constituait (et constitue encore) l'unique moyen de définir et d'évaluer la poésie, réduisant le travail du poète à faire jouer des variables précodifiées. C'est d'ailleurs sous cet angle que le temps et

l'histoire feront peu à peu leur entrée dans le discours de Williams. Il critiquera, comme d'autres avant lui, la brutalité d'un décompte rythmique trop régulier et la conception artificielle et appauvrie du temps qu'il nous propose : « Time ! Count ! Sever and mark time ! » (*Pat* 56) Il insistera aussi lourdement sur le fait que les formes prosodiques du passé ne sauraient plus correspondre aux temps bouleversés de la modernité :

We get sonnets etc but no one alive today, or half alive, seems to see anything incongruous in that. [...] We do not live that way anymore; nothing in our lives, at bottom, is ordered according to that measure; our social concepts, our schools, our very religious ideas, certainly our understanding of mathematics are greatly altered. Were we called upon to go back to what we believed in the past we should be lost. Only the construction of our poems – and at best the construction of a poem must engage the tips of our intellectual awareness – is left shamefully to the past. (*SE* 337)

La forme poétique est ainsi conçue comme un artefact parmi d'autres qui doit évoluer avec son temps. Certes, il s'agit là d'un argument général en faveur de l'invention prosodique et Williams ne cherchera jamais vraiment à spécifier la nature de ces changements, préférant renvoyer vaguement le lecteur à la relativité générale d'Einstein¹⁴⁵. Mais il n'empêche que, pour peu développé qu'il soit, cet argument suffit à tracer les contours d'une histoire en mutation constante, à l'encontre de l'hypothèse traditionnelle selon laquelle l'immutabilité des formes et des œuvres suffisait à prouver leur valeur universelle. Bien que la décision de renverser la hiérarchie traditionnelle du permanent et du provisoire soit riche en conséquences, Williams ne semble pourtant pas avoir voulu transformer ce constat en une position théorique globale susceptible de subvertir l'historiographie classique ou de remettre en cause l'essentialisme métaphysique. Tout au plus en trouve-t-on la trace dans l'utilisation que le poète fait de l'adverbe « still » dans *Paterson*, notamment à la fin de la première section du premier livre où, après avoir décrit en détail les chutes et la topographie de Paterson, il conclut simplement : « The water pouring still/ from the edge of the rocks » (*Pat* 16). La postposition de l'adverbe en fin du vers suffit à faire ressortir sa

¹⁴⁵ Concernant l'utilisation de métaphores et des références scientifiques par les « modernistes », et notamment leur conception de la relativité générale d'Einstein comme métonymique de la modernité, on peut se référer à l'ouvrage de Michael Whitworth *Einstein's Wake* (Oxford UP, 2001) qui offre une analyse brillante de l'influence réciproque de la science et de la littérature à cette époque.

polysémie et à suspendre la chute d'eau au point même où elle bascule, la figeant pour toujours dans son mouvement perpétuel.

Pour Williams, les chefs d'œuvres du passé sont, bien entendu, voués au même sort et, bien loin d'être des œuvres vivantes, ils ne sont que les vestiges tragiques et inertes d'une vie et d'un monde suranné : « Masterpieces are only beautiful in a tragic sense, like starfish lying stretched dead on the beach in the sun » (*SE* vii). Certes, ceux-ci sont encore susceptibles d'émerveiller ou d'instruire le lecteur contemporain, mais le poète refuse que la création contemporaine soit mesurée à l'aune des chefs d'œuvres du passé. Une telle conception reviendrait à s'obstiner à vouloir se servir aujourd'hui des artefacts du passé ou à considérer que l'étude d'un fossile vaut celle d'un animal vivant dans son habitat naturel. D'ailleurs, la prolifération des fossiles et des roches dans *Paterson* rappelle au lecteur que la marche inéluctable du temps pétrifie le vivant et ne laisse derrière elle qu'un ossuaire :

The past is dead. Women are
 legalists, they want to rescue
 a framework of laws, a skeleton of
 practices, a calcined reticulum
 of the past which, bees, they will
 fill with honey .
 [...]
 Go down, peer among the fishes. What
 Do you expect to save, muscle shells?
 Here's a fossil conch (a paper weight
 of sufficient quaintness) mud
 and shells baked by a near eternity
 into a melange, hard as stone, full of
 tiny shells

– baked by endless desiccations into
 a shelly rime – turned up
 in an old pasture whose history –
 even whose partial history, is
 death itself (*Pat* 142-143)

Derrière les métaphores organiques, l'évocation du presse-papier et le jeu de mot sur les vers de Shelley (« shelly rime ») suggèrent que le même constat s'applique à l'écriture et plus spécifiquement à l'écriture poétique. On commence aussi à percevoir ici que Williams ne souhaite pas tant s'en prendre aux vestiges du passé qu'à ceux qui tentent d'en abstraire un ordre censé être fécondé par la pratique contemporaine (« a calcined reticulum/of the

past which, bees, they will/fill with honey »). Cela explique sans doute pourquoi Williams ne s'interdit pas d'évoquer ponctuellement les œuvres, par ailleurs hétérodoxes, de Sappho, Héraclite, Dürer, Blake et Breughel dans la mesure où un texte isolé ne saurait constituer une tradition à lui tout seul. De même, s'il s'intéresse tant aux œuvres de la tradition chinoise et espagnole, c'est que celles-ci offrent tout un corpus de textes étrangers à la *doxa* anglo-américaine. Pour lui, la tradition est avant tout une institution sociale qui utilise le passé pour garder la mainmise sur l'attribution de la valeur, et qui manifeste son pouvoir en délégitimant toute forme de création susceptible de contester son autorité. Bien entendu, pour Williams, la tradition se manifeste avant tout dans les diktats de l'université dont il critique constamment le conservatisme esthétique et l'inertie conceptuelle (« spitted on fixed concepts like/roasted hogs » *Pat* 32). Mais il s'en prend aussi à tous les intérêts particuliers qui profitent du *statut quo* et dont l'université n'est qu'un avatar :

So that we do not know (in time)
 where the stasis lodges. And if it is not
 the knowledgeable idiots, the university,
 they at least are the non-purveyors
 should be devising the means
 to leap the gap. Inlets? The outward
 masks of the special interests
 that perpetuate the stasis and make it
 profitable. (*Pat* 34)

L'inertie de notre monde et le poids du passé dans nos vies ne sont donc pas imputables à une mystérieuse cause historique mais aux acteurs sociaux contemporains qui en profitent. C'est ainsi que ce qui n'était qu'une prise de position somme toute classique en faveur de la nouveauté et de l'expérimentation dans les arts en vient, peu à peu, à devenir une mise en accusation de la collusion du pouvoir et de l'histoire. Williams en vient notamment à considérer que les canons de la littérature et les règles de prosodie ne sont que les analogues esthétiques des principes moraux et des lois qui régissent le monde social dès lors qu'ils procèdent tous de la formalisation sclérosée d'usages consacrés passés. Certes, la loi n'est pas directement citée dans *Paterson* alors qu'elle est fréquemment mentionnée dans des poèmes tels que « The Virtuous Agent », « The Desert Music » et « To All Gentleness » où Williams associe justement la contrainte judiciaire à la loi du plus fort : « That too is/the natural way, by claw and law-/to which/we are opposed ! » (*CP2* 70). Mais elle n'en manifeste pas moins sa présence dans le poème. On ressent en effet toute la

force perlocutoire de la loi dans l'irruption fréquente des constructions impératives et la transcription, en lettres majuscules, du règlement intérieur de la bibliothèque (*Pat* 101) et du parc du mont Garret (*Pat* 61). Mais ce qui nous intéresse davantage c'est la façon dont la loi semble informer l'utilisation de la « prose » dans le poème.

Bien que ces passages soient fréquemment tirés de sources historiques, ils ne semblent pourtant pas constituer un tableau historique précis. Cette impression s'explique en partie par le fait qu'un nombre assez important de ces extraits relatent des faits-divers semblant avoir été puisés dans les chroniques judiciaires d'un journal local. Bien loin de s'articuler en une séquence chronologique significative, lesdits faits ne constituent qu'une litanie sans fin de crimes, de vols et de meurtres tous plus affreux les uns que les autres. Si la critique a souvent attribué ces choix au désir de Williams d'illustrer la décadence dans laquelle les États-Unis s'étaient embourbés, elle n'a pas, à ma connaissance, insisté sur le caractère judiciaire de ces chroniques qui reviennent fréquemment sur les enquêtes, les condamnations et parfois même les exécutions auxquels ces crimes ont pu donner lieu. Il me semble en tout cas que ces documents historiques constituent un simulacre d'histoire pour lequel ces crimes ne sont que des variantes d'un seul et même événement qui ne suscite, pour seule réaction, que la violence mécanique de la loi et la curiosité morbide du public. Inlassablement répétée, cette fable de la cruauté humaine devient une nécessité qui n'éveille en nous qu'un fatalisme teinté d'indifférence :

Old newspaper files,
to find – a child burned in a field,
no language. Tried, aflame, to crawl under
a fence to go home. So be it. Two others,
boy and girl, clasped in each other's arms
(clasped also by the water) So be it. Drowned
wordless in the canal. So be it. The Paterson
Cricket Club, 1896. A woman lobbyist. So
be it. Two local millionaires – moved away.
So be it. Another Indian rock shelter
found – a bone awl. So be it. The
old Rogers Locomotive Works. So be it.
Shield us from loneliness. So be it. The mind
Reels, starts back amazed from the reading
So be it. (*Pat* 98)

Au gré de sa lecture qui se délite au fur et à mesure qu'elle progresse, le poète en vient à se laisser lui-même gagner par la distraction et l'abattement dont il prend acte avec le dernier

« so be it » qui s'applique à sa propre lecture. Le pouvoir de la loi est ainsi plus insidieux que la contrainte directe qu'elle exerce sur les individus ne le suggérerait, dans la mesure où ses verdicts mettent à mal la possibilité même de la singularité à laquelle Williams tient tant. En effet, lorsqu'on applique la loi on se contente de déterminer le statut dont le prévenu relève et l'on caractérise ses faits selon une typologie codifiée pour ensuite passer un verdict sans appel. Par définition, d'ailleurs, nul ne saurait ignorer la loi et nul ne saurait s'y soustraire. Pour Williams, ce protocole semble commun à toutes les lois, qu'elles relèvent des tribunaux, de la morale, de la science, voire de l'histoire dans la mesure où elles s'évertuent toutes à produire des exemples à partir de situations singulières. C'est cette exemplarité que Williams semble mettre en avant dans son utilisation des « documents historiques ». Et c'est elle qui se trouve questionnée me semble-t-il lorsque Williams revient sur l'histoire tragique d'un soldat américain sur l'île d'Iwo Jima :

How shall I find examples? Some boy
 who drove a bull-dozer through
 the barrage at Iwo Jima and turned it
 and drove back making a path for the others –

Voiceless, his
 action gracing a flame
 – but lost, lost
 because there is no way to link
 the syllables anew to imprison him (*Pat* 121)

Je serais tenté de considérer que Williams ne regrette pas seulement de ne pas avoir les mots pour caractériser cet anonyme (« some boy » « voiceless ») mais qu'il en vient aussi à se demander s'il serait souhaitable de le réduire (« to imprison him ») à son héroïsme, à fortiori quand on considère combien son acte de bravoure semble aussi dérisoire. Or il se pourrait que Williams interroge ici l'idée même d'exemplarité en lui opposant le principe de l'irréductible singularité du « cas » qui suppose d'ailleurs une tout autre forme de jugement¹⁴⁶. Le terme revient constamment sous sa plume, non seulement dans sa correspondance mais aussi dans son *Autobiographie*¹⁴⁷, dans laquelle il affirme

¹⁴⁶ Le poème « The Visit » (*CP2* 129-130) illustre particulièrement bien cette opposition du savoir, du jugement, de la loi et du cas.

¹⁴⁷ On peut notamment se référer aux chapitres « The Practice » et « Ezra Pound at Saint Elizabeth's » où le terme est très fréquemment employé. On peut aussi consulter le poème « The Visit » qui contraste explicitement la logique de la loi à celle du cas (*CP2* 129-130).

explicitement que la ville de Paterson fut pour lui un « cas » singulier requérant un effort tout aussi singulier: « I took the city as my ‘case’ to work up, really to work it up. It called for a poetry such as I did not know [...]. To *make* a poem, fulfilling the requirements of the art, and yet new. » (*Ay* 392)¹⁴⁸ En tout cas, pour Williams, cette prolifération des cas vise justement à remettre en cause le régime statique de la loi en nous imposant de juger des situations au cas par cas et de renoncer à l’induction et au précédent comme sa mère y était d’ailleurs parvenue :

She has always been incapable of learning from benefit or disaster. If a man cheat her she will remember that man with a violence that I have seldom seen equaled, but so fare as that could have an influence on her judgment of the next man or woman, she might be living in Eden. And indeed she is, an impoverished, ravished Eden but one indestructible as the imagination itself. Whatever is before her is sufficient to itself and so to be valued.
(*SE* 4)

Mais, si nous acceptons l’hypothèse d’un foisonnement des cas et renonçons à tirer les leçons du passé, n’allons-nous pas devoir vivre dans un monde voué au désordre et au chaos ? Comme le suggère le titre de son essai « *The Simplicity of Disorder* », Williams reconnaît que cette conception d’un monde marqué par la singularité et le changement permanent représente un défi pour l’ordre, mais il conteste l’idée selon laquelle il faudrait craindre cet état de chose car il y va pour lui de l’accueil d’une vie continuellement en train de se réinventer. Certes, le fait de craindre l’incertitude et de considérer le changement comme une force de chaos (« It is typical of Spain that many blamed precisely this change for the disorder and the disasters which followed. » *SE* 222) sont des dispositions profondément ancrées dans nos esprits. Williams les retrouve chez les Puritains, mais il aurait pu tout aussi bien pu considérer, suivant en cela l’exemple de Walter Pater¹⁴⁹, que cette peur est à l’origine même de l’idéalisme :

¹⁴⁸ Sans vouloir nous attarder d’avantage sur ce point pour l’instant, nous remarquerons néanmoins que, dans ce contexte, il semble particulièrement malavisé de considérer que Paterson aie pu constituer une ville exemplaire ou représentative des États-Unis pour Williams.

¹⁴⁹ Williams ne mentionne Walter Pater ni dans ses essais ni dans sa correspondance, mais les parallèles entre la conception héraclitéenne du temps et du monde propre à *Paterson* et celle exposée dans le *Plato and Platonism* de Pater (notamment dans le chapitre « *Plato and the Doctrine of Motion* ») sont si importants

Mobility! We do not think that a necessarily undesirable condition of life, of mind, of the physical world about us. 'Tis the dead things, we may remind ourselves, that after all are most entirely at rest, and might reasonably hold that motion (vicious, fallacious, infectious motion, as Plato inclines to think) covers all that is best worth being. And as for philosophy – mobility, versatility, the habit of thought that can most adequately follow the subtle movement of things, that, surely, were the secret of wisdom, of the true knowledge of them. It means susceptibility, sympathetic intelligence, capacity, in short. [...] It is something in this way that, for Plato, motion and the philosophy of motion identify themselves with the vicious tendency in things and thought. [...] Change, he protests, through the power of a true philosophy, shall not be the law of our being; and it is curious to note the way in which, consciously or unconsciously, that philosophic purpose shapes his treatment, even in minute detail, of education, of art, of daily life, his very vocabulary, in which such pleasant or innocent words, as "manifold," "embroidered," "changeful," become the synonyms of what is evil. (*Pater* 1910 22, 25)

Cette crainte du flux se manifeste, bien entendu, non seulement dans l'invention du monde immuable des essences mais aussi dans la loi qui cherche envers et contre tout à le canaliser comme tente de le faire, sans trop de succès, l'officier de police solitaire qui fait son apparition à la fin du premier mouvement (*Pat* 60) et du début du second mouvement (*Pat* 63) de « Sunday in the Parc ». Car, ce qu'espèrent accomplir tant l'idéalisme que la loi, c'est nier le mouvement en remontant aux invariants, aux fondations stables, aux certitudes « claires et distinctes ». Pour Williams, cette obsession de l'immuable, qu'il assimile à celle de l'ornithologiste John James Audubon contraint de tuer ses spécimens afin de les étudier dans des conditions optimum (*SE* 284), nie la dynamique de la vie et est par conséquent un non-sens. Dans *Paterson*, Williams vise donc à établir, d'un point de vue général, qu'il est vain de chercher la stabilité : les digues finissent par céder (*Pat* 47), les fondations profondes de l'église de Paterson ne l'ont pas préservée de la force du vent (*Pat* 112), les édits lapidaires des industriels qui ont présidé aux destinées de la ville sont maintenant caducs (*Pat* 99). Même les roches, que l'on retrouve partout dans le poème et dont l'immuabilité supposée est associée à celle des doctrines défendues par le poète, ne constitue une assise stable qu'en apparence. Elles aussi ont une histoire, elles aussi sont

que je ne peux m'empêcher de considérer que le victorien exerça une influence décisive sur Williams même si ce dernier n'en eut peut-être pas clairement conscience.

altérées par les hommes, le temps et les éléments ainsi que l'évoque « The Rock-Old Dogma » :

the rock as such is recent or
should one say, not so
recent as recurrent? protean: The
rock-old dogma! Pitiful rock

that has known no youth or nor greater
youth than that! the rock
was food once to fern and fishes
that left there their traces –

And the paleontology of the dogma, a
pitiful youth! had also its
earlier phase – when it was not
rock-like but living and will live again. (CP2 108)

Mais c'est surtout dans la seconde section du second livre que Williams s'en prend à ce qu'il perçoit comme l'instrumentalisation du récit des origines, notamment celui de la fondation des États-Unis. Cette section du poème est pour l'essentiel consacré à la parodie de sermon sur la montagne, proférée par un pasteur protestant qui réduit les principes fondamentaux de la foi chrétienne à une promesse, en dernière instance égoïste, de prospérité et de bonheur garantie par Dieu lui-même (« I bring/ the riches of all the ages to you here today » *Pat* 66 ; « For God Almighty has/boundless resources and never fails. » *Pat* 73)¹⁵⁰. Le fait que ce soit précisément dans le sermon sur la montagne qu'apparaît la métaphore de la « cité sur la colline », reprise par John Winthrop pour décrire les États-Unis n'est sans doute pas fortuit dans la mesure où le récit de la conversion du pasteur coïncide justement avec celui de son arrivée en Amérique. Ainsi, la promesse de prospérité censée animer le croyant en vient à caractériser l'immigrant qui, plutôt que d'envisager la spécificité de l'expérience américaine, ne considère les États-Unis que comme un pays d'abondance que la misère de Paterson semble pourtant contredire (« they're up to the same tricks as over/ here – only, there isn't as much money/ over there – and that makes the difference » *Pat* 67).

¹⁵⁰ Le caractère moralisateur et égocentrique de ce sermon, rédigé à la première personne et au présent, me semble aussi relever de la logique de l'exemplarité que j'évoquais précédemment dont le poète se dissocie clairement ici.

Williams complète son dispositif en incluant plusieurs passages en prose relatifs à la création de la Society for Useful Manufactures par Alexander Hamilton qui fut soucieux de garantir l'indépendance (financière) des États-Unis en exploitant la prodigieuse puissance des chutes de Paterson. Or, le plus frappant dans cette affaire, c'est que le projet de Hamilton fut un échec, une promesse sans suite, à l'instar des plans de L'Enfant pour la ville rapidement jugés irréalistes (« But l'Enfant's plans were more magnificent than practical and Peter Colt, Treasurer of the State of Connecticut, was chosen in his place. » *Pat* 74). Paterson n'incarne donc pas tant le lieu des origines à l'exemple de Gloucester pour Olson, que le lieu d'un commencement raté voire du défaut inhérent à tout récit fondationnel. Pour Williams, le seul mérite de ces récits entrelacés est de souligner la déprédation de cette terre aux richesses supposées inépuisables et, par contrecoup, d'illustrer l'exploitation de ses habitants par l'état et les églises qui puisent en eux les ressources qu'ils sont incapables de créer. Il conclut d'ailleurs ce passage par l'image frappante d'un aigle s'efforçant vainement de se blottir dans sa coquille comme pour suggérer la prétention grotesque de l'Amérique de son temps à vouloir obstinément se concevoir à travers le récit de ses fondations :

The bird, the eagle, made himself
 small – to creep into the hinged egg
 until therein he disappeared, all
 but one leg upon which a claw opened
 and closed wretchedly gripping
 the air, and would not – for all
 the effort of the struggle, remain
 inside . . . (*Pat* 73)

Cela m'encourage à dire que *Paterson* n'a rien à voir avec l'épopée et que Williams ne cherche aucunement à refonder l'Amérique sur de meilleures bases car si tout était joué dès les origines, que tous les possibles fussent présents en puissance dès le premier jour, alors la création serait impossible et nous n'aurions d'autre choix que de lutter à mort pour le peu qui nous fut donné en partage¹⁵¹. Bien que nous sachions dans ce cas à quoi nous

¹⁵¹ Certes, dans le premier livre de *Paterson*, Williams semble valoriser la conscience des origines des peuples premiers lorsqu'il découvre un cliché, représentant les neuf épouses d'un seigneur africain assise sur un tronc, qui en vient à symboliser pour lui la réactualisation du principe vital au gré des générations (*Pat* 13) Cependant, le sens de cette scène est brouillé par l'ambivalence des termes que le poète choisit ainsi que par sa décision de souligner que ce détour par les origines ne saurait en aucun cas

attendre, le prix de cette certitude est un désordre bien plus grave que celui de reconnaître que notre monde est voué à l'impermanence.

Certes, le fait de reconnaître la précarité du monde place le sujet dans une position inconfortable. Il doit être capable de demeurer dans un état de vigilance permanent, de réévaluer constamment son rapport au monde et d'être tout le temps en mesure de répondre de ses actes et de ses jugements dès lors qu'ils ne sont plus légitimés par une loi indifférente à la spécificité des cas. Mais, surtout, il doit se confronter à sa propre impermanence ainsi qu'à la seule véritable certitude qui lui reste : celle de sa finitude. Bien que nous prétendions ne pas pouvoir vivre dans l'incertitude, il s'avère, en réalité, que la proposition inverse est également vraie. En effet, à quoi bon vivre, demande Williams, si nous savons que notre vie sera de toute façon mise sous rature : « If death is a wiping out and a finality then what the hell does anything matter at all ? » (*SL* 222) Pour celui qui se laisse convaincre par ce raisonnement et sombre dans l'indifférence, la vie même devient un état de mort avant l'heure. Mais cette peur de la mort, dont Williams ne cesse d'affirmer qu'elle est pire que la mort elle-même, peut se manifester de façon plus insidieuse encore. Ainsi, lorsque nous essayons désespérément de lutter contre le temps afin d'avoir prise sur le monde, ne serait-ce qu'un instant, avant qu'il ne soit trop tard, c'est à nouveau elle qui est à l'œuvre. Dans *Paterson*, il arrive même que la *persona* poétique se livre à cette peur panique et révèle au lecteur un nouveau jour, proprement terrifiant :

Haunted by your beauty (I said),
exalted and not easily to be attained, the
whole scene is haunted:

Take off your clothes,
(I said)
Haunted, the quietness of your face
is a quietness, real

out of no book.

Your clothes (I said) quickly, while
your beauty is attainable.

Put them on the chair
(I said. Then in a fury, for which I am

éclairer le « mystère » de l'individu (*Pat* 14). De même, lorsqu'il évoque à nouveau cette scène plus tard (*Pat* 21-22), Williams rappelle que cette quête des origines et des fondations est de toute façon vaine tout en la comparant à une bête féroce prête à nous dévorer.

ashamed) (*Pat* 105)

Le poème continue de la sorte jusqu'à culminer en une suite particulièrement violente d'injonctions qui assimilent cette femme anonyme à une chose dégradée, réduite au silence, soumise à l'extrême violence du désir masculin. C'est ainsi que la contrainte de l'impératif est l'ultime recours de cette voix impuissante hantée tout autant par la mort qu'elle n'évoque pas que par le passage inéluctable du temps (« while/ your beauty is attainable »), et finalement par l'idéal d'une beauté salvatrice qu'elle ne peut posséder. L'obsession de mettre la main enfin sur quelque chose de tangible donne l'impression que la persona poétique vit dans un monde raréfié, traversé par des forces incommensurables qui la réduisent à n'être plus que l'ombre d'elle-même ainsi que le suggère l'utilisation des parenthèses. Réduit à la voix d'un désir qui tente d'imposer sa loi, le poète est littéralement aliéné.

Constatant l'impuissance dans laquelle nous sommes à suspendre le cours de la vie ou à arrêter la marche du monde, nous nous enfermons souvent dans le déni en postulant que la mort n'est pas la seule fin possible et que nous pouvons encore espérer lui échapper *in extremis*. Mais Williams rappelle que cet espoir d'un au-delà, ne se distingue pas, en définitive, de l'indifférence mortifère qu'il critiquait précédemment. C'est ainsi que, sans surprise, il rejette les religions dont il considère qu'elles ont contribué à dévaloriser le présent et à différer indéfiniment la vie au profit d'un avenir idéalisé. Cependant, dans *The Embodiment of Knowledge*, il s'en prend également aux « chapelles » (Williams parle de « churches ») scientifiques et philosophiques qui elles aussi projettent dans un avenir mythifié leur propre réalisation et y conditionnent la possibilité même de l'action. Pour Williams, en tout cas, le fait de se laisser porter par la logique de la téléologie ne représente qu'une fuite en avant qui, bien loin d'offrir une alternative à la mort, ne parvient qu'à hâter sa venue et à confirmer son pouvoir absolu sur nos vies. Car, si l'on donne raison à l'ordre des fins et que l'on considère que nos actes n'ont de sens qu'à la lumière de ce qu'elles parviennent à réaliser, comment ne pas considérer que la mort rend notre vie insensée ? Ce refus de la téléologie influence aussi la conception du processus de l'écriture qu'a Williams. En effet, non seulement il critique les textes qui se plient à une progression logique (« A dialectic, of whatever sort, is merely a premise, in this case false, logically followed to its verbal terminations, whereat we close our eyes and commit logical murder. » *Ay* 337), mais il considère qu'une œuvre achevée se nie plus qu'elle ne se réalise (« [they are] perfectly blank to him [the artist] as soon as they are completed » *SE* 56). Il

échapper à l'inertie mais s'y abandonne suggérant ainsi que cette dichotomie du mouvement et de l'immobilité constitue, en fait, une fausse alternative.

En effet, la citation qui clôt cet extrait est tirée du passage en prose qui conclut la première section du premier livre et relate comment le cadavre du célèbre casse-cou Sam Patch ne fut retrouvé dans les eaux du Passaic qu'à la fin de l'hiver suivant, prisonnier d'un banc de glace, après une tentative ratée de plongeon dans les chutes de Paterson. En articulant ainsi l'idée de quête au destin de Sam Patch, Williams cherche à souligner le danger qu'il y a à se laisser fasciner par la puissance du flux et à vouloir se mesurer avec elle. Le cadavre gelé de Patch en vient ainsi à symboliser le corps inerte et insensible de celui qui s'abandonne au flux et se laisse entraîner par l'ordre des fins jusqu'à la mort. Ainsi, pour Williams, les chutes demeurent une menace. En effet, lorsque l'homme se retrouve confronté à l'incommensurable puissance d'un monde en flux qu'elles représentent, il se laisse submerger par la stupéfaction (« wonder » *Pat* 10, 16), il se convainc alors de son impuissance et n'est plus qu'un simple spectateur de sa propre vie, devenant alors tout aussi passif que dans le monde régimenté de la loi. C'est ainsi que Mrs. Cummings qui a été happée par les chutes sans le vouloir et Patch qui a cru pouvoir se mesurer à leur puissance, ont connu en définitive le même destin :

They plunged, they fell in a swoon .
or by intention, to make an end—the
roar, unrelenting, witnessing .
Neither the past nor the future

Neither to stare, amnesic—forgetting. (*Pat* 145)

Le passage de la structure participiale en « ing » à la structure infinitive en « to » assimile les deux infortunés à la chute elle-même de telle sorte qu'ils ne font plus qu'une seule entité hybride coupée non seulement du temps mais aussi de toute forme d'agentivité comme le suggère la multiplication des préfixes et adverbes privatifs, ce qui les réduit dès lors à n'être que les témoins impuissants d'une durée indéfiniment prolongée et sans objet (« witnessing »). En se plongeant dans le flux, ils ont mis un terme (« make an end ») à la vie. Ainsi, les chutes nous paraissent bien plus ambivalentes que la critique n'a pu le suggérer jusqu'alors et constituent un obstacle de plus à la vie et à la création. Certes, dans ce monde voué à la stase, le tonnerre de la chute (« uproar » *Pat* 97) représente une force subversive salutaire capable de faire trembler nos fondations (« its reverberation/ shaking

stone » *idem*). Mais, cette voix tonitruante n'est, en définitive, pas si différente de l'injonction de la loi, dans la mesure où sa puissance indifférenciée, inarticulée et constamment renouvelée est non seulement insensée mais en vient à constituer une menace pour la singularité : « a roar that (soundless) drowns the sense/ with its reiteration » (*idem*). De même, lorsque Williams compare le sermon du pasteur protestant aux chutes de Paterson, il n'insiste pas tant sur la puissance de son discours qu'il ne souligne l'insistance monotone de sa voix (« with monotonous insistence » *Pat* 70) et la platitude de son discours (« featureless » *idem*) qui donnent à l'auditeur le sentiment étrange que ce sermon est comme suspendu dans le vide (« as if arrested in space » *idem*). Ainsi, le flux est également susceptible de nous conduire à la stase et à la mort. Mais dans ce cas, comment le poète peut-il parvenir à ménager une place à la création et à la vie s'il est ainsi menacé de toute part? Comment négocier cette double contrainte du flux et de la stase ?

3. L'art ou l'invention du réel.

Bien que la possibilité de la création semble menacée de toutes parts, Williams refuse obstinément d'envisager son travail poétique dans le contexte restreint du monde des arts et des lettres dont les prétentions d'autonomie lui paraissent non seulement illusoires mais aussi dangereuses. Certes, dans le troisième livre, le poète est tenté de trouver refuge dans la lecture et la bibliothèque dont il espère qu'elles lui permettront d'échapper à un climat étouffant, au tonnerre obsédant de la chute (« Books will give rest sometimes against/the uproar of water falling. And righting itself to refall filling/the mind » *Pat* 97) et au solipsisme dans lequel ses pensées sont enfermées (« we break off our mind's seclusion » *Pat* 96). Mais comme on s'en doute, cet espoir ne sera que de courte durée. En effet, si la lecture offre effectivement une échappatoire temporaire, c'est en s'appropriant nos pensées et en les laissant partir à la dérive dans un univers de pure spéculation coupé du monde et du corps (« to lead the mind away » *Pat* 96)¹⁵². De même, en thésaurisant compulsivement

¹⁵² La fin du quatrième livre de *Paterson* nous propose justement un exemple particulièrement frappant de ce type de lecture (*Pat* 192-98). En effet, malgré la mise en garde du début de la section (« The past is for those who/lived in the past » *Pat* 186), le poète âgé se laisse fasciner par la lecture du livre d'un certain Charles P. Longwell intitulé *A Little Story of Old Paterson as Told by an Old Man* au point d'oublier la rédaction de sa conclusion et d'ignorer les rappels à l'ordre de Ginsberg. L'identification au narrateur que produit l'enchâssement des instances énonciatives, le tableau très nostalgique du Paterson colonial

le savoir, la bibliothèque en vient à incarner le poids de la tradition qui devient dès lors pour le poète une nécropole où règne un silence de mort et où les livres conspirent à isoler les lecteurs les uns des autres pour mieux les vampiriser :

Dead men's dreams, confined by these walls, risen,
 seek an outlet. The spirit languishes,
 unable, unable not from lack of ability—
 (barring alone sure death)

but from that which immures them pressed here
 together with their fellows, for respite .
 [...]
 The Library is desolation, it has a smell of its own
 of stagnation and death .
 [...]

Awake, he dozes in a fever heat,
 cheeks burning . . . loaning blood
 to the past, amazed . . . risking life. (*Pat* 100-01)

Le travail poétique de Williams ne relève donc pas de la littérature mais du monde et le poète doit dès lors apprendre à s'accommoder de l'assise mouvante, instable et informe que le sol (« ground ») lui offre. Étant donné que nous avons déjà lourdement insisté sur la précarité de toute fondation dans *Paterson* ainsi que sur la méfiance de Williams vis-à-vis des origines, nous ne serons pas surpris de constater que ce retour à la « terre » n'équivaut pas à un retour à une nature éternellement première. En effet, dans son poème « Raleigh was Right » (*CP2* 88), Williams affirme très nettement que l'on ne saurait rêver aujourd'hui de revenir à la nature et que la quiétude bucolique du paysan dans ses champs est une réalité qui appartient au passé. A-t-elle même existé un jour ? On devine donc que l'idée de Nature est avant tout un objet historique et social pour Williams. Cette dernière s'est constituée à travers les représentations que l'on en a donné et ne peut donc offrir une réelle alternative à la Tradition. Bien au contraire, dans « Midas, a Proposal for a Magazine », il critique violemment ceux qui opposent à un art jugé décadent le retour à l'évidence de la nature :

que ce texte propose, l'illusion « réaliste » de ce récit à la première personne et au présent : tout suggère que Williams nous présente ici la parfaite antithèse de *Paterson* et de ce que sa lecture devrait être.

We are offered the “normal and healthy” as a corrective to our perverse habits, inviting us to “purify” our minds of “degenerate” art, to wean ourselves from its corrupt interests, the degradation inherent in woman and to fall in love instead with “nature” – after all somewhat too palpable and childish a deception. We are to gape heroically at mountains, peer down into mines, whence they would get the materials we are thus induced to dig for our own destruction and love it! the great “outdoors”! – all such lies carefully ornamented to our tastes, for deadly profit. (*SE* 248-49)

Il me semble en tout cas que les nombreuses lectures « jeffersoniennes » et « écologiques » de *Paterson* ne prennent pas suffisamment en compte cette dimension idéologique de l'idée de nature pour Williams et pas d'avantage le fait que l'environnement constitue une menace tout autant qu'une ressource pour la création. Sur ce point « l'Idylle » qui inaugure le quatrième livre du poème offre un exemple particulièrement patent de la distance prise par Williams vis-à-vis d'une Amérique pastorale idéalisée. Nous nous trouvons bien loin de Paterson et, à fortiori, de la nature dans cette section dominée par le dialogue où nous ne parvenons à nous représenter la scène qu'en recomposant les indices épars que nous donnent les différents personnages présents : le monde se résume à une situation d'énonciation. Néanmoins, nous parvenons progressivement à comprendre que nous sommes dans les appartements d'une grande bourgeoise new-yorkaise qui, lorsqu'elle ne lit pas les poèmes rédigés à ses heures perdues, tente de séduire son infirmière qui, elle, vient de la région de Ramapo décrite au début de *Paterson* (*Pat* 12-13). Il s'agit d'un lieu sauvage où les marginaux trouvaient refuge à l'époque coloniale où ils formaient une communauté éclectique quasiment rendue à l'état de nature. A priori tout semble mis en place pour opposer la décadence de la bourgeoisie new-yorkaise à l'innocence primitive des masses laborieuses du New Jersey. Pourtant, bien loin d'incarner l'innocence, Phyllis, l'infirmière, se révèle rapidement être provocatrice, arriviste, dure et trop contente d'avoir pu échapper à l'alcoolisme de son père et à la ruine de sa famille dont on découvre d'ailleurs qu'ils furent de grands propriétaires. Et lorsque, dans un élan lyrique, son employeur identifie trois rochers blancs au milieu de l'East River comme les derniers vestiges d'un monde pastoral dans cet environnement infernal et délétère, c'est Phyllis qui les expose pour ce qu'ils sont vraiment dans une lettre à son père :

The three rocks tapering off into the water .

all that's left of the elemental, the primitive
in this environment. I call them my sheep .

Sheep, huh?

Docile, are they not?

What's the idea?

Lonesomeness perhaps. It's a long story? Be
their shepherdess Phyllis. And I
shall be Corydon . inoffensively, I hope?

[...]

But she's a nut, of the worst kind. Today she was telling me about some rocks in the river
here she calls her three sheep. If they're sheep I'm the Queen of England. They're white
all right but it's from the gulls that crap them up all day long. (*Pat* 152)

Les deux femmes échappent ainsi peu à peu aux rôles stéréotypés auxquels nous étions prêts à les réduire pour devenir des personnages complexes dont l'ambivalence même semble invalider toute idée d'exemplarité. D'ailleurs, la révélation du caractère excrémental de ces roches, inaccessibles par ailleurs, établit que la quête d'une terre vierge, où l'utopie pastorale pourrait enfin être réalisée, se révèle être un leurre. Pour Williams, ni New York ni Paterson ne représentent cet ailleurs idyllique et même l'île québécoise d'Anticosti, que Corydon décrit pourtant comme un paradis terrestre comparable à la Byzance mythique de Yeats, ne s'avère être finalement qu'un lieu livré à l'ennui et à l'incompréhension, dont Phyllis ne parvient même pas à s'approcher, dans la mesure où, pendant tout son séjour, elle demeure prise au piège du yacht et de ses propres fantasmes d'exotisme. Pourtant, Williams ne paraît pas se contenter ici de critiquer l'idéal pastoral, en quoi je souscris dans les grandes lignes à la lecture qu'en propose Anne Mikkelsen dans « 'The Truth About Us' : Pastoral, Pragmatism and Paterson » en particulier quand elle conclut :

He implicitly rejects understandings of pastoral both as narrative of utopia or an ironic commentary upon its loss. Pastoral is invoked only to be exposed as the true domain of the excremental and extra, the leftover or excess of a scene or narrative. Instead of depicting a story of origins, pastoral emerges in this 'idyll' as a genre of ambivalence, indeterminacy and filth. (Mikkelsen 613)

Nous aurons l'occasion de revenir sur le rôle que jouent l'excrémentiel, le déchet et le rebut dans *Paterson*, mais je souhaite souligner ici surtout l'importance de l'ambivalence et de l'indétermination dans la conception williamsienne du genre pastoral. Tout le passage semble, en effet, structuré par la démarche de Corydon qui, lorsqu'elle propose à Phyllis de jouer la comédie pastorale qui va progressivement leur permettre de s'individualiser, tente de surmonter une solitude qu'elle ne souhaite pas expliquer (« Lonesomeness perhaps. It's a long story ? »). En effet, tout au long de ce passage la succession des dialogues qui lient tour à tour Corydon, Phyllis, le Dr Paterson et le père de Phyllis tend à souligner l'isolement des personnages et l'incompréhension que peuvent causer les différences de classe, de génération, de sexe et d'origine. En brouillant l'ordre des différents dialogues et en instaurant une certaine porosité entre les « rôles » sociaux des personnages, Williams semble se servir du poème pour tenter d'affranchir ces personnages et de les mettre en relation ou, du moins, de faire émerger ce qu'ils ont en commun, sans pour autant postuler un ailleurs idéalisé.

En cela sa démarche est pastorale dans le sens particulier que William Empson confère à ce terme dans son ouvrage *Some Versions of the Pastoral* publié en 1935¹⁵³. Pour Empson, le genre pastoral ne vise pas tant à substituer à une réalité sociale corrompue le règne idéalisé de la nature mais plutôt à surmonter les divisions sociales. Dans ce genre, où ces dernières sont le plus clairement problématisées, la nature ne jouerait donc qu'un rôle de figuration. C'est ainsi que l'auteur peut considérer que la littérature prolétarienne fait écho à la littérature bucolique et que les bergers de l'âge classique qui devisent comme des aristocrates répondent aux poètes contemporains qui veulent s'exprimer dans l'idiome du peuple. Dans ce contexte, il ne me semble pas judicieux de postuler que Williams ait cherché à opposer le monde naturel et le monde social. Je privilégierais plutôt l'idée selon laquelle la ville de Paterson relève plutôt de cette « middle landscape » que Leo Marx utilisera pour décrire l'Amérique dans son ouvrage canonique *The Machine and the Garden* :

The echo, a recurrent device in pastoral, is another metaphor of reciprocity. It evokes that sense of relatedness between man and not-man which lends a metaphysical aspect to the model; it is a hint of the quasi-religious experience to be developed in the romantic

¹⁵³ Bien que Williams ne mentionne jamais directement l'étude d'Empson, celui-ci donna lieu à un commentaire assez élogieux de Kenneth Burke dans sa collection d'essais *The Philosophy of Literature* que Williams appréciait particulièrement.

pastoralism of Wordsworth, Emerson and Thoreau. Hence the pastoral ideal is an embodiment of what Lovejoy calls “semi-primitivism”, it is located in a middle ground somewhere between yet in a transcendent relation to, the opposing forces of civilization and nature. (*Marx* 23)

Cette condition limite du monde williamsien vise, me semble-t-il, à libérer l’homme de la stupéfaction hébétée qu’il ressent lorsqu’il se trouve confronté à une nature sublime dont il croit à tort qu’elle lui est totalement étrangère. Pour Williams, il n’y a, de toute façon, pas de sens à vouloir dissocier absolument l’individu de l’environnement qui lui permet de vivre et qui, d’ailleurs, est composé tout à la fois de forces naturelles, sociales et historiques. Lorsque Williams cite dans *Paterson* un extrait du *Last Puritain* de George Santayana (*Pat* 94), il prend le parti du narrateur pour qui la ville est justement devenue une seconde nature, un second corps sans lequel il se verrait dans l’incapacité de déployer toute l’étendue de ses facultés. Par ailleurs, lorsqu’on s’intéresse de plus près à la ville de Paterson, on se rend compte que la part naturelle et celle dévolue aux constructions humaines y sont si intimement imbriquées qu’elles en viennent à constituer un tout. En effet, les chutes, le sous-sol et le mont Garret sont des monuments civiques à part entière, structurant la vie et l’histoire de la cité au même titre que la bibliothèque ou que le château de Cathalina Lambert que le poète considère d’ailleurs, avant tout, comme un monument naturel :

—the old boy himself, a Limey,
his head full of castles, the pivots of that
curt dialectic (while it lasted), built himself a
Balmoral on the alluvial silt, the rock-fall skirt-
ing the volcanic upthrust of the “Mountain”

—some of the windows
the main house illuminated by translucent
laminae of planed pebbles (his first wife
admired them) by far the most authentic detail
of the place, at least the best
to be had there and the best artifact . (*Pat* 99-100)

Cette incapacité à distinguer la « nature » et la « culture » a, bien entendu, une incidence sur la nature de la perception chez Williams. Il ne semble en tout cas plus possible de distinguer comme le fait Locke dans son *Essai sur l’entendement humain* les qualités

premières des qualités secondes ou, pour le dire autrement, que nous puissions immédiatement percevoir les qualités des choses indépendamment des valeurs que nous leur attribuons. Il semblerait au contraire, pour le poète, que la condition ordinaire de l'homme soit de ne rien percevoir du tout, dans la mesure où à force de nous laisser porter par le flux et l'habitude, nous avons appris à nous accommoder de l'indistinction. Plutôt que de voir des choses discrètes, nous percevons d'abord en elles des lieux-communs, des symboles, des souvenirs, des entités abstraites et parfois même l'absence et le manque. Ainsi, lorsque dans la troisième section du second livre, le poète se retrouve enfin seul dans le parc désert, la compagnie des arbres et des animaux ne parvient qu'à souligner pour lui combien le parc était vivant quelques heures auparavant : « The dogs and the trees/ conspire to invent/a world—gone ! » (*Pat* 79). Cet état de fait ne concerne pas uniquement les animaux et les choses inanimées mais également les hommes, qui bien loin d'être considérés dans leur humanité ou leur individualité, sont le plus souvent réduits à leur identité sociale quand ils ne sont pas purement et simplement amalgamés pour devenir la foule menaçante qu'Alexander Hamilton évoquait avec mépris comme une bête sauvage. Pour Williams, la nature humaine n'est pas, non plus, une catégorie première :

A man walks the streets but he is none without the agency of the artist. He may be a "soul" or a "citizen", a "member of the party", an example of certain philosophical concepts in operation or one of the genus *Homo sapiens* but a MAN – lacking art – never!
(*SE* 200)

Cette condition semble marquer profondément notre usage du langage et conditionne dès lors également la façon dont Williams s'en sert. Refusant les jargons qui permettent à un corps de métier ou à une classe sociale de se démarquer en s'isolant de ceux qui n'y ont pas été initiés, Williams opte pour une langue sans style qui semble même revendiquer son extrême banalité. Son recours à des structures syntaxiques ordinaires et à un lexique générique ainsi que la retenue avec laquelle il se sert des adjectifs et de la détermination nominale confère souvent à sa poésie un air de généralité, apparemment atemporel, qui semble antinomique avec son projet. Mais c'est ainsi qu'il marque combien il est difficile pour le poème de distinguer ce qui nous entoure et qu'il souligne qu'un tour de phrase inhabituel, un terme technique ou un article défini n'y suffisent pas.

Tout ceci nous permet non seulement de comprendre pourquoi Williams préfère parler de « réalité » plutôt que de « nature », mais aussi la difficulté qu'il y a pour nous à

caractériser ce qu'il entend par le « réel ». Il ne s'agit en tout cas pas tout à fait du monde qui nous est familier et que l'habitude a contribué à rendre invisible à nos yeux. Pour Williams, ce monde là n'est qu'un simulacre monstrueux (« that shrunken pulp (from which everyone is running faster nowadays than ever) called, monstruously, 'the real'. » *Pat* 232) et notre propension à célébrer sa normalité n'est, en définitive, qu'un moyen de refuser de voir ce qui nous entoure et de justifier notre indifférence vis-à-vis du monde (« the conglomerate normality with which we are surrounded » *Pat* 233). D'ailleurs, si Williams est fasciné par les toiles de Pavel Tchelitchev c'est que les monstres que l'artiste y dépeint ne sont pas tant des créatures imaginaires et fantastiques que la représentation d'une tératologie familière au médecin. Le monstre dans *Paterson* est ainsi la métonymie de la chose dans la mesure où sa simple présence nous force constamment à réévaluer ce qui relève du réel et ce qui relève de l'irréel ; il nous contraint à regarder ce qui se trouve juste sous nos yeux et à nous méfier du critère d'évidence qui nous guide si mal. Ce rapport particulier à la réalité semble devoir beaucoup au surréalisme et notamment au *Paysan de Paris* de Louis Aragon d'où est tirée la rengaine idiote qui ouvre le cinquième livre de *Paterson* : « la réalité ! la réalité !/ la réa, la réa, la réalité ! » (*Pat* 207). En effet, ce refrain est le fragment d'une comptine qu'Aragon adresse à ceux qui n'ont de cesse de réclamer que l'art se plie enfin à la réalité et dans laquelle la réalité est représentée comme une créature de fable, rassurante et en définitive triviale. Plus généralement, pour Aragon qui « peine à [s']élever au particulier » (*Aragon* 242), tout l'objet de ce roman est de célébrer l'imagination et de mettre en question l'équivalence que le sens commun établit entre la réalité, la certitude et l'évidence alors qu'il se promène dans Paris. Ainsi, dans la préface de son texte, il s'interroge sur la « réalité de la certitude » :

L'objectivité de la certitude, voilà de quoi l'on querellait sans difficultés: la réalité de la certitude, personne n'y avait songé.

Les caractères de la certitude varient suivant les systèmes personnels des philosophes, de la certitude commune au scepticisme idéal de certains incertains. Mais si réduite soit-elle, par exemple à la conscience de l'être, la certitude se présente pour tous ses scrutateurs avec des caractères propres et définissables qui permettent de la distinguer de l'erreur. La certitude est réalité. De cette croyance fondamentale procède le succès de la fameuse doctrine cartésienne de l'évidence. [...]

Or il est un royaume noir, et que les yeux de l'homme évitent, parce que ce paysage ne les flatte point. Cette ombre, de laquelle il prétend se passer pour décrire la lumière, c'est

l'erreur avec ses caractères inconnus, l'erreur qui, seul, pourrait témoigner à celui qui l'aurait envisagée pour elle-même de la fugitive réalité. [...] L'erreur s'accompagne de certitude. L'erreur s'impose par l'évidence. Et tout ce qui se dit de la vérité, qu'on le dise de l'erreur : on ne se trompera pas d'avantage. Il n'y aurait pas d'erreur sans le sentiment même de l'évidence. Sans lui on ne s'arrêterait jamais à l'erreur. (*Aragon* 10-11)

Même si Williams a renoncé depuis longtemps à la virtuosité et au lyrisme qui caractérisent encore ce texte de jeunesse d'Aragon, son projet poétique est remarquablement similaire à celui du *Paysan de Paris* dans la mesure où il cherche justement à se confronter sans sourciller à ce « royaume noir » que constitue pour lui le réel. De plus, Williams semble aussi avoir voulu dissocier la réalité de l'évidence et donc de la vérité. Cela explique sans doute pourquoi il ne s'évertue jamais vraiment, dans son poème, à nous fournir un tableau fidèle et exhaustif de la ville de Paterson. Il semblerait plutôt que pour lui, le réel relève de la valeur telle qu'il la caractérise à plusieurs reprises dans « A Letter to Whittemore » (où il définit le réel comme « [the poet's] sense of precision in the appreciation of value » *SE* 238) et dans « The Tortuous Straightness of Chas. Henry Ford » où il célèbre le recueil *The Garden of Disorder* en soulignant justement l'interdépendance de nos facultés de perception et de jugement : « The effect is to revive the senses and force them to re-see, re-hear, re-taste, re-smell and generally revalue all that it was believed had been seen, heard, smelled and generally valued. By this means poetry has always in the past put a finger upon reality. » (*SE* 235)

En somme, ce que nous parvenons à distinguer dans le flux ininterrompu des choses, ce que nous nous efforçons à percevoir plus distinctement dans l'ordre immuable de la généralité, ce n'est que ce qui a une valeur particulière pour nous et Williams souligne ainsi, une fois de plus, combien le monde des choses et le monde des hommes sont profondément intriqués. Dès lors, la réalité n'est pas le donné qui s'impose à nous *a priori* mais ce qui doit être constamment recréé afin de permettre à un monde tangible d'émerger de l'ordre usuel du flux et des fins ou de la normalité. Pour le poète, ce choc de la redécouverte des choses dans leur singularité est nommé « bewilderment » et correspond en somme à l'invention d'un « état de nature » au sein même de notre expérience contemporaine qui ne saurait être confondu ni avec un retour à la nature mythifiée des origines (« the wilderness ») ni avec le fait de se confronter à une nature sublime qui nous serait incommensurable (en tant qu'objet de « wonder »).

Dès lors, si Williams considère que l'art doit nous permettre de réinventer la nature il faut bien comprendre qu'il ne s'agit pas pour lui de considérer que l'homme doit s'approprier ainsi une nature qui lui préexisterait mais bien de réussir, par le truchement de l'activité créatrice, à la réaffirmer. On retrouve d'ailleurs cette même idée dans l'interprétation qu'à la fin de sa vie Williams propose de la *mimesis* aristotélicienne dont il suggère qu'elle ne constitue pas une injonction à copier la nature mais bien plutôt à l'imiter¹⁵⁴ afin que nous puissions non seulement la suppléer (« the addition to nature we call art » *SE* 302) mais aussi la recréer (« something comparable to nature : an other nature » *SE* 303). Pour le dire autrement, l'art ne cherche pas à représenter servilement la nature mais littéralement à la re-produire. Williams applique d'ailleurs cette même logique de l'imitation aux vérités et aux œuvres héritées du passé dont il considère qu'elles doivent être constamment réactualisées, recontextualisées pour demeurer valides¹⁵⁵. C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre pourquoi il ne voit pas de contradiction entre le fait d'affirmer dans son exergue que *Paterson* sera « a reply to Greek and Latin with the bare hands » et d'entreprendre, à la fin de sa vie, de traduire des poèmes grecs, chinois et espagnols dont il nous dit: « In such attempts we will not have to follow precedent but can branch off into a new direction, adapting new forms, even discovering new forms in our attempts to find accurate equivalents for the felicities of the past. » (*Ay* 349)

On comprend aussi mieux dans ce contexte pourquoi l'imagination n'est pas, chez Williams, antinomique de la réalité. Cette réconciliation que Williams souhaite opérer entre l'imaginaire et le réel est très clairement illustrée dans la dernière section du dernier

¹⁵⁴ En cela Williams semble offrir une version réactualisée de la distinction proposée par Emerson dans son essai «Art» entre imitation et création: «Because the soul is progressive, it never quite repeats itself, but in every act attempts the production of a new and fairer whole. This appears in works both of the useful and the fine arts, if we employ the popular distinction of works according to their aim either at use or beauty. Thus in our fine arts, not imitation, but creation, is the aim. (...) [The artist] should know that the landscape has beauty for his eye, because it expresses a thought which is to him good; and this, because the same power which sees through his eyes is seen in that spectacle ; and he will come to value the expression of nature, and not nature itself.» (*Emerson 1854* 317)

¹⁵⁵ Williams parle de « répliques » (« replicas ») lorsqu'il souhaite se référer à ces œuvres qui tentent de « re-produire » le passé et la nature. Le choix de ce terme est assez maladroit, mais vise à suggérer que malgré la proximité apparente de ces deux formes d'art, elles n'entretiennent pas du tout le même rapport à l'original. En effet, si la copie ne peut apparemment être distinguée de son modèle elle n'en demeurera pas moins toujours seconde, alors que la réplique, en renonçant en partie à la ressemblance, peut espérer devenir équivalente à l'original en transposant son geste dans un autre contexte.

livre de *Paterson* qu'il consacre en partie à l'ekphrasis d'une nativité par Bruegel et de la célèbre tapisserie de la licorne du musée new-yorkais des Cloisters. En effet, bien que le sujet de ces œuvres soit éminemment symbolique, le poète ne réduit justement pas ces œuvres à leur symbolisme dans la mesure où celui-ci contribue à mettre en relief l'effort des artistes à adapter ces sujets somme toute conventionnels à leur propre monde en s'attardant sur la pauvreté des soldats qui entourent l'enfant Jésus ou en restituant précisément toute la flore du Moyen-Âge dans le « tapis de mille fleurs ». Plus particulièrement, en renonçant à la perspective et à l'illusion réaliste¹⁵⁶, la tapisserie de la licorne parvient non seulement à donner vie à l'œuvre en nous encourageant à interroger les relations qui lient les différents éléments de la composition entre eux mais aussi à reconnaître dans la trame de la tapisserie le travail des artisans du Moyen-Âge (*Pat* 228) et à renvoyer constamment le poète à sa propre condition d'observateur. Ainsi, même dans ces cas extrêmes où l'œuvre semble pourtant absolument étrangère à toute préoccupation réaliste, elle parvient néanmoins à attirer de ce fait notre attention à toutes les dimensions et la variété du réel.

Mais, plus généralement, si le réel ne se résume pas à l'évidence du donné, l'imagination ne peut plus être considérée comme relevant de l'onirique, du fabuleux ou de la fiction (en somme de l'irréel) pour devenir au contraire cette faculté créative de l'homme qui lui permet littéralement de distinguer le réel. Cela explique d'ailleurs pourquoi Williams affirme, dans le cinquième livre, que seule l'imagination peut nous permettre d'échapper à la mort : « through this hole/ at the bottom of the cavern/ of death, the imagination/escapes intact. » (*Pat* 210) En effet, il ne faut pas en conclure que, pour lui, les œuvres de l'imagination ont pour vocation de nous soustraire à la mort en nous permettant d'accéder à la postérité ou qu'elles constituent un divertissement passager nous permettant d'occulter, pour un temps, notre propre finitude. Williams n'a de cesse de nous rappeler dans *Paterson* combien notre condition demeure précaire, que ce soit en évoquant ces funambules qui font semblant de vivre au-dessus des gorges du Passaic ou en nous glissant au détour d'une phrase « (so close are we to ruin every/day !) » (*Pat* 45). Mais il insiste aussi sur le fait que la création elle-même ne peut se produire que dans la précarité et l'incertitude redoublant ainsi notre propre condition : « The process of art, to keep alive,

¹⁵⁶ Sur ce point, on peut contraster l'ekphrasis de la tapisserie de la licorne à celle de la gravure de Paul Sandby (*Pat* 193) qui introduit l'ouvrage de Charles Longwell que nous évoquions précédemment. Ici, Williams semble suggérer que l'illusion réaliste en vient paradoxalement à nier le réel en encourageant l'identification du spectateur à la scène dans laquelle il se plonge littéralement.

must always challenge the unknown and go where the most uncertainty lies. » (*SE* vii)
 Ainsi, le fait que l'art doive constamment se remettre en jeu pour durer suggère qu'il en va de même tant pour le monde que pour le poète et que la mise à l'épreuve de l'imagination doit lui permettre, non pas tant de *fuir* la mort, mais de lui *échapper* en rendant la vie possible au jour le jour. Dès lors, le travail de l'imagination est souvent bien moins spectaculaire que ne le laissait croire la lecture du cinquième livre et c'est d'ailleurs ce qu'illustre un passage de « Sunday in the Parc » où elle se contente, plus modestement, d'œuvrer à animer le monde autour du poète et à lui permettre d'y discerner les traces même les plus infimes :

unless there is
 a new mind there cannot be a new
 line, the old will go on
 repeating itself with recurring
 deadliness: without invention
 nothing lies under the witch-hazel
 bush, the alder does not grow from among
 the hummocks margining the all
 but spent channel of the old swale,
 the small foot-prints
 of the mice under the overhanging
 tufts of the bunch-grass will not
 appear: without invention the line
 will never again take on its ancient
 division when the word, a supple word,
 lived in it, crumbled now to chalk. (*Pat* 50)

Il va donc de soi que, pour Williams, le travail de l'imagination doit constamment être remis en œuvre dans la mesure où, si jamais il venait à être interrompu, nous retomberions immédiatement dans le monde délétère du flux, de l'habitude et de la stase. Nous ne saurions pas d'avantage nous satisfaire des réussites passées et essayer de les pérenniser en peaufinant progressivement une personnalité, une méthode ou un style qui nous soit propre, sauf à vouloir devenir les victimes consentantes d'une loi que nous aurions nous-même conçue. Pour donner plus de poids à son propos, il nous encourage à méditer, dans « Shapiro was Right », le cas de Hart Crane qui, après avoir exploité toutes les possibilités offertes par sa méthode, n'eut d'autre alternative que de reconnaître qu'il l'avait épuisée. Dès lors, incapable de travailler et de créer, il en vint à considérer que sa vie elle-même était arrivée à son terme : « that was the end of it. » (*SE* 262) C'est ainsi que l'exemple de

Crane illustre très précisément, pour Williams, l'importance décisive de l'imagination et de la création pour la préservation de la vie : « without imagination life cannot go on, for we are left staring at the empty casings where truth lived yesterday while the creature itself has escaped behind us. » (*SE* 213)

Afin, d'échapper tout à la fois à la tyrannie de la loi, de la stase, du flux, de la fin et des origines, Williams n'a finalement d'autre choix que de considérer que l'imagination et la création doivent *recommencer*. Zukofsky l'avait déjà compris en 1930, quand il caractérisait la poétique de Williams comme suit : « the aesthetics of his materials is a living one, a continual beginning, a vision amid pressure. » (*Prep* 148)¹⁵⁷ Ces « beginnings » n'annoncent pourtant pas un événement historique à venir comme cela est le cas chez Olson, mais signalent plutôt des débuts sans prétentions, précaires et heuristiques, qui n'ont pour seule vocation que de rendre l'écriture et la vie possible au jour le jour. *Paterson* même est très fortement marqué par cette logique de la relance ne serait-ce que parce qu'elle est constamment évoquée que ce soit dans le prologue (« To make a start,/out of particulars » *Pat* 3), « The Delineaments of Giants » (« they begin » *Pat* 11, « forces him [...] to begin again » *Pat* 27), « The Library » (« but somehow a man must lift himself/again » *Pat* 135) ou « The Run to the Sea » (« you cannot believe/that it can begin again, again, here/again . . . here » *Pat* 198). Mais le temps même que prenait la rédaction de ce poème le confrontait aussi au fait que l'avancement de ses travaux contribuait à rendre caduc ce qu'il avait pu prévoir, planifier et écrire auparavant ; le déploiement chronologique, voire chronique¹⁵⁸, de l'œuvre offrait dès lors un analogue saisissant à sa propre conception de la vie. C'est ainsi qu'en 1946, alors même qu'il s'apprêtait à conclure le premier livre de *Paterson*, il écrit à Horace Gregory : « The old approach is outdated, and I shall have to work like a fiend to make myself new again. But there is no escape. Either I remake myself or I am done. » (*SL* 234-35) C'est sans doute pour cela que le poème semble avoir tant de mal à commencer, offrant non seulement un

¹⁵⁷ Wallace Stevens aussi l'avait perçu dès 1920 bien que pour lui il s'agissait là d'une faiblesse dans la pratique de Williams : « My idea is that in order to carry a thing to the extreme necessity to convey it one has to stick to it. (...) Given a fixed point of view, realistic, imagistic or what you will, everything adjusts itself to that point of view, the process of adjustment is a world in flux, as it should be for a poet. But to fidget with points of view leads always to new beginnings and incessant new beginnings lead to sterility. » (*SE* 12)

¹⁵⁸ « 1. (en parlant d'une maladie) Qui dure longtemps, se manifeste en permanence ou par intermittence, se développe lentement. » (*Petit Robert* 432)

exergue, un avant-propos et un prologue avant de se résoudre à aborder l'incipit mais proposant aussi, à la fin du premier mouvement du premier livre, ce qui ressemble à une page de titre au beau milieu du texte : « THE GRRRREAT HISTORY of that/ old time Jersey Patriot/ N.F. PATERSON » (*Pat* 15). Mais une fois l'incipit publié, Williams semble encore avoir voulu modifier ce qui avait été écrit et infléchir l'orientation de son texte. Il y parvint en modifiant pour chaque nouvelle édition le paratexte de *Paterson*, découvrant qu'en recontextualisant ainsi son poème au fur et à mesure de son écriture, il pouvait encore imperceptiblement en modifier l'orientation¹⁵⁹. Avec chaque nouvelle édition, Williams effaçait ainsi l'état antérieur du texte et en imposait un nouveau, réinventant dans une certaine mesure son texte au fur et à mesure. Dans cette optique, la publication inattendue du cinquième livre de *Paterson* ne représente pas tant une rupture par rapport aux quatre premiers livres mais bien leur prolongement, l'ultime relance de *Paterson* avant que sa mort ne fige le poème une fois pour toute.

La démarche de Williams fut donc diamétralement opposée à celle de Hart Crane et son œuvre ne doit pas tant être lue, en conséquence, pour la cohérence de l'ensemble mais pour la capacité rare dont le poète fait preuve à demeurer contemporain de son temps en se réinventant constamment, ce dont *Paterson* témoigne de manière patente. C'est ainsi que le jeune poète qui, au tournant du XX^e siècle, écrivait encore des poèmes à la manière de Keats s'associera tour à tour avec le mouvement des « 7 Arts », les imagistes, les objectivistes, les surréalistes, les New Liberals et les Beats, le quotidien *The New York Post* le baptisant même à 76 ans « great-grandfather of the Beats » (*LZ/WCW* 506). Cette incroyable faculté de survie, Ted Roethke l'associe à tous les modernistes, mais il me semble que Williams est le seul parmi eux à en avoir fait le cœur de sa pratique poétique :

¹⁵⁹ L'évolution la plus marquante entre les différents « avants propos » que MacGowan fait figurer dans son excellente édition de *Paterson* est la disparition progressive du plan synthétique mais assez abstrait que Williams avait élaboré pour son poème dans les années 40. L'idée même d'un projet disparaît même complètement de l'introduction au cinquième livre faisant de celui-ci simplement un dispositif heuristique susceptible de lancer l'écriture. Cela explique sans doute pourquoi, lorsque Kenneth Burke évoque le plan de l'*Aeneid* de Virgile, Williams lui répond : « I do not believe you think Virgil formulated any such preliminary plan as this before beginning the composition of the *Aeneid*. He was an alert and intelligent citizen of his times and a gifted poet besides ; he saw a need (he also saw words) and must have felt a tremendous pleasure of anticipation. In composing the poem he felt an undoubted pleasure – of various sorts : sensual, sociological, historical identification and so forth. He may, at an outside guess, have indulged in a bit of logical philandering – if he found time for it in a dull moment ! But that he set down a primary scheme and followed it I can't for a moment believe. » (*SL* 249)

Immediately after Eliot and Pound, and Hart Crane and Stevens and William Carlos Williams, to mention only a handful, it was difficult to be taken seriously as a new American Poet. For the title to the new poetry was in possession of a dynasty of extraordinary gifts and powers, not the least of which was its stubborn capacity for survival. These poets would never consent to die. It is amazing – their longevity. (*Breslin 1983 1*)

4. « A present, a 'present' world » : l'actualité de la catastrophe.

Pour Williams, le fait d'être au monde ne saurait relever d'un simple retour à l'évidence de la présence. L'enjeu est pour lui plutôt d'établir et de maintenir cette relation contingente qui permettra à l'homme et à la chose de se constituer et de se rencontrer dans la singularité. Cette co-émergence de l'homme et de son milieu dans la création est d'ailleurs soulignée par le fait que le substantif « Paterson » en vient à faire référence à ces trois instances dans le poème et à brouiller du même coup les frontières entre ce qui relèverait sinon de trois règnes entièrement distincts. Suivant en cela la tradition romantique, Williams considère d'ailleurs que le monde ne saurait être structuré en fonction d'ordres, de classes, d'espèces ou de disciplines parmi lesquels toutes les choses et les êtres devraient être distribués. Il décrit cet *ordre* des choses comme « a gross natural array » (*SE 11*) alors qu'il tente de rendre compte, quant à lui, des différentes formes contingentes de mise en *relation* des choses et des hommes que permet l'imagination (« imaginative categories » *idem*).

On ne sera donc pas surpris de découvrir que Williams rejette la conception positiviste du savoir en raison du fait que celle-ci nous conduit au « divorce » : « Divorce is/the sign of knowledge in our time,/divorce ! divorce ! » (*Pat 17*) Cependant, bien que le poète vise à réconcilier l'homme et le monde (« Be reconciled, poet, with your world, it is/the only truth ! » *Pat 84*), cela n'implique pas pour autant qu'il souhaite les voir renoncer à leur spécificité pour ne plus constituer qu'une seule et même continuité et entité. C'est là que Williams prend ses distances du romantisme. En effet, bien que le mariage soit très fréquemment évoqué dans *Paterson* (notamment dans la première section du troisième livre), il ne s'agit cependant pas pour autant de conclure hâtivement que le poème s'inscrit dans la filiation de William Wordsworth et de son idéal de « spousal

Gentelness », Williams suggère que si nous nous tournons ainsi d'emblée vers la loi, c'est que l'intimité elle-même doit constituer une menace pour nous : « the courts are/overcrowded, fear obsesses all intimacies/unless legalized » (*CP2* 69). De manière analogue, dans *Paterson*, le poète s'étonne que nous soyons d'avantage terrifiés par l'amour et la beauté que par la mort :

But it is true, they fear
it more than death, beauty is feared
more than death, more than they fear death

Beautiful Thing

—and marry only to destroy, in private, in
their privacy only to destroy, to hide
(in marriage)
that they may destroy and be perceived
in it—the destroying (*Pat* 106-07)

La façon dont ces vers ressassent inlassablement ces mêmes formules semble voir évoquer l'incroyable emprise que la mort, la destruction et la peur exercent sur nous et l'impuissance dans laquelle nous sommes de nous en affranchir. Williams n'explique pas vraiment la raison de cet état de fait, mais semble néanmoins suggérer que si nous cherchons désespérément à nous approprier la beauté et à l'enfermer dans l'espace domestique, c'est que l'ego ne supporte pas d'être révélé par quelque chose qui lui est extérieur et n'accepte d'ailleurs pas d'avantage de devoir assumer ses propensions destructrices en public (« be percieved/in it »). Je serais même tenté de considérer qu'en procédant de la sorte nous nous efforçons de travestir ce qui dans ces mises en relation fortuites et imprévisibles avec l'altérité nous confronte à notre propre responsabilité (« that they *may* destroy »). La mort, elle, n'exige rien de nous et nous laisse au moins nos certitudes. En somme, si l'amour est capable de nous déstabiliser au point de nous pousser à chercher la protection de la loi, c'est qu'il s'agit d'un événement sans cause et sans finalité qui bouleverse soudain nos vies à l'instant des incendies, des tempêtes et des inondations évoquées notamment dans le troisième livre de *Paterson* d'où est justement tirée l'extrait précédent. Pour Williams, la rencontre, le désir, l'amour et la beauté sont

the edge of a debacle to be followed, as our imaginations have permitted, by a new growth of passionate attachment dissimilar in every member to that which has gone before. » (*SE* 19)

donc, en somme, des événements catastrophiques. N'avoue-t-il pas avoir été bouleversé par la beauté de cette femme battue qu'il eut à soigner à la fin de la seconde section du troisième livre consacré à l'incendie de la bibliothèque :

and I
attendant upon you, shaken by your beauty

Shaken by your beauty .

Shaken. (*Pat* 126)

Ce rapprochement nous incite en tout cas à admettre que, dans les poèmes de Williams, les catastrophes ne représentent ni des événements apocalyptiques ni des désastres irrévocables. Bien loin de mettre sous rature le monde et le temps, la catastrophe offre au contraire l'occasion de les relancer tous deux alors pourtant que nous les considérons immuables. Ainsi, dans « *The Poem as Field of Action* », Williams précise qu'à tout instant l'homme peut connaître des bouleversements cognitifs décisifs (« *catastrophic (but why ?) alterations are also possible in the human mind* » *SE* 287) et, dans « *The Forgotten City* », il suggère que c'est le fait de redécouvrir Paterson, métamorphosée par un ouragan, qui l'a conduit à vouloir rendre compte de cette ville oubliée de tous (« *I passed through/extraordinary places, as vivid as any/I ever saw where the storm had broken/the barrier and let through/a strange commonplace* » *CP2* 86). La catastrophe nous permet non seulement de concevoir une histoire de l'imprévu, dissociée de l'enchaînement du progrès, de la nécessité et de la causalité, mais aussi de réactiver un monde en latence. Dans *Paterson*, c'est elle qui métamorphose le monde, brise les roches, ébranle les fondations et disperse les hommes et les choses. En réduisant les œuvres archivées dans la bibliothèque de Paterson à des fragments, c'est l'incendie du troisième livre qui leur permet d'être remis en circulation, recyclés comme cela fut le cas pour les poèmes de Sappho sauvés de l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie et de l'oubli par les artisans qui se servirent des lambeaux de papyrus ayant survécu pour construire des sarcophages. Bien que décrite de façon particulièrement ambiguë, même l'inondation du troisième livre en vient à représenter l'archétype d'un autre mode de lecture possible pour le poète:

And there rises
 a counterpart, of reading, slowly, overwhelming
 the mind; anchors him in his chair. So be
 it. He turns . . . O Paradiso! The stream
 grows leaden within him, his lilies drag. So
 be it. Text mound and complicate them-
 selves, lead to further texts and those
 to synopses, digests and emendations. So be it.
 Until the words break loose or – sadly
 hold, unshaken. Unshaken! So be it. For
 the made-arch holds, the water piles up debris
 against it but it is unshaken. They gather
 upon the bridge and look down, unshaken.
 So be it. So be it. So be it. (*Pat* 130)

Cette scène de lecture rend particulièrement bien compte de l'épreuve que doit affronter le lecteur du « long poème ». Si nous croyons, dans un premier temps, que la patience, la méthode et la documentation nous permettront, en effet, d'avoir raison de ces textes, nous sommes peu à peu contraints d'admettre que nos efforts ponctuels et dispersés ne parviendront qu'à amplifier et rendre immaîtrisable la démesure de ces poèmes. C'est ainsi que notre lecture nous conduit à ce point de bascule où nous devons accepter soit de lâcher prise en admettant la labilité du texte soit renoncer tout bonnement à le lire. Je peux en tout cas attester de première main du caractère catastrophique de cette expérience à laquelle je dois pourtant reconnaître ne m'être pas totalement abandonné puisque, à l'instar de ces habitants de Paterson réfugiés sur le pont, j'ai quand même cherché à me soustraire au flux en me mettant à l'abri d'une lecture systématique en définitive. Il est difficile de s'affranchir tout à fait d'un tel réflexe, mais je trouve néanmoins un certain réconfort dans l'aveu du poète qui reconnaît lui aussi ne pas avoir pu se livrer totalement à l'incendie qui embrase la seconde section du troisième livre : « from which/we shrinks squirting litte hoses of/objection – and/ I along with the rest, squirting/at the fire » (*Pat* 120). Mais cette réaction de fuite atteste néanmoins de l'incroyable puissance de la catastrophe. Elle seule est capable de nous atteindre et de nous bousculer au point de nous tirer de notre léthargie et de nous contraindre à nous remettre en marche même si nous ne savons pas vraiment où nous allons : « it moves us »¹⁶¹. D'ailleurs, n'est-ce pas l'irruption soudaine du désir dans

¹⁶¹ Ce « mobile » catastrophique peut être opposé à l'exemplarité qui, en parlant à la raison, ne saurait nous affecter et nous laisse donc, en dernière instance, insensible : « a convincing strewing of corpses/--to move the mind//as tho' the mind/can be moved, the mind, I said/by an array of hacked corpses. » (*Pat* 198)

le second livre du poème qui parvient à tirer les habitants de leur état de somnolence initial (« Who [...] walk outside their bodies aimlessly/for the most part,/locked and forgot in their desires – unroused » *Pat* 6), comme le souligne l'utilisation récurrente des verbes « rouse » et « arouse » par Williams dans « Sunday in the Park » ? Dans ce contexte, nous ne saurions en tout cas admettre que Williams ait pu idéaliser le mariage et rêver d'apaiser une fois pour tout notre rapport au monde dans son poème. J'aurais plutôt tendance à penser avec Bruce Commens que la vie et le poème ne sont envisageables pour Williams qu'en vertu de la catastrophe et de l'état de tension qu'elle génère :

If Paterson searches for “the redeeming language by which [to prevent] a man’s premature death”, that language is only to be found at the edge of catastrophe – it is to be founded upon the catastrophe, of the man and the poem, that causes the rocks to fission into flowers and so voice the new language. Hence the poem, Paterson, is founded on its own catastrophe – a continuous “dive”, or series of dives, that manifests a constant refusal and destruction of any strategic, redemptory scaffolding – and it is this refusal and consequent ongoing catastrophe that, Williams hopes, will paradoxically “redeem” the poem, redeem it from ultimate catastrophe and even from the necessity of redemption. (*Commens* 113-14)

On reconnaît, bien entendu, dans cette description non seulement l'état de survie que nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises mais aussi le motif de la cascade qui emblématise et structure l'ensemble du poème. Le fait que l'irruption de la catastrophe devienne ainsi une caractéristique permanente du monde de Paterson est certes paradoxal d'autant que ce qui intéresse plus particulièrement le poète c'est le point où la chute, en basculant dans le vide, se réactualise constamment. Ce n'est donc que dans une tension extrême et au prix d'une incroyable débauche d'énergie que le poète peut espérer trouver un point d'équilibre précaire qui n'a rien à voir avec une stase et renouveler indéfiniment l'événement de la catastrophe. On ne sera donc pas surpris de constater que plutôt que d'associer ses poèmes aux Muses il les consacre aux Érinyes qui hantent d'ailleurs les abords des chutes dans le poème. De même, plutôt que de considérer qu'il faut chercher le salut dans le « mariage », il affirmera dans le quatrième livre que la véritable énergie créatrice est à chercher dans la « convergence des antagonismes » : « Love, the sledge that smashes the atom ? No, no ! antagonistic cooperation is the key » (*Pat* 176).

L'œuvre de Williams est donc à tout moment exposée à la violence, au conflit et à la destruction, mais ce risque constamment encouru ne résume pas entièrement la portée de la formule williamsienne. En effet, dans *Kora in Hell*, Williams explique que la tâche du facteur d'instrument est de perfectionner chaque instrument dans sa singularité et non de chercher à les fusionner en quelque entité hybride. C'est au compositeur que revient la tâche de les accorder dans leur différence au risque de la dissonance (*SE* 16). Le poète doit combiner ces deux fonctions puisqu'il lui appartient d'abord de chercher à isoler ce qui distingue absolument chaque chose avant de faire apparaître les accords possibles entre elles au risque, d'ailleurs, de ne produire qu'une cacophonie. Il ne s'agit donc pas pour lui de minimiser les différences, de se laisser paralyser par l'adversité ou de vouloir résoudre les contradictions *a priori*. La tension représente ainsi une ressource décisive pour la création et non un obstacle. C'est d'ailleurs dans cette perspective que l'on peut comprendre pourquoi Williams affirme, dans « Against the Weather », que l'art absout les anciens antagonismes plutôt qu'il ne les résout : « And [art] solves, it is the solvent – or it can be – of old antagonisms » (*SE* 198).

Ce qu'il entend par là se trouve particulièrement bien illustré par la façon dont s'articulent les deux premiers livres de *Paterson*. En effet, si le premier vers du poème semble se contenter de localiser le plus factuellement possible la ville de Paterson (« Paterson lies in the valley under the Passaic falls » *Pat* 6), la polysémie du verbe « lies » est immédiatement exploitée pour métamorphoser la description de ce paysage en une topographie mythique. C'est ainsi que la ville devient un géant assoupi et que ses habitants se révèlent être les rêves du colosse tandis que le parc du mont Garret devient sa compagne monstrueuse. Le poète semble ainsi vouloir typifier les forces colossales qui façonnent ce lieu et animent ses habitants. Bien loin de nous déconcerter, l'ambiguïté même de cet incipit nous donne l'impression d'assister à l'émergence progressive d'un ordre d'autant plus familier qu'il nous rappelle le poème de Blake « Jerusalem : The emanation of the Giant Albion » et le récit de la décadence de l'homme occidental qu'il propose. Ainsi, à mesure que s'affirme la configuration mythique du lieu, le projet épique du poème paraît se préciser¹⁶².

¹⁶² Certes, l'incipit de *Paterson* n'est pas à proprement parler une réécriture du poème de Blake, mais les parallèles n'en demeurent pas moins nombreux. Mis à part l'analogie évidente des deux géants, les deux poèmes ont la même propension à confondre le lieu, l'homme et le poème en une seule entité hybride et témoignent de la même défiance vis-à-vis du solipsisme de l'ego, de l'exemplarité morale, de la raison et du progrès. Par ailleurs, une lecture romantique de l'incipit de *Paterson* semble également encouragée

Cependant, cette description impersonnelle est rapidement interrompue par une voix qui tout à coup profère le célèbre « no ideas but in things » williamsien sans que l'on parvienne très bien à savoir à qui ce rappel est adressé. À partir de ce moment, le mouvement du poème s'interrompt, menacé qu'il est par la mise en concurrence des approches mythiques, empiriques et socio-historiques¹⁶³ qui se succèdent sans parvenir à produire un tout. C'est ainsi que le désir d'ordre et de fondation produit un chaos informe, un enchevêtrement d'aphorismes juxtaposés, de voix indistinctes et de changements brutaux d'échelle tandis que les rapports entre l'un et le multiple, la pensée et le monde se brouillent au point où nous ne sommes plus capables de savoir où nous sommes.

Le lecteur comprend néanmoins que la « crise » que semble toucher *Paterson* et enferme ses habitants (tout comme le lecteur) dans le solipsisme est en réalité une crise de la communication et du langage d'ailleurs décrite, à la fin du passage, comme une crise de l'interprétation : « A false language. A true. A false language pouring – a/language (misunderstood) pouring (misinterpreted) without/dignity, without minister, crashing upon a stone ear. » (*Pat* 15) Le lecteur suppose donc que ce « clerc », qui parviendra à prêcher la bonne parole et à rassembler cette congrégation linguistique dispersée, n'est autre que le poète. Pourtant, dans la troisième section de « Delineament of Giants », non seulement le poète s'avère incapable d'adopter une posture claire afin de fonder son autorité¹⁶⁴, mais il semble être frappé des mêmes maux que ses concitoyens : il doute de sa maîtrise du langage (« Only of late, late ! begun to know, to/know clearly (as through ice) whence/I draw my breath or how to employ it » *Pat* 20) et s'excuse de ne pas parvenir à mieux s'exprimer (« Which is to say, though it be poorly/said » *Pat* 21, « An incredible/clumsiness of address » *Pat* 38). Il ne parvient d'ailleurs pas d'avantage, dans la seconde section, à résoudre la question de l'unité et de la multiplicité qui sous-tend sa

par l'allusion au lieu-dit de la « Vallée des Rochers » qui nous renvoie naturellement aux « Lake Poets » ainsi que par le récit imprégné de romantisme de la mort de Mme Cummings dans les chutes.

¹⁶³ Le thème sociologique se trouve évoqué dans la première lettre de Marcia Nardi qui confronte d'emblée le poème à son existence dans le monde social mais aussi, me semble-t-il, dans l'évocation cryptique à la ville de Muncie (*Pat* 10) qui servit de terrain d'étude aux célèbres études en sociologie urbaine du couple Lynd intitulées *Middletown. A Study in Modern American Culture* (1929) et *Middletown in Transition* (1937).

¹⁶⁴ En effet, dans cette section, Williams semble passer en revue, et rejeter, tous les discours qui tentent de conférer au poète une autorité particulière à l'égard de ses pairs. Le poète ne serait donc ni un génie, ni un visionnaire, ni un héros, ni un théoricien, ni une figure de l'exil. Il ne bénéficie d'ailleurs pas d'avantage d'un lien particulier au passé, aux origines, à la transcendance, à l'expérience ou à l'innocence.

décision d'employer soudain la première personne du pluriel qui est totalement absente de l'incipit.

Il me semble en tout cas que le poète est ici pris au piège des catégories dont il se sert pour essayer de penser son environnement et que toute la démarche du premier livre se solde par un échec dont Williams prend acte en concluant le premier livre sur l'incompatibilité principielle du mythe, de la Terre et de la pensée. En refusant de considérer le poète comme une figure messianique dans la dernière section du second livre, il suggère par ailleurs que, pour autant que cette « crise » soit effective, elle ne saurait en aucune façon être résolue par le poème. De même, la spéculation nous semble bien incapable de diagnostiquer les raisons de ce désordre et de démêler cet écheveau afin de pouvoir remettre les choses à leur place une fois pour toute. Si tout au long de ce livre, assez abstrait par ailleurs, Williams n'a de cesse de parler de mathématiques (*Pat* 9), de miracles (*Pat* 10), de concepts (*Pat* 27) et de pensée (*Pat* 19, 23, 36), ce n'est que pour souligner toutes les questions qu'il laisse sans réponse (« Whither ? I cannot say ? » *Pat* 17, « Who ? Who ? Who ? What ? » *Pat* 27, « What can he think else » *Pat* 36). D'ailleurs, le poète ne parvient même plus, en dernière instance, à décider si le problème posé par Paterson est insoluble (« the/equation is beyond solution » *Pat* 10) ou s'il produit un trop plein de solutions : « A delirium of solutions, forthwith, forces/him into back streets, to begin again » (*Pat* 27).

Certes, juste avant de conclure « The Delineament of Giants », il cite un document qui évoque le tremblement de terre de Paterson de 1737 et semble ainsi annoncer le régime de la catastrophe qui domine le troisième livre. Mais c'est surtout l'étrange formule par laquelle il introduit cette citation qui nous intéresse : « he shifts his change » (*Pat* 38). En effet, cette incapacité du poète à tenir en place devient le signe avant-coureur du changement radical d'orientation introduit dans « Sunday in the Parc ». Constatant qu'il ne sert à rien de vouloir garder ses distances afin de diagnostiquer objectivement les maux dont souffre Paterson, Williams décide de s'y confronter directement et concrètement en se plongeant dans ce monde qui lui semble voué à la stase, à l'immobilisme et à la sclérose :

Outside
 outside myself
 there is a world,
 he rumbled, subject to my incursions
 —a world
 (to me) at rest,

which I approach
concretely— (*Pat* 43)

Le monde dans lequel le poète s'apprête à se lancer n'a pas fondamentalement changé par rapport à celui que nous avons découvert dans le premier livre et Williams va découvrir que la parenthèse enchantée que semble représenter ce dimanche au parc est, en réalité, tout sauf idéale. Ainsi, si l'on pouvait regretter dans l'incipit que les habitants de Paterson, coupés de leur corps, déambulaient sans but dans la ville (« [they] walk outside their bodies aimlessly » *Pat* 6), il s'avère en être de même ici (« their feet . . . aimlessly/wandering » *Pat* 54), ce que le poète regrette d'autant plus qu'il n'a de cesse de souligner l'indifférence (« walking indifferent through/each other's privacy » *Pat* 56), l'oisiveté (« the idlers' favorite haunts » *Pat* 56) et l'ennui (« moves/against him (a lump) desiring,/against him, bored » *Pat* 58) qui caractérisent leurs loisirs. Cependant, pour le poète, le fait d'avoir ainsi changé concrètement d'approche représente un réel bouleversement dans la mesure où tout ce qui constituait une difficulté insurmontable pour la pensée se fond dans la fluidité de cette marche forcée qui ne lui laisse d'ailleurs plus le temps d'avoir des arrières pensées. Dorénavant le poète et le poème ne se laisseront plus arrêter par des obstacles « théoriques » et avanceront coûte que coûte comme l'annonce d'ailleurs Williams au début du second mouvement du deuxième livre : « Blocked. (Make a song out of that : concretely) » (*Pat* 62).

Certes, le poète aussi déambule dans le parc sans savoir où il va mais les difficultés de sa progression ainsi que le risque permanent de perdre l'équilibre créent un état de tension qui le contraint à être constamment attentif au monde qui l'entoure. Ainsi, en s'impliquant pleinement dans ce qu'il fait, le poète s'oublie suffisamment pour permettre à la pensée, au corps et au monde de s'affecter mutuellement, de s'articuler plutôt que de rester simplement juxtaposés. L'attention se substitue dès lors à l'intention¹⁶⁵ et tout ce qui relevait d'une intériorité potentiellement forclosée se retrouve projeté dans le monde par l'action. D'ailleurs, dès lors que le poète n'a plus le temps de se laisser aller à la contemplation ou à la délibération, il ne risque plus d'être pris au piège d'un arrière-monde des idées dont il craint pourtant à tout instant qu'il l'enferme dans le solipsisme. Au contraire, à partir du moment où il n'est plus que ce qu'il fait, il devient un être superficiel, sans profondeur, à l'image de ce monde qu'il ne cesse de parcourir et qu'il qualifie à l'aide

¹⁶⁵ Dans ses poèmes, notamment dans « Address » (*CP2* 304), Williams distingue d'ailleurs fréquemment le substantif « intention » de l'adjectif « intent ».

d'adverbes et d'adjectifs tels que « flagrant » (*Pat* 50), « frank » (*Pat* 51), « prominently » (*Pat* 53), « openly » (*Pat* 59) ou « unequivocal » (*Pat* 59).

Cette conversion de perspective n'implique pas pour autant que le monde devienne tout à coup apaisé et limpide. Il est « seulement » dépouillé de tous les réduits secrets et de toutes les profondeurs insondables que postule la spéculation. D'ailleurs, lorsque le poète découvre au détour de sa promenade un réseau de racines, un abîme ou un point de vue pittoresque, il s'y arrête à peine comme pour suggérer que les fondations et le devenir, la transcendance et l'abstraction, sont dorénavant passés pour lui à l'arrière plan. De même, dans ce monde voué à l'action et à la surface, la distinction entre l'intériorité et l'extériorité se vide de son sens et se voit remplacée par celle, plus ténue, entre l'espace privé et l'espace public. En effet, dès lors que l'intériorité de chacun se trouve exposée à la vue de tous par l'action, un regard insistant permet à lui seul d'avoir accès à l'intimité d'une vieille femme absorbée dans l'exécution de quelques pas de danse ou d'un jeune couple amoureux. À ce stade de *Paterson*, ces incursions du poète dans l'intimité des autres demeurent le plus souvent des intrusions et le voyeurisme dont il fait preuve nous met d'autant plus mal à l'aise qu'il met en abîme notre propre posture de lecteur. Cependant, si ce jeu de regards nous fait paradoxalement éprouver la distance qui nous sépare irrémédiablement les uns des autres, nous comprenons aussi que celle-ci n'est ni absolue, ni immuable. Dès lors que nous ne sommes plus séparés par un vide abyssal et qu'au contraire cet écart peut être mesuré et arpenté, nous envisageons que cette distance puisse soudain être réduite au point de rendre une authentique rencontre possible. Le même principe s'applique également au monde des choses, bien entendu, dès lors que la marche parvient à articuler des ordres, des échelles et des temporalités dont on pouvait penser *a priori* qu'ils étaient incommensurables. Ainsi, tandis que le poète se promène dans le parc, une nuée de sauterelles s'élève soudain :

When! from before his feet, half tripping,
picking a way, there starts
 a flight of empurpled wings!
—invisibly created (their
jackets dust-grey) from the dust kindled
to sudden ardor!

 They fly away, churring! until
their strength spent they plunge
to the coarse cover again and disappear

—but leave, livening the mind, a flashing
of wings and churring song .

AND a grasshopper of red basalt, boot-long,
tumbles from the core of his mind,
a rubble-bank disintegrating beneath a
tropic downpour

Chapultepec! Grasshopper hill!

—a matt stone solicitously instructed
to bear away some rumor
of the living presence that has preceded
it, out-precedented its breath . (*Pat 47*)

Malgré la banalité de cet incident, Williams lui associe tout le lexique de la catastrophe (« kindled », « ardor », « plunge », « disintegrating », « downpour ») comme pour souligner la portée de cet « accident » qui, à lui seul, permet d’embraser simultanément les sauterelles, la poussière et les pensées du poète (« from the dust kindled to sudden ardor ») ainsi que de réactiver les potentialités latentes de ce qui, à première vue, n’était qu’une terre gaste et inhospitalière. Comme le suggère bien la polysémie du verbe « to start » mis en exergue à la fin de la seconde ligne, il s’agit en tout cas pour le poète d’une renaissance imprévue du monde et au monde. Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c’est la façon dont l’enchaînement contingent des chutes ne constitue pas tant une succession d’évènements discrets liés par une logique causale que le jaillissement continu d’une multitude de temporalités accidentelles qui parviennent néanmoins à s’articuler pour ne former plus qu’un seul mouvement.

En tout cas il est clair que l’expérience de la durée qui émerge de cet événement pour le moins éphémère n’a rien à voir avec le désir de prolonger indéfiniment l’instant. En effet, quand Williams précise que l’élan des sauterelles s’est évanoui aussi rapidement qu’il s’est déclenché, le poète attire l’attention du lecteur sur la dynamique de ses propres développements qui eux aussi s’épuisent d’eux-mêmes en l’espace de quelques vers. Mais chaque fois que la dynamique du passage est sur le point de s’interrompre, elle se trouve pourtant relancée *in extremis* par les répliques inattendues de l’événement initial ou le revirement soudain opéré par une conjonction (« but leave [...] a flashing/of wings », « AND a grasshopper [...] tumbles »). Même l’alternance irrégulière du présent simple, du prétérite, de structures verbales et adjectivales en –ING et des participes passé adjectivaux dans ce passage mime la dynamique saccadée de l’élan et de l’épuisement.

C'est ainsi que le lecteur se trouve constamment projeté en avant par cette succession improbable de chutes. Il est entraîné contre son gré par le déséquilibre de cette syntaxe heurtée, paratactique et tronquée que les renvois à la ligne viennent redoubler en empêchant les vers, qui se concluent contre-intuitivement sur des mots grammaticaux, des verbes coupés de leurs compléments ou des adjectifs isolés, de devenir des unités signifiantes stables auxquelles le lecteur pourrait s'attacher¹⁶⁶. On pourrait même considérer que le caractère incomplet de ces segments de phrase nous contraint à les garder en mémoire suffisamment longtemps pour permettre concrètement au texte de produire l'effet de rémanence décrit par le poète aux lignes 10 et 11 (« but leave, livening the mind, a flashing/of wings and churring song »). Cette hypothèse semble confirmée par le fait que la dynamique de ces segments de phrase, qui parviennent à se superposer un instant avant d'être oubliés dans le flux de notre lecture, accompagne notre perception toujours plus précise de cette scène dont les détails parcellaires et la dynamique stochastique ne nous apparaissent clairement qu'une fois que nous sommes parvenus à les articuler les uns aux autres *a posteriori*.

La dynamique de ce passage, pour complexe qu'elle soit, se trouve d'ailleurs encore compliquée par l'évocation du passé Maya dans les deux dernières strophes de l'extrait. Là encore, l'analogie de l'éboulement permet à Williams d'insister sur le fait que l'irruption soudaine du souvenir, que l'instant a arraché à la mémoire tout comme l'artefact lui-même fut arraché à la terre par les éléments, est absolument imprévue, contingente, accidentelle. Certes, ce premier souvenir en appelle nécessairement un autre et, dès lors que le nom de Chapultepec revient à l'esprit du poète, le lecteur imagine qu'il va être tenté de mythifier l'instant présent ou tout simplement de l'oublier pour se laisser aller à identifier les analogies entre le parc de Mexico et celui du Mont Garret, entre le monde contemporain et le monde précolombien. Pourtant, il n'en sera rien.

¹⁶⁶ Il me semble en effet que la prosodie williamsienne vise avant tout à produire un rythme syncopé qui substitue la dynamique de la variété et de la singularité aux principes d'unité et de variation qui caractérisent la prosodie traditionnelle. En cela je suis d'accord avec l'analyse fournie par Hugh Kenner dans « Williams' Rhythm of Ideas » et « Breaking the Line » où il affirme notamment : « line division, in reinforcing syntactic one, make us conscious of pausing where we'd pause anyhow, thus moving the casualness of the sentence on the plane of art. [...] But syncopate those division – [...] and suddenly the speed of nonredundant words serves to separate the utterance from casual speech without ritualizing it, so off-balance do those off breaks throw off our rhythmic habits. We read in something like a natural voice, while at the edge of attention something is tuffing. » (Kenner 1989 241)

Contre toute attente, le poète va au contraire décider d'arracher l'artefact à son contexte passé et utiliser l'instant pour éclairer l'objet plutôt que l'inverse. Ainsi, alors même que la période de Williams s'allonge dans la dernière strophe comme pour suggérer que nous nous aventurons dans le temps long de l'histoire, le poète précise que cet artefact atteste avant tout le fait que la vie a toujours précédé l'histoire et témoigne donc de la vitalité de l'artisan précolombien et de son rapport au monde : « a matt stone solicitously instructed/to bear away some rumor/of the living presence that has preceded/it ». Cependant, cette pierre d'un rouge terne parvient si mal à nous transmettre la rumeur du passé maya, que le lecteur en vient à se demander si Williams n'insisterait pas plutôt sur le fait que, dans ces quelques strophes, c'est l'envol chatoyant et sonore des sauterelles qui a effectivement précédé l'apparition de l'artefact et l'a rendu à la vie (« its breath ») en réactualisant sa potentialité latente. Peut-être est-ce le poète qui lui a transmis le souffle de sa propre présence vivante ?

Mais ce qui nous intéresse tout particulièrement, c'est comment la formule finale, en plus de briser syntaxiquement la dernière strophe, parvient surtout à déstabiliser la logique même du temps en opposant à l'ordre réglé du present perfect (« has preceded it »), la dynamique du néologisme « out-precedented ». Si l'utilisation de la conjonction « when » au début de ce passage visait simplement à réactualiser brutalement l'expérience du temps, Williams semble vouloir suggérer par ce néologisme que c'est toute l'histoire qui se trouve continuellement reconfigurée par la pression récursive de cette énigmatique présence vivante. C'est donc paradoxalement à l'aune du présent que se juge et se constitue le passé.

Cette longue analyse vise à démontrer que la dynamique de la marche bouleverse radicalement nos conceptions traditionnelles du temps et parvient à produire sa propre temporalité riche et complexe parvenant à recombinaison le présent, le passé et l'avenir qui sinon demeurent incommensurables. Il me semble en tout cas que la marche constitue, pour Williams, une véritable alternative à la double impossibilité que représente pour lui le fait de se laisser aller au flux d'un temps réglé à l'avance par la causalité et l'illusion de pouvoir y échapper en demeurant dans un état de pure présence au monde. De toute façon, la présence n'existe pas en tant que telle pour Williams dans la mesure où on n'est pas au monde mais on s'efforce de s'y maintenir sous la menace constante de l'habitude, de la stase et de la mort. Dès lors que les choses, les êtres et le monde ne parviennent à durer que s'ils sont constamment tirés de l'état de latence dans lequel ils sombrent inmanquablement, on comprend que le temps lui-même n'est pas acquis et doit être sans

cesse relancé par l'action, l'accident, la catastrophe, la création. Si le présent parvient à se constituer comme durée de l'instant et comme permanence de l'être au monde, ce n'est donc que dans la mesure où il s'agit de ce point d'équilibre précaire entre deux recommencements. Le présent est cette chute à laquelle on ne peut échapper de justesse qu'en se précipitant vers l'avant sans réfléchir.

On ne sera donc pas surpris de voir Williams trébucher si souvent lors de sa promenade dominicale au mont Garret dans la mesure où, au début du second livre, la marche elle-même peut être décrite, anatomiquement, comme un déséquilibre contrôlé : « Walking—//the body is tilted slightly forward from the basic standing position and the weight thrown on the ball of the foot, while the other other thigh is lifted and the leg and opposite arm are swung forward » (*Pat* 45). On ne sera pas non plus surpris d'apprendre que le rythme du marcheur, sauf à être celui d'un somnambule ou d'un militaire, est tout sauf régulier. Il accélère ou il ralentit au gré du terrain ou des rencontres. Il peut régler sa cadence sur celle de quelqu'un d'autre. Parfois, lorsque sa progression est plus difficile, il avance par à-coups successifs, parvenant difficilement à garder son équilibre. En tout cas, le rythme de sa progression n'a rien à voir avec le débit immuable du fleuve ou le mouvement réglé des aiguilles d'une horloge comme Williams semble d'ailleurs le souligner si l'on compare l'irrégularité avec laquelle le verbe « walking » rythme le second livre au fatalisme avec lequel le poète répète « so be it » dans le troisième. Un rythme nous berce tandis que l'autre nous contraint de demeurer toujours vigilant. Certes, à en croire Williams, le fait que le promeneur doive demeurer extrêmement vigilant à tout ce qui se produit autour de lui ne lui laisse pas vraiment le loisir de penser à l'avenir ou au passé. Mais, comme nous l'avons vu dans l'analyse précédente, cela n'implique pas pour autant qu'il doive s'efforcer d'occulter toute trace du passage du temps dans la mesure ou le souvenir, la pensée, le désir ou l'anticipation peuvent être suscités au détour de sa promenade. Mais, plutôt que d'être soumis au *telos* ou à la causalité, le présent constamment réactualisé du marcheur recompose aussi l'ensemble du temps à travers le prisme de l'instant et du monde, parvenant ainsi à échapper à la linéarité univoque d'un temps magistral. C'est ainsi que tout le temps vient à être remis en œuvre dans l'instant. D'ailleurs, quand nous récapitulons ainsi les différentes caractéristiques du temps de la marche, nous reconnaissons immédiatement la description que fait Williams des chutes du Passaic dans l'incipit du poème :

Jostled as are the waters approaching

the brink, his thoughts
interlace, repel and cut under,
rise rock thwarted and turn aside
but forever strain forward – or strike
an eddy and whirl, marked by a
leaf or curdy spume, seeming
to forget .

Retake later the advance and
are replaced by succeeding hordes
pushing forward – they coalesce now
glass-smooth with their swiftness,
quiet or seem to quiet as at the close
they leap to their conclusion and
fall, fall in air! as if
floating, relieved of their weight,
split apart, ribbons; dazed, drunk
with the catastrophe of descent
floating unsupported
to hit the rocks; to a thunder,
as if lightning had struck (*Pat 8*)

Tout est là. Le calme plat de l'eau sur le point de se lancer dans le vide (« glass smooth with their swiftness ») et la réactualisation constante de la bascule elle-même (« and/are replaced by succeeding hordes ») que vient d'ailleurs renforcer l'adverbe « now ». La dynamique impétueuse (« pushing forward ») et violente (« jostles » « repelled » « cut under » « thwarted » « thunder ») de ce flux de verbes d'action au présent que les roches, le changement de strophe et les participes passés parviennent à peine à freiner. Le ralentissement du mouvement qui vient de la répétition de « fall » et de « floating ». La mise entre parenthèses du passé (« seeming/to forget ») et de la gravité (« relieved of their weight »). L'inversion du cours du temps (« or strike an eddy and whirl »). L'absence de fondations (« unsupported »).

Malgré les très grandes similarités qui existent entre ces deux modes, il me semble néanmoins utile d'apporter quelques précisions supplémentaires. Tout d'abord, à ce stade de *Paterson*, le poète est encore pris au piège de l'incommensurabilité de l'intériorité et de l'extériorité, de la pensée et de la contemplation passive, et ne peut concevoir le lien de l'une à l'autre qu'en termes analogiques, insatisfaisants en définitive. La dynamique de la marche va justement lui permettre de « dissoudre » cette difficulté. Par ailleurs, on constate que cette description est très différente des autres évocations des chutes dans le poème. En effet, à cette échelle, considérées en elles-mêmes, les chutes manifestent toute la richesse et

la complexité de leur dynamique alors que lorsqu'elles sont observées à bonne distance, elles ne semblent manifester que la puissance menaçante du flux. On peut même remarquer que, lorsque la chute est perçue seulement comme le point de jonction entre l'amont et l'aval de la rivière, elle disparaît complètement, écartelée entre deux infinis : « the being taut, balanced between eternities » (*Pat* 104) Le fait que la chute soit ainsi niée par ce qui la précède et ce qui la suit évoque immédiatement pour le lecteur l'impossibilité dans laquelle nous sommes de ménager une place à notre propre expérience du temps lorsque nous tentons de la penser dans le flux de l'histoire. C'est d'ailleurs ce qu'explique très bien Etienne Klein lorsqu'il écrit :

Il faut affronter le paradoxe de la réalité même du temps. De fait, le temps se montre toujours disparaissant. Son mode d'être est de ne pas être. « Il se montre que nié » écrit Marcel Conche, puisque nous ne parvenons à le penser autrement que comme une limite, toujours en train de disparaître entre deux « néants », qui sont le passé et l'avenir. D'où la question, constamment rediscutée depuis Aristote : un être qui n'est qu'en cessant d'être, est-ce encore un être ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une illusion ? D'une sorte de chatoiement du néant ? (*Raspail* 80)

À sa manière, Williams semble défendre la même idée lorsque, à la toute fin du troisième livre (*Pat* 145), il suggère que seule la chute elle-même existe effectivement, ce que vient d'ailleurs confirmer le poème qui ne mentionne qu'en passant le reste du cours du fleuve et cela malgré ce que suggéraient les prologues. Si l'on convient ainsi que seules les chutes existent *hic et nunc*, le rapport profondément ambivalent que *Paterson* entretient avec sa propre longueur dont nous faisons mention au début de ce chapitre s'éclaire d'un nouveau jour. On comprend aussi mieux pourquoi Williams évite autant que faire se peut de parler du présent et pourquoi, en définitive, il ne s'intéresse pas au temps considéré en tant que tel dans la mesure où il semble incommensurable avec l'expérience de la vie. Car, ce qui préoccupe avant tout le poète c'est de se maintenir en vie et il ne peut y parvenir qu'en réussissant à établir une relation toujours vivante à son environnement alors pourtant qu'il est constamment menacé de sombrer dans l'indifférence. Ce n'est qu'en se maintenant coûte que coûte dans la tension extrême de l'attention qu'il peut espérer articuler des détails infimes, des fragments d'expérience et des accidents pour qu'ils composent progressivement un monde. Corrélativement ce n'est qu'ainsi que la durée peut se constituer de proche en proche alors qu'elle ne va pourtant jamais de soi et que peut

s'affirmer la singularité d'une vie. Certes, ce processus est trop marqué par l'incertitude, le risque et la contingence pour permettre à l'homme de croire qu'il est le maître de son destin. Cependant, cela n'implique pas pour autant qu'il doive se résigner à un attentisme impuissant dans la mesure où c'est à lui que revient la tâche de produire concrètement sa propre temporalité. Pour le dire autrement, l'individu ne peut survivre qu'en re-produisant le monde et donc en re-produisant le temps.

Dès lors que la condition de possibilité de la vie n'est plus le temps mais le dynamisme d'un mouvement perpétuellement relancé, on comprend que Williams ait progressivement renoncé à parler du « présent » pour s'intéresser plutôt à « l'actualité » des choses et du monde. Le terme revient en tout cas constamment sous sa plume à partir des années 40. C'est ainsi, par exemple, que dans une lettre à Ralph Nash le poète affirme « A man must [...] fight his way to a world which breaks through to the actual. » (*SL* 323-24) et que dans une autre lettre, à Kenneth Burke, il précise « My whole intent, in my life, has been, as with you, to find a basis (in poetry, in my case) for the actual. It isn't a difficult problem to solve theoretically. [...] The difficulty lies in the practice. » (*SL* 257)

Certes, ce qui nous frappe d'abord dans ces citations c'est la façon dont l'idée d'actualité se lie à celle de la pratique. En effet, il s'agit d'un changement majeur pour Williams qui, dans les années 20 et 30, n'avait de cesse de rejeter l'impératif de l'action comme une manifestation de la contrainte sociale et de l'ordre des fins¹⁶⁷. Mais, sa lecture de l'œuvre de John Dewey à la fin des années 30, sa rencontre avec Kenneth Burke¹⁶⁸ et, surtout, son hostilité radicale vis-à-vis de la théorie freudienne de la sublimation dans l'art vont le pousser à réévaluer radicalement sa position vis-à-vis de l'action. Il va ainsi se mettre à distinguer l'habitude de la pratique (« Practice is not a habit though it must be watched lest it become so » *SE* 266), à considérer que la culture n'est pas une somme d'objets mais une modalité de l'action (« [culture] isn't a thing : it's an act » *SE* 157), à attaquer les intellectuels dont les délibérations incessantes les empêchent d'agir (« [Eliot] wants to do that not by an ACT of reconversion but by an endless talk about the philosophy

¹⁶⁷ Ainsi dans *The Embodiment of Knowledge* il écrit: « It is nothing but a cheated existence to think, think, think. And to do, do, do is still worse: but to know is everything and includes both knowing and thinking. » (*EoK* 26). De même dans son introduction à *Kora in Hell* il affirme : « By action itself almost nothing can be imparted. The world of action is a world of stones. » (*SE* 14)

¹⁶⁸ Il me semble d'ailleurs que la propension de Williams à mêler une conception fondamentalement idéaliste de la singularité de l'expérience esthétique à une conception pragmatiste de l'action est la principale contradiction de son œuvre qu'il ne semble d'ailleurs jamais avoir eu conscience.

of literature. » *SL* 224) et à distinguer systématiquement le rôle que joue l'acteur de l'action entreprise par un agent¹⁶⁹.

Mais ce nouveau parti pris en faveur de l'action ne nous permet pas, à lui seul, de prendre conscience de l'importance de ce principe d'actualité que Williams, comme à son habitude, ne prend jamais le temps de définir rigoureusement. Dans le contexte de la lecture que je propose, il apparaît en tout cas que l'actualité williamsienne décrit plus particulièrement la façon dont le monde et le temps doivent être constamment réactualisés par la pratique et par l'action. Et ce n'est d'ailleurs que dans ce contexte que nous pouvons comprendre adéquatement ce que Williams veut dire lorsque, dans le cinquième livre, il écrit: « WALK in the world/[...]– a present, a 'present'/world » (*Pat* 211). En effet, ce que suggère l'utilisation de l'article indéfini, des guillemets et le redoublement de « present » employé à la fois comme adjectif et comme nom, c'est que la marche permet de créer en un seul et même mouvement une temporalité et un monde singuliers dont la présence n'est pas, dans un cas comme dans l'autre, une propriété aussi pérenne qu'il y paraît. Par ailleurs, si l'on garde à l'esprit que, pour Williams, la marche est une modalité très particulière de l'action, il me semble que le type de rapport au monde qu'elle implique est remarquablement similaire à celui que produit le voyage selon Francis Ponge :

Dans un corps agité par un mouvement qui ne lui est pas propre, l'esprit trouve un repos absolument contraire au sommeil. Car s'il doit, dans l'action, se tenir appliqué, forgeron convaincu des enchaînements qu'il conçoit, et si, dans la contemplation, il lui faut combiner encore, avec une certaine passivité, l'attention à tenir grande ouverte sa porte pour n'y laisser entrer qu'un objet seulement, il se soumet par le voyage à un abandon toujours réveillé, en raison du nombre, de la variété et du rythme ahurissant des impressions qu'il reçoit. [...] En tout cas, s'adonner au voyage, c'est à une certaine façon de voir. [...] Cette vision, qui ne se commande guère mais s'impose de façon continuelle et imprévue, parfois monotone, n'est-elle pas un peu comparable à la fuite des idées, comme il est arrivé qu'on la note selon l'écriture automatique? Oui, à cette différence

¹⁶⁹ J'emprunte cette distinction à Hélène Aji qui l'introduit rapidement dans « Ezra Pound and William Carlos Williams's Romantic Dilemmas ». Cette distinction entre la théâtralité inhérente à l'adoption d'un rôle social et l'état immersif de celui qui s'oublie dans l'action est en tout cas partout présente dans *Paterson* mais est particulièrement manifeste quand on compare le sermon théâtral du pasteur dans le troisième livre au fait que la persona poétique n'est pas reconnue comme la figure messianique du poète attendue à la fin du second livre. On peut également remarquer qu'en cela Williams anticipe la célèbre critique de la théâtralité développée par Michael Fried dans « Art and Objecthood » d'une décennie.

essentielle pourtant que ce qui se déroule alors, de manière automatique, ce n'est plus la pensée mais le monde. (*Ponge* 1991 81-82)

Il me semble que l'action williamsienne se conçoit ainsi comme un « abandon éveillé » qu'il faut soigneusement distinguer non seulement de l'action préméditée mais aussi de la simple contemplation. Par ailleurs, si cette citation me semble particulièrement opportune ici, c'est pour la distinction qu'elle opère entre écriture automatique et vision automatique qui me paraît essentielle pour ne pas se méprendre sur la nature de l'écriture williamsienne¹⁷⁰. Car, le poète conçoit en effet, son écriture comme une forme d'action gouvernée par les mêmes principes que la marche comme a tenté de le suggérer notre analyse, notamment formelle, du passage dédié à la pierre de Chapultepec. Il décrit de plus en plus souvent l'acte d'écriture comme une pratique du griffonnage qui seule peut permettre de comprendre ce qui s'est produit dans l'expérience (*Ay* xiii ; *Pat* 86) et expliquera à de jeunes apprentis écrivains, à la fin de sa vie, que seule la pratique incessante du griffonnage leur permettra d'atteindre ce « fluid state » qui marquera, à proprement parler, le début de l'écriture (*SE* 307). Mais si l'écriture doit se départir de toute forme de préméditation, ce n'est pas tant pour permettre à l'auteur de donner libre cours au génie de son inconscient que pour atteindre cet état de tension extrême qui permet à l'auteur de s'oublier afin de s'adapter constamment au détail de ce qui se produit dans le monde et dans son écriture elle-même.

Kenneth Burke décrira avec beaucoup de finesse l'expérience que procure la lecture d'un poème de Williams lorsqu'il affirmera : « The steps in the poem seem to strike a series of glancing blows, as each moment of stability is found to contain an element of instability that requires you to hurry on. » (*WCW/KB* 222). Ce mode de lecture modifie ainsi considérablement notre perception de *Paterson* comme d'une œuvre dont la stabilité magistrale nierait sa propre inscription dans le temps. Cette tendance a, bien entendu, à voir avec le fait que, par la force des choses, le texte est maintenant achevé, inerte. Mais cela a aussi à voir avec le fait que nous avons tendance à considérer *Paterson*, comme les chutes, à la mauvaise échelle. Ainsi, plutôt que de nous laisser porter par le flux

¹⁷⁰ Malgré ses sympathies pour le surréalisme à ses débuts, Williams va résolument prendre ses distances à l'égard de ce mouvement lorsque celui-ci va se tourner vers l'inconscient et l'écriture automatique. Évoquant le cas de l'obscur poète Alain Bosquet, il affirmera notamment à Zukofsky : « He seems wordy, wanders on as I imagine most surrealists are bound to. If you give yourself over to the unconscious you know as well as I that it's going to be repetitious to say the least. » (*WCW/LZ* 312-13)

indifférencié d'une langue dont nous jugerions d'emblée qu'elle n'a rien de remarquable, nous devons la réactualiser en prêtant attention à toute la richesse de son détail. De même, plutôt que de nous laisser impressionner par la masse du texte et considérer *a priori* *Paterson* comme une totalité stable dont il faudrait identifier les régularités et la structure, le lecteur doit lui aussi s'oublier dans sa dynamique précaire, afin de réactualiser ainsi, pas à pas, l'expérience de la durée qu'elle est imperceptiblement parvenue à constituer.

D'ailleurs, à bien y réfléchir, cette précarité de l'écriture de *Paterson* conçue comme une forme d'action semble avoir une incidence non seulement sur la structure du poème mais aussi sur la capacité du poète à s'affirmer dans son propre poème. Certes, il suffit de constater la multiplicité des voix qui cohabitent dans *Paterson* et la place importante que le discours rapporté, la citation et la traduction prennent dans le poème, pour comprendre qu'il sera incroyablement difficile de décider quand Williams parle en son nom propre, quand il s'approprie le discours d'un autre ou quand il cherche au contraire à prendre ses distances¹⁷¹. Mais lorsque l'on s'intéresse de plus près à cette question, on en vient aussi à interroger les raisons qui poussent la critique à considérer que Faitoute, le Dr. Paterson et « he » sont tous des avatars du poète. Williams ne partage-t-il pas autant de points communs avec Corydon, le pasteur ou le Ginsberg des lettres ? Par ailleurs, pourquoi Williams aurait-il choisi de se mettre à distance de sa propre parole en utilisant la troisième personne du singulier ? Ne faudrait-il pas plutôt considérer qu'il s'est réservé la première personne du singulier qui, bien que rare dans le poème, est clairement distinguée de « he » dès la neuvième page du poème ? Ou est-ce le poème qui s'affirme directement à travers ce « I » ?

À force de tourner le problème dans tous les sens, on croit reconnaître Williams partout et nulle part à la fois. On se rappelle alors que, pendant guerre, le poète pouvait se laisser emporter dans ses essais polémiques au prix de la cohérence et que, par ailleurs, il a toujours accordé une place très importante dans son œuvre à ces modes de discours (comme le dialogue, la conversation et la correspondance¹⁷²) dans lesquels ce qui est

¹⁷¹ Dans l'appareil critique de *Paterson*, MacGowan offre un récit fascinant et très détaillé de son propre travail d'édition et des difficultés quasi insolubles auxquelles il s'est trouvé confronté. Il en vient même à conclure: « Of course, with a poem like *Paterson*, the question of what parts of the poem 'Bill wrote' is itself an issue, both editorial and critical. » (*Pat* 247)

¹⁷² À ce titre, il me semble capital de distinguer les passages en prose de nature historique de ceux tirés de sources épistolaires. En effet, l'intégration dans *Paterson* des lettres est bien plus complexe que celle des comptes-rendus plus factuels et problématise d'emblée le statut (et non simplement la fonction) de

énoncé dépend d'avantage de l'interaction entre les co-énonciateurs que d'un désir individuel d'expression. On est ainsi tenté de conclure qu'il est vain de vouloir associer Williams à une thèse ou de lui attribuer un rôle définitif dans la mesure où, pris dans le feu de l'action, il s'est de toute façon laissé guider par la dynamique de l'instant et par les impératifs du contexte, au point même de s'y perdre. Ainsi, plutôt que de nous évertuer à vouloir savoir ce que le poète dit ou de nous interroger sur ce que *Paterson* veut dire, il semble plus fécond de s'intéresser à la dynamique complexe de ces interactions qui hésitent constamment entre antagonisme et intimité, identification et indifférence¹⁷³. Même si nous décidions de ne pas pousser notre raisonnement aussi loin, il me semble néanmoins difficile dans ce contexte de considérer, avec Jean Michel Rabaté, que *Paterson* est un poème symbolique et discursif :

In spite of his credo that only 'particulars' and a sense of 'locality' can create the new poetic idiom, Williams succumbs in *Paterson* to the symbolic mode of representation. With Pound's *Cantos*, the reader may constantly be nagged by the fear that he has lost sight of Pound's referents – all the more so as he guesses that no position of mastery is allowed to the author either; mastery has to be won, diffidence surmounted in the very act of uttering, of writing, of reading. The truth of the poem thus appears not just in the adequation with an exterior world, of whose reality no one, not even Berkeley, has ever doubted, but in the process by which someone or something becomes present, for a while, on the background of a structure made up of absence, before the long loop of reference

ces documents dans le poème. Par ailleurs, le fait que les relations qui se nouent dans ces lettres évoluent permet à *Paterson* d'accéder à une temporalité dont sont paradoxalement dépourvus les documents historiques qui ne semblent constituer qu'une accumulation stérile d'anecdotes atemporelles. Ainsi, dans la « prose » de *Paterson*, Williams semble vouloir distinguer le régime de la relation du régime des faits.

¹⁷³ Cette conception antagoniste du langage semble faire écho à la définition que propose Kenneth Burke de la « rhétorique » dans son ouvrage *A Rhetoric of Motives* : « In pure identification there would be no strife. Likewise, there would be no strife in absolute separateness, since opponents can join battle only through a mediatory ground that makes their communication possible, thus providing the first condition necessary for their interchange of blows. But put identification and division ambiguously together, so that you cannot know for certain just where one ends and the other begins, and you have the characteristic invitation to rhetoric. » (*Burke 1969 25*) Étant donné que Williams avait lu cet ouvrage et l'appréciait, on peut considérer que c'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la formule énigmatique qui clôt le troisième livre de *Paterson* : « This rhetoric is real. » (*Pat 145*)

curves back on itself, to complete itself on the blankness of the page. (*Rabaté* 1986 172-73)

Le jugement de Rabaté semble convaincant quand on compare *Paterson* aux *Cantos* et que l'on reconnaît que la transparence apparente de la langue de Williams semble absolument étrangère à toute forme de figure, de trope et d'idéogramme. Mais il est bien plus discutable de considérer que Williams fait preuve de naïveté à ne pas problématiser davantage la référence alors que, pour lui, l'enjeu est en réalité tout autre. En effet, si on considère que la crise du langage qui semble frapper Paterson est une crise de la référence, nous nous retrouvons tous pris au piège de la logique spéculative qui caractérise « *The Delineament of Giants* »: l'homme et le monde appartiennent à des réalités incommensurables qui ne pourront jamais être réconciliées sauf à mettre en œuvre une refondation impossible du langage. Mais si plutôt que de chercher à résoudre ce problème insoluble on tente de comprendre comment *Paterson* le dissout dans l'action, on se rend compte que si Williams ne s'intéresse pas vraiment aux énoncés eux-mêmes, c'est que l'isolement dont souffrent les habitants de Paterson tient avant tout à leur incapacité à gérer les problèmes posés par l'énonciation¹⁷⁴. Cela se trouve confirmé quand on considère que Corydon et Phyllis ne s'écoutent pas et parlent pour ne rien dire dans le quatrième livre (« I said ./.Never mind. » *Pat* 151, « What do you do together ?/ Just talk. » *Pat* 153, « Tell/me, what would you say ? » *Pat* 158, « What's it to you ? » *Pat* 169), ou que Williams considère que tous les jargons, les sociolectes et les langues techniques nous isolent en définitive les uns des autres. Certes, en déplaçant le problème du langage vers l'acte énonciatif, nous devons nous confronter à la précarité de notre situation et au besoin constant de réactualiser notre rapport à l'autre. C'est du moins ce que suggère l'instabilité chronique des déictiques dans le poème qui nous renvoient simultanément au contexte de l'expérience, de l'écriture et de la lecture. L'utilisation que Williams fait des pronoms « you » et « this » dans *Paterson* est, à ce titre, particulièrement problématique et semble conçue pour mettre constamment en exergue le fait que le poète ne peut en effet jamais s'adresser à nous directement et que tout un ensemble d'interférences viennent brouiller

¹⁷⁴ Le fait qu'Olivier Cadiot ait intitulé une des sections de son « poème » *L'art poétique* « Le Passaic, et les Chutes » fait d'ailleurs écho à cette lecture dans la mesure où son texte joue justement avec les contextes pragmatiques de citations tirées de différents manuels scolaires et livres de grammaire.

l'évidence supposée de la monstration¹⁷⁵. Mais en faisant jouer cet écart entre le monde de l'auteur et le monde du lecteur dans *Paterson*, Williams nous démontre que cette distance n'est pas invariable et nous encourage à considérer qu'elle peut être suffisamment réduite pour qu'une relation devienne effectivement possible. D'ailleurs, le fait que les déictiques parviennent tout de même à articuler ces différents mondes les uns aux autres, ne serait-ce que de manière précaire, ne nous permet-il pas d'envisager partager un monde (en) commun dans l'interstice ouvert par le poème ? Certes, comme cela avait été le cas pour les relations sociales et affectives, l'énonciation peut à tout moment céder à la tentation de la facilité, de la prédation et de la contrainte :

Take the newspaper or the salable novel or a play. They reveal nothing whatever for they only tell you what you already know—you wouldn't recognize it otherwise. [...] Or they tell you in "mystery" stories the same thing (it has to be the same to be soothing to presidents and stenographers) they tell you the completely unrevealing things, the Churchill and Stalin speeches and all the other claptrap of the conscious mind, the prepared thought, the rehearsed concept./Imagine a proselytizing sermon! One that "moves" you. It sets out to be a revelation! Why the only reason you were moved is that you weren't there. You weren't watching it. It was directed at you. You were unaware but it was watching you. It had you spotted. It was (in its sense) lying in wait for you and, as you turned towards it, pop! You were caught. Nothing has been revealed, rather veiled—of a purpose to catch you, idiot! (*SE* 269)

Le terme de « révélation » est ambigu mais ce que Williams semble suggérer ici ce n'est pas tant que la poésie doive nous révéler une vérité profonde, secrète ou décisive mais qu'en nous exposant à la dynamique de l'acte d'énonciation sans arrière-pensée nous pouvons devenir des êtres de pure surface réalisés dans l'action (comme cela fut le cas dans la marche) et rendre une rencontre possible. En réalité, ce que Williams cherche à actualiser dans le poème, c'est non seulement son monde mais aussi un monde commun. Au fond, sa poésie tente ainsi de produire une affirmation qui ne soit ni la simple expression d'un consensus *a priori* ni une manifestation autoritaire et c'est pour cela que

¹⁷⁵ Dans son essai dédié à William Carlos Williams, Zukofsky affirme très justement que pour lui la substance est intimement liée à la déixis et évoque : « his Stein-ish definition of substance 'a this'. » (*Prep* 51) L'utilisation de l'article indéfini articulé au pronom marque bien ce jeu ambigu entre la généralité et la singularité, l'intérêt et l'évidence, le monde de l'énonciation et celui de la référence.

écrit : « The poem to me (until I go broke) is an attempt, an experiment, a failing experiment, toward assertion with broken means » (*SL* 286).

Si je puis donc souscrire avec maints critiques que le célèbre aphorisme « say it : no ideas but in things » synthétise parfaitement la poétique williamsienne ce n'est pas, comme on s'en doute, pour affirmer trop rapidement que sa poésie rêve de revenir à l'immanence. Certes, la thèse elle-même a son importance et on peut débattre sans fin de sa pertinence pour décrire la poétique de Williams, même si je m'étonne que l'on ait pas plus fréquemment noté comment il utilise la conjonction « but » pour renverser et relancer la négation initiale d'une manière très caractéristique. Cependant, plus que la formulation de l'aphorisme, ce qui me frappe c'est la façon dont celui-ci est énoncé : « Say it ». L'injonction initiale à laquelle, étrangement, personne n'a prêté attention, comme si l'acte d'énonciation était complètement anodin, transparent. Mais quelle est la situation d'énonciation qui sous-tend cette injonction ? Est-elle adressée par le poète au lecteur ? Par le poème au poète ? Par le poète aux habitants de Paterson ? Faut-il d'ailleurs y voir une confirmation ou une infirmation de l'incipit ? Tout cela reste en suspens et du coup l'affirmation elle-même perd de son pouvoir d'évidence. D'ailleurs l'urgence qui sous-tend cette injonction ne suggère-t-elle pas que cette affirmation ne va justement pas de soi et que celui qui l'énonce est en définitive bien impuissant à l'imposer ? Ne devrait-elle pas être confirmée en dernière instance par une autre voix qui la réactualiserait pour elle-même si elle devait effectivement être mise en actes ? N'est-ce pas justement cet écart qu'il s'agit de réduire afin de rendre une lecture possible ?

5. Paterson comme poème imperfectif.

Dans ce contexte, on comprend mieux pourquoi, malgré la « crise » du langage diagnostiquée dans le premier livre, Williams ne propose pas de renouvellement spectaculaire du langage et de la forme poétique dans *Paterson*. La poétique williamsienne de l'actualité étant un processus sans fin qui vise à réactiver constamment l'attention que nous portons au monde et au langage ordinaire, elle est absolument antithétique à toute forme de refondation radicale. Le poète ne conçoit d'ailleurs nullement son poème comme un événement révolutionnaire qui marquerait l'avènement d'une nouvelle ère pour l'Humanité, l'Occident ou les États-Unis. En effet, lorsque le lecteur de *Paterson* découvre une citation tirée de *The Company She Keeps* à la fin de « Sunday in the Park », il ne peut

s'empêcher de s'identifier au personnage principal du roman de Mary McCarthy, Jim : « Missing was the thing Jim had found in Marx and Veblen and Adam Smith and Darwin – the dignified sound of a great, calm bell tolling the morning of a new age » (*Pat* 80). On comprend en tout cas que cette poétique de l'actualité est la manifestation concrète du refus de Williams de se plier à l'ordre des fins et des systèmes que nous évoquions précédemment.

Si nous pouvons reconnaître une certaine légitimité au refus obstiné de toute téléologie, nous ne pouvons manquer de nous demander si l'intransigeance de Williams ne prive pas du même coup son texte de toute perspective comme le craignait d'ailleurs Wallace Stevens. Le poème peut-il aboutir s'il est constamment contraint de recommencer à zéro ? Le lecteur doit-il renoncer à l'idée que *Paterson* puisse évoluer, progresser, « croître »¹⁷⁶ ? Pour qu'une évolution soit possible, il faut que la dynamique du changement s'accompagne d'un minimum de stabilité et de continuité nous permettant de mesurer le chemin parcouru. Mais la fuite en avant qui caractérise *Paterson* semble nous priver d'une telle constante. Ainsi, la remarque de Robert Lowell selon laquelle les longs poèmes du XX^e siècle ne permettent jamais à leurs personnages de se consolider suffisamment pour pouvoir traverser des crises et évoluer¹⁷⁷, correspond si bien à la situation des « personnages » williamsiens que l'on en vient à se demander s'ils ne sont pas métonymiques de la situation du poète et de *Paterson* même.

Certes, le romantisme nous a habitué à ce que les œuvres littéraires n'aboutissent pas, au point même où, pour bon nombre de lecteurs, il s'agirait même du symptôme d'une impossible quête d'absolu caractéristique de l'entreprise artistique elle-même. Cela ne nous a pourtant jamais dispensé de nous interroger sur les conditions qui permettent néanmoins de considérer qu'une œuvre est une réussite. Pourtant l'attitude de Williams est, là encore, si intransigente que l'on en vient à se demander si son poème n'a pas été programmé pour l'échec en plus d'être voué à l'inachèvement. Comme l'indique clairement la citation de « Revelation » par laquelle j'ai conclu la section précédente, Williams éprouve, à l'instar de bon nombre de ses contemporains « modernistes » d'ailleurs, la plus grande méfiance vis-à-vis de la réussite. Certes, il semble craindre que la compromission et la cooptation soient les rançons du succès et considère aussi que les

¹⁷⁶ Le verbe « to grow » revient en effet très fréquemment dans l'œuvre de Williams.

¹⁷⁷ « But in the best long poems – *Leaves of Grass*, *The Cantos*, *The Waste Land*, *Four Quartets*, *The Bridge* and *Paterson* – no characters take on sufficient form to arrive at a crisis. The people melt into voices. » (*Engels* 9)

auteurs reconnus n'ont jamais créé quoi que ce soit dans la mesure où les lecteurs ne reconnaissent jamais que ce qui leur est familier (« they only tell you what you already know—you wouldn't recognize it otherwise »)¹⁷⁸.

Mais ce qui distingue Williams c'est qu'il n'oppose pas les auteurs « à succès » à ces écrivains qui affirment n'avoir de comptes à rendre qu'à l'impératif supérieur de l'art, de l'expression ou de la vérité : ces deux stratégies ne procèdent en effet pour lui que d'un seul et même désir de l'affirmation de l'ego. En effet, s'ils refusent de se soumettre au public, ces auteurs fiers de leur marginalité tentent pourtant de soumettre le lecteur à leur propre logique et ainsi imposer par la force une reconnaissance qu'ils ne souhaitent pas quémander. Comme Williams l'affirme clairement dans « Revelation », tout texte qui est animé par une intention, une visée ou un programme procède d'un désir d'emprise qui s'exerce principalement aux dépens d'un lecteur qui se trouve ainsi instrumentalisé par le texte qu'il lit (« You were unaware but it was watching you. It had you spotted. It was (in its sense) lying in wait for you and, as you turned towards it, pop! You were caught. Nothing has been revealed, rather veiled—of a purpose to catch you, idiot! »). Ainsi, pour lui, même les œuvres qui semblent les plus impersonnelles sont le plus souvent animées par un désir inavoué d'affirmation de soi et, même lorsqu'elles affichent la pureté désintéressée de leurs intentions, sont donc marquées par la duplicité, la manipulation et le mensonge. Ces œuvres sont fausses¹⁷⁹.

La nature même de cette relation prédatrice entre l'auteur et son lecteur nous rappelle bien entendu le mariage dans la mesure où, pour le poète, la seule fonction de cette institution est de nier que l'ego dépende d'autre chose que de lui-même. D'ailleurs, l'évocation récurrente dans *Paterson* du binôme constitué par la vierge et la putain

¹⁷⁸ Sur ce point, il est d'ailleurs fascinant d'étudier la relation extrêmement ambivalente que Williams entretint avec le succès qu'il connut à la fin de sa vie. C'est ainsi que dans une lettre à Henry Wells datée de 1950, il affirme avoir l'impression de disparaître à mesure que sa renommée augmente (*SL* 287). De même, il semble obsédé à cette époque par l'expérience de devoir lire ses poèmes en public. Dans une lettre au poète indien Srinivas Rayaprol (*SL* 291), il explique notamment que la lecture publique ne parvient à susciter que la gêne, le malentendu et le repli sur soi, que les conditions de la « performance » le contraignent à lire ses textes d'une voix trop forte et à éviter les passages les plus difficiles, et que finalement le désir inconscient de répondre aux attentes du public encourage le poète à ne lire que des poèmes convenus.

¹⁷⁹ L'adjectif « false » est systématiquement employé dans un sens moral par Williams et non dans un sens épistémologique. Il ne s'agit pas pour lui d'opposer les œuvres vraies aux œuvres fausses mais bien les œuvres mensongères aux œuvres authentiques.

souligne combien nous ne parvenons à concevoir l'identité qu'en termes absolus et instituons la pureté comme une valeur morale. Tout être qui dépend de ce qui ne lui est pas propre est donc nécessairement impur, dégradé, aliéné. Certes, il y a quelque chose de paradoxal à attribuer ainsi une valeur à ce qui, par définition, ne peut-être ni acquis ni échangé sans être dénaturé et Williams insiste clairement sur le fait, qu'en définitive, la vierge n'est qu'une autre incarnation de la putain : « The moral/proclaimed by the whorehouse/could not be better proclaimed/by the virgin, a price on her head,/her maidenhead ! » (*Pat* 206) Mais ce qui semble surtout préoccuper le poète c'est le fait que la violence devient ainsi le trait majeur de l'Ego. Celui-ci ne parvient à préserver son intégrité¹⁸⁰ qu'en étendant peu à peu son empire sur le monde, il réduit systématiquement l'altérité à l'identité et s'approprie la pureté assimilant ainsi, de fait, la vierge à la putain¹⁸¹.

Cette extension indéfinie du domaine de l'Ego paraît tout à fait étrangère à Williams lui qui non seulement insiste sur le fait qu'il doit prendre le risque de composer avec un monde qui lui est extérieur (tant dans la marche que dans l'écriture) mais s'affiche indifférent aux passions de l'Ego : « Why even speak of 'I', he dreams, which/interests me almost not at all ? » (*Pat* 18) ou « What the hell difference do I make as I ? » (*SL* 239). Williams compare d'ailleurs cette frénésie d'appropriation à une forme de dévoration qui se trouve partout condamnée dans *Paterson* que ce soit à la fin du premier mouvement de « Sunday in the Parc » ou dans l'Idylle du quatrième livre où Corydon se rend notamment compte que son désir pressant fait d'elle une cannibale : « It sounds as tho' I wanted to eat you, I'll have to change that. » (*Pat* 166) Certes, Williams condamne cette pulsion d'appropriation qui détruit les objets qu'elle ingère (« a belly of their/own that destroys » *Pat* 117), mais il regrette surtout que cette assimilation effrénée du monde soit vouée à être stérile dans la mesure où elle ne parvient à produire que des déchets toxiques (*Pat* 36), des excréments et des cadavres (*Pat* 132) qui rendent toute renaissance impensable dès lors

¹⁸⁰ J'utilise ce nom simultanément dans son sens moral (« vertu, pureté totale ») et structurel (« état d'une chose qui est demeurée intacte »).

¹⁸¹ Bien entendu, cette métaphore ne s'applique pas seulement au monde de la différence sexuelle mais aussi à tous ceux qui revendiquent leur pureté afin d'imposer leur ascendant et masquer leur rapport à la violence. On comprend ainsi que Williams rejette le mythe d'une nature américaine virginale qu'il faudrait opposer à la décadence de la vieille Europe. Il semble aussi prendre ses distances eu égard à l'idéal d'une langue poétique affranchie de la « corruption » de la langue ordinaire et de la communication lorsqu'il affirme : « Havent't you forgot your virgin purpose,/the language ? » (*Pat* 186) On imagine même qu'il rejette les définitions puristes de l'art qui imposent leur autonomie absolue aux dépens du lecteur.

qu'ils doivent immédiatement être évacués par le réseau d'égouts qui parcourent tout le poème (« Into the sewer they threw the dead horse./What birth does this foretell ? » *Pat* 37). D'ailleurs, lorsqu'elle ne parvient plus à être évacuée, cette boue fétide en vient non seulement à rendre la terre définitivement stérile et impraticable mais aussi à contaminer les choses elles-mêmes :

If it were only fertile. Rather a sort of muck, a detritus,
in this case – a pustular scum, a decay, a choking
lifelessness – that leaves the soil clogged after it,
that glues the sandy bottom and blackens stones – so that
they have to be scoured three times when, because of
an attractive brokenness, we take them up for garden uses.
An acrid, a revolting stench comes out of them, almost one
might say a granular stench – fouls the mind . (*Pat* 140)

C'est ainsi que même notre esprit est envahi par ces détritits (« Minds beaten thin/by waste » *Pat* 51) et que nous nous retrouvons paradoxalement aliénés du monde que nous avons voulu nous approprier. Rejouant ainsi une fois de plus le drame grotesque de la vierge et de la putain, notre désir d'affirmer le propre n'a au fond conduit qu'à la prolifération de l'impropre.

En tout cas, la question de la valeur dont nous avons déjà suggéré combien elle était centrale pour comprendre la conception williamsienne de la réalité joue à nouveau un rôle central dans sa condamnation du désir d'emprise de l'ego. D'ailleurs, si cette valeur est certes fréquemment décrite en termes moraux par le poète, il la définit aussi, comme on s'en doute, en termes économiques et ce même s'il s'est fréquemment défendu d'avoir des velléités révolutionnaires en la matière¹⁸². Ainsi, dans *Paterson* il va discrètement s'en prendre à la propriété, dont il considère qu'elle est le principal outil de l'ego pour asseoir ses prétentions. C'est ainsi qu'à propos des peuples autochtones de Saint Domingue qui ont refusé de reconnaître les titres de propriété des premiers colons blancs, il note : « There was a time when/they didn't want any whites/to own anything – to/hold anything—to say,

¹⁸² « Pound, you say, believes that all his writings have an economic implication. So, by the way, does the penut vendor at a ball game. It is obvious that unless Pound's writings have other implication, the poetic quantum, he would be of far less use to us as Pound than a lucid text on the subject he believes he is expounding, the lucid text he is always dreaming of. Should his concepts ever clarify themselves, that is to say, his economic concepts, and he be able to transcribe them... it might be the end of him. » (*SE* 238)

This/is mine. » (*Pat* 136) Williams s'en prend plus spécifiquement à ceux qui tirent leur autorité de leur capacité de thésaurisation. Parmi ces derniers figurent non seulement la bourgeoisie et le monde des affaires mais aussi la vierge, l'université, la bibliothèque et tout ces auteurs qui se proposent d'instruire leur public.

Certes, dès le premier livre (*Pat* 32-33) Williams oppose l'oisiveté et la richesse obscène de la Princesse de Talleyrand à la misère générée par la Grande Dépression et aux maigres « richesses » de Cornelius Doremus, mais là n'est pas l'essentiel. Le poète ne dénonce pas tant l'immoralisme du désir d'accumulation, son conservatisme inhérent, sa définition strictement quantitative de la valeur que la compulsion qui l'anime de se soustraire définitivement au besoin. En effet, le poète explique dans « *The American Background* » et « *Painting in the American Grain* » que ce n'est qu'en s'isolant progressivement du monde que le propriétaire parvient à garantir absolument sa sécurité tandis que l'homme dans le besoin sait qu'il dépend de son environnement et de son inventivité pour survivre. Ainsi, Williams répète inlassablement que la condition de l'artiste doit être comparable à celle des premiers colons américains ou des pauvres dans la mesure où la création ne peut être qu'une réponse au dénuement et à l'adversité : « the artist is the servant of need. » (*SE* 210)¹⁸³

Contrairement à ceux qui comptabilisent méticuleusement leurs efforts (*Pat* 44) ou qui s'interdisent l'expérience de la beauté au motif qu'elle leur coûterait trop cher (*Pat* 95), Williams dépense sans compter et encourage le don sans contrepartie¹⁸⁴. Cette économie de la dépense à fonds perdus qui anime la cascade, le marcheur et le poète, Williams la recommande à ceux qui croient pouvoir se sustenter de leur or (« you can't destroy gold. Gold may destroy you, for you can't eat it, any more than you can eat the arts. It is to give away » *SE* 243) ainsi qu'aux femmes qui conservent précieusement leur virginité (« Throw

¹⁸³ Bien entendu, cette conception de la pauvreté est extrêmement sentimentale, mais il est néanmoins intéressant de voir que Williams distingue la pauvreté de la misère dont la capacité à réifier les individus et à les priver de toute agentivité horrifie le poète. On peut ainsi évoquer le cas de cette figure prostrée qui ouvre et conclut « *The Desert Music* » ou cette lettre à Louis Zukofsky où Williams décrit son sentiment d'impuissance à la vue des clochards de Newark : « I can't have anything to do with transps. I can't take it. What the hell is one to do ? Become a bum onesself ? I can't see any other answer. (...) I wonder what the hell I am writing about when I see people like that. (...) I don't know what to do. Nothing to do but look. » (*LZ/WCW* 411)

¹⁸⁴ On peut bien entendu comprendre « present » dans « a present, a 'present' world. » dans ce sens.

it away ! » *Pat* 206). Car, en bon libéral¹⁸⁵, Williams ne considère pas que la valeur soit une propriété des choses qui puisse exister en dehors de l'échange et de la circulation. Comme il le dit dans « *Against the Weather* », on ne peut espérer conférer une valeur aux œuvres du passé, à l'expérience et au monde qu'en les remettant en circulation (« to give it new currency » *SE* 213, « give new currency to the sensual world » *SE* 215) ce qu'était déjà parvenu à accomplir, à sa manière, l'incendie de la bibliothèque de Paterson.

C'est dans ce contexte qu'il faut situer la référence (très poundienne) aux thèses du Crédit Social que Williams mentionne à la fin de la seconde section du quatrième livre. En effet, par ce biais, le poète cherche à promouvoir l'idée selon laquelle nous devrions attribuer de la valeur aux projets et à l'action plutôt qu'aux produits finis afin de valoriser une création « authentique » plutôt que la simple production de valeurs sûres validées par les honneurs d'une reconnaissance publique et triviale : « to/win, vicariously, the blue ribbon » (*Pat* 182). L'utilisation de l'adverbe « vicariously » suggère d'ailleurs que Williams ne s'adresse pas seulement ici aux producteurs d'art mais aussi aux « consommateurs » à qui il reproche de vouloir tirer profit de la réussite de chefs d'œuvres qu'ils s'approprient plutôt que de faire crédit aux artistes qui s'exposent à l'imperfection, à l'inachèvement et à l'échec : « Give them all credit. They were the fathers of many a later novelist, no worse than the rest » (*Pat* 184). Lorsqu'il oppose la construction du Parthénon au détournement des fonds consacrés à la statue de Pallas Athéna par Phidias, Williams affirme également que dans un tel système, la valeur ne pourrait pas être accumulée, détournée ou volée : « -- the gold, in short, that Phideas stole/You can't steal credit : the Parthenon » (*Pat* 183). Au contraire, en étant ainsi constamment recrée et liée directement au travail et à l'échange, la valeur se confondrait de fait avec le bien public et serait concrètement en mesure d'enrichir nos vies :

¹⁸⁵ Bien loin d'avoir été un sympathisant communiste comme le suggérerait la polémique entourant sa nomination comme Conseiller en poésie à la Bibliothèque du Congrès en 1952, Williams semble plutôt avoir eu des affinités avec le mouvement progressiste du « Libéralisme Social » qui souhaitait constituer une alternative tant au socialisme qu'au libéralisme classique. Si le fait d'avoir grandi dans une famille unitarienne constituait un terreau favorable à ce type de pensée, il fut sans doute également influencé par sa lecture de Dewey, son amitié avec Alfred Stieglitz et sa collaboration avec Dorothy Norman l'éditrice *Twice a Year*. C'est en tout cas à ce courant qu'il faut rattacher les préoccupations socio-économiques de Williams ainsi que son attachement à l'individualisme et sa méfiance vis-à-vis de la dictature de la majorité.

Credit makes solid
 is related directly to the effort,
 work: value created and received,
 “the radiant gist” against all that
 scants our lives. (*Pat* 185)

Nous devinons déjà l’impact qu’une telle conception peut avoir sur notre lecture de *Paterson* et sur la nature des jugements de valeur que Williams nous encourage à porter notamment sur son propre poème. Mais cette problématique se trouve encore enrichie quand on considère que Williams applique cette même économie du dénuement, de la dilapidation et du crédit pour rendre compte de l’expérience et du savoir en général. Nous avons déjà abordé rapidement cette question lorsque nous avons comparé la logique du cas à la logique de l’induction dans la deuxième partie de ce chapitre, et Williams semble en effet refuser qu’une quelconque autorité puisse être produite simplement par l’accumulation mécanique de l’expérience dans le temps. Ainsi, lorsqu’il assiste à une conférence sur la fission atomique en compagnie de son jeune fils au milieu du quatrième livre, le poète est frappé par l’ascendant que prennent les conférenciers sur leur public en adoptant simplement une posture d’expérience à laquelle Williams reconnaît lui aussi avoir recours : « How pale and young the boy seemed/among those pigs, myself/among them ! who surpassed him/only in experience, that drug » (*Pat* 171). Pour Williams, il s’agit là d’un fétichisme de la pire espèce dans la mesure où personne ne saurait revendiquer pour lui-même la possession d’un savoir qui ne se constitue que dans la mise en relation et dans la communication : « It [knowledge] is something separate from man, without which he still exists, unless all men, and all knowledge be taken together. [...] It seems that the sum of men and thus the possibility of communication is the only possible way in which knowledge can say itself. You cannot gather up the world in one. » (*EoK* 62)

Plus spécifiquement la connaissance qui naît de l’expérience, de la rencontre, de la relation et du contact n’est pas un savoir généralisable ou propositionnel susceptible d’être doctement imparti à d’autres et c’est en cela qu’il s’agit pour le poète d’incarner la connaissance comme le propose le titre de son ouvrage inachevé *The Embodiment of Knowledge*. Sur ce point d’ailleurs, le poète semble avoir été très profondément marqué par son expérience en tant que médecin et Kenneth Burke fut singulièrement inspiré d’insister, dans sa nécrologie de Williams pour la *New York Review of Books*, sur l’influence du *tactus eruditus* du médecin sur sa pratique poétique. Les trois chapitres consacrés à la médecine dans l’*Autobiographie* de Williams (« On Medicine and Poetry »,

« The City of the Hospital » et « The Practice ») témoignent d'ailleurs de ce fait dans la mesure où ils sont, paradoxalement, les meilleures descriptions de son *ars poética* que Williams ait eu l'occasion de produire. Il explique que la capacité du médecin à diagnostiquer des maux que ses patients sont incapables de décrire tient avant tout à sa capacité à se consacrer pleinement au cas qui se présente à lui, à l'écouter, le palper et l'ausculter au point de s'oublier lui-même (« for the moment at least I actually became *them* » A 356). Il précise également que le médecin est contraint de reconnaître les limites et la précarité de son savoir qui se trouve constamment mis à l'épreuve de sa pratique : « I don't know everything about medicine and surgery but I must know well what I do know, besides which I must be thoroughly aware of what I do not know. » (A 291) Enfin, si Williams reconnaît que de nombreux médecins ne cherchent qu'à faire avancer leur carrière et à profiter de leur statut (« untrustworthy self-seekers » A 291), les meilleurs médecins savent se mettre au service de l'humanité sans espérer quelque gratification spéciale pour leurs efforts et leurs talents (« But there are also men and women who [...] live virtually poverty-stricken lives of devoted service to mankind » A 290). Pour eux, la connaissance ne confère ni pouvoir ni autorité mais représente seulement un surcroît de responsabilité que traduit dans les essais de Williams l'emploi récurrent de « care », « duty », « devotion », « service ».

Pour Williams, l'expérience se conçoit de la même manière et ne constitue donc plus un capital qui s'accumule mécaniquement au fil de la vie (ou dans le poème) et que nous serions libre de faire fructifier à notre convenance. Elle est là encore incarnée. Nous avons déjà souligné combien la logique de la réactualisation tend à dévaloriser le passé qu'il soit personnel ou collectif et nous avons déjà évoqué comment l'état de vigilance permanent que suppose l'action s'accompagne d'une forme d'oubli sur laquelle se greffe la manifestation ponctuelle et imprévue du souvenir. Mais Williams reconnaît aussi que celui qui a été exposé au risque de la rencontre, de la maladie, de la catastrophe et de l'accident n'en sort pas indemne et que son corps porte les stigmates de ces expériences qui l'ont littéralement affecté. Ainsi l'expérience ne constitue ni un dépôt de connaissances ni le récit d'une vie que nous pourrions choisir ou non de partager. Elle ne relève d'ailleurs même plus de la conscience. Elle s'exhibe en surface comme ce qui nous affecte dans notre chair et déforme notre corps.

L'exemple canonique dans *Paterson* de ce pouvoir de l'expérience à métamorphoser les choses et les corps se trouve dans « The Library » où une bouteille vient à être déformée par la violence de l'incendie qui ravage la bibliothèque (*Pat* 118).

Mais il faut aussi noter que, dans *Paterson*, tous les corps ou presque témoignent d'une blessure ou d'un stigmate. Lorsque Williams se retrouve au chevet d'une jeune femme battue et violée à la fin de la seconde section du troisième livre (*Pat* 126), il assimile même la façon dont les mots marquent les pages aux cicatrices sur ses jambes meurtries. De la sorte, ainsi qu'il l'écrit à John Holmes, la seule chose qui restera de ses poèmes est la façon dont ils auront été marqués par leur temps : « What shall we say more of the verse that is to be left behind by the age we live in if it does not have some of the marks the age had made upon us, its poets. » (*SL* 315) En tout cas, l'homme se trouve si profondément affecté par l'expérience de l'action et de la catastrophe qu'il ne peut plus prétendre posséder quoi que ce soit en son nom propre. Même son visage est peu à peu défiguré au point de devenir méconnaissable :

(Bury my face in the dirt
—like a Maori, those

who slash their faces
with knives, carving new lips,
a nose dismembered

the cheeks scar-coils,
the forehead seamed—to
live (for such a face is

incognito, the man gone) (*CP2* 230)

Comme l'indique bien l'utilisation du verbe à l'infinitif aux lignes sept et huit (« to/live »), le prix à payer pour vivre est de renoncer à préserver l'intégrité de l'ego et d'accepter de se retrouver dépouillé de son identité propre afin de vivre dans le monde *incognito*. Plutôt que de chercher à tout prix à être reconnu, Williams accepte donc d'être méconnu et l'on comprend bien ici comment il renverse complètement la logique de la pureté et de l'appropriation que nous évoquions au début de cette section. De même pour lui un monde vivant est donc nécessairement caractérisé par le monstrueux, le difforme, l'impur et l'imparfait, ce qui explique sans doute pourquoi le monde de *Paterson* est si souvent caractérisé par des adjectifs comme « mottled », « stained », « scarred » ou « glazed ». Le poème lui-même n'échappe pas à cette logique dans la mesure où l'évocation de la difformité des vers du poète grec Hipponax qui clôt le premier livre semble valoir pour *Paterson* (« deformed verse was suited to deformed morality » *Pat* 40)

et que dans le premier mouvement de « The Library » le poète lui-même semble reconnaître que son poème est abject (« Is it a dirty book ? I'll bet/it's a dirty book » *Pat* 109)¹⁸⁶.

Certes, il est difficile de s'affranchir complètement des connotations péjoratives associées à des expressions comme « deformed morality » ou « dirty book » mais Williams utilise justement ces vocables en connaissance de cause afin de suggérer que nous vivons dans un monde profondément et durablement ambivalent. La catastrophe peut tout à la fois rendre le monde stérile ou le transfigurer ; à tout moment le désir peut susciter l'intimité ou la violence ; la survie peut nous forcer à renaître ou au contraire nous vouer à la mort. Par contre, il ne faut pas considérer que la prolifération du monstrueux et du difforme dans *Paterson* signifie que, pour Williams, le monde américain serait un monde en crise qu'il reviendrait au poème de sauver de lui-même. Si Williams ausculte l'Amérique, il se garde bien de diagnostiquer les maux dont elle souffre dans la mesure où il sait d'expérience que la santé est un état précaire et que le médecin ne nous « guérit » jamais vraiment : « Any worth-his-salf physician knows that no one is 'cured' [...] Surgery always seemed to me particularly unsatisfying. What is there to cut off or out that will 'cure' us ? » (*A* 286) D'ailleurs il ne s'agit sans doute pas d'un hasard si l'on ne retrouve dans *Paterson* aucun des héros de *In the American Grain* comme Daniel Boone, Thomas Jefferson, Christophe Colomb ou le Père Rasle. Williams ne propose pas d'alternative au monde de Paterson et il ne suggère d'ailleurs pas d'avantage que la poésie représenterait l'occasion de son salut.

Je ne considère pas que Williams se soit arrogé le rôle d'un observateur critique étranger à la corruption supposée de Paterson. À bien y regarder, on constate en effet que le poète est tout sauf une figure exemplaire dans le poème ; il s'avère au contraire aussi imparfait que le monde auquel il appartient. Il est lui aussi affecté par le contact, la catastrophe et l'expérience au point de devenir « monstrueux » et lorsqu'il se révèle dans ses actes, non seulement à nous mais aussi à lui-même, il n'apparaît pas toujours à son avantage. Ainsi nous sommes gênés de constater que le poète semble constamment contredire ses propres principes, que la *persona poétique* puisse par moments se livrer au voyeurisme, à la violence, à la prédation, au sexisme et à la lâcheté. De même il est frappant de voir comment, dans sa correspondance, Williams n'a de cesse de se présenter

¹⁸⁶ Dans une lettre à John Holmes il écrit aussi : « They should be horrible things, those poems. To the classic muse their bodies should appear to be covered with sores. They should be hunchback, limping. And yet our poems must show how we have struggled with them to measure and control them. And we must SUCCEED enven while we succumb. » (*SE* 316)

comme un écrivain et un lecteur médiocre et combien il s'efforce de nous dissuader à tout prix de le considérer comme un génie sur lequel il conviendrait de prendre exemple. Il admet ainsi dans ses lettres à Pound ne pas être un aussi bon lecteur que lui (« I at best have been a very imperfect reader » *SL* 234), à Zukofsky que la structure de ses poèmes laisse à désirer (« Perhaps by my picayune imagistic mannerisms I hold together what should by all means fall apart » *LZ/WCW* 13) et à Louis Martz que *Paterson* est une œuvre fragmentaire, bavarde et insuffisante (« I cannot enough thank you for having made the effort to gather up a meaning from my piecemeal and often rambling work. [...] I feel inadequate in that I have not done better. » *SL* 298). Son œuvre et tout sauf un chef d'œuvre.

Mais ce qui signifie le plus clairement pour moi que *Paterson* ne constitue pas un monde à part, isolé de toute interférence avec le monde extérieur, c'est la façon dont les lecteurs, même critiques, parviennent à faire entendre leurs voix discordantes dans les écrits de Williams. Certes, il arrive que leurs commentaires soient naïfs ou mal intentionnés comme lorsque des habitants de Paterson prennent à parti le poète pour lui demander ce que peut bien vouloir dire son poème (« Or, Geeze, Doc, I guess it's all right/but what the hell does it mean ? » *Pat* 114) ou pour l'encourager à abandonner tout bonnement la poésie (« Give up/the poem. Give up the shilly-/shally of art » *Pat* 109). Mais il arrive aussi que les critiques sonnent particulièrement juste comme lorsque le frère du poète lui fait remarquer qu'il n'est sans doute pas aussi proche du peuple qu'il veut bien le faire croire (« I think you're not half the poeple's man you think you are » *Pat* 185) ou qu'il ne parviendra pas à éviter indéfiniment la question de la postérité (« But you will not be able to throw posterity off your tracks forever. You will be caught in the end and your work will be found empty » *SE* 187) dans « The Basis of Faith in Art ». De même l'inclusion des lettres, parfois très critiques, de Marcia Nardi, d'Edward Dahlberg et d'Allen Ginsberg dans *Paterson* mettent en cause constamment les prétentions du poète et marquent les limites de son ambition. Certes, on ne peut faire semblant d'ignorer qu'en dernière instance c'est le poète qui décide seul de ce qui peut figurer dans son poème. Il me semble néanmoins qu'en incluant ces lettres Williams veut souligner que son poème n'existe pas en dehors du monde et que, bien loin d'être dans une position d'observateur dont l'objectivité le placerait au-dessus de la critique, le poète est lui aussi constamment observé, jugé et critiqué. Le monde a prise sur son poème. C'est du moins ainsi qu'il explique sa décision d'inclure les lettres de Marcia Nardi à l'universitaire Robert D. Pepper :

I decided that [there] were more reasons for putting the letter in that there were for leaving it out: In the first place it was a reply from the female side to many of my male pretensions. It was a strong reply, a reply which sought to destroy me. If it could destroy me I should be destroyed. It was just that it should have its opportunity to destroy. If I hid the reply it would be a confession of weakness on my part. (*Weaver* 208-209)

Si Williams accepte l'imperfection du monde qui est le nôtre autant que celle de ses propres efforts, il ne se résigne pas pour autant je crois à cette condition par défaut après avoir cherché vainement à atteindre l'absolu. Son acceptation de l'imperfection de la vie ne manifeste ni une forme de renoncement ni de désenchantement dès lors qu'il considère que la perfection n'est pas souhaitable. C'est ainsi qu'il affirme dès les premières pages de son *Autobiographie* avoir très tôt compris que l'idéal de perfection était en fait fondamentalement morbide : « It is impossible to recall whether it was in late childhood or early adolescence that I determined to be perfect. [...] It didn't last long, for my perceptions soon convinced me that such resolve would lead, sooner than I wished, to death, definitely and without equivocation. » (*A* 27) De même, dans *Paterson*, lorsque Williams tombe sur un cendrier en forme de coquillage sur lequel figure la maxime « La Vertue [sic] est toute dans l'effort » (*Pat* 188), il se lance dans une diatribe contre l'idée même de perfectibilité. En effet, le poète évoque d'abord le caractère ironique de l'ensemble en soulignant non seulement les connotations sexuelles du coquillage mais aussi le caractère funeste des cendres qu'il recueille : « Venerian scallop . . . for/ashes, fit repository » (*Pat* 188). Il nous fait remarquer ensuite que si l'on ne peut qu'aspirer à être vertueux sans jamais l'être effectivement, nous faisons paradoxalement preuve d'une duplicité condamnable (« this takes connivance,/takes convoluted forms/takes time » idem) en feignant l'innocence pour excuser notre imperfection (« childhood's/lecherous cousins » idem), en masquant notre inconstance effective derrière la « pureté » de nos intentions (« Virtue,/a mask : the mask,/virtuous . . . » idem). Pour Williams nous sommes aussi constitutivement ambivalents que l'est ce coquillage ou que le sont les pissenlits qui, en une nuit seulement, changent d'aspect (« the composite/dandelion that/changes its face overnight » idem) et il vaut donc mieux nous confronter directement à notre inconstance et à notre faillibilité plutôt que de nous laisser bercer par le rêve mensonger de notre perfectibilité.

Il me semble en tout cas que si l'on aborde le travail de Williams dans cette perspective nous pouvons difficilement défendre l'idée selon laquelle *Paterson*

témoignerait d'un rêve d'absolu déçu. Il convient plutôt de qualifier, selon moi, la poétique de Williams de fondamentalement modeste, ce que suggère d'ailleurs l'utilisation récurrente de l'adjectif « actual » que nous avons déjà commenté dans la section précédente sans pour autant signaler le fait que, dans « The American Background », il le définit ainsi : « the necessity for dealing with a condition as it exist[s] » (SE 151). Quand Williams nous parle d'un « monde actuel », il ne fait donc pas seulement référence à la dynamique de sa réinvention permanente dans l'action, mais il suggère également que, loin de poursuivre indéfiniment la chimère d'un monde idéal, il se contentera de ce monde-ci qui, malgré son imperfection, existe effectivement. La même conviction préside d'ailleurs à son travail en faveur d'une « poésie actuelle ». Dès lors, si l'on considère que Williams est un poète réaliste, il faut employer ce terme avec prudence. En effet, le réalisme de *Paterson* ne nous promet pas de revenir à l'évidence des choses et ne l'engage pas d'avantage à s'appuyer sur la certitude des faits. Il ne s'agit pas non plus d'un réalisme social qui serait avant tout programmatique et moral. Le réalisme qu'adopte Williams est une forme de pragmatisme selon laquelle le poète ne s'interroge pas sur la nature de ce qu'il *doit* accomplir mais consacre plutôt son énergie à déterminer ce qu'il *peut* accomplir.

Plutôt que de se laisser séduire par l'appel d'un ailleurs idéalisé, il acceptera donc de s'accommoder de la ville de Paterson qui lui a été donnée en héritage et il apprendra à tirer le meilleur parti de ses maigres ressources à l'exemple des premiers colons du nouveau monde : « Here was a sect, isolated by their beliefs, living in small self-sufficient communities, seeking to make what they needed out of what they had » (SE 150) La même logique domine d'ailleurs sa conception de la poésie dans la mesure où il oppose à la litanie des questions théoriques qui ouvrent son essai « Against the Weather » (« What should the artist be today ? What must he be ? What can he do ? To what purpose ? What does he effect ? How does he function ? What enters into it ? » SE 196) le simple constat que l'écriture se fait au jour le jour et que chaque journée produit son lot restreint de possibles. La seule question qui intéresse Williams et que l'on retrouve constamment sous sa plume est donc « what can I do ? ». Cette question devient ainsi le mot d'ordre de cette poétique modeste qui refuse de rêver à ce que la poésie devrait ou pourrait être pour se contenter de ce qu'elle est (« to discover first, by headlong composition perhaps, what we can do » SE 219). Certes, le sens de cette formule peut changer du tout au tout en fonction de la manière dont on en accentue les termes. Mais cela rend parfaitement compte du fait que le poète n'est jamais bien loin de l'impuissance et du désespoir et que cette possibilité tenue est toujours marquée du sceau de l'incertitude comme lorsque, à la toute fin du

quatrième livre, le poète se demande soudain « ‘What have I done ?’ » (*Pat* 198) Cependant, pour Williams, cette possibilité vaut toujours mieux que de différer indéfiniment l’écriture en attendant d’avoir des idées claires. Pour lui, ce n’est que dans l’invention et dans la dynamique imparfaite, contingente et imperfective de l’écriture que nos idées peuvent se clarifier a posteriori :

Invent (if you can) discover or
nothing is clear—will surmount
the drumming in your head. There will be
nothing clear, nothing clear . (*Pat* 85)

On remarque donc que ce constat d’imperfection ne nous voue en aucun cas à la stérilité. Et d’ailleurs, si nous devons nous en accommoder cela ne signifie pas pour autant pour Williams que nous devons nous laisser aller à la complaisance et renoncer à toute forme d’exigence car ainsi qu’il le rappelle dans le cinquième livre : « You cannot/be an artist/by mere ineptitude. » (*Pat* 219) En effet, si Williams insiste sur le fait que l’écriture doit demeurer « spontanée », il accorde autant d’importance à un travail de re-lecture critique dans la mesure où ce n’est qu’avec le passage du temps que le poète peut comprendre ce qu’il a produit et percevoir la dynamique, les échecs et les réussites de son travail. Il considère d’ailleurs que si la critique whitmanienne de la poésie britannique traditionnelle est demeurée sans suite en définitive, c’est qu’elle n’est pas parvenue à effectuer le même travail critique sur elle-même et qu’elle s’est enfermée dans un culte stérile de l’individualité : « What he did not do was to study what he had done, to go over it, to select and reject, which is the making of the artist. Whitman took in the good and the bad in structure merely because he ‘felt’ it and himself made it. » (*SE* 218-19)

Williams est d’autant plus méfiant vis-à-vis de sa propre production qu’il considère que sa poésie doit produire des découvertes plutôt que de se contenter d’être une forme d’expression de soi affranchie de toute contrainte. À ce titre, on peut constater que Williams utilise en définitive assez peu la métaphore canonique du chant pour évoquer la poésie et préfère la comparer aux protocoles de la science expérimentale. C’est d’ailleurs ce qu’il affirme explicitement dans « The Poem as a Field of Action » (« Before I extol too much and advocate the experimental method... » *SE* 291) et plus implicitement quand il fait références aux grands « héros » des sciences expérimentales dans ces écrits : c’est ainsi qu’il évoque notamment Louis Pasteur dans *The Embodiment of Knowledge*, la table

périodique de Dimitri Mendeleïev dans ses essais et Marie Curie dans la seconde section du quatrième livre de *Paterson*.

Si Williams s'est tant intéressé à la méthode expérimentale c'est qu'elle témoigne d'une modalité très particulière de l'action qui rend compte précisément de ce qui, pour lui, se produit dans l'écriture. Grâce à l'expérimentation nous comprenons en effet que la remise en question permanente ne procède pas nécessairement d'une compulsion malade et qu'il est possible de ménager une place à la contingence et au doute sans pour autant nous abandonner à l'aléatoire. La démarche des sciences expérimentales parvient aussi à nous affranchir de l'ordre des fins pour autant qu'elle nous permet d'envisager que nos actions peuvent aboutir à un résultat probant même si nous ne pouvons déterminer a priori ce qu'il sera ni même si il sera. C'est en tout cas grâce à l'expérimentation que l'écriture williamsienne parvient à échapper non seulement à la logique prédatrice et intéressée de la visée (« aims ») mais aussi à la menace du solipsisme qui accompagne tout effort de signification (« meaning ») et ce sans devoir se résigner à être insensée. Car l'expérimentation a bel et bien une direction (« purpose ») même si celle-ci ne se précise vraiment qu'à mesure que nous progressons, ce qui nous suffit d'ailleurs à motiver nos actes. Tout comme dans la marche, l'écrivain se découvre dans l'action et devient ainsi un spectateur critique parmi d'autres de son propre parcours. Il ne saurait donc ni se mettre en représentation ni revendiquer un ascendant particulier sur le lecteur. Pour Williams, c'est la nature même de la lecture qui se trouve transformée. Peu importe qu'un auteur réussisse à démontrer son talent ou son intelligence, si nous ne parvenons pas à percevoir ce qui motive son poème, Williams considérera qu'il s'agit d'un échec :

I have just finished reading the Auden ; it is impressive in the ability with which it is thought out and performed, but it has over it, for me, an obscurity of purpose which I cannot fathom. Perhaps that is what is called 'deep'. [...] To me there is no escape – for me there is no escape from the necessity of invention and Auden's lines are dead – tho thoughtful. It is only the living that is truly obscure. (SL 264)

Cette lecture d'Auden est tirée d'une lettre à Babette Deutsch datée de 1948 mais ce qui est frappant c'est qu'elle fait écho à des préoccupations formulées par le poète vingt ans auparavant. Ainsi, dans « A Point for American Criticism », Williams cherche à défendre James Joyce de la lecture très négative de son œuvre proposée par la critique britannique Rebecca West. Il reproche notamment à West de s'être contentée de recenser

différents « défauts » des nouvelles et des romans de Joyce comme si leur simple présence suffisait à invalider l'ensemble de son œuvre. Plutôt que de supposer une antinomie de principe entre l'imperfection et le génie, Williams rétorque qu'il aurait mieux valu que la critique s'interroge sur le fait que l'un ne saurait en fait exister sans l'autre (« She can only acknowledge genius and defect, she cannot acknowledge an essential relationship between genius and defect » *SE* 84). En somme, la découverte n'est possible qu'en courant constamment le risque de l'échec. Deux pages plus loin il ajoute : « Usually something has been disturbed, possibly outraged – so they search around, muck around in psychology for what *cause* to blame, instead of searching in the writing, in literature, for the *reason*. » (*SE* 86) Au fond, ce que Williams reproche à West c'est de ne s'être pas demandé quel pouvait être le sens (« purpose ») de la démarche de Joyce et donc de s'être contentée d'expliquer ses « erreurs » en appliquant des règles générales (« cause ») alors qu'il aurait plutôt fallu les comprendre dans leur contexte (« reasons »). Pour elle, les irrégularités et les défauts ne sont que la marque de l'insuffisance de l'œuvre alors que pour Williams ce sont des points de tension essentiels qui dénotent la visée expérimentale de l'œuvre joycienne et qui en révèlent le plus clairement les enjeux. S'il y a quelque chose à penser dans l'œuvre de Joyce c'est bien ses échecs.

C'est ainsi la nature du jugement que nous devons porter sur ce type de texte qui doit changer ne serait-ce parce que cette modalité « expérimentale » de l'écriture n'a pas pour objectif de produire une œuvre achevée ou cohérente. Plus spécifiquement les critères d'évaluation traditionnels qui extrapolent des normes à partir du précédent et des usages semblent singulièrement inadaptés. Ainsi, le lecteur doit non seulement apprendre à « faire crédit » à l'auteur pour sa démarche, mais il doit aussi accepter de mettre ses règles à l'épreuve de la pratique singulière et non l'inverse. Cela ne signifie pas pour autant que Williams considère qu'il faille se libérer de tout préjugé. En effet, dans *The Embodiment of Knowledge*, Williams cite Louis Pasteur qui aurait affirmé qu'il s'agit de réévaluer constamment la validité des croyances et principes qui guident notre action à la lumière de la pratique : « Nothing can be done without preconceived ideas, only there must be wisdom not to accept their deductions beyond what experiments confirm. » (*EoK* 88) Plus généralement, on retrouve partout dans l'œuvre de Williams cette distinction entre l'application des lois (judgment) et leur mise à l'épreuve (trial). Il semble que le travail artistique lui-même se conçoive avant tout comme une mise à l'épreuve de l'artiste pour Williams. Il affirme ainsi que plutôt que de se mettre en scène en cherchant une voix singulière ou en se perdant en déclarations d'intentions stériles, un écrivain doit

simplement se mettre au travail s'il veut découvrir ce dont il est vraiment capable (« We speak of a man's 'mettle' » *SE* 308) et offrir ainsi au lecteur des gages solides de ses ambitions (« Thought was never an isolated thing with me ; it was a game fo tests and balances, to be proven by the written word. » *SE* 313)

Williams convient volontiers que cette condition est inconfortable mais il s'agit pour lui là encore de s'y confronter plutôt que de chercher à s'y soustraire en cherchant *a priori* à nous réfugier dans des certitudes. C'est en effet par la mise à l'épreuve que nous pouvons ponctuellement nous affranchir de l'incertitude, de l'imperfection et de la contingence de notre condition sans pourtant être en mesure de nous en libérer définitivement. C'est du moins dans ce sens que je comprends l'utilisation fréquente que Williams fait de la préposition « through » notamment dans « What more, to carry the thing through » (*Pat* 35) ou « through this hole/at the bottom of the cavern/of death, the imagination/escapes intact » (*Pat* 210), un mot qui renvoie à la rudesse de ce frayage et que le poète oppose fréquemment au substantif « flight » qui évoque pour lui tout à la fois le désir de transcendance, le rêve et la fuite. Cela explique sans doute pourquoi le poème paraît aussi peu remarquable à première vue car la valeur singulière des choses ne peut s'éprouver et se réaffirmer qu'à la faveur du flux d'abord indifférent de l'habitude ; le poème ne peut raviver le langage commun qu'en nous incitant à prêter attention à des formules toutes faites et à des fragments de conversations quelconques; la vie n'est possible qu'au contact de la mort ; même la création authentique n'est possible enfin que si nous apprenons à nous accommoder de la maladresse, de l'erreur et de l'échec.

Dans ce contexte, nous ne sommes pas surpris de découvrir que l'idée de perfection soit vide de sens pour Williams ainsi qu'il l'affirme dans une lettre à Louis Zukofsky : « No one is 'better', Anyone is relatively perfect. It is this tolerance which I apply to others as well as myself which alone keeps me going. » (*LZ/WCW* 222) Nous sommes de même surpris que certains lecteurs de *Paterson* aient pu qualifier le poème de chef d'œuvre, étant donné la modestie de Williams à l'égard de ce qu'il avait accompli¹⁸⁷. Il me semble en tout cas impensable de porter un jugement sur la réussite de *Paterson* sans évoquer la place très importante que Williams ménage à l'échec dans la conception de l'art. Certes, on peut se

¹⁸⁷ Il me semble en tout cas très ironique que les éditeurs de *New Directions* aient choisi de commencer le bref texte de présentation de *Paterson* en quatrième de couverture par les mots suivants : « Long recognized a masterpiece of modern American poetry... ». Rien ne semble en effet plus étranger à la conception que Williams avait du succès et à son refus de reconnaître au temps la capacité de conférer de la valeur aux choses.

contenter de considérer que l'échec est un mal nécessaire de la méthode expérimentale qui, en nous contraignant à réévaluer notre approche et à réajuster nos efforts, est une étape négative mais indispensable sur le chemin de la découverte. C'est d'ailleurs une des valeurs que Williams reconnaît à l'échec non seulement dans son entretien pour le *Paris Review* (« Our poets may be wrong but what can any of us do with his talent but try to develop his vision so that through frequent failures we may learn better what we have missed in the past. » *Koehler* 39) mais aussi lorsqu'il évoque dans *Paterson* le fait que son poème puisse servir de contre-exemple aux yeux des générations futures (« to forshorten/their errors in the use of words which/he had found so difficult, the errors/ he had made in the use of the/poetic line » *Pat* 227). Il me semble toutefois que l'utilité de l'échec ne se résume pas à une forme d'exemplarité négative pour Williams. Au contraire il semble que pour lui l'échec ait aussi été pleinement productif comme il semble d'ailleurs le suggérer dans sa lecture de « The Mills of the Kavanaughs » de Robert Lowell¹⁸⁸ :

It is the poet's struggle to ride over the tragedy to a successful assertion – or is it his failure? — that gives the work its undoubted force. [...] Is it when the restraints of the rhyme make the man restless and he drives through, elbows the restrictions out of the way that he becomes distinguished or when he fails? (*SE* 325)

Malgré ses hésitations, Williams reconnaît clairement ici que l'échec possède une force discursive et formelle indéniable et j'irais même jusqu'à considérer que, pour lui, l'échec peut même être considéré comme la seule véritable manifestation de la création. Il considère en effet que le fait de pouvoir identifier d'emblée une œuvre comme novatrice signifie paradoxalement qu'elle n'est pas authentiquement créative. Ainsi, les œuvres qui affichent leur originalité de manière ostentatoire ou qui se présentent comme des actes de rupture spectaculaires ne représentent en définitive que des variantes redondantes de ce qui est déjà connu. À l'inverse, il arrive parfois que quelques détails récalcitrants résistent à

¹⁸⁸ Dans les années 20, Williams affirme avoir aussi proposé à Walter Arensberg de créer un musée « des œuvres abandonnées » : « I wish Arensberg had my opportunity for prying into jaded households where the paintings of Mama's and Papa's flowertime still hang on the walls. I propose that Arensberg be commissioned by the Independent Artists to scour the country for the abortive paintings of those men and women who without master or method have evolved perhaps two or three unusual creations in their early years. (...) Carefully selected, these queer products might be housed to good effect in some unpretentious exhibition chamber across the city from the Metropolitan Musueum of Art. » (*SE* 6)

nos efforts pour les ramener à du déjà connu et, dans ces cas, nous avons tendance à les considérer comme des faiblesses passagères, des idiosyncrasies ponctuelles ou des scories indifférentes en dernière instance. Pourtant, pour Williams, c'est bien dans ce résidu déconcertant dont nous ne parvenons pas vraiment à nous débarrasser que se loge la découverte inattendue que ni le public ni même l'artiste ne sont en mesure de percevoir au premier abord. Si la création ressemble à l'échec et la découverte à l'erreur, la réelle nouveauté ne s'impose en tout cas jamais comme une évidence ainsi que l'illustre par exemple le fait que Christophe Colomb n'ait pas su reconnaître la portée de sa propre découverte du Nouveau Monde¹⁸⁹. De même, ce résidu *a priori* insignifiant de l'action ne doit pas être confondu ni avec les déchets stériles que nous évoquions précédemment ni avec la trace d'une présence disparue. En effet, il s'agit pour Williams du véritable produit de l'action dont l'agentivité se propage au-delà des circonstances accidentelles de sa découverte. Le savoir possède selon lui un pouvoir infectieux qui ne saurait être approprié ou thésaurisé par qui que ce soit et qui nous affecte sans même que nous en ayons conscience : « knowledge, the contaminant » (*Pat* 177). Dans la deuxième section du quatrième livre, il revient aussi longuement sur la découverte, à ses yeux paradigmatique, de la radiation par Marie Curie. Ce qui frappe Williams c'est que la découverte de Curie fut totalement fortuite. D'abord inattentive aux indices qui auraient pu la mettre sur la voie du radium, la physicienne crut en un premier temps que ses expériences s'étaient soldées par un échec :

¹⁸⁹ Je profite de cette occasion pour préciser que si Williams regrette dans *Paterson* que la littérature américaine n'existe pas cela ne signifie pas pour autant qu'il ait pour ambition de fonder de manière volontariste une littérature qui serait caractéristique des États-Unis. En effet, il semble plutôt que ce n'est que si les « œuvres » produites aux États-Unis ne parviennent plus à être lues dans le contexte des traditions européennes, notamment britanniques et françaises, qu'elle parviendront progressivement à constituer un monde de l'art autonome par défaut. Cette définition négative et individualiste d'un art américain affranchi de toute forme de nationalisme, de pittoresque et d'exceptionnalisme est notamment manifeste dans le fait qu'Edgar Allen Poe ait pu être tenu paradoxalement pour l'archétype de l'auteur américain dans *In the American Grain*. Dans son essai « Lower Case Cummings » Williams écrit dans la même veine : « Words are his proper medium, the specific impact of words, which give them in his work such a peculiar unhistoric, historical new world character. (...) When I say 'new world' I do not mean american. That is what cummings says over and over again, that's what he lives ; that, too, is what makes him solitary. Not 'american', sensual. (...) I avoid speaking of clipper ships. I avoid speaking of Moby Dick. » (*SE* 265)

A dissonance
in the valence of Uranium
led to the discovery

Dissonance
(if you are interested)
leads to discovery
[...] with coarsened hands
by the hour, the day, the week
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! (*Pat* 175; 176)

L'incise du cinquième vers nous rappelle combien cette découverte fut contingente même si *a posteriori* elle apparaît comme une évidence magistrale (« LUMINOUS ! »). Nos efforts ne suffisent pas, à eux seuls, à la produire et il nous appartient seulement de demeurer suffisamment vigilants pour être en mesure de percevoir l'indice qui sinon passera pour un détail insignifiant, un défaut sans conséquence. Cette indifférence au détail significatif est d'ailleurs le principal défaut de la lecture de Joyce proposée par Rebecca West. Car cette prise en compte de la productivité de l'échec n'est pas seulement décisive dans les domaines de la découverte scientifique ou de la création artistique, elle est aussi pour Williams au principe même de la re-production permanente du monde et de notre expérience de la vie. Nous nous laissons porter au quotidien par la transitivité sans heurts de la familiarité, de l'habitude et de la réussite qui fait de la vie une routine et des choses qui nous entourent des quantités négligeables, des entités résiduelles¹⁹⁰. Mais il suffit que

¹⁹⁰ J'emprunte cette idée à Jean Bessière qui en fait d'ailleurs une des différences essentielles entre le Paterson de Williams et la terre vaine d'Eliot dans son très bel article « Le poète et les objets de la terre gaste » : « Résiduelle, à l'image du poète et de la poésie, la chose s'offre sans identité propre, comme l'écrivain américain se découvre sans voix et toujours obsédé de ceux-là qui parlent par eux-mêmes (...) La terre gaste naît de la quête et du discours qui portent en eux la négation de l'espace de leurs fins : ils peuvent légitimer de lire l'objet résiduel comme le corrélat de la dérélition. (...) Les *minima* quotidiens, auxquels T.S. Eliot attache les gestes de la désespérance, sont autant de seuils : l'objet liminal n'introduit à rien – seuil par son étroitesse, pris entre deux espaces sans figures, ceux de l'origine et de l'achèvement de la quête ; ici et maintenant il devient un acte qui mérite le nom de lieu. » (*In'hui* 235-39)

nous butions contre une difficulté ou que nous échouions pour que cet état de fait vole en éclats et que nous devions faire face au « principe de réalité » qui nous confronte à l'importance du détail sur lequel nous avons butté et à l'étrangeté du monde qui nous entoure. Au fond, dans l'échec nous sentons tout à coup le poids de notre condition et redécouvrons tout à coup combien nous vivons exposé au monde. En cela, la productivité de l'échec williamsien me semble être le symétrique inverse de la poétique de la difficulté, critique et moralisatrice, célébrée par certains théoriciens post-modernes et s'apparente d'avantage à la conception sartrienne de l'échec que Frederick Jameson décrit en ces termes :

C'est pourquoi selon Sartre, l'histoire de la poésie moderne, en ce qui concerne la vie des poètes et leur rapport à la société, n'est pas de l'ordre de l'accomplissement mais de l'échec. Quand je réussis, je vais d'un objet pratique à un autre, les moyens passant inaperçus dans cette évolution sans effort d'une finalité à une autre. Mais quand j'échoue, quand soudain ma raquette manque la balle, alors les moyens ressortent dans toute leur matérialité. Je deviens conscience de mon propre corps dans sa maladresse, de la raquette, de la disposition de l'espace autour de moi. C'est la même chose avec le poète : il n'est capable d'appréhender la matérialité, l'existence du langage de manière intense que dans le contexte de l'effondrement de ses propres projets et l'échec du langage comme moyen instrumental visant une fin. (*Contat* 136)

Il serait sans doute intéressant de recenser les « échecs » de Williams dans *Paterson* et de discerner leur productivité potentielle mais cela représenterait un travail à part entière et nous nous contenterons d'attester de leur importance en évoquant les nombreux aveux d'échec et d'impuissance qui émaillent le poème. Cependant, sans nous attarder sur des points de détail, nous soulignerons combien la structure d'ensemble de *Paterson* est marquée par l'échec étant donné que le texte semble s'annuler au fur et à mesure de sa progression. Chaque livre aboutit en effet à une impasse et propose à peu de choses près le même récit : un constat de crise, la découverte d'une solution possible et un aveu final d'impuissance. Nous avons déjà commenté « The Delineation of Giants » mais nous pouvons évoquer comment la brièveté de l'espoir suscité par « Sunday in the Park » débouche sur le problème de la relation, comment l'inondation dans « The Library » révèle l'ambivalence profonde de la catastrophe ou comment la résurgence du souvenir et de

l'échec dans « The Run to the Sea » pousse le poète à mettre sous le rature l'ensemble de son poème.

C'est ainsi que chaque livre se replie sur lui-même sous le coup d'une forme de clôture négative non dialectique qui, à chaque fois, donne l'impression que le poète a épuisé ses ressources. Et pourtant, on remarque que chaque « impasse » fournit au poète les conditions de son propre dépassement, permettant à l'écriture de se relancer en reproduisant, en re-décrivant *Paterson*. En effet, quand on relit le poème on se rend compte que chaque livre développe un détail du livre qui le précède et qu'ainsi, malgré l'hétérogénéité apparente des approches adoptées, le lecteur parvient néanmoins à suivre le parcours chaotique du poète qui ne recommence jamais vraiment à zéro. C'est ainsi que la promenade au Mont Garret semble débiter à la fin du premier livre (« What can he think else – along/the gravel of the ravished park, torn by/the wild workers' children tearing up the grass/kicking, screaming ? » *Pat* 36), que le poète cherche refuge dans la bibliothèque afin d'échapper au tonnerre de la chute et à la solitude de la fin du second livre (« He fled pursued by the roar. » *Pat* 85), que la poétique de l'échec du quatrième livre est déjà contenue en puissance dans l'évocation de la « stain of sense » du troisième livre : « -- never separate that stain/of sense from the inert mass. Never./Never that radiance//quartered apart,/unapproached by symbols » (*Pat* 109). On pourrait multiplier les exemples de ce jeu de relances.

Ces indices ne fonctionnent jamais d'ailleurs comme des prolepses, car, dans un premier temps, notre lecture ne s'attarde pas sur ces détails qui se fondent dans la masse « inerte » du texte (« inert mass »). Ce n'est qu'à posteriori qu'ils nous apparaissent comme une possibilité tenue exploitée *in extremis* par le poète, la rumeur d'un bouleversement à venir qui met en abîme dans notre lecture même la dynamique de l'échec et de la découverte de Curie. Qui plus est, nous comprenons peu à peu que ce serait un contresens de vouloir statuer sur la « réussite » de *Paterson* dans la mesure où le poème n'est en aucun cas ruiné par cette succession d'échecs. Certes, il ne nous offre pas une démonstration magistrale qui, patiemment, parvient à déployer sa structure et à distribuer ses arguments. Le poème parvient cependant à progresser à sa façon en s'efforçant de tirer les leçons de ses échecs sans pour autant chercher à nous faire patienter en nous promettant l'avènement d'un monde ou d'un poème à venir. D'ailleurs même si, dans l'absolu, *Paterson* n'aboutit pas et ne parvient même pas à donner au poète et au lecteur l'occasion de se distinguer de ses pairs, faut-il pour autant considérer que rien ne se produit dans ses pages ? N'est-ce pas un monde vivant qui parvient à se manifester ainsi peu à peu ? Le

poète ne nous encourage-t-il pas à réévaluer le langage et les choses les plus ordinaires? Williams ne parvient-il pas à nouer un autre mode de relation à soi, au monde et aux autres dans la pratique de son écriture ne serait-ce que ponctuellement? Il me semble ainsi que c'est grâce à ses imperfections et ses échecs que quelque chose se produit dans ce poème, et que le poète est parvenu à créer, de proche en proche, la durée qui fait une vie. C'est en tout cas ce qu'atteste, ne serait-ce que de manière triviale, le fait que *Paterson* soit parvenu à se constituer et subsiste effectivement à ce jour. J'aurais ainsi tendance à considérer avec Louis Zukofsky que, même si Williams ne parvient pas à nous proposer un projet cohérent, une possibilité ténue mais réelle affleure au gré de son écriture :

In *The Tempers*, *Al Que Quiere* and *Sour Grapes* there are poems that will stay though many lines are invalidated by subsequent criticism. It is salutary that these lines may be omitted and still leave a number of structures. The process of rehabilitating the good to its rightful structure is always possible with a writing in which something was seen, a quantity heard, an emotion apprehended to begin with. (*Prep* 149)

Ce constat, Williams est le premier à le faire et contrairement à bon nombre de théoriciens contemporains de la poésie, il refuse en tout cas de considérer que le poème peut nous sauver de nous-même et valoir comme l'ultime acte de résistance contre le capitalisme, l'arraisonnement de la technique et l'instrumentalisation du langage. Sa position est là encore profondément réaliste et c'est ainsi que, dans une lettre à Marianne Moore, le poète insiste sur les prétentions excessives des artistes qui ont tendance à croire que les œuvres sont beaucoup plus puissantes qu'elles ne le sont en réalité. Non sans humour, il lui rappelle aussi que les poèmes voyagent très mal et que, malgré ce qu'il affirme dans *Paterson*, ils ne sont pas vraiment capables de fendre des roches :

What good is all this stuff ? It doesn't work, it doesn't split rocks after all – except to enter the heart (and mind) of some friend whose heart (and mind) were only pseudo-rock after all. We convince only those who were of themselves disposed to be convinced – or so it seems. Say what we will, I believe we all expect our verses and our pictures and our music to do work, to make a better world of it. But they are so weak, they travel such a small distance. (*SE* 231)

Il précise aussi clairement que son poème dans son ensemble n'a pas pour vocation de durer et que bien loin de permettre au poète d'accéder à la postérité, il est, à l'instar de toute chose, marqué par la finitude. En effet, si l'on prend au sérieux l'idée que l'écriture relève d'une logique de « trials and errors », il va de soi que *Paterson* soit inégal et que bon nombre de passages médiocres, d'aphorismes malheureux et de tentatives avortées seront vouées à l'oubli même si les mots eux-mêmes perdurent. Certes, il s'agit là du destin inéluctable de tout texte, mais bien loin de regretter que son œuvre ne puisse parvenir à préserver son intégrité au fil du temps, Williams cultive cet aspect de son écriture et va jusqu'à se méfier du pouvoir de nuisance de ses paroles :

It is dangerous to leave written that which is badly written. A chance word, upon paper, may destroy the world. Watch carefully and erase, while the power is still yours, I say to myself, for all that is put down, once it escapes, may rot its way into a thousand minds, the corn become a black smut, and all libraries, of necessity, be burned to the ground as a consequence.

Only one answer: write carelessly so that nothing that is not green will survive. (*Pat* 129)

C'est ainsi que Williams accepte de s'en remettre à la force destructrice du temps qui remplit la même fonction salutaire que le charognard dans le monde naturel : il purgera lentement le poème de toutes ses scories et régulera la masse de textes produits qui sinon nous risquerait de nous emporter¹⁹¹. Ce travail est d'autant plus utile qu'en s'attaquant à l'intégrité supposée des écrits en les soumettant à un long processus de décomposition, le temps crée les conditions qui permettent aux textes d'être remis en circulation sous forme de fragments qui pourront éventuellement être recyclés par les générations futures comme cela fut le cas lors de l'incendie de « The Library ». En écrivant ainsi de manière délibérément « inconséquente » (« carelessly »), Williams veut accompagner ce processus fatal plutôt que de lui résister. Au fil des années, il en viendra à reconnaître au temps un pouvoir de censure toujours plus décisif. Si, au tout début des années 40, il croit toujours que la structure d'un texte bien construit peut résister aux assauts du temps et à la

¹⁹¹ Williams semble avoir été très frappé par la révolution du livre de poche et des magazines qui a entraîné une augmentation massive des publications à partir des années 20 et qui semble constituer pour lui un défi majeur pour les lecteurs et les écrivains. À plusieurs reprises il revient en effet sur ce phénomène et écrit notamment à Peter Viereck : « It's a tough battle to keep one's head above the ocean of print that inundaes us these days. » (*SL* 280)

disparition progressive de l'environnement qui l'a rendu possible, il révisera peu à peu ses attentes à la baisse. Il considérera par la suite qu'il est en mesure de léguer de nouveaux principes formels aux générations futures, puis un nouveau vers et enfin un nouveau mètre. Au fur et à mesure de ses essais, le legs williamsien s'amenuise et devient intangible jusqu'au point où le poète estime qu'il n'aura peut-être qu'un seul mot à offrir à ceux qui le liront à l'avenir. C'est d'ailleurs ainsi que Williams en vient à se distinguer d'Eliot qui fut quant à lui soucieux d'écrire pour la postérité :

Stop a minute to emphasize our position: it is not that of Mr. Eliot. We are making a modern bolus: That is our somewhat undistinguished burden; profusion, as, we must add in all fairness, against his distinction. His is a few poems beautifully phrased – in his longest effort thirty-five quotations in seven languages. We, let us say, are the Sermons of Launcelot Andrews from which (in time) some selector will pick one phrase. Or say, the Upanishad that will contribute a single word. [...] We must have the pride, the humility and the thrill in the making. (*SE* 285)

Le poème qui émerge de la masse informe du « bloody loam » (*Pat* 37) est inéluctablement voué à redevenir une masse indistincte de mots épars dès lors que les textes, comme les hommes, vivent et meurent. Williams associe d'ailleurs fréquemment l'écriture à la putréfaction au point même de les fusionner dans un lapsus particulièrement révélateur : « The rotting is going along nicely in this compost head, we shall soon have some ripe soil. » (*LZ/WCW* 415)¹⁹² Mais comme le suggère cette citation, la putréfaction n'est pas stérile chez Williams dans la mesure où elle relève du cycle ordinaire de la mort et de la renaissance du monde organique dont nous sommes les témoins au passage de chaque saison. Ainsi, même si son approche « expérimentale » de l'écriture ne parvenait qu'à produire un reste infime, Williams précise que celui-ci ne serait pas le vestige pathétique et inerte d'une ambition ratée mais bel et bien un principe actif, une graine, qui parviendra peut-être à trouver un terreau favorable afin de permettre à une nouvelle œuvre d'éclore. Certes le rapprochement avec la théorie organique de Coleridge s'impose ici de soi, toutefois il faut bien comprendre que Williams renverse complètement le paradigme

¹⁹² Il y aurait beaucoup de choses à dire des lapsus et des fautes de frappe qui truffent la correspondance et les manuscrits de Williams et je ne résiste pas à la tentation de signaler que dans la même lettre à Louis Zukofsky, Williams fusionne sans vraiment s'en rendre compte « again » et « ago » dans le néologisme « agao » qui là encore est extrêmement parlant.

coleridgien même s'il a recours aux mêmes métaphores organiques pour décrire le devenir du poème. En effet, si, pour le romantique, la graine est l'idée pure *a priori* qui vient féconder le monde de l'expérience et donner lieu à la floraison de l'œuvre dont l'autonomie et l'intégrité structurelle lui permettront d'être éternellement vivace, Williams considère que la graine est le *produit* de cette pratique fondamentalement imperfective de l'écriture qui ne peut demeurer vivante qu'à condition d'être ré-actualisée dans une autre œuvre et dans un autre contexte. Le poème williamsien est donc tout sauf autonome¹⁹³.

Mais quel statut confère-t-il à la lecture si cette mise à l'épreuve de l'écriture est une expérience d'autant plus personnelle qu'elle ne vise pas à façonner ou à informer son lecteur? Certes, en considérant que la démarche de *Paterson* doit être constamment réactualisée pour demeurer une œuvre vivante, Williams lui ménage une place mais considère du même coup que le lecteur idéal de son poème serait un autre écrivain. Pour une fois cette position est tout à fait cohérente, puisqu'en dévalorisant le résultat au profit de la pratique, Williams a beaucoup de mal à considérer que la lecture puisse être une fin en soi ou une pratique à part entière. Certes, il serait incongru de considérer que Williams est un « poet's poet » dans la mesure où il ne restreint en aucun cas son lectorat aux seuls écrivains, mais son refus d'exercer la moindre contrainte sur son futur lecteur le conduit à ne pas assigner à ce dernier un rôle *a priori* le laissant ainsi désœuvré. Certes le lecteur n'est pas réduit au rang d'élève ou de disciple modelé par le poète à son image, mais il n'est pas davantage conçu comme le co-énonciateur du poème ou comme son interprète, comme cela fut notamment le cas pour Zukofsky. Williams nous encourage au contraire à nous inventer comme lecteur et nous incite dès lors à aborder son poème avec le plus d'irrévérence possible. C'est en tout cas ce qu'il répète inlassablement dans les avant-propos de son *Autobiographie* (« if it has any worth beyond that lent to it by the interest of a few friends. » A xii), *The Embodiment of Knowledge* (« I'd like this to be printed as it is, faults and all. But don't waste too much time on it, if you feel inclined to spend any time

¹⁹³ Au lecteur qui souhaiterait creuser davantage cette filiation romantique de Williams je recommande la lecture des articles de Joanny Moulin (« Remanent Romanticism ») et d'Hélène Aji (« Ezra Pound's and William Carlos Williams' Romantic Dilemmas »), ainsi que le *Romantic Image* de Frank Kermode et *The Mirror and the Lamp* de M.H. Abrams (notamment les chapitres « Changing Metaphors of the Mind » p 57-69 et « Coleridge's Mechanical Fancy and Organic Imagination » pp 167-77). Ces études suggèrent toutes, à des degrés divers, que l'image du romantisme véhiculée par la critique américaine de la première moitié du 20^e siècle était assez peu fidèle à la réalité et s'appuyait surtout sur une lecture victorienne des œuvres de Shelley, Byron et Keats.

on it at all./It is intended to go along *with a life* and to be in no sense objective. » *EoK* epigraph) et ses *Selected Essays* (« I cannot vouch for the opinions offered, for they represent a span of years during which I do not pretend to have had any but those largely in flux » *SE v*) et qu'il explique à nouveau à son fils dans une lettre datée de 1942 :

You say you'd like to see my book of poems. What the hell? Let 'em go. They are things I wrote because to maintain myself in a world much of which I didn't love I had to fight to keep myself as I wanted to be. The poems are me, in much of the faulty perspective in which I have existed in my own sight – and nothing to copy, not for anyone even so much as to admire. (*SL* 202)

Ainsi, William ne postule pas un mode de lecture idéal conçu exclusivement pour rendre justice à son texte et il accepte plutôt que le lecteur soit aussi distrait, faillible et imparfait qu'il l'a été lui-même. D'ailleurs, il semble tout à fait absurde pour Williams que le lecteur s'évertue à comprendre ce que l'auteur a voulu dire dès lors qu'ils ne partagent pas la même situation d'énonciation et qu'ils ne relèvent plus du même contexte. À la fin du quatrième livre, il critique d'ailleurs les lecteurs qui se croient capables de faire surgir les voix du passé dans ces vestiges (« Oh that the rocks of the Areopagus had kept their sounds, the voices of the law ! » *Pat* 200) et ne parviennent en définitive qu'à éveiller en eux la nostalgie, le regret et le sentiment de l'absence. Dans ce contexte, Williams en vient même à considérer que les textes du passé (et donc ses propres poèmes) ne veulent rien dire et, dans une lettre à Zukofsky, il en vient même à douter du fait que nos intentions parviennent jamais à informer ce que nous disons effectivement : « if we ever mean what we say. » (*LZ/WCW* 454) Il encourage par conséquent le lecteur à ne jamais le croire sur parole et à mettre constamment ses dires à l'épreuve d'une autre expérience notamment dans une lettre à Kenneth Burke : « don't believe a thing I say for authoritarian reasons. » (*KB/WCW* 105)

Cependant, si Williams considère qu'il ne peut et ne veut rien nous dire à travers *Paterson*, cela ne signifie pas pour autant qu'il considère que son texte n'ait de sens que pour lui et soit dénué de signification. Williams considère en effet qu'il nous arrive parfois de lire des textes qui parviennent tout de même à nous parler. La différence peut sembler ténue, mais elle est en fait décisive dans la mesure où elle permet de distinguer clairement les notions de sens de signification: « meaning » et « significance ». En effet, lire un texte pour déterminer son sens implique nécessairement que nous le considérons comme un seul

acte d'énonciation cohérent qui rend ainsi compte de l'intention singulière de son auteur. Dans l'effort d'y parvenir nous apprenons à nous isoler de notre environnement et à nous oublier suffisamment pour suivre scrupuleusement son raisonnement et intérioriser peu à peu les règles logiques, sémantiques et syntaxiques qui le gouvernent. Nous identifions, analysons et assemblons patiemment les éléments fondamentaux qui le constituent jusqu'à parvenir à composer un tout suffisamment cohérent et inclusif pour nous satisfaire et avoir le sentiment que nous avons effectivement pénétré l'intention qui y était cachée. Si toutefois nous ne parvenons pas à identifier une intention discursive univoque parce que le texte est composé d'éléments trop hétéroclites, que sa structure n'est qu'ébauchée ou que nous ne parvenons pas à en abstraire des principes de régularité, nous considérons soit que le texte est raté soit qu'il relève du non-sens. Chercher à déterminer le sens d'un texte suppose une activité herméneutique complexe que nous avons d'ailleurs tendance à considérer comme une fin en soi.

Cependant, lorsque nous disons d'une œuvre qu'elle est significative nous ne disons pas du tout la même chose et nous ne passons pas non plus le même type de jugement sur elle. En effet, pour Williams, lorsque nous cherchons à déterminer si un texte est significatif, nous nous interrogeons sur sa valeur et non sur son sens, nous nous interrogeons sur les raisons pour lesquelles il a été écrit (et pour lesquelles nous le lisons) et non sur les causes qui l'expliquent. En cela nous cherchons à comprendre les enjeux du texte et apprenons à déterminer l'importance de la démarche qu'il met en œuvre de manière particulièrement frappante dans ses échecs et ses incohérences. Ce type de lecture n'implique pas la même révérence du lecteur envers la lettre du texte et ne postule pas le même type d'attention. Williams, précise d'ailleurs qu'il est très rare qu'une œuvre isolée parvienne à nous donner une idée précise de sa signification, dans la mesure où elle apparaît bien plus clairement lorsque nous lisons un texte en contexte. Ainsi, lorsqu'après avoir lu l'anthologie de Selden Rodman *100 Modern Poems*, Williams lui écrit pour le féliciter, il lui explique que : « It gave me what I so often miss in the work of the single writer (my own stuff included), a sense of the great sweep of the poem's meaning—whether it be Patchen, Fearing or Auden. » (*SL* 276) Par ailleurs, même si nous ne parvenons pas à percevoir la dynamique du texte pris dans son ensemble, notre attention peut tout à coup être retenue par un mot, par un vers, par un passage qui soudain nous paraît particulièrement significatif même s'il peut paraître tout à fait insignifiant à d'autres. À cet instant précis, j'abstrais une chose singulière du flot indistinct des mots, je lui attribue une valeur pour moi, ici et maintenant, et détermine que je peux effectivement en

faire quelque chose. La lecture me conduit ainsi à l'action. En cela je réactive la démarche et le texte williamsien même si je ne respecte pas son intention auctoriale, ne me préoccupe pas de savoir ce qu'il a voulu dire et menace même l'intégrité de son texte. C'est en tout cas ainsi que Williams lit les poèmes de Carl Sandburg :

He had documented a thousand examples of that which the pinching poets with their neat images, take e.e. cummings for instance in comparable passages, have merely brushed upon in passing. Sandburg has pited them up as if by the sheer mass of them he would call attention to their significance, forcing them on us – as if in amazement that we should, any of us, be so blind as not to see, see, SEE! (SE 275)

On comprend ainsi que la lecture distraite, imparfaite et contingente que Williams nous propose n'est pas une lecture indifférente mais bien au contraire une lecture vigilante qui parvient à articuler le texte à notre monde. Plutôt que de vouloir mettre le lecteur à l'épreuve de son poème, Williams accepte que *Paterson* soit mis à l'épreuve de notre contexte au risque même que rien ne se produise et que son poème disparaisse définitivement. Mais il suffit qu'un seul mot de *Paterson* nous paraisse significatif et que nous le réactivions au sein de notre propre pratique pour que la démarche de Williams se trouve entièrement justifiée. Emmanuel Hocquard nous offre d'ailleurs une très bonne description de ce mode particulier de la lecture dans *Ma Haie*¹⁹⁴ :

On lit et on voit comme on a appris à voir et à lire, de manière compulsive, en ramenant ce qui est inconnu à du déjà connu. C'est à dire en annulant. Somme zéro. C'est pour cela je suppose que beaucoup de gens aiment les images et les métaphores (v Pli) : passé l'effet de surprise, il quelque chose de rassurant à savoir ce qui est derrière l'étrangeté est en fait déjà familier. Le message décodé, on retombe sur ses pieds, à la case zéro. Pour les textes de ce livre, il convient de s'y prendre autrement. La question n'est pas de se demander ce qu'il y a derrière ce qui est écrit mais de lire ce qui est écrit. Et ça, c'est

¹⁹⁴ Pour décrire la lecture distraite préconisée par Williams nous aurions aussi pu citer l'incipit de « The Tortuous Straightness of Chas. Henri Ford », où la lecture du *Garden of Dissorder* de Ford se mêle aux bruits de la rue, et l'articuler à la description de « l'écoute flottante » que propose Peter Szendy dans *Ecoute* : « Ecouter sans divagation aucune, sans se laisser jamais distraire par les 'bruits de la vie', est-ce encore écouter ? L'écoute ne doit-elle pas accueillir en son sein quelques flottements ? Une écoute responsable (qui puisse répondre d'elle-même comme de l'œuvre plutôt que simplement répondre à la loi magistrale), une telle écoute ne doit elle pas être toujours flottante ? » (Szendy 146)

difficile parce qu'on a pas appris à le faire. « Comme il m'est difficile de voir ce que j'ai sous les yeux ! » écrivait Wittgenstein. [...] Quand vous dites par exemple devant une page : « je ne comprends pas ce que l'auteur veut dire », vous partez du principe qu'il y a là un sens caché que vous n'arrivez pas à saisir. Le problème c'est que précisément vous voulez comprendre ce qu'il a voulu dire. [...] Ce n'est pas la question. La question est de savoir ce que vous pouvez faire de ce qu'il a écrit, « s'il y a assez en vous pour en faire qqch ». C'est sur votre sincérité (v ce mot) de lecteur que vous devez prendre appui./ « Soit, direz-vous, mais je ne vois toujours rien. » Eh bien, sautez la page, essayez en une autre et peut-être viendra-t-il un moment où vous tombez sur un vers, une phrase, un mot avec lequel vous entrez en résonance. [...] Ce n'est même pas une question de patience, parce qu'être patient c'est être passif, mais plutôt d'être vigilant et de prendre son temps. Ces textes sont à lire lentement. (*Hocquard* 235 ; 237)

Certes, Williams a sous-estimé le fait que la reconnaissance dont il commençait à jouir à la fin de sa vie allait progressivement faire de lui un poète majeur du XX^e siècle américain et conduire inéluctablement à la canonisation de son œuvre. Et pourtant, malgré la révérence affichée avec laquelle nous lisons ses poèmes, nous ne retenons souvent de *Paterson* que son célèbre « no ideas but in things » et donnons, dans une certaine mesure, raison à Williams. Mais ce qui m'intéresse plus particulièrement dans ce mode de lecture que préconisent Williams et Hocquard c'est la façon qu'elle a de nous mettre face à nos responsabilités de lecteur en soulignant notre propension à ignorer le singulier, à ramener constamment l'inconnu au familier, à faire de la lecture un jeu à somme nulle. Si je retiens quelque chose de *Paterson* c'est ainsi qu'il faut apprendre à nous confronter à la singularité des choses et des mots qui sont simplement devant nous sous peine de nous retrouver pris au piège de cette comptabilité funeste de l'indifférence et de l'identité. Pour Williams, c'est ainsi que se conçoit l'activité créatrice dans la mesure où, en produisant ces interstices, ces différences et ces restes, aussi infimes soient-ils, elle nous permet de survivre au jour le jour et d'échapper à la négation absolue de l'ordre des fins qui se cristallise dans l'échec et la mort (« If death is a wipping out and a finality then what the hell does anything matter at all ? » *SE* 222). *Paterson* ne rêverait donc pas de toute puissance et ne regretterait pas d'avantage son impuissance mais se contenterait simplement de créer un possible qui bien que modeste et imparfait demeurerait néanmoins bien réel.

Conclusion

PRATIQUE ET/OU THÉORIE DU LONG POÈME.

Je ne peux m'empêcher de considérer qu'il y a quelque chose d'antinomique à tenter de conclure cette étude alors que l'idée même de la démonstration est si profondément étrangère aux travaux des poètes de notre corpus. Si j'espère être parvenu à démontrer que le « long poème » pouvait bel et bien être considéré comme un objet d'étude, voire comme un « genre » paradoxal, il me semble néanmoins que ledit objet ne nous permet ni d'identifier un projet qui serait assurément comparable ni de définir un ensemble de traits ou d'attributs qui seraient communs aux trois poèmes. Je me contenterai donc d'achever mon parcours « quasi comparatiste » en suggérant quelques-uns des points de divergence et de convergence majeurs qui existent entre les longs poèmes de Williams, Zukofsky et Olson.

S'il n'est pas possible de proposer une typologie rigoureuse du « long poème » cela s'explique notamment par la conception que ces trois poètes se font de la poésie elle-même. En effet, pour eux, la poésie n'est pas la somme des objets textuels qui se conforment à un ensemble de principes thématiques, prosodiques et formels susceptibles de les distinguer de la prose. Ils ne considèrent pas non plus que la poésie est le mode d'expression privilégié d'un certain type d'individu, à savoir du Poète, qui se distinguerait des autres hommes par sa sensibilité exacerbée ou ses talents de visionnaire. La poésie n'est pas non plus pour eux cet accomplissement idéal de la pensée et du langage qui permettrait l'avènement d'une humanité restaurée et libérée de la distinction entre prosodie et prose. Elle n'est pas non plus cette fonction du langage ordinaire qui met l'accent sur le signifiant en tant que tel comme le voudrait Roman Jakobson. Au fond, lorsque nous parlons de poésie, nous ne faisons pas référence à la même chose, nous ne considérons pas le même corpus de textes et n'insistons pas sur le même aspect de cette pratique. La poésie se révèle sous un jour nouveau selon qu'on la considère comme le propre d'un type d'objet (le poème) ou d'homme (le Poète), comme une idée pure (la Poésie) ou une fonction du langage (poétique).

Certes, ces grandes définitions historiques de la poésie ne sont pas absolument contradictoires et elles sont souvent mêlées en proportions variables dans les différentes œuvres généralement qualifiées de poétiques. On en retrouve même la trace dans les poèmes de notre corpus. Cependant, il me semble que « *A* », *Maximus* et *Paterson* relèvent d'un tout autre mode pour lequel la poésie est avant tout conçue comme un type de pratique, ou comme mode d'activité. Dès lors que ces trois poèmes accordent une place centrale à l'activité conçue comme un antidote à la passivité, à l'oisiveté, au spectatorisme, à la spéculation et à la contemplation celle-ci vient nécessairement rejaillir sur leur conception de la poésie. Pour Zukofsky, Williams et Olson, il n'y a pas lieu de distinguer les sujets des objets, l'idéal de l'immanence, la nature de la culture et l'identité de l'altérité dans la mesure où la pensée n'est envisageable qu'en acte et où l'individu ne peut se constituer qu'en même temps que son environnement. On imagine donc mal que le poème et le poète puissent être dotés de propriétés *a priori* alors qu'ils ne peuvent émerger qu'en même temps que le monde et la vie dans l'activité poétique. De même, on comprend dans ce contexte que le poète ne vise pas particulièrement à produire un objet stable ou achevé, ni à réaliser un projet qui préexisterait à l'activité poétique. Le poème conçu comme *activité* prime, même chez Olson, sur la production d'un *acte* historique décisif, et il n'opère plus vraiment de distinction entre l'écriture et la lecture envisagées comme les deux versants d'une seule et même pratique.

Certes, les ouvrages auxquels nous avons aujourd'hui affaire sont, par la force des choses, des objets inertes et achevés alors qu'à l'époque de leur écriture le lecteur se devait de prendre en compte dans sa lecture le caractère particulier de ces « works in progress » publiés de manière sérielle. Il ne me semble pourtant pas impossible de lire ces poèmes soit comme des œuvres magistrales dont la progression serait réglée à l'avance soit comme des recueils juxtaposant des objets isomorphes, achevés et isolés. En effet, bien loin de nous offrir des unités stables dont l'agencement régulier rythmerait notre lecture, Williams, Zukofsky et Olson varient les durées, les principes d'organisation et les échelles, de telle sorte que le lecteur se trouve entraîné par la dynamique labile de cette écriture qui accélère, ralentit, se replie sur elle-même, prend de la hauteur, s'arrête sur un détail, interrompt son élan ou étire indéfiniment l'attention portée à l'instant. Bien incapable d'envisager le poème dans sa totalité, le lecteur doit lui aussi trouver son rythme sous peine de ne pas parvenir à « lire » (c.a.d. rassembler sous un même regard) ces poèmes en devenir que sont « *A* », *Paterson* et *Maximus* et, par la force des choses, sa lecture devient une activité

durative qui n'a de cesse de se corriger, de se relancer, de se réévaluer et de se recontextualiser.

Dans ce contexte, on comprend que nos trois poètes aient été hostiles à l'histoire dont le *récit* linéaire, réglé à l'avance par l'ordre des origines et du télos, nous dépossède de notre propre expérience de la durée. Par ailleurs, en accordant un trop grand pouvoir à la détermination, à la nécessité et à la causalité, le *discours* historique a eu tendance à mettre sous rature la capacité d'action des individus. Représentant ainsi un double obstacle à leurs conceptions de la poésie, Williams, Zukofsky et Olson ont ainsi cherché à remettre la logique historique à sa place, sans pour autant la nier, afin de restaurer la possibilité d'une expérience personnelle de la durée qui serait toujours *in medias res*. Par ailleurs, s'ils ont cherché à rétablir la possibilité de la création, de l'invention et de l'action, ils n'ont pas pour autant considéré que l'humanité était pleinement libre de ses actes. En effet, constamment prise par le temps, l'action est rarement précédée par la délibération dans leur poème. Elle demeure par conséquent profondément incertaine, contingente et contrainte. D'ailleurs, le sens et la portée de nos actions ne nous apparaît jamais immédiatement, mais se révèle progressivement dans le temps pour celui qui y est attentif.

Jusqu'ici la convergence entre nos trois poètes est remarquable et leurs longs poèmes semblent procéder d'un même désir de rendre à l'action sa pleine mesure et de remettre en cause la prééminence de l'histoire. Cependant il est frappant de constater que les solutions qu'ils proposent sont radicalement distinctes et que, dès lors, la dynamique qui anime la masse de leurs poèmes est, elle aussi, radicalement différente. Comme nous l'avons vu, la longueur n'est pas mobilisée de la même manière selon que nous ayons à faire au présent indéfiniment prolongé de l'actualité olsonienne, à l'achèvement de l'épigramme zukofskienne ou à l'éternel recommencement de la poétique williamsienne. C'est toute l'économie textuelle de ces poèmes qui se trouve modifiée par ce changement d'accent et les poèmes ne produisent donc pas les mêmes expériences de lecture, les mêmes temps forts et les mêmes temps morts. À bien y regarder d'ailleurs, il semblerait même que l'expérience de la durée elle-même n'ait pas la même importance dans ces trois œuvres.

En effet, si pour Zukofsky, l'articulation des durées est essentielle à sa conception de la poésie et se retrouve dans son utilisation des ressources de la longueur pour produire l'expérience décisive d'une temporalité vécue, il ne semble pas que ce soit aussi clairement le cas pour les deux autres. Si l'impératif de la survie est essentiel pour comprendre *Paterson*, la durée qu'elle produit ne saurait jamais être une expérience en soi, et Williams utilise plutôt la démesure de son poème pour le décloisonner et permettre ainsi à

l'intériorité et à l'extériorité, à la surface et à la profondeur, aux sphères privées et publiques, à l'intra et à l'extra-textuel de se confondre. De même, souhaitant contester la prééminence du temps et de l'histoire, Olson conçoit le fait d'étirer indéfiniment le présent en termes éminemment spatiaux. C'est ainsi que la démesure des *Maximus* doit lui permettre non seulement de donner au lieu et à l'individu une extension maximale afin de surmonter leur insularité respective, mais aussi de replier le monde entier dans le poème pour en faire le topos d'une authentique mise en présence de ce qui, sinon, serait à jamais séparé par le temps et la distance.

Ainsi, si tous ces poèmes problématissent considérablement leur rapport à la durée, au temps et à l'histoire, ce n'est pas du tout de la même manière, et il s'ensuit que les dimensions du long poème ne sont pas systématiquement mobilisées de manière temporelle. D'ailleurs, nous sommes aussi forcés de constater que Williams, Zukofsky et Olson ne conçoivent pas, en définitive, la poésie de la même manière. Certes, ils assimilent tous la poésie à l'action, mais cette action ne s'inscrit pas du tout dans le même contexte. Là encore, c'est Zukofsky qui est le plus proche de notre paradigme dans la mesure où, pour lui, la poésie est certes une forme de travail spécifique obéissant à des règles propres et réalisé par une communauté particulière, mais ne se distingue pas essentiellement des autres formes de labeur manuel ou intellectuel qui permettent à l'homme de penser avec les choses telles qu'elles existent (« to think with things as they exist ») et d'échapper aux pièges de la spéculation, de l'oisiveté et de la prédation. Refusant de conférer à la poésie une dignité esthétique particulière, il affirme par conséquent dans « Poetry/For my Son When He Can Read. » :

The scientist compelled to make order of a hunch, the architect building the house in which to live, the dancer, telling others' eyes what it is to move, an historian shaping a sum of events to the second law of thermodynamics, an economist subsuming under a fiction of value a countless differentiation of labor processes, a weaver making the garment that will drape to a body, the painter, the musician, all who achieve constructions apart from themselves, move in effect toward poetry. (*Prep 6*)

Olson, lui, refuse non seulement de concevoir la poésie à travers le prisme esthétique, il rejette encore l'assimilation de celle-ci au monde de l'art en général dont il considère qu'il représente une modalité dégradée et spectaculaire de la culture. Par contre, la poésie est investie d'une mission unique du fait qu'elle agit directement sur le langage

dont Olson considère que la structure est constitutive du monde propre à chaque culture. En affranchissant la langue américaine de la logique de la prédication, Olson ambitionne pour la poésie la réalisation de la tâche la plus importante qui revient à la culture : l'avènement d'un monde nouveau. Pour Williams, enfin, la poésie appartient résolument à un monde de l'art qui est le seul capable de produire l'invention et la création qui permettront à l'homme et au monde de s'affirmer comme tels contre une réalité sociale fondamentalement dévoyée et indifférente. Pour ce dernier, donc, la poésie se conçoit avant tout selon des modalités esthétiques. À chaque fois, elle s'inscrit dans l'horizon de textes et d'œuvres radicalement distincts. Si Zukofsky, fidèle aux exigences de son métier, maîtrise parfaitement toute l'histoire de la poésie et s'intéresse à la philosophie, Williams en revanche connaît mal ses classiques, ne porte aucun intérêt aux débats intellectuels de son temps, préférant se consacrer à la peinture et aux poèmes contemporains qui parviennent jusqu'à lui. Quant à Olson, il semble n'avoir que faire de la littérature et de la poésie et consacre plutôt son temps à la lecture de livres d'histoire, de traités d'anthropologie, de recueils de mythes et de manuels de paléographie.

La conception que chaque poète se fait du contexte dans lequel s'inscrit son activité poétique est si différente de celle des autres que l'on en vient à se demander s'il est légitime de les comparer comme, du reste chacun de ces « longs poèmes » d'ailleurs, dont la démesure est exploitée de manière si résolument distincte. Je ferai néanmoins remarquer que l'on ne se pose pas cette même question en ce qui concerne la poésie en général alors qu'elle recouvre de toute évidence un ensemble tout aussi hétéroclite de pratiques. Qu'ont en commun l'idéal poétique des romantiques, les définitions formelles et génériques du poème classique et la fonction poétique structuraliste, mis à part le fait de partager un même étymon?

Par ailleurs, il me semble que, dans le cas des *Maximus*, de *Paterson* et de « *A* », ces « théories » du poétique ne préexistent pas au long poème. J'aurais plutôt tendance à considérer qu'elles sont le produit de cette expérience commune de la longueur qui serait alors « lue » différemment. Ainsi, bien loin de vouloir imposer d'emblée sa nécessité théorique a priori de manière volontariste et délibérée, la poésie tenterait patiemment de se faire une place dans le monde et dans le temps auxquels la démesure du long poème l'expose nécessairement. D'ailleurs, si l'on considère que la poésie est une forme de pratique, elle ne peut rien posséder en propre et ne parvient à exister que dans un contexte, dont elle vise à ajuster et à articuler les « données » toujours renouvelées. Je lis donc le « long poème » comme cette mise à l'épreuve de la poésie et du poète par l'action qui nous

permet de découvrir progressivement comment le poème négocie son rapport au temps et au monde en s'adaptant aux circonstances, en reconnaissant ses limites, en ajustant ses efforts et en saisissant les occasions qui se présentent. La « théorie » serait ainsi résolument seconde pour ces poètes qui la considèrent comme une construction *ad hoc* qui émerge en situation. Le « long poème » se distingue à cet égard radicalement de l'art conceptuel qui confère aux idées une prééminence sur la pratique ainsi que de l'épopée fondationnelle dont le projet est profondément marqué par une visée théorique *a priori*.

J'en vois pour preuve le fait que si Zukofsky, Olson et Williams tentent, au début de leur carrière, de définir précisément la poésie et leur propre projet, cet effort « théorique » perd progressivement de son importance et se conçoit de moins en moins comme un effort de clarification et de formalisation distinct de la pratique poétique elle-même. C'est ainsi que l'utilité heuristique de la phase théorique s'épuise rapidement à partir du moment où l'écriture trouve son rythme et nos poètes en viennent même à renoncer totalement à définir la poésie. Il n'y a ainsi rien d'étonnant à ce que Williams vienne affirmer dans sa correspondance avec Kenneth Burke : « But the proof is in the doing : poetry is as poetry does. » (*KB/WCW* 114). Zukofsky défend ce même postulat pragmatique dans son manuel de poésie *The Test of Poetry* et dans « Poetry/ For My Son When He Can Read » où il affirme : « I saw why definitions of poetry rounding like ciphers (abstract like numbers on clocks that read only this century or that century and no other) should not satisfy either of us. For I hope that you as well as I will never want to live by them. » (*Prep* 3). Enfin, dans une lettre datée de 1953, Olson affirme avoir choisi la poésie par défaut lorsqu'il fut confronté à la béance de son lieu et au mystère de sa propre situation :

I knew no more than what I did, than to put down space and fact and hope, by the act of sympathetic magic that words are apt to seem when one first uses them, that I would invoke for others those sensations of life I was a small witness to, part doer of. But the act of writing the book added a third noun, equally abstract: stance. For after it was done, and other works in verse followed, I discovered that the fact of this space located a man differently in respect to any act, so much so and with such vexation that only in verse did I acquire any assurance that the stance was not in some way idiosyncratic and only sign of the limit of my own talent, only wretched evidence of lack of my own engagement at the heart of it. (*JCOA* n.10 95-96)

Ce qui est remarquable dans tout ceci c'est combien leur incapacité à définir précisément la poésie n'est en aucun cas une source de doute et n'est pas d'avantage considérée comme le symptôme d'une profonde crise de la poésie. Au contraire, ils semblent clairement dissocier la pratique de la poésie de sa définition théorique et considèrent simultanément qu'il serait complètement absurde de douter de l'existence de la poésie pour des raisons théoriques. Cette attitude vis-à-vis de la définition est symptomatique de la défiance profonde que partagent nos trois poètes vis-à-vis de l'abstraction, de la logique, de l'exemplarité, des lois, des idées, des essences et des universaux, auxquels ils opposent d'ailleurs systématiquement le local, le relatif, le particulier, les « choses » et les cas d'espèce. Ils rejettent aussi systématiquement la philosophie et la logique. Il ne s'agit pas de considérer qu'en procédant de la sorte nos poètes tentent simplement de réaffirmer la vérité ineffable de l'expérience singulière contre une vérité scientifique désincarnée. Ils s'appuient plutôt sur une critique épistémologique bien plus radicale des fondements idéalistes de la pensée et de la connaissance qui est absolument centrale d'ailleurs dans l'œuvre de Louis Zukofsky. C'est ainsi que dans l'index de « *A* » il refuse notamment de répertorier les termes « truth », « meaning » et « reality » qui sont totalement antinomiques à ses conceptions nominalistes et que, dans « *American Poetry : 1920-1930* », il reproche notamment aux définitions logiques d'être trop catégoriques et de ne pas rendre compte de la gamme de sens (parfois contradictoires) que les mots peuvent avoir en contexte lorsqu'ils sont vocalisés :

The bias of paper, to this day, most radically affects logicians and philosophers. Logicians will admit that a word may have more than one meaning, but each must be definite and thus distinct. Infinite shades of meaning cannot be recognized, for the instrument of formal logic depends upon static or categorical meanings, that is definitions, for its operation. Otherwise the logician detects the fallacy of four terms. But categories which appear distinct upon paper derive an infinity of variations in speech. 'Yes' and 'No' are categorically distinct upon paper, but either may mean anything from emphatic 'Yes' to emphatic 'No' when spoken. For the context, gesture, intonation and pronunciation give words a stamp of meaning which a written form will lack. (*Prep* 147)

On pourrait multiplier les exemples mais ce n'est pas notre propos ici. Je souhaite plutôt suggérer que bien loin d'être propre à Zukofsky, Williams et Olson, cette défiance vis-à-vis de l'idéalisme et de la philosophie caractérise en fait les États-Unis dans leur

ensemble et remonte sans doute à la méfiance suscitée par la révolution française et les Lumières dont le rationalisme triomphant est, dans un contexte américain, systématiquement et paradoxalement défini comme une forme de matérialisme dévoyé par des critiques conservateurs tels que T.E. Hulme. Par ailleurs, il est surprenant pour un lecteur français de constater le peu d'écho que l'idéalisme allemand semble avoir eu aux États-Unis alors que son influence a durablement affecté la pensée philosophique et esthétique française. Tout porte à croire que Kant, Hegel, Schiller et Schlegel ont été très peu lus aux États-Unis et que ces penseurs ne semblent souvent être connus que par les lectures très personnelles qu'en ont proposé certains romantiques et les parnassiens britanniques ainsi que les transcendentalistes américains. Cela explique peut-être qu'en 1922 Joel Spingarn ait pu avancer l'hypothèse que la non-reconnaissance de l'originalité de l'art américain dans le monde, n'était pas imputable à l'incapacité des États-Unis à produire des œuvres dignes d'admiration mais à ce que ces œuvres n'étaient pas accompagnées d'un discours esthétique digne de ce nom¹⁹⁵ :

American criticism, like that of England, but to an even greater extent, suffers from a want of philosophic insight and precision. It has neither inherited nor created a tradition of aesthetic thought. For it every critical problem is a separate problem, a problem in a philosophic vacuum and so open for discussion to any astute mind with a taste for letters.
(Spingarn 1922 99)

On peut enfin souligner l'importance croissante de la pensée pragmatique aux États-Unis, un courant de pensée qui a représenté une remise en cause profonde de l'idéalisme, du dualisme et de l'essentialisme de la tradition philosophique européenne. Il me paraît hors de doute que la conception de la poésie en tant qu'activité partagée par Williams, Olson et Zukofsky trouve ses racines dans le pragmatisme américain. Ils ont en effet tous trois été des lecteurs plus ou moins attentifs du pragmatisme : Olson a été profondément influencé par sa lecture du *Process and Reality* de Alfred North Whitehead ; Williams a lu *Freedom and Culture* et *The Public and its Problems* de John Dewey et a été très proche de Kenneth Burke ; Zukofsky a été un lecteur très attentif de Wittgenstein,

¹⁹⁵ Certes, il faudrait étudier de plus près ce défaut supposé de pensée esthétique aux États-Unis mais nous pouvons dès à présent souligner que la philosophie esthétique s'est peu à peu imposée au début du XX^e siècle dans le sillage de la notoriété croissante des oeuvres de Benedetto Croce, Robin Collingwood, John Dewey, George Santayana, Curt John Ducasse, Susanne Langer et Louis Reid.

Peirce, James, Whitehead et Dewey. Il me semble en tout cas qu'ils doivent à ces lectures leurs conceptions de l'action, de la valeur, de la chose et du sens¹⁹⁶ ainsi que leur critique du monde des idées pures, de la vérité et de la spéculation.

Ainsi, bien loin d'assimiler le « long poème » de seconde génération à l'exceptionnalisme américain et aux ambitions modernistes, j'aurais plutôt tendance à penser qu'il fut rendu possible par le contexte intellectuel particulier de l'Amérique de la première moitié du XX^e siècle¹⁹⁷, ce qui peut d'ailleurs expliquer l'influence considérable exercée en France par Williams, Olson et Zukofsky, où ces trois auteurs ont justement représenté une alternative à l'idéalisme, à l'herméneutique et à l'absolu littéraire « continental » auxquels certains poètes souhaitaient se soustraire. Le long poème serait donc effectivement une pratique sans théorie, mais ce simple constat représente un défi considérable pour nous qui sommes encore si fortement empreints d'idéalisme. N'avons-nous pas été formé à croire que si nous renonçons à définir ce qui nous entoure nous renonçons à la pensée même ? D'ailleurs, comment pouvons-nous concevoir que la pratique puisse s'affranchir de la théorie ? Cette pratique inconsciente et insensée ne serait-elle pas alors le jouet des forces sociales et historiques qu'elle feint d'ignorer ? Ne serait-elle pas vouée à perpétuer un *statu quo* qu'elle ne chercherait jamais vraiment à remettre en cause et ses succès ne seraient-ils pas toujours fortuits et non-reproductibles ? Cette pratique faussement naïve ne se vouerait-elle pas en dernière instance à être mécanique et triviale ?

¹⁹⁶ Sur ce point il est très clair que nos trois auteurs partagent une conception très contextualiste de la production du sens et que cela les pousse à valoriser des mots dénués de sens lexical propre dans leur poèmes. Zukofsky accorde une attention toute particulière aux mots grammaticaux, Williams à la déixis et aux marqueurs de l'énonciation et Olson aux noms propres qu'il considère paradoxalement, non pas pour leur valeur référentielle, mais contextuelle.

¹⁹⁷ Il me semble d'ailleurs que nous avons tendance à sous-estimer la spécificité du contexte institutionnel, discursif, matériel et intellectuel des États-Unis alors qu'elle semble exercer une influence considérable sur la nature et le sens des œuvres produites. J'impute en partie cette tendance au fait que nous avons trop rapidement conclu à une homogénéisation des discours sur l'art du fait du cosmopolitisme croissant des communautés artistiques et universitaires au 20^e siècle ce qui nous a poussé à établir des analogies douteuses entre les « avant-gardes », le « formalisme » ou le « modernisme » des deux côtés de l'Atlantique. De même la popularité croissante du post-structuralisme aux États-Unis a eu tendance, je crois, à masquer la spécificité du contexte des années 30-60 qu'il nous faut considérer plus attentivement que nous l'avons fait jusqu'à présent.

J'espère avoir démontré dans cette lecture du « long poème » que ce n'est pas nécessairement le cas, même si je reconnais aussi que ces textes représentent un défi particulier pour un lecteur universitaire qu'ils rejettent tous et à qui ils imposent une remise en cause radicale de ses critères de « lecture » et de ses postulats théoriques. Dans la mesure où ces poèmes nous forcent à renoncer à toute distance critique vis-à-vis de l'expérience qu'ils suscitent et résistent à toute volonté de totalisation, nous nous voyons contraints d'assumer face à eux notre propre responsabilité de lecteur contingent, imparfait. Nous devons accepter de fréquenter longuement ces textes et de tenter de les comprendre. Nous devons aussi nous faire à l'idée que le lecteur universitaire ne saurait de toute façon pas avoir le dernier mot et reconnaître que bien loin d'être en mesure d'en abstraire une théorie définitive nous ne parviendrons tout au plus qu'à produire un type de lecture parmi d'autres possibles dont l'autorité sera toujours plus relative que nous l'avions escompté. Je constate que je ne suis moi-même pas encore parvenu à tirer toutes les conséquences méthodologiques de cette expérience et je reconnais volontiers ne pas être vraiment parvenu à m'affranchir de la propension à l'intentionnalité, à la théorie, à la définition et à l'explication. Par contre, si je suis peut-être moins capable aujourd'hui d'offrir une définition de la poésie et du long poème qu'il y a cinq ans, je suis plus que jamais convaincu de l'importance de les lire.

Bibliographie

1. Le long poème.

1.1: Le long poème "moderniste" américain.

- Altieri, Charles. « Motives in Metaphor : John Ashbery and the Modernist Long Poem. » *Genre*, 11.4 (Winter 1978) pp 653-87.
- Baker, Peter. *Obdurate Brilliance: Exteriority and the Modern Long Poem*. University of Florida Press: Gainesville, 1991.
- Bernstein, Michael André. *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic*. Princeton UP: Princeton, 1980.
- Christensen, Paul. « The New American Romances ». *Twentieth Century Literature*, 26.3. (Autumn, 1980), pp. 269-277.
- Conte, Joseph. « The Smooth and the Striated: Compositional Texture in the Modern Long Poem ». *Modern Language Studies*, 27.2 (Spring, 1997), pp. 57-71.
- Dickie, Margaret. *On the Modernist Long Poem*. University of Iowa Press: Iowa City, 1986.
- Gabriel, Daniel. *Hart Crane and the Modernist Epic: Canon and Genre Formation in Crane, Pound, Eliot and Williams*. Palgrave MacMillan: New York, 2007.
- Köhring, Klaus. *Die Formen des "Long Poem" in der Modernen Amerikanischen Literatur*. Carl Winter Universitätsverlag : Heidelberg, 1967.
- Rosenthal, M.L. & Gall, Sally. *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*. Oxford UP: Cambridge, 1983.
- Walker, Jeffrey. *Bardic Ethos and the American Epic Poem*. LSU Press: Baton Rouge, 1989.
- Weiss, Ted. « The Long Poem: Sequence or Consequence. » *American Poetry Review*, 22.4 (July/august 1993) pp 37-47.
- Whitworth, Michael. *Reading Modernist Poetry*. Blackwell : London, 2010.
- Ziolkowski, Theodore. *Gilgamesh Among Us: Modern Encounters with the Ancient Epic*. Cornell UP: Ithaca, 2011.

1.2: Le long poème américain

- Allen, Dick. « The Forest for the Trees: Preliminary Thoughts on Evaluating the Long Poem. » *The Kenyon Review*, 5.2 (1983) pp. 78-82.
- Bellot, Marc. « 'The true america, heir of the past so grand...' Walt Whitman et l'épopée américaine. » *circles*, 23 (2012) pp 4-14.
- Conte, Joseph. « Seriality and the contemporary long poem ». *Sagetrieb*, 11 (Spring/fall, 1992) pp 35-45.
- Fender, Stephen. *The American Long Poem*. Edward Arnold : London, 1977.
- Foerster, Donald M. « Homer, Milton, and the American Revolt against Epic Poetry: 1812-1860. » *Studies in Philology*, 53.1 (January 1956) pp. 75-100.
- «Les formes américaines de la poésie. » Luc Bonenfant, Isabelle Miron, Nathalie Watteyne. UQAM. 28-30 Mai 2008.
- Friedman, Susan Stanford. « When a 'Long' Poem Is a 'Big' Poem: Self-Authorizing Strategies in Women's Twentieth-Century 'Long Poems.' » *Lit:-Literature-Interpretation-Theory*, 2.1. (1990) pp 9-25.
- Gardner, Thomas. *Discovering Ourselves in Whitman : the contemporary American Long Poem*. University of Illinois Press : Urbana, 1989.
- Gioia, Dana. « The Dilemma of the Long Poem.» *The Kenyon Review*, 5.2 (1983) pp 19-23.
- Godard, Barbara. « Epi(pro)logue: In Pursuit of the Long Poem. » *Open Letter*, 6.2-3 (1985) pp 301-35.
- Ingalls, Jeremy. *The Epic Tradition and Related Essays*. Capstone Editions: Tuscon; 1989.
- McDowell, Robert. « The Many Guises of the Long Poem. » *Crazyhorse*, 46 (1993) pp 7-13.
- McHale, Brian. *The Obligation Towards the Difficult Whole: Postmodernist Long Poems*. University of Alabama Press: Tuscaloosa, 2004.
- Mc Williams Jr, John. *The American Epic: Transforming a Genre, 1770-1860*. Cambridge UP: Cambridge, 1989.
- Miller, James E. *The American Quest for a Supreme Fiction*. University of Chicago Press: Chicago, 1979.

-- *Leaves of Grass: America's lyric-epic of self and democracy*. Twayne Masterwork series, 1992.

Moffet, Joe. *The Search for Origins in the 20th Century Long Poem: Sumerian, Homeric, Anglo-Saxon*. West Virginia UP: Morgantown, 2007.

Murphy, Patrick D. « The Verse Novel: A Modern American Genre. » *College English*, 51.1 (Jan. 1989) pp 57-72.

Pearce, Roy Harvey. *The Continuity of American Poetry*. Princeton UP: Princeton, 1961.

Proffitt, Edward. « The Epic Lyric: The Long Poem in the Twentieth Century. » *Research Studies*, 46 (1978) pp 20-27.

Reed, Brian. « When All the Pieces Fail to Fit: The Puzzle of the Postmodern Long Poem. » *Contemporary Literature*, 46.2 (Summer, 2005), pp. 340-345.

Walker, Jeffrey. *Bardic Ethos and the American Epic Poem*. LSU Press: Baton Rouge. 1989.

1.3: Le long poème.

Bradley, Andrew Cecil. *Oxford Lectures on Poetry*. St Martin's Press: New York, 1965.

Clarvoe, Jennifer. « T.S. Eliot and the Short Long Poem. » in *A Companion to Poetic Genre*. Erik Martiny (ed). Wiley-Blackwell: Oxford, 2012.

Fredman, Stephen. *Poet's Prose: The Crisis in American Verse*. Cambridge UP: Cambridge, 1983.

« The long Poem in the Twentieth Century. » *Genre*, 11 (Winter 1978).

« The Long Poem. » *Irish University Review*, 13.1 (Spring 1983).

« Long Poem Issue. » *Kenyon Review*, 5.2 (1983).

Oeste, Robert. *Arno Holz: The Long Poem and the Tradition of Poetic Experiment*. Bouvier : Bonn, 1982.

Poe, Edgar Allen. *Essays & Reviews*. Library of America : New York, 1984

Richard, Terry. « Transitions and Digressions in the Eighteenth-Century Long Poem. » *Studies in English Literature, 1500-1900* 32.3, (Summer, 1992), pp. 495-510.

Roberts, Adam C. *Romantic and Victorian Long Poems: A Guide*. Ashgate: Farnham, 1999.

Sherry, Vincent. « Current Critical Models of the Long Poem and David Jones' *The Anathemata*. » *ELH* 52.1. (Spring, 1985), pp. 239-255.

Zucker, Rachel. « An Anatomy of the Long Poem. » *American Poet*, 37 (Spring 2009)

1.4: L'épopée.

Aristote. *La Poétique*. Philippe Beck (ed). Gallimard: Paris, 1990.

Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*. University of Texas Press : Austin, 1981.

Dussol, Vincent (ed). *Elle s'étend l'épopée : relecture et ouverture du corpus épique*. Peter Lang : Oxford, 2012.

Hegel, Georg W.F. *La poésie*. Aubier-Montaigne : Paris, 1965.

Lièvre, Eloise. *L'Épique*. Gallimard: Paris, 2002.

Merchant, Paul. *The Epic*. Methuen: London, 1971.

Moretti, Franco. *Modern Epic: the World-system from Goethe to Marquez*. Verso: London, 1996.

Nagy, Gregory. "Epic." In *Oxford Handbook of Philosophy and Literature*. Eldridge, Richard (ed.). Oxford UP: Oxford, 2009.

Neiva, Saulo (ed). *Désir et débris d'épopée au 20^e siècle*. Peter Lang : Oxford, 2009.

Runchman, Alex. « 'Containing History': Epic Poetry and Revisions of the Genre. » in *A Companion to Poetic Genre*. Erik Martiny (ed). Wiley-Blackwell: Oxford, 2012.

Stewart, Susan A. « Lyric counter Epic. » in *Poetry and the Fate of the Senses*. University of Chicago Press: Chicago, 2001.

Wacker, Norman. « Epic and the Modern Long Poem: Virgil, Blake, & Pound. » *Comparative Literature*, 42.2 (Spring, 1990), pp. 126-143.

Yu, Anthony C (ed). *Parnassus Revisited: Modern Critical Essays on the Epic Tradition*. American Library Association: Chicago, 1973.

1.5: Genres & formes connexes.

- Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Gallimard: Paris, 1959.
- Combe, Dominique. « Du 'recueil' au 'poème-livre' au 'livre-poème'. » in *Nous t'affirmons Méthode!* vol 2. Alexandre, Dider (ed). Vallongues: Billère, 2002.
- Daston, Lorraine; Galison, Peter. *Objectivité*. Les presses du reel: Paris, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Minuit: Paris, 2011.
- Feirstein, Fredrick (ed). *Expansive Poetry: Essays on the new narrative and the new formalism*. Story Line Press, 1989.
- Gleize, Jean-Marie. « Objets verbaux mal identifiés. » in *Nous t'affirmons Méthode!* vol 2. Alexandre, Dider (ed). Vallongues: Billère, 2002.
- Le Clair, Tom. *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*. University of Illinois Press: Urbana, 1989.
- « Poétiques du recueil » *Etudes Littéraires* 30 (Hiver 98) Laval.
- Rebein, Robert. « Minimalist/Maximalist Fiction. » in *The Encyclopedia of Twentieth Century Fiction*. Brian Schaffer (ed). Blackwell: London, 2011.

1.6: Quelques longs poèmes américains.

- Barlow, Joel. *The Columbiad*. Fry and Kramerer: Philadelphia, 1807.
- Benet, Stephen Vincent. *John Brown's Body*. Elephant Paperback: Boston, 1928.
- Bernadette Corporation. *The Complete Poem*. Greene Naftali Gallery, New York, September 17–October 14, 2009.
- Blaser, Robin. *Image Nations 1-12 & The Stadium of the Mirror*. Ferry Press : London, 1974.
- *Image Nations 13 & 14, Luck Unluck Oneluck, Sky-stone, Suddenly, Gathering*. Cobblestone : Vancouver, 1975.
- *Image Nation 15: The Lacquerhouse*. Barbarian Press : Toronto, 1981.
- Buckminster Fuller. *Untitled Epic Poem on the History of Industrialization*. Simon and Shuster, 1962.
- Crane, Hart. *The Bridge*. Liveright : New York, 1992.
- Duncan, Robert. *Ground Work: Before the War/In the Dark*. New York: New Directions, 2006.
- Dorn, Edward. *Gunslinger*. Duke UP: Durham, 1989.
- Eliot, Thomas S. *The Waste Land*. Michael North (ed). WW Norton : New York, 2001.
- Howe, Susan. *The Europe of Trusts*. New Directions : New York , 2002.
- *The Birth-Mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History*. Wesleyan UP : Middleton, 1993.
- Longfellow, Henry Wadsworth. *Evangeline*. David Bogue: London, 1850.
- Song of Hiawatha*. H. Altemus Co: Philadelphia, 1855.
- McGrath, Thomas. *Letter to an Imaginary Friend*. Copper Canyon Press: Port Townsend , 1997.
- Masters, Edgar Lee. *Spoon River Anthology*. MacMillan : New York, 1915.
- Merrill, James. *The Changing Light at Sandover*. Simon and Schuster: New York, 1982.
- Nabokov, Vladimir. *Eugene Onegin: A verse Novel*. by Aleksandr Pushkin, Vol. 1-4. Princeton UP : Princeton, 1975.
- *Pale Fire*. Vintage Books: New York, 1989.
- Neihardt, John G. *A Cylce of the West*. University of Nebraska Press: Lincoln ,2002.
- Nichols, B.P. *The Martyrologies. Books 1-2*. Theatre Communications Group : New York, 1992.
- The Martyrologies. Books 3-4*. Coach House Press : Toronto, 1993.
- *The Martyrologies. Books 5*. Coach House Press : Toronto, 1998.
- *The Martyrologies. Books 6*. Coach House Press : Toronto, 1998.
- *Gifts: the martyrology book 7&*. Coach House Press : Toronto, 1990.
- *Ad Sanctos: The Martyrology Book 9*. Coach House Press : Toronto, 1998.
- Pound, Ezra. *The Cantos*. New Directions: New York, 1993.

- *The Pisan Cantos*. New Directions : New York, 2003.
- Reznikoff, Charles. *Testimony: 1885-1915*. Black Sparrow Press: Santa Barbara, 1979.
- Robinson, Edwin Arlington. *Merlin, Lancelot, Tristram*. Macmillan: New York, 1927.
- Sanders, Ed. *America : A History in Verse 1900-1939*. Black Sparrow Press : Santa Barbara, 2000.
- *America : A History in Verse 1940-1961*. Black Sparrow Press : Santa Barbara, 2001.
- *America : A History in Verse 1962-1970*. Black Sparrow Press : Santa Barbara, 2004.
- *America : A History in Verse Volumes 1-9*. Blake Route Press : Woodstock.
- Seth, Vikram. *The Golden Gate*. Vintage : New York, 1991.
- Schwerner, Armand. *The Tablets*. National Poetry Foundation : Orono, 1999.
- Silliman, Ron. *The Age of Huts (complete)*. University of California Press : Berkeley, 2007.
- *Tjanting*. Salt Publishing : London, 2002.
- *The Alphabet*. University of Alabama Press : Tuscaloosa, 2008.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass and Other Writings*. Michael Moon (ed.). W.W. Norton & Co: New York, 2002.
- Welburn, Drummond. *The American Epic*. Publishing House of the Methodist Episcopal Church: Nashville, 1891.

2: Corpus: Charles Olson/William Carlos Williams/Louis Zukofsky

2.1 Charles Olson

2.1.1: Sources primaires.

- « The Art of Poetry n° 12: Charles Olson » Gerard Malanga. *The Paris Review* 49 (summer 1970)
- A Charles Olson Reader*. Ralph Maud (ed). Carcanet: Manchester, 2005.
- The Collected Poems of Charles Olson, excluding the Maximus Poems*. George F. Butterick (ed). University of California Press: Berkeley, 1987.
- Collected Prose*. Donald Allen & Benjamin Friedlander (ed). University of California Press: Berkeley, 1997.
- The Maximus Poems*. University of Calif Press: Berkeley, 1984.
- . *Les poèmes de Maximus*. Auxeméry (ed). La Nerthe: Paris 2010.
- *The Maximus Poems 1-10*. Jonathan Williams: Stuttgart. 1953.
- *The Maximus Poems 11-22*. Jonathan Williams: Stuttgart, 1956.
- *Maximus Poems IV, V, VI*. Cape Golliard Press. Lon. 1968.
- *The Maximus Poems Vol 3*. Grossmann: New York, 1975.
- The Mayan Letters*. Robert Creeley (ed). Divers Press: Palma de Majorca, 1954.
- Muthologos: Lectures and Interviews*. Ralph Maud (ed). Talon: Vancouver, 2010.
- Poetry and Truth: The Beloit Lectures and Poems*. Four Seasons: San Francisco, 1971.
- Selected Letters*. Ralph Maud (ed). University California Press: Berkeley, 2000.
- Selected Writings*. Robert Creeley (ed.) New Directions: New York, 1966.
- The Special View of History*. Ann Charters (ed). Oyez: Berkeley, 1970.
- Olson's Prose*. Gary Grieve-Carlson (ed.) Cambridge Scholars: Newcastle, 2007.

2.1.2: Sources secondaires.

- Coleridge, Samuel T. *Opus Maximum*. Thomas McFarland (ed.) Princeton UP: Princeton, 2002.

Goethe, Johann Wolfgang. *The Goettingen Edition of the Works of Johann Wolfgang von Goethe*. Desmond Publishing Co. : Boston, 1901.

Golden, Peter (Ed.). *The Old English Apollonius of Tyre*. Oxford UP: London, 1958.

Jung, Carl Gustav. *Commentaire sur le mystère de la fleur d'or*. Albin Michel : Paris, 1979.

-- *L'homme et ses symboles*. Robert Laffont : Paris, 1990.

--*The Spirit in Man, Art and Literature*. Routledge : London, 2003.

Harrison, Jane. *Ancient Art and Ritual*. Henry Holt: New York, 1913.

Havelock, Eric A. *Preface to Plato*. Harvard UP: Cambridge, 1963.

Oretga Y Gasset, José. *An Interpretation of Universal History*. Mildred Adams (trad). WW Norton: NY, 1973.

-- *Le spectateur*. Rivages: Paris, 1992.

Sapir, Edward. *Anthropologie. Tome 1 : Culture et personnalité*. Minuit : Paris, 1967.

Von Humboldt, Alexander. *Cosmos: A Sketch of a Physical Description of the Universe*. Harpers: New York, 1877.

Whitehead, Alfred North. *Process and Reality*. Free Press : New York, 1978.

2.1.3: Ouvrages critiques.

Allen, Donald & Butterick, George. *The Postmoderns : The New American Poetry Revised*. Grove Press : New York, 1982.

Billitteri, Carla. *Language and the Renewal of Society in Walt Whitman, Laura Jackson and Charles Olson*. Palgrave MacMillan : New York, 2009.

Boer, Charles. *Charles Olson in Connecticut*. Chicago: The Swallow Press, 1975.

Bollobas, Eniko. *Charles Olson*. Twayne : New York, 1992.

Bove, Paul. *A Destructive poetics : Heidegger and modern American poetry*. Columbia UP : New York, 1980.

Bram, Shahaar. *Charles Olson and Alfred North Whitehead*. Bucknell UP : Lewisburg, 2010.

Butterick, George F. *Editing The Maximus Poems: Supplementary Notes*. University of Connecticut Library: Storrs, 1983.

-- *A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*. University of California Press: Berkeley, 1980.

Byrd, Don. *Charles Olson's Maximus*. University of Illinois Press: Urbana, 1980.

Charters, Ann. *Olson/Melville: A Study in Affinity*. Berkeley: Oyez Press, 1968.

Christensen, Paul. *Charles Olson : Call Him Ishmael*. University of Texas Press : Austin, 1979

Clark, Tom. *Charles Olson: The Allegory of a Poet's Life*. North Atlantic Books: Berkeley, 2000.

Dewey, Anne. *Beyond Maximus: The Construction of Public Voice in Black Mountain Poetry*. Stanford UP: Stanford, 2007.

Dorn, Edward. *What I See in the Maximus Poems*. Migrant: Ventura, 1960.

Duberman, Martin. *Black Mountain: An Exploration in Community*. Dutton: New York, 1972.

Duncan, Robert. *Fictive Certainties*. New Directions: New York, 1985.

Foster, E.H. *Understanding the Black Mountain Poets*. Univ of S. Carolina Press: Columbia ,1995.

Fredman, Stephen. *The Grounding of American Poetry: Charles Olson and the Emersonian Tradition*. Cambridge UP: Cambridge, 1993.

Halden-Sullivan, Judith. *The Topology of Being*. Peter Lang: New York, 1991.

Jarvis, Brian. *Postmodern Cartographies. The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*. Pluto : London, 1998.

Kim, Joon-Hwan. *Out of the 'Western Box' : Towards a Multicultural Poetics in the Poetry of Ezra Pound and Charles Olson*. Peter Lang : New York, 2003.

Maud, Ralph. *Charles Olson at the Harbor*. Talon: Vancouver, 2008.

-- *Charles Olson's Reading: A Biography*. Southern Illinois UP: Carbondale, 1996.

-- *What Does Not Change: The Significance of Charles Olson's "The Kingfishers"*. Farleigh Dickinson UP : Madison, 1998.

- McPherson, William. *Charles Olson: The Critical Reception 1941-1983*. Garland: New York, 1986.
- Nichols, Miriam (ed). *The Fire : Collected Essays of Robin Blaser*. University of California Press : Berkeley, 2006.
- Paul, Sherman. *Olson's Push: Origin, Black Mountain and Recent American Poetry*. LSU: Baton Rouge, 1978.
- Roche, Denis. *Trois Pourrissements poétiques*. L'Herne : Paris 1972.
- Ross, Andrew. *The Failure of Modernism*. Columbia UP : New York, 1986.
- Shackleton, Mark. *Moving Outward - The Development of Charles Olson's Use of Myth*. University of Helsinki Press: Helsinki, 1994.
- Stein, Charles. *The Secret of Black Chrysanthemum*. Station Hill Press: Barrytown. 1979.
- Von Hallberg, Robert. *Charles Olson : The Scholar's Art*. Harvard UP : Cambridge, 1978.
- Watten, Barrett. *Total Syntax*. Southern Illinois UP: Carbondale, 1984.
- William, Jonathan. *Uncle Gus Flaubert Rates the Jargon Society*. Hane Foundation: Chapel Hill, 1989.

2.1.4: Articles critiques.

- Ballev, Steve. « History as Animated Metaphor in the Maximus Poems. » *The New England Quarterly*, 47.1 (Mar., 1974) pp. 51-64.
- Bernstein, Charles. « Community and the Individual Talent. » *Diacritics*, 26.3/4 (Autumn - Winter, 1996), pp. 176-195.
- Burns, Gerald. « Olson and the Format of Maximus. » *Exquisite Corpse*, 15 (1986).
- Butterick, George F. « Robert Creeley; Charles Olson. Creeley and Olson: The Beginning. » *boundary 2*, 6.3 (Spring - Autumn, 1978) pp. 128-136.
- Davidson, Michael. « Archeologist of Morning: Charles Olson, Edward Dorn and Historical Method. » *ELH*, 47.1 (Spring, 1980) pp. 158-179.
- « Compulsory Homosociality: Charles Olson, Jack Spicer and the Gender of Poetics. » In *Cruising the Performative*. Sue-Ellen Case (ed) Indiana UP: Bloomington, 1995.
- Duhaime, Douglas. « Charles Olson and the Quest for a Quantum Poetics. » *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 3.1 (2011) pp 121-139.
- Hutchinson, George. « The Pleistocene in the Projective: Some of Olson's Origins. » *American Literature*, 54.1 (Mar., 1982) pp. 81-96.
- Karlins, M. « The Primacy of Source : The Derivative Poetics of Charles Olson's *The Maximus Poems* (vol 1). » *Sagetrieb*, 4.1 (spring 1985) pp 33-60.
- Kuberski, Philip. « Charles Olson and the American Thing: The Ideology of Literary Revolution. » *Criticism* 27.2 (1985) pp. 175-95.
- Perloff, Marjorie. « Charles Olson and the Inferior Predecessors: Projective Verse Revisited. » *ELH* 40 (1973) 285
- Prynne, Jeremy. « Lectures on Maximus IV, V, VI. » *Iron*, (October 1971).
- Spanos, William V. « Charles Olson and Negative Capability: A Phenomenological Interpretation. » *Contemporary Literature*, 21.1 (Winter, 1980) pp. 38-80.
- Taggart, John. « Call Me Isabel, Call Me Pierre: Charles Olson's Misreading of Melville: To the Memory of George F. Butterick. » *boundary 2*, 16.2/3 (Winter - Spring, 1989) pp. 255-275.
- Von Hallberg, Robert. « Olson's Relation to Pound and Williams. » *Contemporary Literature*, 15.1 (Winter, 1974) pp. 15-48.
- Waldrop, Rosmarie. « Charles Olson: Process and Relationship. » *Twentieth Century Literature*, 23.4 (Dec. 1977), pp. 467-486.

2.1.5: Thèses

- Perreau, Violaine. "*The Maximus Poems de Charles Olson et la tradition épique américaine.*" Thèse soutenue à l'Université de Nantes sous la direction de Bernard Sellin, Octobre 2005.
- Riewer, Eric. *Charles Olson: A Search for Prime (Une recherche des espaces premiers)*. Thèse soutenue à l'Université Paris 7 sous la direction de Kenneth White, 1982.

2.1.6: Numéros de revues.

« Charles Olson/Black Mountain College » *Cahier Critique de Poésie* 20.2 (2010)

« Charles Olson: Essays, Reminiscences, Reviews. » *boundary* 2, 2.1/2 (Autumn, 1973 - Winter, 1974)

Minutes of the Charles Olson Society. Ralph Maud (ed). Charles Olson Literary Society : Vancouver, 61 issues 1993-.

OLSON: The Journal of the Charles Olson Archives. George F. Butterick (ed). University of Connecticut Library : Storrs. 10 issues 1974-1978.

« Olson special issue. » *Maps* 4 (Fall 1975).

2.1.7: Conférences

“Curriculum of the Soul: Charles Olson Centennial Conference.” Simon Fraser University: Vancouver, 4-6 June 2010

2.1.8: Ressources internet.

« The Charles Olson Research Collection. » University of Connecticut Libraries. www.charlesolson.uconn.edu

« Looking for Oneself : Contributions to the Study of Charles Olson. » *Minutes of the Charles Olson Society* : Vancouver, www.charlesolson.ca

2.2: William Carlos Williams**2.2.1: Sources primaires.**

In the American Grain. New Direction : New York, 1956.

« The Art of Poetry n° 6: William Carlos Williams ». Stanley Koehler. *Paris Review*. 6.32 (summer/Fall 1964).

The Autobiography of William Carlos Williams. Random House : New York, 1951.

Collected Poems 1 1909-1939. Walton Litz & Christopher MacGowan (ed) Carcanet : Manchester, 1987.

The Collected Poems of William Carlos Williams. Vol 2 : 1939-1962. Christopher MacGowan (ed.) New Directions : New York, 1991.

The Embodiment of Knowledge. Ron Loewinsohn (Ed.). New Directions : New York, 1974.

Imaginations. Webster Schott (ed). New Directions : New York, 1971.

Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress. Eugene Jolas (ed). Shakespeare and Co: Paris, 1929.

Paterson. New Direction : New York, 1992.

-- *Paterson* 1&2. New Directions : New York, 1949.

-- *Paterson* 1-3. New Directions : New York, 1950.

-- *Paterson* 1-4. New Directions : New York, 1951.

-- *Paterson*. Yves Di Manno (ed). Flammarion : Paris, 1963.

Poèmes de William Carlos Williams. William King (trad). Pierre Seghers : Paris, 1963

Selected Essays of William Carlos Williams. New Directions : New York, 1969.

The Selected Letters of William Carlos Williams. New Directions : New York, 1957.

Something to Say. J. Breslin (ed.). New Directions: New York, 1985.

Speaking Straight Ahead. Linda W. Wagner (ed). New Directions: New York, 1976.

I Wanted to Write a Poem : the Autobiography of the Works of a Poet. Edith Heal (Ed). New Directions : New York, 1977.

William Carlos Williams : Poèmes. Jacqueline Saunier-Ollier (ed). Aubier Montaigne : Paris, 1981.

William Carlos Williams Reader. Macha Louis Rosenthal (ed). New Directions: New York, 1966.

2.2.2: Sources secondaires.

Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford UP: Oxford, 1953.

Aragon, Louis. *Le paysan de Paris*. Gallimard : Paris, 1953.

Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form*. Louisiana State University Press: Baton Rouge, 1941.

-- *A Rhetoric of Motives*. University of California Press: Berkeley, 1969.

Empson, William. *Some Versions of Pastoral*. New Directions: New York, 1950.

Holmes, Oliver Wendell. *Medical Essays*. Houghton Mifflin: New York, 1911.

Pater, Walter H. *Greek Studies: a Series of Essays*. Macmillan : London, 1910.

-- *Plato and Platonism*. Macmillan: London, 1910.

-- *The Renaissance*. Random House: New York, n.d.

2.2.3: Ouvrages critiques.

Aji, Helene. *Ezra Pound et William Carlos Williams: pour une poétique américaine*. Harmattan: Paris, 2001.

-- *William Carlos Williams*. Belin : Paris, 1994.

Beck, John. *Writing the Radical Center*. SUNY Press : Albany, 2001

Bloom, Harold. *William Carlos Williams*. Chelsea House Publishers: New York, 1986.

Cadiot, Olivier. *L'art poétique*. POL : Paris, 2004.

Callan, Ron. *William Carlos Williams and Transcendentalism : Fitting the Crab in the Box*. St Martin's Press : New York, 1992.

Cappucci, Paul R. *William Carlos Williams' Poetic Response to the 1913 Paterson Silk Strike*. Edwin Mellen Press: Lewiston, 2003.

Cirasa, Robert J. *The lost Work of William Carlos Williams: The Volumes of Collected Poetry as Lyrical Sequences*. Associated University Presses: Cranbury, 1995.

Coles, Robert. *William Carlos Williams: the Knack for Survival in America*. Rutgers UP: Piscataway, 1975.

Conarroe, Joel. *William Carlos Williams' Paterson : Language and Landscape*. University of Pennsylvania Press : Philadelphia, 1970.

Copestake, Ian D. *The Ethics of William Carlos Williams' Poetry*. Camden House: New York, 2010.

-- *Rigor of Beauty*. Peter Lang : Oxford, 2004.

Copestake, Ian D. (ed.) *The Legacy of WCW: Points of Contact*. Cambridge Scholars Publishing: Cambridge, 2007.

Cushman, Stephen. *William Carlos Williams and the Meaning of Measure*. Yale UP : New Haven, 1985.

Dijkstra, Bram. *The Hieroglyphics of New Speech : Cubism, Steiglitz and the Early Poetry of William Carlos Williams*. Princeton UP : Prienceton, 1969.

di Manno, Yves. *Objets Américains*. José Corti : Paris, 2009.

-- *William Carlos Williams, Paterson*. Corti : Paris, 2005.

Duffy, Bernard. *A Poetry of Presence : the Writing of William Carlos Williams*. University of Wisconsin Press : Madison, 1986.

Dupeyron-Marchessou, Héléne. *William Carlos Williams et le renouveau du lyrisme*. PUF : Paris, 1967.

Engels, John (ed). *The Merrill Studies in Paterson*. Merrill: Columbus, 1971.

Flinn, Anthony. *Approaching Authority: Transpersonal Gestures in the Poetry of Yeats, Eliot and Williams*. Bucknell UP: London, 1997.

Freiman, Ray (ed). *The Author Looks at Format*. American Institute of Graphic Arts: New York, 1951.

Gould Axelrod, Steven & Deese, Helen (Ed.) *Critical Essays on William Carlos Williams*. G K Hall & Co : New York, 1995.

Koehler, Stanley. *Countries of the Mind : the Poetry of William Carlos Williams*. Brucknell UP : Lewisburg, 1998.

Lloyd, Margaret Glynn. *William Carlos William's Paterson : a Critical Reappraisal*. Farleigh Dickinson UP : Madison, 1980.

Mariani, Paul L. *William Carlos Williams : A New World Naked*. McGraw Hill : New York, 1981.

-- *William Carlos Williams: The Poet and his Critics*. American Library Association: Chicago, 1975.

Oliphant, Dave. *William Carlos Williams & Others*. The University of Texas : Austin, 1985.

-- *The Anti-poetry of William Carlos Williams and Nicanor Parra*. The University of Texas, 1981.

- Ollier, Jacqueline. *William Carlos Williams: Voyage vers l'amour*. Aden: Bruxelles, 2008.
- Rapp, Carl. *William Carlos Williams and Romantic Idealism*. Brown UP : Hanover, 1984.
- Rehder, Robert. *Stevens, Williams, Crane and the Motive for Metaphor*. Macmillan Palgrave: London, 2004.
- Rexroth, Kenneth. *More Classics Revisited*. New Directions : New York, 1989.
- Riddel, Joseph N. *The Inverted Bell : Modernism and the Counter Poetics of William Carlos Williams*. Louisiana State UP : Baton Rouge, 1974.
- Saunier-Ollier, Jacqueline. *William Carlos Williams : l'homme et l'œuvre poétique*. Belles Lettres : Nice, 1979.
- Terrell, Carroll F. *William Carlos Williams : Man and Poet*. National Poetry Foundation : Orono, 1983.
- Wallace, Emily Mitchell (ed.). *A Bibliography of William Carlos Williams*. Wesleyan UP : Middeltown. 1968.
- Walker, David Lewis. *The Transparent Lyric*. Princeton UP: Princeton 1984.

2.2.4: Articles critiques.

- Bollard, Margaret Lloyd. « The Interlace Element in Paterson. » *Twentieth Century Literature*, 21.3 (Oct 1975) pp 288-304.
- « Newspaper Landscape of Williams' Paterson. » *Contemporary Literature*, 16/3 (Summer 1975) pp. 317-327.
- Bremen, Brian A.. « 'The Radiant Gist': The Poetry Hidden in the Prose. » *Twentieth Century Literature*, 32.2 (Summer 1986) pp 221-241.
- Burbick, Joan. « Grimaces of a New Age: The Postwar Poetry and Painting of William Carlos Williams and Jackson Pollock. » *boundary 2*, 10.3. (Spring, 1982), pp. 109-123.
- Conarroe, Joel O. « The 'Preface' to *Paterson* ». *Contemporary Literature*. 10.1 (Winter 1969) pp 39-53.
- Cushman, Stephen. « The Differing Impulses of William Carlos Williams. » *American Literary History*, 3.3 (Autumn, 1991), pp. 614-622.
- Crawford, Hugh T. « Paterson, memex and hypertext. » *American Literary History*, 8.4 (1996) pp 665-682.
- Davis, K.M.. « The End of the American Avant Garde ». *American Literature*, 70.1 (1998) pp. 207-208.
- Dickie, Margaret. « Williams Reading Paterson. » *ELH*, 53.3 (Autumn, 1986) pp. 653-671.
- Duplay, Mathieu. « 'Stressing a Variant': The Desert Music, de William Carlos Williams à Steve Reich. » *TLE*, 25 (2008) pp. 211-220.
- « 'A River in the Mind ' : William Carlos Williams, la pensée du poème. » *Tropismes*, 16 (2010)
- Easterbrook, Neil. « 'Somehow Disturbed at the Core': Words and Things in William Carlos Williams. » *South Central Review*, 11.3. (Autumn, 1994), pp. 25-44.
- Fisher-Wirth, Anne W. « A Rose to the End of Time : William Carlos Williams and Marriage. » *Twentieth Century Literature*, 36.2 (summer 1990), pp. 155-172.
- Franke, Astrid. « William Carlos Williams and John Dewey on the Public, its Problems and its Poetry ». *REAL: Yearbook of Research in English and American Literature*, 19 (2003) pp. 269-292.
- Furia, Philip. « Paterson's Progress. » *boundary 2*, 9.2 (Winter 1981) pp 31-50.
- Gates, Rosemary L. « Forging an American Poetry from Speech Rhythms: Williams after Whitman. » *Poetics Today*, 8.3/4. (1987), pp. 503-527.
- Gavin, William. « How Things Go Wrong in Our Experience : John Dewey vs. Franz Kafka vs. William Carlos Williams. » *Transactions of the C.S. Peirce Society*, 35.1 (Winter 1999) pp. 39-68.
- Graham, Theodora R. « Williams, Flossie and the Others : The Aesthetics of Sexuality. » *Contemporary Literature*, 28. 2 (Summer 1987) pp 163-186
- Grigsby, Gordon K. « The Genesis of Paterson. » *College English*, 23.4 (January 1962) pp. 277-281.
- Gustafson, Richard. « William Carlos Williams' Paterson: A Map and Opinion. » *College English*, 26.7 (Apr., 1965), pp. 532-539.
- MacGowan, Christopher. « Williams' Last Decade: Bridging the Impasse. » *Twentieth Century Literature*, 35.3 (Autumn, 1989) pp. 389-405.

Mariani, Paul. « The 8th Day of Creation : Rethinking William's Paterson » in *American Poetry 1915 to 1945*. Harold Bloom (ed). Chelsea House Publishers : ,1987.

-- « 'Fire of a Very Real Order': Creeley and Williams. » *boundary 2*, 6.3 (Spring - Autumn, 1978), pp. 173-192.

Marsh, Alec. « The Poet as a Man of Action: Emersonian Reflections on Williams' The Wedge. » *College Hill Review*, 5 (Winter-Spring 2010).

Mazzaro, Jerome. « The Descent Once More: *Paterson V* and *Pictures from Brueghel*.» *Modern Poetry Studies*, 1.6 (1970) pp 287-297.

Mikkelsen, Ann. « 'The Truth About Us' : Pastoral, Pragmatism and Paterson. » *American Literature*, 75.3 (Sept 2003) pp. 601-627.

Monteiro, George. « The Existence of an American Venus : William Carlos Williams versus Henry Adam. » *Journal of Modern Literature*, 20.2 (Winter 1996) pp 248-253.

Moore, Patrick. « William Carlos Williams and the Modernist Attack on Logical Syntax. » *ELH*, 53.4 (Winter, 1986), pp. 895-916.

Pickard, Zachariah. "William Carlos Williams, Description, and the Avant-Garde." *American Literary History*, 22.1 (Spring 2010) pp. 85-108.

Quinn, M. Bernetta. « A Testament of Perpetual Change. » *PMLA*, 70.3 (June 1955) pp. 292-322.

Rozelle, Lee. « Ecocritical City/ Modernist Reactions to Urban Environments. » *20th Century Literature*, 48.1 (Spring 2002) pp 100-115.

Schmidt, Peter. « Some Versions of Modernist Pastoral: Williams and the Precisionists. » *Contemporary Literature*, 21.3 (Summer, 1980), pp. 383-406.

Sibley, Gay. « The Satiric Use of the Ginsberg Letters. » *American Literature*, 55.1 (March 1983) pp 1-23.

Stuckey-French, Ned. « 'An Essay on Virginia': William Carlos Williams and the Modern(ist) Essay. » *American Literature*, 70.1. (Mar., 1998) pp. 97-130.

Sullivan, Ann Marie. « The Poet and the Engineer, or, Birth of a Masterpiece. » *Trends* (May 5 1966)

Tapscott, Stephen. « Whitman in Paterson. » *American Literature*, 53.2 (May 1981) pp 291-301.

Tashjian, Dickran. « Williams and Automatic Writing. Against the presence of surrealism. » *William Carlos Williams Review*, 20/1 (Spring 1996) pp. 14.

Von Hallberg, Robert. « The Politics of Description: W. C. Williams in the Thirties. » *ELH*, 45.1 (Spring, 1978), pp. 131-151.

Weatherhead, A.K. « William Carlos Williams : Prose, Form and Measure. » *ELH*, 33.1 (March 1966) pp 118-131.

Welshimer Wagner, Linda. « William Carlos Williams: Giant. » *College English*, 25.6 (Mar., 1964), pp. 425-430.

-- « William Carlos Williams' The Great American Novel. » *Novel : A Forum on fiction*, 3.1 (Autumn 1969) pp 48-61.

Willard, Nancy M. « A Poetry of Things : Williams, Rilke, Ponge. » *Comparative Literature*, 17.4 (Autumn 1965) pp 311-324.

2.2.5: Thèses

Desblaches, Claudia. *Tradition et Innovation dans les poèmes de William Carlos Williams et Edward Estlin Cummings*. Thèse soutenue à l'Université de Tours sous la direction de Pierre Gault, 1999.

2.2.6: Numéros de revues.

« William Carlos Williams. » *In'hui* 14 (Hiver 1981)

« William Carlos Williams Issue. » *Twentieth Century Literature*, 35.3 (Autumn, 1989)

William Carlos Williams Review. Ian Copestake (ed). 1986-2012.

2.2.7: Conférences.

« Journée d'étude William Carlos Williams. » ENS-LSH (Lyon), juin 2007.

2.3: Louis Zukofsky

2.3.1: Sources primaires.

- « *A* ». John Hopkins UP : Baltimore, 1993.
- « *A* ». Serge Gavronsky (ed.) *Ulysse fin de siècle* : Dijon, 2001.
 - « *A* » 1-12. Origin Press : Kyoto, 1959.
 - « *A* » 13-21. Jonathan Cape : London, 1969.
 - « *A* »-14. Turret Books : London, 1967.
 - « *A* »-22 & 23. Grossman : New York, 1975.
 - « *A* »-24. Grossman : New York, 1971.
 - *First Half of « A »*-9. Privately printed : New York, 1940.
- ALL : The Collected Short Poems, 1923-1964*. Norton : New York, 1971.
- Bottom : on Shakespeare*. Wesleyan UP : Middletown, 2002.
- Collected Fiction*. Dalkey Archive Press : Normal Il, 1990.
- Complete Short Poetry*. John Hopkins UP : Baltimore, 1991.
- « The Objectivist Issue ». *Poetry* 37.5 (feb 1931).
- *Poetry*. 37.6 (March 1931)
- Prepositions + : The Collected Critical Essays*. Wesleyan UP : Middletown, 2000.
- Le Style Apollinaire*. Wesleyan UP : Middletown, 2003.
- A Test of Poetry*. Wesleyan UP : Middletown, 2000.
- A Useful Art : Essays and Radio Scripts on American Design*. Wesleyan UP : Middletown, 2000.

2.3.2: Sources secondaires.

- Adams, Henry. *The Education of Henry Adams*. Oxford UP: Oxford, 1999.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. Chatto and Windus: London, 1949.
- Sextus Empiricus. *Against the Professors*. Harvard UP : Cambridge, 1949.
- Spinoza, Baruch. *Ethique*. Folio : Paris, 1954.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Blackwell Publishing: London, 1991.
- *Tractatus Logico-Philosophicus*. Routledge : London, 2001.
- Woodbridge, F. J. E.. *Nature and Mind*. Columbia UP: New York, 1937.
- *The purpose of History*. Columbia UP: New York, 1916.

2.3.3: Ouvrages critiques.

- Ahearn, Barry. « *A* » *An Introduction*. University of California Press: Berkeley, 1982.
- Blau Duplessis, Rachel & Quartermain, Peter (ed). *The Objectivist Nexus*. University of Alabama Press : Tuscaloosa, 1999.
- Corman, Cid. *The Practice of Poetry : Reconsiderations on Louis Zukofsky's A Test of Poetry*. Origin : Kyoto, 1998.
- Creeley, Robert. *A Quick Graph*. Four Seasons Foundation:San Francisco, 1970.
- Gavronsky, Serge. *Mallarmé spectral ou Zukofsky au travail*. La main courante : Paris, 1998.
- Gilonis, Harry (ed) *Louis Zukofsky, Or Whomever Someone Else Thought He Was*. North and South : Twickenham, 1988.
- Heller, Michael. *Conviction's Net of Branches*. Southern Illinois UP : Carbondale, 1985.
- Hocquard, Emmanuel. *Ma Haie : Un Privé à Tanger 2*. POL : Paris, 2001.
- *Conditions de Lumière*. POL: Paris, 2007.
- Homberger, Eric. *American Writers and Radical Politics 1900-1939*. Macmillan: New York, 1986.

- Kelly, Louis. *The True Interpreter*. Saint Martins Press : New York, 1979.
- Levin, Jonathan. *The Poetics of Transition*. Duke UP: Durham, 1999.
- Perlman, Bob. *The Trouble with Genius*. University of California Press: Berkeley, 1994.
- Quartermain, Peter. *Disjunctive Poetics*. Cambridge UP: Cambridge, 1992.
- Rieke, Alison. *The Senses of Non-Sense*. Iowa UP : Iowa, 1992.
- Scroggins, Mark. *The Poem of A Life*. Shoemaker & Hoard: Washington DC, 2007.
- *Zukofsky and the Poetry of Knowledge*. University of Alabama Press: Tuscaloosa, 1998.
- Scroggins, Mark (ed.). *Upper Limit Music*. University of Alabama Press: Tuscaloosa, 1997.
- Taggart, John. *Songs of Degrees*. University of Alabama Press : Tuscaloosa, 1994.
- Terrell, Carroll (ed.). *Louis Zukofsky: Man and Poet*. National Poetry Foundation: Orono, 1979.
- Tomlinson, Charles. *Some Americans : A Personal Record*. University of California Press : Berkeley, 1981.
- Woods, Tim. *Poetics of the Limit*. Palgrave, Macmillan: New York, 2002.
- Zukofsky, Celia. *American Friends*. CZ : New York, 1979.

2.3.4: Articles critiques.

- Ahearn, Barry. « Origins of 'A': Zukofsky's Materials for Collage ». *EJH*, 45.1 (Spring 1978) pp. 152-176.
- Albiach, Anne-Marie. « Contrepoint. » in *Anawratha*. Al Dante : Romainville, 2006.
- Bernstein, Charles. « Words and Pictures. » *Sagetrieb* 2.1 (Spring 1983) pp. 113-131.
- Beyers, Chris. « Louis Zukofsky in Kentucky in History. » *College Literature*, 30.4 (Fall 2003) pp. 71-88.
- Breslin, Glenna. « Lorine Niedecker and Louis Zukofsky. » *Pacific Coast Philology*, 20.1/2. (Nov., 1985), pp. 25-32.
- Byrd, Don. « Getting Ready to Read "A". » *boundary 2*, 10.2 (Winter 1982) pp. 291-308.
- Cook, Albert. « Metrical Inventions : Zukofsky and Merwin. » *College Literature*, 24.3 (Oct 1997) pp. 70-83.
- Corman, Cid. « At : Bottom. » in *Word for Word. Essays on the Arts of Language*. Black Sparrow, Santa Barbara, 1977.
- « Poetry as Translation » in *At their Word*. Black Sparrow : Santa Barbara, 1978.
- « Ryokan's Scroll » *Sagetrieb* 2.1 (Fall 1982) pp 285-289.
- « The Z Gambit » *Origin* 5.2 (Winter 1983) pp 70-88.
- Creeley, Robert. « All Ears Hear Here. » *New York Book Review*, May 20 1979.
- Davidson, Michael. « Dismantling "Mantis": Reification and Objectivist Poetics. » *American Literary History* 3.3. (Autumn, 1991), pp. 521-541.
- Dembo, L.S. « Louis Zukofsky: Objectivist Poetics and the Quest for Form. » *American Literature*, 44.1 (March 1972) pp. 74-96.
- Gavrinsky, Serge. « Con/vers/ation : LZ & FP. » in *Ponge résoluement*. Jean Marie Gleize (ed). ENS Editions : Lyon, 2004.
- *Mallarmé visible et invisible*. *TTR*, 12.1 (1er semestre 1999) p. 115-130.
- Grim, William. « Form and the Long Poem : The Music of Zukofsky's 'A'. » *Pembroke Magazine* 24 (1992) pp. 141-46.
- Hatlen, Burton. « Art and/as Labor : Some Dialectical Patterns in 'A'-1 through 'A'-10 » *Contemporary Literature* 25.2 (summer 1984) pp. 205-234.
- « From Modernism to Postmodernism : Zukofsky's 'A'-12 » *Sagetrieb* 11.1/2 (Spring-Fall 1992) pp 21-34.
- Hennessy, Michael. « Louis Zukofsky, Charles Tomlinson and the Objective Tradition. » *Contemporary Literature*, 37.2 (Summer 1996) pp. 333-345.
- Kelly, Robert. « Song ?/After Bread. Notes of Zukofsky's A 1-12 » *Kulchur* 3.12 (Winter 1963) pp 33-63.
- Kenner, Hugh. « Bottom on Zukofsky. » *MLN* 90.6 (Dec., 1975), pp. 921-922.
- Lyons, Graham. « Citation as Explanation ; Walter Benjamin and Louis Zukofsky, Colporteurs. » *Jacket Magazine*, 36 (2008).
- McHale, Brian. « Poetry as Prosthesis. » *Poetics Today*, 21.1 (Spring 2000) pp. 1-32.

- Murphet, Julian. « 'Events Listening to their own Tremors': Zukofsky and Objective Anachrony. » *Textual Practice*, 26:4 (2012) pp. 707-727
- Parker, Richard. « Cantos 75 v 'A'-24. » *Golden Handcuffs Review*, 1.14 (Winter-Spring 2011) pp 270-85.
 -- « Walter Pater — Imagism — Objectivist Verse » *Victorian Network*, 3.1 (Special Bulletin).
- Perloff, Marjorie. « Playing the Numbers: the French Reception of Louis Zukofsky. » *Verse* 22-23 (2006): 102-20.
- Proffitt, Edward. « What Would Catullus Think? » *College English* 40.6. (Feb. 1979), p. 706.
- Quartermain, Peter. « "Only is Order Othered. Nought is Nulled": Finnegans Wake and Middle and Late Zukofsky. » *ELH* 54.4. (Winter, 1987), pp. 957-978.
- Rieke, Alison. « Words' Contexts, Contexts' Nouns: Zukofsky's Objectivist Quotations. » *Contemporary Literature* 33.1 (Spring, 1992), pp. 113-134.
- Salvato, Nick. « Louis Zukofsky Old English Sources for 'A'-23 » *Notes and Queries*, 49.1 (March 2002) pp. 85-88.
- Schelb, Edward. « The Exaction of Song: Louis Zukofsky and the Ideology of Form. » *Contemporary Literature* 31.3 (Autumn, 1990), pp. 335-353.
- Scroggins, Mark. « There are less Jews left in the World. » *Shofar* 21.1 (Fall 2002) pp. 63-75.
- Taggart, John. « The Use of "A". » *boundary 2* 9.2 (Winter, 1981), pp. 291-294.
- Turquety, Benoît. « L'image-arrêt. Pound, Zukofsky, Mallarmé, Huillet et Straub : poésie cinéma. » *Fabula LHT* 2.1 (décembre 2006) URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Turquety.html>
 --« Poésie pour les temps modernes : Louis Zukofsky & le cinéma » *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 49 (2006) pp. 58-90.
- Twitchell-Waas, Jeffrey. « Turning the senses : Cavalcanti, Marx, Spinoza and Zukofsky's 'A'-9 » *Sagetrieb* 11.3 (Winter 1992) pp 57-91.
 -- « Louis Zukofsky. » *The Review of Contemporary Fiction*, 22.3 (Sept. 2002)
- Wolfson, Susan. « The Signature of the Initial in Zukofsky's 'A' » in *Reading for Form*. Marshall Brown & Susan Wolfson (ed). University of Washington Press: Seattle, 2007.

2.3.5: Numéro de revues.

- « 'A' : Louis Zukofskys Grosses Amerikanisches Gedicht. » *Zeitschrift für Literatur Schreibeft*, 66 (April 2006).
- « A Centenary Portfolio on Louis Zukofsky. » *Chicago Review*, 50:2/3/4 (Winter 2004-05).
- « Dove Sta Memoria. » *Paideuma*, 7.3 (Winter 1978).
- «Louis Zukofsky Centennial.» *Flashpoint*, 7 (Summer 2004).
- « Louis Zukofsky Issue. » *MAPS*, 5 (1973).
- « Louis Zukofsky : 1904-1978. » *Paideuma*, 7.3 (Winter 1978).
- « Louis Zukofsky Issue . » *Poetry*, 107.1 (october 1965)
- « Les objectivistes rendent visite à Java. » *Java*, 4 (Ete 1990).
- « Des poètes qu'on appelait 'Objectivistes' ». *Europe*, 578-579 (juin juillet 1977).
- « Zukofsky : Ordering of Bottom: ». *Wolf Magazine for Poetry*, 19
- « Zukofsky Centennial Issue. » *Jaket Magazine*, 30 (July 2006).

2.3.6: Thèses

- Berthé, Serge. *L'œil et l'oreille dans l'œuvre de Zukofsky*. Thèse soutenue à Paris IV sous la direction de Pierre Yves Pétillon, 1997.
- Kalck, Xavier. *L'expérience de la langue chez les poètes Objectivistes*. Thèse soutenue à l'Université Paris IV sous la direction de Pascal Aquien. 2007.
- Lang, Abigail. *Le monde compte rendu: Lectures de Louis Zukofsky*. Thèse soutenue à l'université Paris 3 sous la direction de Marie Christine Lemardeley-Cunci, 1999.
- Manning, Nicholas. *La hantise de la rhétorique ou la quête d'un langage 'vrai' : problèmes et paradoxes autour de l'exigence de sincérité dans la poésie moderne*. Thèse soutenue à l'Université de Strasbourg sous la direction de Michèle Finck, 2010.

Turquety, Benoit. *Huillet & Straub, 'objectivistes' en cinema*. Thèse soutenue à l'Université Paris 8 sous la direction de Guy Fihman, 2005.

2.3.7: Conférences

Rouget, F. & Stout, J. « Poétique de l'objet. » Actes de colloque international de Queen University (Mai 1999). Honoré Champion : Paris, 2001.

« Re-Reading Louis Zukofsky's Bottom :On Shakespeare A Symposium for Students, Poets, and Scholars. » October 31 & November 1st 2003. SUNY UB

« The Louis Zukofsky Centennial Conference. » Sept 17-19 2004. Columbia University & Barnard College.

« New Objectivisms : an International Symposium» May 17-18 2012. Université Rome 3.

2.3.8: Ressources internet.

Z-site : A Companion to the Works of Louis Zukofsky. Twitchell-Waas, Jeffrey (ed). www.z-site.net

2.4: Correspondance

Ahearn, Barry. *Selected Letters of Ezra Pound and Louis Zukofsky*. New Directions : New York, 1987.

Ahearn, Barry. *The Correspondence of William Carlos Williams and Louis Zukofsky*. Wesleyan UP : Middletown, 2003.

Blevins, Richard (ed). *Charles Olson and Robert Creeley The Complete Correspondence. Volumes 9 & 10*. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1990-1995.

Butterick, George F (ed). *Charles Olson and Robert Creeley The Complete Correspondence. Volumes 1-8*. Black Sparrow Press : Santa Barbara, 1980-1987.

East, James H (ed). *The Humane Particulars: The Collected Letters of William Carlos Williams and Kenneth Burke*. University of South Carolina Press: Columbia, 2003.

Maud, Ralph (ed). *Poet to Publisher: Olson's Correspondence to Donald Allen*. Talon : Vancouver, 2003.

Seelye, Catherine (ed). *Charles Olson & Ezra Pound: An Encounter at St Elizabeths*. Grossman Publishers : New York, 1975.

Whitemeyer, Hugh (ed) *Selected Letters of Ezra Pound and William Carlos Williams*. New Directions: New York, 1996.

2.5: Références abondant plusieurs auteurs du corpus

Andrews, Bruce & Bernstein, Charles (Ed). *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Southern Illinois UP: Carbondale, 1984.

Ashton, Jennifer. *From Modernism to Postmodernism*. Cambridge UP: Cambridge, 2006.

Bawer, Bruce. *Prophets and Professors*. Story Line Press: Brownsville, 1995.

Beach, Christopher. *ABC of Influence: Ezra Pound and the Remaking of American Poetic Tradition*. University of California Press: Berkeley, 1992.

Byrd, Don. *The Poetics of the Common Knowledge*. SUNY Press: Albany, 1994.

Commens, Bruce. *Apocalypse and After*. University of Alabama Press: Tuscaloosa, 1995.

Creeley, Robert. *A Quick Graph*. Four Seasons Foundation: San Francisco, 1970.

Davenport, Guy. *Every Force Evolves a Form*. North Point Press: San Francisco, 1987.

-- *The Geography of the Imagination*. David R. Godine: Boston, 1997.

Davie, Donald. *Two Ways out of Whitman*. Carcanet : London, 2001.

Kenner, Hugh. *The Pound Era*. University of California Press: Berkeley, 1973.

-- *A Homemade World*. Alfred A Knopf: New York, 1975.

-- *Mazes*. North Point Press: San Francisco, 1989.

Kumamoto Stanley, Sandra. *Louis Zukofsky and the Transformation of a Modern American Poetics*. University of California Press: Berkeley, 1994.

« Poésie USA ». *Action Poétique* 56 (Décembre 1973).

Siècle à main 9 (1970).

--12 (Printemps 1970).

Rifkin, Libbie. *Career Moves*. University of Wisconsin Press: Madison, 2000.

Tadié, Benoit. *L'expérience moderniste anglo-américaine*. Thèse soutenue à l'université Paris 3 sous la direction de Bernard Brugière, 1994.

3: Contexte

3.1: Critique littéraire américaine (historique).

The Cambridge History of American Literature. William Peterfield Trent, John Erskine, Stuart Sherman & Carl Van Doren (ed). Putnam's Sons: New York, 1921.

Eliot, T.S. *Selected Prose of T.S. Eliot*. Frank Kermode (ed). Mariner Books: Boston, 1975.

Graves, Robert & Jackson, Laura Riding. *A Survey of Modernist Poetry*. Carcanet: London, 2002.

Hulme, T.E. *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*. Harcourt Brace: New York, 1936.

Leitch, Vincent. *American Literary Criticism since the Thirties*. Routledge: New York, 1988.

Levine, David. *History as Romantic Art*. Stanford UP: Stanford, 1959.

Marx, Leo. *The Machine in the Garden*. Oxford UP: New York, 1964.

Matthiessen, Francis O. *The American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. Oxford UP: New York, 1968.

--*The Responsibilities of the Critic*. John Rackliffe (ed). Oxford UP: New York, 1952.

More, Paul Elmer. *On Being Human*. Princeton UP: London, 1936.

Parrington, Vernon Louis. *Main Currents in American Thought*. Univ of Oklahoma Press: Norman 1987.

Pearce, Roy Harvey. « Historicism Once More ». *The Kenyon Review*, 20.4 (autumn, 1958), pp. 554-591

Poe, Edgar Allen. *Poetry and Tales*. Patrick Quinn (ed.) Library of America: Des Moines, 1984.

--*Essays & Reviews*. Library of America: Des Moines, 1984

Pound, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. Thomas S. Eliot (ed). New Directions: New York, 1968.

Spingarn, Joel. *Literary Criticism*. Columbia UP : New York, 1911

-- *Scholarship and Criticism in the United States*. Harcourt Brace : New York, 1922.

Stokes, Claudia. *Writers in Retrospect*. University of North Carolina Press: Chapel Hill, 2006.

Taupin, René. *L'influence du symbolisme français sur la poésie américaine 1910-1920*. Honoré Champion: Paris 1929.

Trent, William P. *Cambridge History of American Literature*. G.P. Putnam's Sons: New York, 1921.

Wellek, René. *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. Yale UP: New Haven 1970

-- *A History of Modern Criticism*. Cambridge UP: Cambridge, 1981.

-- *New Criticism: Pro & Contra*. *Critical Inquiry* vol 4 No 4 Summer 1978, 611-624.

Wilson, Edmund. *Axel's Castle*. Farrar, Strauss and Giroux: New York, 2004.

3.2: Philosophie anglo-saxonne

Adams, Brooks. *The Law of Civilisation and Decay*. MacMillan: New York, 1896.

--*The New Empire*. MacMillan: New York, 1905.

Beard, Charles A. *The Rise of American Civilisation*. Macmillan: New York, 1945.

Cook, J. Thomas. « Spinoza's Place in this Century's Anglo-American Philosophy. » in *Cambridge Companion to Spinoza's Ethics*. Olli Koistinen (ed). Cambridge UP: Cambridge, 2009.

- Dewey, John. *Art as Experience*. Penguin: London, 2005.
 -- *La formation de la valeur*. La découverte: Paris, 2011.
- Dickstein, Morris (Ed.). *The Revival of Pragmatism*. Duke UP: Durham, 1998.
- Emerson, Ralph Waldo. *Essays: First Series*. Philips Samson and Co: Boston, 1854.
 -- *Emerson's Prose and Poetry*. Norton: New York, 2001.
- James, William. *Collected Essays and Reviews*. Longmans, Green and Co: London, 1920.
 -- *A Pluralistic Universe*. Longmans, Green and Co: New York, 1909.
- Peirce, Charles Saunders. « How to make our ideas clear. » *Popular Science Monthly*, 12 (January 1878) pp 286-302
- Pinkas, Daniel. *Santayana et l'Amérique du Bon Ton*. Metropolis: Genève 2003.
- Robinson, James Harvey. *The New History*. Macmillan: New York, 1912.
- Russel, Bertrand. « On the Meaning of Meaning » *Dial* 81.2 (August 1926) pp. 114-121.
- Santayana, George. *The Genteel Tradition*. Harvard UP: Cambridge, 1967.
 -- *Interpretations of Poetry and Religion*. Gloucester Mass: Peter Smith, 1969.
 -- *Skepticism and Animal Faith*. Constable and Company: London, 1923.
 -- *The Unknowable*. Clarendon Press: Oxford, 1923.
 -- *Three Philosophical Poets*. Cambridge: Harvard UP, 1927.
- Veblen, Thorstein. *The Place of Science in Modern Civilization and Other Essays*. Huebsch: New York, 1919.
 -- *The Theory of the Leisure Class*. Macmillan Company: 1922.
 -- *The Vested Interests and the common man*. Sentry Press: New York, 1964.
- Whitehead, Alfred North. *Science and the Modern World*. Fontana Books: Glasgow, 1975.

3.3: Lecture, publication et diffusion des textes littéraires.

- Anderson, Elliot & Minzie, Marie (ed). *The Little Magazines in America: A Modern Documentary History*. Pushcart Press; New York, 1978.
- Biggs, Mary. *A Gift that Cannot be refused: the writing and publishing of contemporary American Poetry*. Greenwood Press: Westport, 1990.
- Bornstein, George (ed). *Representing Modernist Texts: Editing as Interpretation*. University of Michigan Press : Ann Arbor, 1994.
- Harrington, Joseph. *Poetry and the Public: The Social Form of Modern U.S. Poetics*. Wesleyan UP: Middletown, 2002.
- Hoertz Badaracco, Claire. *Trading Words: Poetry, Typography and Illustrated Boks in the Modern Literary Economy*. John Hopkins UP Balitmore, 1995.
- Kingham, Victoria. *Commerce, Little Magazines and Modernity: New York, 1915-1922*. PHD at De Montfort University supervised by Andrew Thacker, December 2009.
- Knight, Christopher. *Uncommon Readers*. U of Toronto Press: Toronto, 2003.
- Rosenquist, Rod. *Modernism, the Market and the Institutions of the New*. Cambridge UP: Cambridge, 2009.
- Riddel, Joseph. « Reading America/American Readers. » *MLN* 99.4 (Sep., 1984), pp. 903-927.
- Savage, Bill. « Howl and the Paperback Revolution. » *Common Review*, 7.1 (Fall 2008).
- Sommerville, Henry S. *Commerce and Culture in the Career of the Permanent Innovative Press: New Directions, Grove Press, and George Braziller inc*. University of Rochester : Rochester, 2009.
- Tadié, Benoit (ed). *Revue modernistes anglo-américaines*. Ent'Revues : Paris, 2006.
- Turner, Catherine. *Marketing Modernism Between the Two World Wars*. U of Massachusetts Press: Amherst, 2003.
- West, Russel. « To the Unknown Reader. » *Arbeit aus Anglistik und Amerikanistik*. 26.2 Gunter Narr Verlag: Tübingen, 2001.

3.4: Domaine Britannique.

- Carlyle, Thomas. *On Heroes, Hero Worship and the Heroic in History*. Chapman and Hall: London, 1840.
- Coleridge. *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. William Pickering: London, 1847.
- Constable, John (ed). *I.A. Richard and his Critics*. Routledge: London, 2001.
- Frazer, George James. *The Golden Bough*. Macmillan: New York, 1976.
- Kermode, Frank. *Romantic Image*. Routledge: New York, 2002.
- Lawrence, D.H. *Studies in Classic American Literature*. Penguin: London, 1990.
- Richards, Ivor Armstrong. *Principles of Literary Criticism*. Routledge: New York, 2009.
- Wordsworth, William. *Lyrical Ballads and Other Poems 1797-1800*. James Butler & Karen Green (ed). Cornell UP: Ithaca, 1992.

3.5: Langue américaine.

- Fries, Charles Carpenter. *American English Grammar*. Appleton Century Company: New York, 1940.
- Mencken, H.L. *The American Language*. Alfred A Knopf: New York, 1921.

3.6: Civilisation américaine.

- Boorstein, Daniel (ed). *Histoire des Américains*. Robert Laffont : Paris, 1991.
- Buelens, Gert & Rudin, Ernst (eds.). *Deferring a Dream: Literary Sub-Versions of the American Columbiad*. Birkhäuser: Basel, 1994.
- Grafmeyer, Yves & Joseph, Isaac (ed). *L'école de Chicago: Naissance de l'écologie urbaine*. Champs: Paris, 2004.
- Hulten, Pontus. *Paris/New York : 1908/1968*. Centre George Pompidou : Paris, 1991.
- Marienstras, Elise. *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*. François Maspero : Paris, 1976.
- Paine, Thomas. *Complete Writings*. Philip S. Forner (ed). Citadel Press : New York, 1945.
- Smith, Henry Nash. *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*. Harvard UP: Cambridge, 1978.
- Zunz, Oliver. *Le Siècle Américain*. Fayard : Paris, 2000.

4: Références théoriques & méthodologiques

4.1: Critique littéraire – modernisme

- Aji, Hélène. *Ezra Pound and Referentiality*. PU Paris-Sorbonne: Paris, 2003.
- Alfandary, Isabelle & Nesme, Axel (ed). *Modernism and Unreadability*. PU de la Méditerranée : Montpellier, 2011.
- Altieri, Charles. *The Art of Twentieth-Century American Poetry : Modernism and After*. Blackwell: Malden, 2006.
- *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry during the 1960s*. Bucknell UP: Lewisburg, 1979.
- *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry* Cambridge UP: Cambridge, 1989
- Bloom, Clive & Docherty, Brian. *American Poetry: The Modernist Ideal*. St Martin's Press: New York, 1995.
- Breslin, James. *From Modern to Contemporary*. U of Chicago Press: Chicago, 1983.
- Davidson, Michael. *Ghostlier Demarcations : Modern Poetry and the Material Word*. University of California Press : Berkeley, 1997.
- Longenbach, James. *Modernist Poetics of History*. Princeton UP: Princeton, 1987.
- « Le modernisme américain – Libres influences. » *RFEA*, 84 (2000).
- Moulin, Joanny. « Remanent Romanticism In Modern Poetry ». *Cercles* 12 (2005), p 1-13.

- Perquin, Charles. « Robert Browning's Dramatic Monologues : Masks, Voices and the Art of Confession. » *Cercles*, 2 (2001) pp. 3-11.
- Perloff, Marjorie. *The Dance of the Intellect*. Cambridge UP: Cambridge, 1985.
- *Poetic Licence*. Northwestern UP: Evanston, 1990.
 - *The Poetics of Indeterminacy, Rimbaud to Cage*. Princeton UP: Princeton, 1981.
 - *Wittgenstein's Ladder*. Chicago UP: Chicago, 1996.
- Rabaté, Jean-Michel. *The Ghost of Modernity*. University Press of Florida : Gainseville, 1996.
- Riddel, Joseph. « The Hermeneutical Self - Notes toward an 'American' Practice ». *boundary 2*, 12.3 (Spring - Autumn, 1984), pp. 71-98.
- Shusterman, Richard. *T.S.Eliot and the Philosophy of Criticism*. Columbia UP : New York, 1988.
- Schwartz, Sanford. *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot, & Early 20th-Century Thought*. Princeton UP: Princeton, 1985.
- Whitworth, Michael. *Einstein's Wake*. Oxford UP: Oxford, 2001.
- *Modernism*. Blackwell: London, 2007.

4.2: Critique littéraire américaine – Généralités

- Aaron, Daniel. *Writers on the Left*. Harcourt and Brace: New York, 1961.
- Aji, Hélène. « 'Is that wool hat my hat?' De l'image au concept en poésie américaine contemporaine. » *Transatlantica*, (juin 2006).
- Baetens, Jan. « Free Writing, Constrained Writing: The Ideology of Form ». *Poetics Today*, 18.1 (Spring, 1997) pp. 1-14.
- Bernstein, Charles. *apoetics*. Harvard UP: Cambridge, 1992.
- *Attack of the Difficult Poem*. Chicago UP: Chicago, 2011.
 - *Content's Dream: Essays 1975-1984*. Sun and Moon: Los Angeles, 1986.
- Cazé, Antoine. « 'The definition of beauty is' : Questions esthétiques chez Emily Dickinson. » in *Emily Dickinson : Éclipse du sens*. Agnès Derail-Imbert (ed). Édition rue d'Ulm : Paris, 2010. 63-78.
- Delville, Michel & Pagnouille, Christine (ed). *Sound as Sense: Contemporary U.S. Poetry &/in Music*. Brussels: Peter Lang, 2003.
- Dickstein, Morris. *Gates of Eden*. Basic Books: New York, 1977.
- Duplay, Mathieu. « Emerson, l'art, le poète. » in *Œuvres en prose de Ralph Waldo Emerson*. François Brunet & Anne Wicke (ed). Armand Colin : Paris, 2003. 114-129.
- Eshleman, Clayton. *Companion Spider: Essays*. Wesleyan UP: Middleton, 2010.
- Faas, Ekbert. *Towards a New American Poetics: Essays and Interviews*. Black Sparrow Press: Santa Barabara, 1978.
- Fauchereau, Serge. *Lectures de la poésie américaine*. Minuit: Paris, 1968.
- Frye, Northrop. *Fables of Identity*. Harcourt: New York, 1963.
- Gilbert, Roger. « The Dream of a Common Poetry. » *American Literary History*, 8.2. (Summer, 1996), pp. 350-363.
- « How to Read Contemporary American Literature. » *Cahiers de Charles 5*, 47 (2010).
- Lemardeley, Marie-Christine. *Cartographie du silence*. PU de Lyon : Lyon, 1996.
- Leyboldt, Günter. « Democracy's 'Lawless Music': the Whitmanian Moment in the U.S. Construction of Representative Literariness. » *New Literary History*, 38 (2007) pp. 89-108
- Mikkelsen, Anne Marie. *Pastoral, Pragmatism and 20th Century American Poetry*. Palgrave MacMillan: New York, 2011.
- Nesme, Axel. « Canonical Agon in Post-World War II American Poetry Anthologies. » *Revue Française d'Études Américaines*, 4.110 (2006) pp. 42-60.
- *L'autre sans visage : lecture de l'élégie américaine*. Honoré Champion : Paris, 2012.
 - « Éloge du précaire : *The Temple* de George Herbert. » in *Écritures différées*. Marie-Jeanne Ortemann (ed). CRLMC : Celermont-Ferrand, 2002. pp 89-101.
- New, Elisa. *The Line's Eye: Poetic Experience, American Sight*. Harvard UP: Cambridge, 1998.

- Perkins, David. *A History of Modern Poetry*. Harvard UP: Cambridge, 1979.
- Perloff, Marjorie. « From Theory to Grammar: Wittgenstein and the Aesthetic of the Ordinary ». *New Literary History*, 25.4 (Autumn, 1994), pp. 899-923.
- « La poésie américaine : constructions lyriques. » *RFEA*, 67 (1996).
- « La poésie américaine contemporaine : formes et pratiques. » *Études anglaises*, 61.2 (avril-juin 2008).
- Roubaud, Jacques & Deguy, Michel (ed). *Vingt Poètes Américains*. NRF: Paris, 1980.
- Savinel, Christine. « De l'abstrait à l'intime, la folie de l'impersonnel. » in *L'impersonnel en littérature, Explorations critiques et théoriques*. PU de Rennes : Rennes, 2009. 181-198.
- « The Form of the Inscape or the Landscape of the Shadow. » in *Cahiers de Charles V, Hors Série* (2006) : 177-193.
- « George Oppen ou la pensée de la relation. » in *La relation*. Vincent Broqua, Elisabeth Vialle & Tatiana Weets (ed). Michel Houdiard : Paris, 2008. 57-70.
- « Mémoire d'oubli – poèmes de Perelman, sculptures de Smithson. » in *Mémoires perdues, mémoires vives*. Carle Bonfous-Murat, Marie-Christine Lemardeley & André Topia (ed). Presses de la Sorbonne Nouvelle : Paris, 2006. 231-250.
- Schweighauser, Philipp. *The Noises of American Literature, 1890-1985: Toward a History of Literary Acoustics*. University Press of Florida: Gainesville, 2006.
- Silliman, Ron. *In the American Tree*. National Poetry Foundation: Orono, 1986.
- Szalay, Michael. *New Deal Modernism*. Duke UP: Durham 2000.
- Taggart, John. *Songs of Degrees*. University of Alabama Press: Tuscaloosa, 1994.
- Walls, Laura Dassow. *The Passage to Cosmos Alexander von Humboldt and the Shaping of America*. University of Chicago Press :Chicago, 2009.

4.3: Philosophie

- Adorno, Théodor. *Prismes : Critique de la culture et société*. Payot : Paris, 2003.
- *Théorie Esthétique*. Klincksieck : Paris, 1995.
- Attridge, Derrek ; Bennington, Geoff & Young, Robert. *Post-Structuralism and the Question of History*. Cambridge UP : Cambridge, 1993.
- Bergson, Henri. *Mémoire et vie*. PUF: Paris, 1957.
- Casey, Edward. *The Fate of Place*. University of California Press : Berkeley, 1998.
- Cometti, Jean-Pierre. « Le pluralisme pragmatiste et la question du relativisme. » *Archives de Philosophie*, 1.64 (2001) pp. 21-39
- Contat, Michel (Ed.). *Sartre*. Bayard : Paris, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Deux Régimes de Fou*. Minuit : Paris, 2003.
- *Différence et répétition*. PUF : Paris, 2011.
- *Empirisme et subjectivité : essai sur la nature humaine selon Hume*. PUF : Paris, 1953.
- *Spinoza : philosophie pratique*. Minuit: Paris, 2003.
- *Spinoza et le problème de l'expression*. Minuit : Paris, 1968
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. *Qu'est-ce que la Philosophie ?* Minuit : Paris, 1991.
- Derrida, Jacques. *De La Grammatologie*. Minuit : Paris, 1967
- *Limited Inc*. Galilée : Paris, 1990.
- *Marges de la philosophie*. Minuit : Paris, 1972.
- *Papier Machine*. Galilée : Paris , 2001.
- Duplay, Mathieu. « 'We cannot spend the day in explanation' : Emerson/Nietzsche/Deleuze, le temps de la pensée. » *TLE* 20 (2002) : 13-28.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. NRF : Paris, 1969.
- *L'ordre du discours*. NRF : Paris, 1971.

- Gaillard, Françoise (ed). *La modernité en question : de Richard Rorty à Jürgen Habermas*. Cerf : Paris, 1998.
- Kamuf, Peggy (ed). *A Derrida Reader*. Columbia UP : New York, 1991.
- Rochlitz, Rainer. *Théories Esthétiques après Adorno*. Actes Sud : Paris, 1990.
- Rorty, Richard. *Objectivity, Relativism, Truth*. Cambridge UP : New York, 1991.
- *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton UP: Princeton, 1979.
- Shusterman, Richard. *Surface & Depth*. Cornell UP : Ithaca, 2002.
- Shusterman, Richard & Tomlin, Adele (ed). *Aesthetic Experience*. Routledge : London, 2008.
- Soulez, Antonia. *Wittgenstein et le tournant grammatical*. Quadrige PUF : Paris, 2004.
- Vico, Gianbattista. *La science nouvelle*. Gallimard: Paris, 1993.

4.4: Théorie Littéraire

- Agamben, Giorgio. *La fin du poème*. Circé : Paris, 2002.
- *Stanze : Parole et Fantasma dans la culture occidentale*. Christian Bourgeois : Paris, 1981.
- Barthes, Roland. *Œuvres Complètes T1 1942-65*. Seuil : Paris, 1993.
- *Le plaisir du texte*. Seuil : Paris, 1973.
- Bouju, Emmanuel ; Geffen, Alexandre ; Hauteceur, Guiomar & Macé, Marielle (ed). *Littérature et exemplarité*. PUR : Rennes 2007.
- Collot, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. PUF : Paris, 2005.
- Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie : Littérature et sens commun*. Seuil : Paris, 1998.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*. Cornell UP : Ithaca, 1976.
- Dante Alighieri. *Œuvres Complètes*. Gallimard : Paris, 1965.
- Darras, Jacques. *Prose, poésie, circulation*. Fourbis : Paris, 1998.
- Duplay, Mathieu. « La théorie et le miroir de la lecture. » *Tropismes* 12 (2004) : 26-42.
- Eco, Umberto. *Interprétation et surinterprétation*. PUF : Paris, 1992.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Le Seuil : Paris, 1972.
- *Palimpsestes*. Seuil : Paris, 1982.
- Gleize, Jean-Marie. *A noir : Poésie et littéralité*. Seuil : Paris, 1992.
- Hurson, Didier. *Mystères de Goethe*. Septentrion: Lille, 2003.
- Jakobson, Roman. *Huit questions de poétique*. Seuil: Paris, 1977.
- Jenny, Laurent. *La parole singulière*. Belin : Paris, 1990.
- Nancy, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Bayard : Paris, 2003.
- Poirier, Richard. *Poetry and Pragmatism*. Harvard UP : Cambridge, 1992.
- Ponge, François. *Méthodes*. Folio : Paris, 1999.
- Ravault d'Allonnes, Olivier (ed). *Esthétique et Marxisme*. Union générale d'éditions : Paris, 1974.
- Said, Edward. *Beginnings*. Basic Books: New York, 1975.
- *On Late Style*. Vintage : New York, 2006.
- Schefer, Olivier. « Qu'est-ce que le figural ? » *Critique* 630 (novembre 1999) pp. 912-925.

4.5: Prosodie

- Attridge, Derek. *Meter and Meaning : An Introduction to Rhythm in Poetry*. Routledge : New York, 2003.
- *Well-weighed syllables*. Cambridge UP, 1974.
- Saintsbury, George. *Historical Manual of English Prosody*. Macmillan: London, 1914.

Sylvester, William. « The Existence of a Disjunctive Principle in Poetry: A Preliminary Essay. » *College English* 28.4 (Jan. 1967), pp. 265-272.

4.6: Références théoriques et méthodologiques diverses

- Becker, Howard. *Les mondes de l'art*. Champs: Paris, 2010.
- Darsel, Sandrine & Pouivet, Roger (ed). *Ce que l'art nous apprend : les valeurs cognitives dans les arts*. PUR : Rennes, 2008.
- Demoures, François-Xavier. « Relativité et relativisme : la réception de la théorie d'Einstein », *Tracés* 12 (mai 2007) p. 153-165
- Fried, Michael. « Art and Objecthood. » in *Art in Theory 1900-2000*. Charles Harrison & Paul Wood (ed). Blackwell: London, 2000.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard: Paris, 1978.
- Koolhaas, Rem. *Content*. Tashen : Köln. 2004.
- Konrad Lorenz, Karl Popper. *L'avenir est ouvert*. Flammarion: Paris, 1995.
- Paini, Dominique (ed). *La Parenthèse du moderne*. Actes du colloque "L'art moderne, rupture ou parenthèse dans l'histoire de l'art?" 21-22 mai 2004. Editions du Centre Pompidou: Paris, 2005
- Pordzik, Ralph. « After the Linguistic Turn. Neo-Pragmatist Theories of Reading and the Interpretation of Modern Literature ». *Arbeit aus Anglistik und Amerikanistik*, 27.1 (2002) pp 3-13.
- Raspail, Thierry & Wormser, Gérard (Ed). *L'expérience de la durée*. Sens Public: Lyon, 2006.
- Riegl, Alois. *Le culte moderne des monuments: sa nature, son origine*. Jacques Boulet (trad). L'Harmattan : Paris, 2003.
- Questions de Style*. Henri-Alexis Baatsch & Françoise Rolland (trad.). Hazan: Poitiers, 1992.
- Szendy, Peter. *Écoute : Histoire de nos oreilles*. Minuit : Paris, 2001.
- Szeeman, Harald. *Cy Twombly: Peintures/Œuvres sur Papier/Sculptures*. Edition du Centre Pompidou: Paris, 1988.
- Wölfflin, Heinrich. *Renaissance et Baroque*. Guy Ballangé (trad). Gérard Monfort: Paris, 1988.
- Woodfield, Richard (Ed.). *Framing Formalism*. G+B Arts: Amsterdam, 2001.

4.7: Ouvrages de référence/Manuels

- Glize, Jean-Marie. *La poésie : textes critiques XVII^e-XX^e siècle*. Larousse : Paris, 1995.
- Leuwers, Daniel. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. Armand Collin: Paris, 2005.
- Locatelli, Aude. *La littérature et la musique au 20^e siècle*. Que sais-je : Paris, 2001.
- Reboul, Olivier. *Introduction à la rhétorique*. PUF : Paris, 1991.

4.8: Ressources Internet

- Electronic Poetry Center*. SUNY UB. www.epc.buffalo.edu
- Modern American Poetry*. Neslon, Carry (ed). University of Illinois at Urbana-Champaign. www.english.illinois.edu/maps/
- Pennsound*. Bernstein, Charles & Filreis, AI (ed). University of Pennsylvania. www.writing.upenn.edu/pennsound/
- Poetry Foundation*. www.poetryfoundation.org
- Ubuweb*. Goldsmith, Kenneth (ed). www.ubu.com

Table des matières

Comment lire le long poème américain ?	11
1. « The American Epic »	11
2. L'épopée impossible ?	17
3. L'illisibilité de la longueur.	26
4. Prendre la longueur au pied de la lettre.....	35
5. Le long poème de seconde génération.	46
6. La lecture, l'explication et la correspondance.	54
7. La longueur n'est pas un concept, le long poème n'est pas un manifeste.	65
1. Les <i>Maximus Poems</i> ou la hantise de l'histoire	73
1. History excluding poetry ?	73
2. L'histoire ou l'expropriation du temps.	79
3. A <i>Special View of History</i> : Olson et la généalogie.	88
4. L'actuel & la disparition : la hantise de l'histoire.	110
2. « The poem of a life and a time » : « A » et la mise en œuvre des durées.	141
1. « It has something to do with his writing of poetry »	141
2. « A »-8 et « the mirror of the facts ».....	147
3. La situation moderne : temps et temporalité.	160
4. Labor as creator/Labor as creature : le devenir du labeur.	172
5. « The song is no sadder for the knell of its refrain » : l'élégie objectiviste.	190
6. Ars brevis, vita longa	203
3. <i>Paterson</i> ou la mise à l'épreuve de la longueur.	227
1. Une œuvre à contretemps ?	227
2. La stase, le flux et/ou la mort.	244
3. L'art ou l'invention du réel.	258
4. « A present, a 'present' world » : l'actualité de la catastrophe.	272
5. <i>Paterson</i> comme poème imperfectif.	296
Pratique et/ou théorie du long poème.	327
Bibliographie.....	337

 Index:

- Abrams, H.M..... 23, 24, 317
 Adams, Brooks 17, 98, 183
 Adams, Henry 50, 52 98, 142, 145, 146,
 167, 168, 171, 178
 Adams, John97
 Adams, John Truslow 8-10, 17, 18
 Agamemnon205
 Ahearn, Barry 144
 Aji, Hélène 285, 317
 Allen, Dick27
 Alrington Robinson, Edwin38
 Altieri, Charles 137
 Aragon, Louis.....260-61
 Arensberg, Walter.....309
 Aristote..... 16, 20, 283
 Arnold, Matthew..... 23, 24, 34, 36
 Attridge, Derek..... 113, 114
 Auden, W.H. 233, 306, 319
 Audubon, John James246
 Bach, Johan Sebastian 136, 139, 153,
 163, 165, 179, 183, 185, 205
 Bakhtin, M.M. 15, 16
 Barlow, Joel..... 15, 26, 38
 Beard, Charles 83, 84
 Beck, Philippe20
 Bergson, Henri.....88
 Bernstein, Michael André 26, 51, 226
 Bessière, Jean311
 Blake, William..... 242, 273
 Blaser, Robin 14
 Blau Duplessis, Rachel 137
 Bloch, Ernest 13
 Boone, Daniel..... 301
 Bosch, Jerome 146
 Bosquet, Alain.....286
 Bram, Shahr..... 81
 Brancusi, Constantin.....233
 Bryant, William Cullen.....26
 Bürger, Peter26
 Burke, John 129
 Burke, Kenneth 232, 257, 266, 284, 286,
 288, 298, 318
 Butler, Samuel.....29
 Butterick, George 53, 118, 122
 Byron, George 317
 Cadiot, Olivier.....289
 Cambridge Ritualists 72
 Cannell, Skip.....233
 Cappucci, Paul.....225
 Catulle..... 188
 Cavalcanti, Guido..... 140, 198
 Chambers, Ricky 163, 164, 185, 191
 Chaplin, Charles. 157, 158, 159, 166, 178
 Chase, Richard26
 Chateaubriand, René de 17
 Christensen, Paul26
 Churchill, Sir William290
 Clair, René 156
 Clark, Tom53, 61, 123, 130
 Coleridge, Samuel Taylor 23, 316, 317
 Colomb, Christophe 8, 131, 225, 301, 310
 Colt, Peter248
 Commens, Bruce 236, 272
 Compagnon, Antoine.....20
 Corman, Cid.....227
 Corydon 256, 257, 287, 289, 294

- Crane, Hart 13, 26, 38, 45, 48, 233, 264, 266, 267
- Creeley, Robert..... 45, 59, 231
- Cummings, e.e..... 233, 252, 274, 310
- Curie, Marie 306, 310, 313
- Dahlberg, Edward..... 72, 119, 302
- Dante..... 20, 230, 236, 343
- Darwin, Charles..... 292
- Davenport, Guy 208
- Davies, Donald..... 88
- de Champlain, Samuel..... 126
- Dedalus, Stephen..... 19
- Dembo, L.S. 171
- Démosthènes 24
- Demuth, Charles..... 233
- Descartes, René 81, 89
- Deutsch, Babette..... 225, 306
- Dewey, John..... 284, 297
- Dickie, Margaret..... 26
- Donne, John..... 139
- Doremus, Cornelius 296
- Dorn, Edward 14, 71
- Dos Passos, John 19
- Dostoïevski, Fiodor 72
- Dryden, John 24
- Duncan, Robert..... 14, 45
- Duns Scot, Jean 142, 144, 147
- Einstein, Albert 170, 171, 172, 175, 176, 240
- Eliot, T.S. 13, 24, 28, 31, 40, 41, 44, 46, 47, 48, 137, 139, 178, 229, 267, 284, 311, 316
- Emerson, R.W. 10, 13, 76, 258, 262
- Empson, William..... 50, 257
- Endecott, John..... 77, 125
- Engels, Friedrich 292
- Érigène..... 219
- Feirestein, Frederick..... 27
- Ford, Henry 136, 137, 165, 261, 320
- Frazer, George..... 72
- Fredman, Stephen..... 27
- Frege, Gottlob 171
- Fried, Michael 285
- Gall, Sally 26, 30, 31
- Garcia Lorca, Frederico 234
- Gassner, John 185
- Gaudier-Brzeska, Henri 76, 171
- Gibbon, Edward 142
- Ginsberg, Allen 14, 38, 61, 253, 287, 302
- Gioia, Dan..... 27
- Gleize, Jean-Marie..... 4
- Goddard College 67, 106, 111, 118
- Goethe, Johann Wolfgang von..... 50, 128
- Gold, Mike 137, 140
- Gregory, Horace..... 265
- Gris, Juan 233
- Hamilton, Alexander 225, 248, 259
- Harrison, Jane Ellen..... 71
- Hartley, Marsden..... 233
- Havelock, Eric..... 90, 117, 118
- HD 28
- Hegel, G.W. 15, 17, 18, 21
- Hemingway, Ernest 233
- Héraclite..... 94, 100, 109, 242
- Hérodote..... 81, 85, 89, 106, 111
- Hésiode 86, 104
- Hocquard, Emmanuel . 189, 217, 320, 321
- Holmes, John..... 300, 301

Homère 15, 24, 31, 78, 81, 82, 86, 92, 104, 110, 141, 145	Mandelstam, Ossip 15
Horace 20	Mao 74
Huysens, Andreas 26	Marienstras, Elise 78
Jameson, Frederick 26, 113, 312	Marinetti, Filippo Tommaso 239
Jauss, H.R. 19	Marquis de Lafayette 225
Jefferson, Thomas 13, 17, 78, 301	Martz, Louis 302
Joyce, James 28, 45, 233, 306, 311	Marx, Karl 15, 52, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 151, 170, 173, 177, 292
Jung, C.G. 90, 101, 135	Marx, Leo 257
Kaiser, Betty 132	Mather, Cotton 9
Kant, Emmanuel 172	Matthiessen, F.O. 11, 12
Keats, John 23, 35, 40, 50, 79, 102, 266, 317	Maud, Ralph 128
Kennedy, John F. 139, 164, 185, 191	Mc Hale, Brian 27
Kenner, Hugh 47, 51, 52, 57, 155, 279	McAlmon, Bob 233
Kermode, Frank 317	McDowell, David 237
Kirgo, George 237	Melville, Herman 50, 71, 72, 88, 96, 97, 99, 105
Klein, Etienne 283	Mencken, H.L. 11
Knopf, Alfred 13	Mendeleïev, Dimitri 306
Koehler, Stanley 235, 309	Merrill, James 14
Korzybski, Alfred 90	Mikkelsen, Anne 256
Latour, Bruno 151, 152	Miles, Eileen 25
Laughlin, James 232	Mill, John Stuart 23, 171
Lawrence, D.H. 44, 45, 46, 50, 72	Miller, James 26
Lénine, Vladimir 110, 195	Milton, John 23, 40, 206
Lentricchia, Frank 113	Monroe, Harriet 138, 195
Leyoldt, Günter 12, 29	Moore, Thomas 28, 45, 125, 233, 314
Locke, John 258	Moretti, Franco 28
Longwell, Charles P. 253, 263	Moulin, Joanny 317
Lowell, Robert 30, 75, 292, 309	Moyen-Âge 9, 21, 72, 170, 263
Lukàcs, Georg 15, 21	Mussolini, Benito 84
MacGowan, Christopher 227, 237, 266, 287	Nabokov, Vladimir 25, 27
Mach, Ernst 175	Nardi, Marcia 274, 302
	Neidecker, Lorine 172

- Newton, Isaac 22
- Nietzsche, Fredrich 27
- Norman, Dorothy 297
- Olsen, Carl 132
- Oppen, George 30, 138
- Orozoco, José Clemente 13
- Ortega y Gasset, José 78, 79, 80, 102, 128
- Ovide 20
- Paine, Thomas 10
- Paquette, Jean-Marie 21
- Parkman, Francis 170
- Parménide 98
- Parrington, Vernon Louis 11
- Pascal, Blaise 174
- Pasteur, Louis 305, 307
- Patch, Sam 252
- Patchen, Kenneth 319
- Pater, Walter 50, 245
- Pausanias 111
- Pearce, Roy Harvey 9, 10, 14, 25, 26
- Pepper, Robert D. 302
- Perelman, Bob 28
- Périclès 165, 201
- Perloff, Marjorie 228, 229, 230
- Phidias 297
- Picasso, Pablo 233
- Platon 80, 81, 118, 213, 245, 246
- Plaute 163, 165, 188
- Plutarch 111
- Poe, Edgar Allen 19, 23, 25, 30, 33, 41,
50, 204, 207, 208, 209, 310
- Ponge, Francis 285, 286
- Pope, Alexander 24
- Pound, Ezra 3,13, 26, 27, 28, 31, 39, 40,
44, 45, 47, 48, 49, 51, 54, 55, 58, 61,
72, 75, 76, 110, 123, 126, 137, 138,
155, 171, 177, 181, 226, 233, 235, 239,
244, 267, 285, 288, 295, 302, 363
- Puritains 9, 77, 78, 82, 88, 129, 245
- Quartermain, Peter 180, 192
- Rabaté, Jean Michel 288, 289
- Ralph Nash 284
- Rayaprol, Srinivas 293
- Reznikoff, Charles 138, 194
- Richards, I.A. 210
- Riegl, Alois 212
- Rieke, Alison 188
- Riffkin, Libbie 202
- Robinson, James Harvey 78
- Rochlitz, Rainer 19
- Rodman, Selden 319
- Roethke, Ted 266
- Rosenthal, M.L. 26, 30, 31
- Ruckeyser, Muriel 13, 39
- Ruiz, Juan 230
- Russell, Bertrand 231
- Sandburg, Carl 320
- Sandby, Paul 263
- Sanders, Ed 92
- Santayana, George 258
- Sapir, Edward 90, 112
- Sappho 24, 242, 270
- Sartre, Jean Paul 312
- Saussure, Ferdinand 113, 114
- Schlegel, August 19, 329
- Schweitzer, Bernard 28
- Schwerner, Arman 28

- Scroggins, Mark 53, 137, 140, 144, 153,
180, 203, 204, 205
- Seth, Vikram25
- Shakespeare, William 37, 45, 59, 64, 72,
139, 141, 162, 165, 189, 201, 203, 204,
218, 219
- Shelley, P.B..... 23, 241, 317
- Skinner, B.F. 106
- Smith, Adam292
- Smith, John..... 79, 92, 93, 105, 124, 126
- Sorel, George.....17
- Spengler, Oswald.. 17, 80, 91, 97, 98, 170
- Spinoza, Baruch 52, 140, 176, 177, 184,
186, 203, 204, 210
- Stalin, Joseph.....290
- Standish, Miles 94, 125
- Steiglitz, Alfred233
- Stein, Gertrude 13, 28, 45, 56, 123, 216,
228, 233, 290
- Stevens, Wallace 28, 31, 40, 50, 126,
141, 194, 203, 211, 220, 233, 265, 267,
292
- Stieglitz, Alfred297
- Stokes, Claudia..... 11
- Sumerians.....72
- Szalay, Michael 151, 202
- Taine, Hippolyte..... 12, 79, 170
- Le Tasse29
- Tchelitchev, Pavel260
- Terry, Richard 21, 22
- Thaew-Zukofsky, Celia 140, 186, 207
- Thucydide..... 81, 82, 89,104
- Toynbee, Arnold..... 79, 80
- Trotsky, Leon 151
- Turner, Frederick Jackson..... 17
- Twombly, Cy 101
- Vail, Clotilde.....233
- Veblen, Thorstein.....52, 142, 148, 292
- Vico, Giambatista..... 15
- Viereck, Peter..... 315
- Virgile..... 15, 266
- Voloshinov, Valentin..... 15
- von Hallberg, Robert 53, 73, 224
- von Schiller, Friederich 19, 329
- Washington, George 147, 225
- Watten, Barrett 124, 137
- Watts, John..... 126
- Wells, Henry293
- West, Rebecca 306, 311
- White, John 127
- Whitehead, Alfred North50, 52, 80, 81,
87, 89, 100, 172, 329, 330
- Whitman, Walt 12, 26, 29, 30, 31, 38,
145, 208, 223, 305, 362
- Whitworth, Michael.....170, 175, 240
- Williams, Jonathan 122
- Winthrop, John..... 134, 247
- Wittgenstein, Ludwig 67, 171, 172, 189,
204, 321, 329
- Woolf, Virginia 112
- Woodbridge, Frederick.....212, 213, 214
- Woods, Tim..... 140
- Woolfe, Tom25
- Wordsworth, William23, 50, 258, 267
- WPA 11, 202
- Yeats, W.B.45, 50, 72, 92, 97, 99, 178,
256
- Zukofsky, Morris Ephraim..... 185

Une pratique sans théorie Le très long poème américain de seconde génération

Les États-Unis n'ont eu de cesse d'attendre depuis Emerson le grand chef d'œuvre national qui célébrerait le destin d'exception de la jeune démocratie et affranchirait la littérature et la langue américaines de la tutelle du vieux continent. Cette tâche ne pouvait incomber à l'épopée dont on a pu juger qu'elle était inapte à décrire le monde contemporain et qu'elle contredisait une modernité poétique de l'intensité lyrique.

La renaissance spectaculaire du « long poème » américain au cours des XIX^e et XX^e siècle ne peut donc s'inscrire dans la filiation de « formes » jugées obsolètes. Elle paraît d'ailleurs d'autant plus problématique qu'après avoir été rapportée au lyrisme démocratique de Walt Whitman, le « long poème » fut approprié par T.S. Eliot et Ezra Pound et assimilée aux excès d'un « high modernism » autoritaire, élitiste et systématique. C'est ainsi que la critique n'est parvenue à rendre compte paradoxalement de cette « forme » qu'en la niant confirmant ainsi son illisibilité : le long poème ne pouvait être qu'un recueil de poèmes courts, un chef d'œuvre ruiné ou une parodie de la pensée systématique et de l'exceptionnalisme américain.

En étudiant « *A* » de Louis Zukofsky, *Paterson* de William Carlos Williams et les *Maximus Poems* de Charles Olson, je vise à démontrer qu'il est au contraire possible de lire cette forme en tant que telle sans avoir recours à des typologies génériques ou à la dichotomie modernisme/postmodernisme. Je tenterai aussi de suggérer que, dans ces trois œuvres, la poésie se conçoit comme une activité en devenir qui tente modestement d'articuler le poème au monde, au temps et à la lecture.

Mots clés : Poésie moderniste américaine, long poème, Charles Olson, William Carlos Williams, Louis Zukofsky, lisibilité.

A Practice Without Theory – The Second Generation of the American Long Poem

Ever since Emerson the United-States have been expecting the great national masterpiece that would not only celebrate the unique destiny of this young democracy but would also free American language and literature from the European model. However, it did not seem that it was for the epic poem to accomplish this task given that it appeared not only ill-suited to describe the modern world but also incompatible with the demands of a poetic modernity predicated on lyrical intensity.

Hence, the planned obsolescence of this “form” has made it all the more difficult to explain the spectacular rebirth of the “American long poem” in the 19th and 20th centuries. It has appeared all the more problematic since, after having been associated to Walt Whitman's democratic lyricism, the “long poem” was appropriated by T.S. Eliot and Ezra Pound making it the symbol of the authoritarian, elitist and systematic tendencies of “high modernism”. It will thus come as no surprise that the critical community has tended to view the “long poem” negatively confirming in a way its illegibility: the “long poem” could only be viewed as a short lyric sequence, an impossible masterpiece or a parody of systematic thought and American exceptionalism.

In undertaking this study of Louis Zukofsky's “*A*”, William Carlos Williams's *Paterson* and Charles Olson's *Maximus Poems* I wish to demonstrate that it is possible to read the “long poem” as such without having to resort to generic categories and to the modern/postmodern dichotomy. I also hope to show that, in these three works, poetry is understood as a kind of ongoing activity which modestly attempts to articulate the poem to the world, time and reading.

Keywords : Modernist american poetry, long poem, Charles Olson, William Carlos Williams, Louis Zukofsky, legibility.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 514 : Etudes Anglophones, Germanophones et Européennes (EDEAGE)

EA 4398 : Langues, Textes, Arts et Culture du Monde Anglophone (PRISMES/Vortex)

Institut du Monde Anglophone. 5, rue de l'école de médecine. 75006 Paris