



HAL
open science

L'oracle en son jardin : William Carlos Williams et Allen Ginsberg

Anna Aublet

► **To cite this version:**

Anna Aublet. L'oracle en son jardin : William Carlos Williams et Allen Ginsberg. Linguistique. Université de Nanterre - Paris X, 2018. Français. NNT : 2018PA100083 . tel-02057356

HAL Id: tel-02057356

<https://theses.hal.science/tel-02057356>

Submitted on 5 Mar 2019

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.

Membre de l'université Paris Lumières

Anna Aublet

L'oracle en son jardin

William Carlos Williams & Allen Ginsberg

Thèse présentée et soutenue publiquement le 27 octobre 2018
en vue de l'obtention du doctorat d'études anglophones
de l'université Paris Nanterre
sous la direction de Mme le Professeur Hélène Aji

Jury :

Rapporteur :	M. Vincent Broqua	PR, Université Paris 8 Vincennes-St Denis
Rapporteuse :	Mme Nathalie Cochoy	PR, Université Toulouse II
Membre du jury :	Mme Hélène Aji	PR, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Peggy Pacini	MCF, Université de Cergy-Pontoise
Membre du jury :	M. Benoît Tadié	PR, Université Rennes 2

RÉSUMÉ

L'ORACLE EN SON JARDIN : WILLIAM CARLOS WILLIAMS & ALLEN GINSBERG

La tension analysée par Leo Marx dans son essai *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral ideal in America* (1964), entre l'Arcadie américaine comme terre de pureté naturelle et le trope de la menace mécanique, sous-tend les œuvres des deux poètes du XX^e siècle que nous nous proposons ici d'étudier, William Carlos Williams (1883-1963) et Allen Ginsberg (1926-1997). Leur abondante correspondance est la trace d'une relation poétique mais aussi filiale : Pater-Son, pour jouer sur le titre du long poème de Williams. Cet échange épistolaire vient également remettre en question la périodisation des mouvements littéraires trop souvent conçue comme une série de ruptures. L'état du New Jersey, *Garden State*, dont ils sont tous deux originaires, jardin dévasté par la révolution industrielle, apparaît comme un terrain fertile au surgissement d'une langue unique et autochtone. Cet espace commun et métamorphique offrira également une échappatoire à l'impasse de la classification des œuvres : du modernisme à la *Beat Generation*. Il faudra donc revenir sur les délinéaments des tracés cartographiques pour mieux dessiner à notre tour la carte poétique de leur relation littéraire et personnelle. Au gré des passions humaines, extases et tribulations, les poètes arpentent les sillons du vers qu'ils creusent à même le sol de leur New Jersey natal, pour faire sourdre le flot autochtone d'une poésie résolument américaine.

Mots-clés : William Carlos Williams ; Allen Ginsberg ; Poésie moderniste, Beat Generation, Territoire ; New Jersey ; Tradition ; Oralité.

ABSTRACT

THE ORACLE IN THE GARDEN: WILLIAM CARLOS WILLIAMS & ALLEN GINSBERG

The tensions analyzed by Leo Marx in his 1964 essay *The Machine in the Garden: Technology and the pastoral ideal in America*, between the American Arcadia as a land of original purity and the trope of industrial threat is ghostly present throughout the works of both poets at stake in this dissertation: William Carlos Williams (1883-1963) and Allen Ginsberg (1926-1997). In this research I intend to analyze the processes by which the poets manage to claim ownership of their land in spite of the lurking mechanic apocalypse. Writing, each in his own time, both poets endeavor to reclaim the original historical and spatial meaning of their continent, by devising an autochthonous language that would provide a new "point of view" and a new "point of voice", as means to prophesy a collective future for the nation from their personal "local" anchorage in their natal New Jersey. Striving to "make a start out of particulars" they intend to escape the vastness of the continent by focusing on the minute details surrounding them in their own garden state. The correspondence between the two poets also questions the periodization of literary movements, too often conceived as a series of breaks and schisms. The *Garden State*, metamorphic space covered with the remnants of industrialization provides us with a way to break free from the shackles of such categorization : from modernism to the *Beat Generation*.

Key Words : William Carlos Williams ; Allen Ginsberg ; Modernist Poetry ; Beat Generation ; Territory ; New Jersey ; Tradition ; Orality.

REMERCIEMENTS

Ce travail, jardin ondulatoire de mes réflexions sur les deux poètes à l'étude, n'aurait pu aboutir sans la générosité et le dévouement de ceux qui l'ont soutenu.

À Hélène Aji, dont la bienveillance et l'esprit n'ont d'égal que le talent. Elle fut au long de ces quatre années une inspiration de chaque instant. Je voudrais lui dire ici ma gratitude pour la finesse de ses remarques, son indéfectible disponibilité, l'humour, la répartie et l'humanité avec lesquelles elle a accompagné l'écriture de ces pages. Ce fut un plaisir de déambuler avec elle à travers les feuillets des recueils poétiques des deux poètes à l'étude.

La participation de Vincent Broqua, Nathalie Cochoy, Peggy Pacini et Benoît Tadié à ce jury m'honore.

À Agnès Derail pour sa confiance, ses encouragements et la pertinence de ses commentaires avant même que ne commence le travail de thèse. À Peggy Pacini je voudrais aussi témoigner de toute ma gratitude pour son engagement à mes côtés dans le cadre de l'EBSN (European Beat Studies Network), pour son équanimité, son esprit mais aussi sa fantaisie.

À Pierre-Yves Pétilion sans qui je n'aurais pas étudié la littérature américaine.

Aux membres du CREA qui ont toujours soutenu mes projets, en particulier à Cornelius Crowley et Caroline Rolland-Diamond. Le contrat doctoral dont j'ai bénéficié a rendu ce travail possible. Leur soutien financier ponctuel, allié à celui de l'École Doctorale 138 de Paris Nanterre m'a permis d'amorcer mes recherches d'archives à la bibliothèque de Stanford dès janvier 2015.

Je tiens à remercier ici l'Institut des Amériques (IDA) et l'European Society for the Study of English (ESSE) pour les financements qu'ils m'ont accordés. L'immersion dans les archives des universités de la Lockwood Library de Buffalo (SUNY), de la Berg Collection à Columbia, et de la Beinecke Library à Yale m'a permis d'épaissir ma réflexion et de mieux comprendre les grandes problématiques qui sous-tendent ce travail.

Ma gratitude va également à la Rutgers Library's Special Collections and Archives qui m'a autorisée à reproduire les cartes du New Jersey, et en particulier à Michael Siegel pour sa gentillesse et sa générosité.

À mes relecteurs, qui sont aussi chacun à leur façon co-auteurs de cette thèse, pour leur soutien, leurs remarques, toujours brillantes, parfois drôles, qui ont égayé cette fin de

thèse, Aurore Clavier, Charlotte Estrade, Chloé Thomas, Lili Gantner, Julien Bitoun, Patrick Aublet et Tiphaine Chauchat.

À mes parents, pour leur écoute attentive et leurs encouragements.

À mon fils, Joshua, je dédie les cerises, les coings, les poires et les prunes qui embaument ces pages de leur parfum sucré.

Pour mon mari, Julien

Liste des abréviations les plus fréquentes classées alphabétiquement

- A** *The Autobiography of William Carlos Williams*, New York, New Directions Publishing, 1967.
- CP** *The Collected Poems of Allen Ginsberg, 1947-1997*, New York, Harper Collins, 2013.
- CPI** *The Collected Poems of William Carlos Williams: 1909-1939*, New York, New Directions Publishing, 1986, vol. 1/
- CPII** *The Collected Poems of William Carlos Williams: 1939-1962*, New York, New Directions Publishing, 1988, vol. 2/
- I** William Carlos Williams, *Imaginations (Kora in Hell, Spring and All, The Great American Novel, The Descent of Winter, A Novelette and Other Prose)*, New York, New Directions Publishing, 1971, 365 p.
- IAG** William Carlos Williams, *In the American grain*, New York, New Directions Publishing (coll. « A New Directions paperback 53 »), 1956
- IWWP** William Carlos Williams, *I Wanted to Write a Poem: the Autobiography of the Works of a Poet*, New York, New Directions Publishing, 1978.
- P** William Carlos Williams, *Paterson (Revised Edition)*, New York, New Directions Publishing, 1992.
- SE** *The Selected Essays of William Carlos Williams*, New York, New Directions Publishing, 1969.
- SL** John C. Thirlwall (ed.) *The Selected Letters of William Carlos Williams*, New York, New Directions Publishing, 1957.
- SUNYBUF** « William Carlos Williams Collection 1902-1960—PCMS-0024 ». The Poetry Collection of The Lockwood Memorial Library, State University of New York at Buffalo.
- YCAL** « The William Carlos Williams Papers—MSS116 ». Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Books and Manuscripts Library, Yale University.

Notes typographiques et orthographiques

Nous avons tenté de rester au plus près de la mise en page et reproduit la typographie originale des textes. Les disorthographies, notamment patronymiques, sont également conservées et ne seront donc pas suivies de la mention « (sic.) ».

Introduction

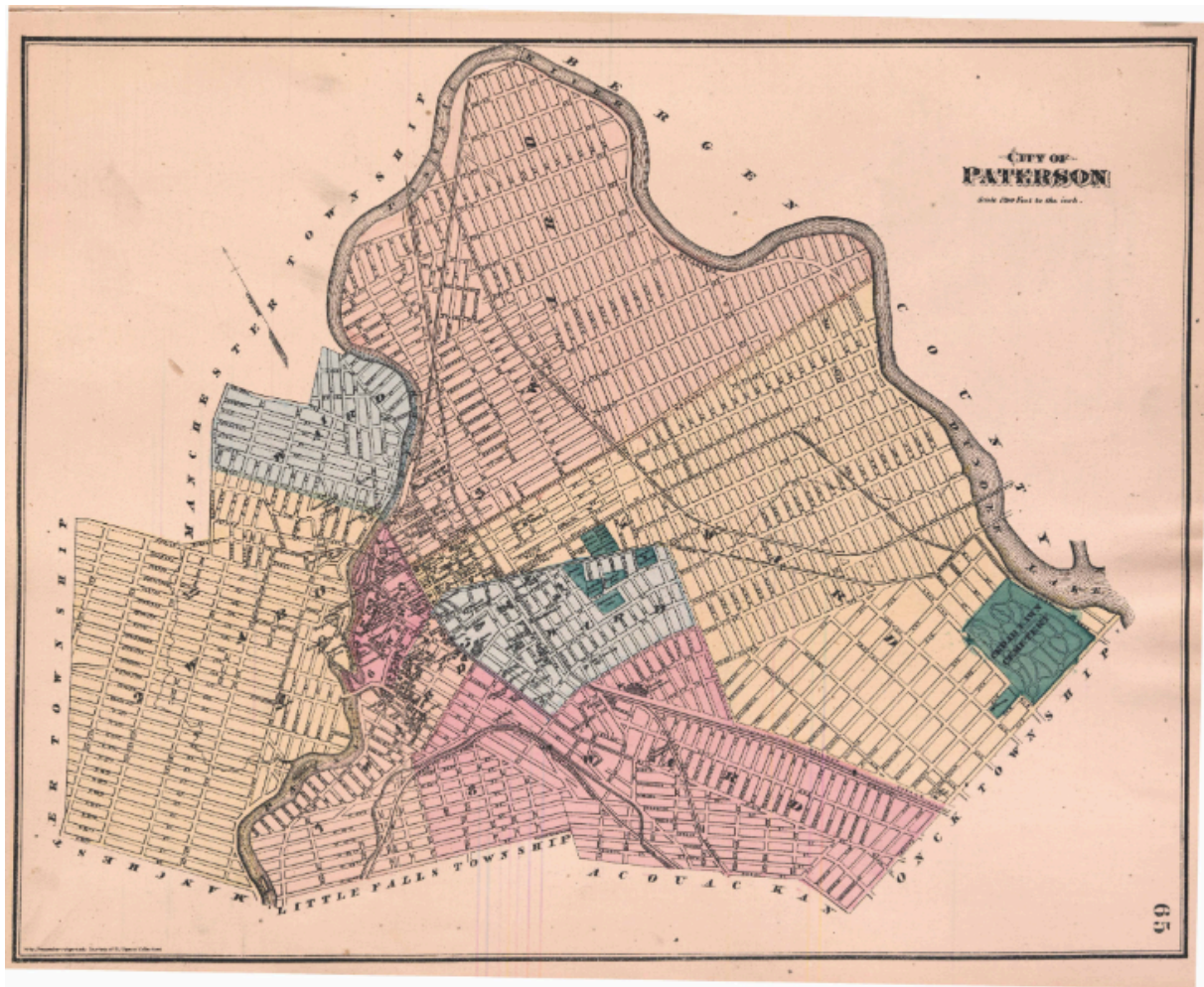


Fig 1. Carte de Paterson, New Jersey, 1872.

« *Garden State* », le jardin partagé

They had come the day of the operation and left me a book by W. Reiser which they thought I should know. I was still stimulated by prosthetic pulsing my gut every hour or so, and it was hard for me to react to any but a gay drunken manner & their proposals. They stood around awkwardly changing their hats like little boys for five minutes and left. A thoroughly ludicrous situation – but again, a very friendly gesture. I liked it. Last night they came again, the two of them and sat in my small room talking and smoking for two solid hours (Ginsberg did the talking, Ginsberg and I) or until my pretty little nurse came in at ten p.m. and threw them out. But I like Ginsberg—still unshaven—who appeared to me as Buonarroti's Moses laying down the laws of the world. He doesn't know anything about writing (though he thinks he does) but as a critic, a critic of the arts in general, he is to me terrific: the tonic effect to me of a poke in the nose. I can see that the things he said to me last night—praise and severe blame—will not soon be forgotten by me¹.

Rédigée en 1946 par William Carlos Williams, cette lettre adressée à son amie Bonnie Golightly, a déserté les archives de son épistolier pour venir se glisser curieusement dans celles du sujet de la lettre : Allen Ginsberg. Le chemin parcouru par la missive vient indexer la relation de deux poètes qui ne cessent de partager, entrecroiser et coloniser leurs archives et leurs espaces géographique et poétique. Le choix de Williams d'intégrer des fragments de lettres du jeune Ginsberg à son long poème *Paterson* (1946-1958) complexifie encore la relation personnelle et poétique qu'ils entretiennent. La lettre implantée dans ce terreau poétique interroge la périodisation « historiciste » des courants esthétique et littéraire dans lesquels s'inscrivent les œuvres et implique une redéfinition des frontières poreuses opposant trop souvent prose et poésie. Paterson, petite ville du nord de l'état du New Jersey, de l'autre côté de la *Hudson River* qui borne le territoire à l'Est et le sépare de New York, se fait l'espace privilégié d'une relation filiale, amicale, poétique et programmatique. La petite ville se développe essentiellement autour des chutes de la Passaic, son attraction principale et elle vient toute entière se lover dans le creux des délinéaments de la rivière qui l'embrasse² et dont il nous faudra suivre le tracé.

La remarque de Williams sur le talent critique de Ginsberg, « he is to me terrific: the tonic effect to me of a poke in the nose », laisse entrevoir l'influence du jeune poète sur son

¹ Stanford Libraries, « Allen Ginsberg Papers », M0733, Box 192 / Folder 9.

² Voir carte *supra*.

ainé et révèle la réciprocité du lien unissant les deux poètes, déjouant ainsi l'idée selon laquelle la relation était unilatérale³. Dans son poème « Asphodel, that Greeny Flower » extrait du recueil *Journey to Love* (1955), Williams exprimera à nouveau sa gratitude envers Ginsberg et l'intérêt que ce dernier porte à sa poésie :

What does your generation think
of Cézanne?
I asked a young artist.
[...] He liked my poem
about the parts
of a broken bottle,
lying green in the cinders
of a hospital courtyard.
There was also, to his mind,
the one on gay wallpaper
which he had heard about
but not read.
I was grateful to him
for his interest.

Paul Mariani évoque au sujet du poème l'influence du jeune poète au moment de la composition : « Against the asphodel would be the countertheme, played in a “different melody,” the theme Ginsberg had given him: the struggling city, that “hole in the wall on River Street.” [...] What Williams was *actually* describing was of course “Asphodel,” the hole in the wall transformed into the larger problem of the atomic bomb⁴ ».

Cette réflexion nous invite également à reconsidérer l'histoire littéraire et faire valoir les échanges intergénérationnels. Certains perçoivent l'influence de Williams sur la jeune génération de poètes comme une construction rétrospective de l'histoire littéraire :

I do not mean to speak ironically of Williams, whose *Pictures from Breughel* (1962) was a magnificent volume, fully deserving all the attention it got, and whose personal kindness made him willing to serve as a father figure for anyone who wished so to

³ Voir par exemple Gay Sibley, « Documents of Presumption: The Satiric Use of the Ginsberg Letters in William Carlos Williams' Paterson », *American Literature*, 1983, vol. 55, n° 1, p. 1-23.

⁴ Paul Mariani, *William Carlos Williams: A New World Naked*, New York, McGraw Hill Books, 1982, 703-704.

regard him; but some of historical formulations involving him do seem to be largely back-formations⁵.

Pourtant, même dans la visée prospective qui est la nôtre, il est difficile de ne pas voir dans la densité des échanges épistolaires de Williams avec la jeune génération, une relation poétique partagée.

Dans une lettre datée du 24 mai 1952, William Carlos Williams, médecin dans la petite bourgade de Rutherford, N.J., ira même jusqu'à recommander Ginsberg à son vieil ami de l'université de Pennsylvanie, Ezra Pound :

Dear Ez: Ef you kin see this guy, Ginsberg, do so. He's whatever you want to call him—but hidden under as fine a heap of crap as you'll find blossoming on our city dump heaps is a sensitive mind. I like him in spite of himself. See him ef you can.

Haven't written recently for various reasons of state, mainly I've been ill. Nerves.

Probably be in Washington (library of congress job) for the coming year. See you then ef eith of us is still alive.

Best to Dorothy

Yrs.

Bill⁶

Le poète offre ici un échantillon de sa poétique de « recyclage » du local. Chercheur d'or en quête d'une pépite autochtone ensevelie sous les déchets industriels, Williams trouve en Ginsberg l'essence de la localité : « I've become interested in a young poet, Allen Ginsberg, of Paterson—who is coming to *personify* the place for me » (*SL* 312, je souligne). Pour Paul Mariani, Ginsberg est l'héritier poétique du poète moderniste, une succession que Williams met en scène au quatrième chant de *Paterson* :

The corollary to Williams' renewed search for the father was, of course, his search of the son. The early drafts of *Paterson 4* stress this too: Williams' paternity—his half-expressed, half-repressed desire to see his sons carry on his work—[...] But to find someone to continue the literary tradition from which he himself had sprung—the tradition of Whitman and Pound—Williams would have to look elsewhere for a son. And now, in *Paterson 4*, the inevitability of passing on his own work, his own concerns, had come to the foreground of his consciousness⁷.

⁵ Monroe K. Spears, *Dionysus and the City: Modernism in Twentieth Century Poetry*, New York, Oxford University Press, 1970, 234.

⁶ Stanford Libraries, « Allen Ginsberg Papers », M0733, Box 367, folder 21.

⁷ P. Mariani, *William Carlos Williams, op. cit.* 603.

C'est aussi Williams qui, à deux reprises, invite le lecteur à entrer dans la lecture des poèmes de Ginsberg. Ses préfaces aux recueils *Empty Mirror: Gates of Wrath*⁸ (1961) et *Howl and Other Poems* (1956) en font l'ouvreur de théâtre, celui qui invite le spectateur à entrer en poésie et nous met en garde non sans humour : « Hold back the edges of your gowns, Ladies, we are going through hell. » (CP 820) Le premier recueil de Ginsberg, *Empty Mirror*, est très dérivatif des poèmes objectivistes de Williams. Il définira d'ailleurs ses expérimentations prosodiques en ces mots lors d'un entretien avec Paul Portugès :

So those are literal renderings of actual material which, though less pretty than the rhymed poems I was writing, actually had more humor, more life in them, more detail, more minute particulars, less ideas, more things – “icebox, cabinet, toasters, stove” – *presenting* material, rather than recombining symbols⁹.

On reconnaîtra dans l'expression « less ideas, more things », une référence au célèbre « no ideas but in things » (P 1, 4, 22, 168) du poète moderniste. Pour Williams, les vers de Ginsberg révèlent la « mesure mystique des passions humaines », (« the mystical measure of [human] passions »), comme il l'écrit en introduction à *Empty Mirror* (CP 817). La mesure du poète *beat* avance au pas des *hipsters* auréolés (« angelheaded hipsters » [CP 134]) qui peuplent son œuvre : « the shuffling of human beings in all the stages of their day, the trip to the bathroom, to the stairs of the subway, the steps of the office or factory routine » (CP 817).

Au gré des passions humaines, extases et tribulations, les poètes arpentent les sillons du vers qu'ils creusent à même le sol de leur New Jersey natal, pour faire sourdre le flot autochtone d'une poésie résolument américaine. Il conviendra donc d'emblée de rechercher dans ce terreau partagé, le New Jersey, surnommé *Garden State*, les radicales poétiques communes aux deux auteurs.

Ainsi, ce travail suivra le schéma général imaginé par le poète moderniste dans le titre provisoire qu'il avait donné à son autobiographie en 1951 : « ROOT, BRANCH & FLOWER¹⁰ ». Qu'il nous soit permis de spéculer avec lui : « It isn't spectacular but it describes the situation rather well¹¹. » Cette recherche doit d'abord s'engager à inscrire les deux poètes dans un sillon littéraire et s'emploiera dès le premier chapitre à suivre les tiges généalogiques pour faire apparaître les points de contact et de rupture dans l'héritage poétique des deux poètes. Il

⁸ Recueil qui regroupe les premiers écrits de Ginsberg composés entre 1947-1952 mais qui ne sera publié qu'en 1961 par Lawrence Ferlinghetti chez City Lights Books.

⁹ Paul Portugès, *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg*, Santa Barbara, Ross-Erikson, 1978, 35.

¹⁰ William Carlos Williams, *The Selected Letters of William Carlos Williams*, John C. Thirlwall (ed.), New York, New Directions Publishing, 1957, 295.

¹¹ *Ibid.*

s'agira aussi d'emblée au deuxième chapitre, de façon plus littérale, d'explorer en détails le mouvement et les entrelacs des racines des arbres dans leur géotropisme. Les poètes arpentent les souterrains des villes du New Jersey et de New York pour nous en livrer un double fantasmagorique, cartographie d'une ville sous la ville. C'est aussi à la partie « visible » de la poésie que nous devons nous intéresser, à ses modes d'action sur le monde, ce que nous ferons au chapitre III. En effet, la dimension spatiale ne concerne pas seulement les poètes eux-mêmes mais aussi leurs concitoyens : dans les nombreux hypotextes, les archives éparses et fragmentées de *Paterson*, se logent des observations d'ordre politique et des constats sociaux. De même, Ginsberg participe, avec Bob Dylan notamment, à l'émergence d'une poésie contestataire, aux prises avec les bouleversements qui ont lieu dans le champ social. L'appropriation de l'histoire, politique mais aussi littéraire passe également par la construction de nouvelles archives, édifications de l'histoire mythique du continent. Le chapitre IV s'emploiera donc à observer les mécanismes à l'œuvre dans l'élaboration poétique et mythologique du lieu. Cette appropriation passe par la nomenclature, taxonomie des végétations américaines que les poètes ramassent à même le sol. De nombreux poèmes se donnent à lire comme des herbiers, sélection et sauvegarde d'espèces végétales. Cela permettra, au chapitre V, de suivre la création de la cartographie « phytopoétique » des deux poètes. Finalement, les fleurs, les arbres et les plantes sont aussi les messagers prophétiques des changements de saisons. Témoins de leur milieu et du climat, ils sont dépositaires d'un savoir dont le poète se fait l'émissaire.

Les échanges épistolaires entre les deux poètes sont denses, comme en témoignent les archives de Williams conservées à la *Beinecke Library* de l'université de Yale, à la *Lockwood Library* de Buffalo et celles de Ginsberg à la *Green Library* de Stanford et à la *Rare Book and Manuscript Library* de Columbia où il était étudiant en littérature. Les lettres nombreuses, parmi lesquelles des poèmes du jeune Ginsberg révisés par son mentor, légitiment la réflexion comparative qui sera ici menée et permettra de guider la lecture des poèmes. Au prisme de ces échanges, il conviendra d'observer la quête d'américanité à l'œuvre dans leurs poèmes et l'étendu poétique de leur sol commun qu'est *Paterson*. La situation des poètes sur la carte américaine est un élément déterminant de leur poétique. La relation au lieu dans cette correspondance protéiforme, s'exprimera sur le mode de la dichotomie errance-sédentarité.

Ces correspondances, épistolaires et poétiques, posent également avec insistance la question de la périodisation des œuvres. S'il est aisé d'employer le terme de « génération »

pour désigner une descendance chronologique (Williams naît en 1883, Ginsberg en 1926), quel rapport Williams entretient-il avec les poètes de la « génération » *beat* dont il est aussi contemporain ? La génération *beat* est-elle vraiment cela, une « génération¹² » ? La critique historiciste met en valeur les grandes ruptures qui ont marqué l'histoire littéraire. Ainsi que l'explique Marjorie Perloff, le premier modernisme aurait été coupé dans son élan par la Première Guerre Mondiale et tout un enchaînement de catastrophes et bouleversements sociaux et politiques menant à la Seconde Guerre Mondiale puis à la Guerre Froide :

[W]hat strikes us when we reread the poetries of the early century, is that the real fate of first-stage modernism was one of deferral, its radical and Utopian aspirations being cut off by the catastrophe, first of the Great War, and then of the series of crises produced by the two great totalitarianisms that dominated the first half of the century and culminated in World War II and the subsequent Cold War. We often forget just how short-lived the avant-garde phase of modernism really was¹³.

Pourtant, comme le fait remarquer Clément Oudart¹⁴, la composition de *Paterson* débute en 1946, après la Seconde Guerre Mondiale, et elle prend fin en 1958, après la parution de *Howl and Other Poems* chez City Lights Books en 1956 ou encore d'*On the Road* de Jack Kerouac un an plus tard. Il convient donc d'interroger ces périodes esthétiques pour mieux comprendre dans quel(s) sillon(s) littéraire(s) les deux poètes à l'étude viennent s'inscrire. La poésie de Ginsberg est-elle nécessairement « post-Williams » et réciproquement, peut-on lire les œuvres du poète moderniste composées après 1950 à la lumière des liens qu'il entretient avec la jeune génération de poètes, des *Black Mountain Poets* à la *New York School* en passant par la *Beat Generation* ?

Ginsberg est quant à lui souvent étudié en lien avec les autres membres de la *Beat Generation* aux côtés de Jack Kerouac, William S. Burroughs et Gregory Corso, que ce soit dans un contexte transnational, comme le font Nancy Grace ou Véronique Lane, ou américain, comme dans les ouvrages de Harold Jaffe et John Tytell dans *Naked Angel: The Lives and Literature of the Beat Generation* notamment. Franca Bellarsi et Paul Portugès ont

¹² Voir à ce sujet Kenneth White, « Autour de la montagne froide, déambulation avec Gary Snyder » dans Olivier Penot-Lacassagne (ed.), *Beat Generation, L'inservitude volontaire*, Paris, CNRS Éditions, 2018, 120 : « il faut commencer par laisser tomber le terme de "génération", dont on en a trop abusé ces derniers temps, avec les générations, on est dans le train-train de l'Histoire, et dans le socio-journalisme ».

¹³ Voir introduction de Clément Oudart, *Les Métamorphoses du modernisme de HD à Robert Duncan: vers une poétique de la relation*, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, Paris, 2009.

¹⁴ Macha Louis Rosenthal, *The Modern Poets: a Critical Introduction*, New York, Oxford University Press, 1969, 264.

tenté d'inscrire Ginsberg dans le sillon romantique, à partir de William Blake. Quelques articles mentionnent aussi l'héritage moderne et surtout poundien du poète *beat*, notamment ceux de Brian Jackson ou Marjorie Perloff. Les écrits de la *beat generation* sont parfois dénigrés, pas assez *highbrow*, il faut semble-t-il justifier son intérêt pour la *Beat Generation* et surtout feindre de n'aimer point : « The group [the *Beat Generation*], whose most publicized poet has been Allen Ginsberg, had a moment of promise but lost its impetus through overpublicizing and too much bad poetry¹⁴. » Macha Louis Rosenthal inclura tout de même le poète dans son anthologie, *The Modern Poets: a Critical Introduction*. La multiplicité des recherches sur la *beat generation* tend à effacer l'œuvre de Ginsberg pour venir la glisser au milieu de celles d'autres écrivains et ainsi ne faire ressortir que quelques poèmes. Les articles consacrés à « Kaddish » et « Howl » sont nombreux et dans leur écrasante majorité, américains. En France, le petit ouvrage de Jacques Darras, *Allen Ginsberg, la voix, le souffle* mêlant à la fois des traductions de poèmes et des souvenirs de l'auteur à New York fait figure d'exception. Quelques articles ont été publiés récemment, notamment par Isabelle Alfandary sur « Kaddish », intitulé « Ginsberg, fils de Naomi » dans l'ouvrage collectif *Beat Generation, L'inservitude volontaire* aux éditions du CNRS en 2018, mais la recherche actuelle en France se fait souvent dans le cadre d'une étude transnationale en lien avec les séjours des écrivains à Paris, au *Beat Hotel* de la rue gît-le-cœur. Toutes ces recherches sont pertinentes mais ce foisonnement ne doit pas faire trop vite oublier l'absence presque totale d'étude sur l'œuvre de Ginsberg dans son ensemble, en dehors de la *beat generation* et les très rares articles qui mentionnent ses liens avec Williams, sans tourner en ridicule l'admiration du poète *beat*, comme le fait Gay Sibley cité plus tôt. Ginsberg est encore souvent mentionné en passant, en tant que représentant de la contre-culture des années soixante.

Au fond, il semble souvent difficile à la critique d'arracher Ginsberg au noyau de sa communauté *beat* pour le faire dialoguer avec d'autres mouvements littéraires. Ces échanges pourraient sembler secondaires si Ginsberg ne faisait le choix récurrent et délibéré de les inscrire dans son œuvre pour mieux tracer les contours d'une poétique américaine originale et authentique. C'est en effet l'américanité profonde de Williams qui plut immédiatement au jeune poète : « When I first heard William Carlos Williams at the Museum of Modern Art in 1948, he was just talking as one talks in Paterson or East Rutherford, New Jersey, rather than

recycling other poets' literary styles¹⁵ ». Il conviendra donc dès le premier chapitre, d'observer la trajectoire moderniste dans l'œuvre de Ginsberg et en particulier l'influence de Pound et Williams.

Dans cette Amérique en quête d'origine et d'originalité (d'aboriginalité ?) qui est celle de Ginsberg, on se construit une lignée, on projette toute une généalogie. En quadrillant l'espace de ses nombreux déplacements, on se saisit des fictions qui le balisent. De la même façon, le poète glane tout au long de ses errances les fleurs, fruits et autres aromates qui poussent dans le *wilderness* pour les coller dans son cahier de récoltes. Ses feuillets poétiques exhibent ainsi l'hétérogénéité de son matériau et offrent un panorama sélectif et subjectif de la littérature américaine, de sa faune et de sa flore. Le caractère proprement autobiographique de ses poèmes encourage une lecture « globale » de l'œuvre du poète, c'est pourquoi les *Collected Poems*, agencés par le poète lui-même en 1984 puis réédités à sa mort en 1997, feront souvent l'objet d'une étude d'ensemble. L'anthologie déploie un panorama historique et géographique de la vie de son auteur d'un point de vue macroscopique. À l'inverse, c'est au cœur des poèmes individuels foisonnant de détails qu'il faudra déceler la subjectivité ontologique de William Carlos Williams.

Dans son article « 21st-Century Modernism: The "New" Poetics (review essay) », Stephen Fredman argumente en faveur d'un prolongement de la lignée Pound-Williams en opposition à T.S. Eliot, par la jeune génération, en particulier les poètes objectivistes (Oppen, Reznikoff, Zukofsky,...) Étymologie commune, de « waste » à « vast », il n'y a qu'un pas : c'est celui que franchit Williams qui voit l'immensité arable du continent (« vast ») et fertilise la terre dévastée (« waste ») d'Eliot de son engrais poétique. Allen Ginsberg ne semble pourtant pas éprouver à l'égard d'Eliot l'exaspération de son aîné¹⁶. La définition de Fredman perd de son efficace dans ce contexte puisque les deux poètes ne se retrouvent pas dans cette opposition commune. En réalité, les magazines *Others* et *Contact* que Williams percevait comme un moyen de consolider une communauté de poètes locaux n'avaient pas eu l'effet escompté et c'est dans les écrits de la génération suivante qu'il trouvera une poésie autochtone répondant à son désir de voir pousser un vers indigène.

¹⁵ Allen Ginsberg, *Deliberate Prose: Selected Essays 1952-1995*, New York, Harper Collins, 2000, 182.

¹⁶ « For most of "The Moderns" as with the Imagists of the twenties and thirties in our century, the motive has been purification of mind and speech. Thus we have the great verses of T.S. Eliot » (A. Ginsberg, *Deliberate Prose, op.cit.* 262)

Lorsque Benoît Tadié définit le modernisme comme un courant minoritaire au fonctionnement souterrain, anti-*establishment*, il semble offrir la linéature la plus opérante dans le contexte de cette recherche :

Le modernisme a pris fin le jour où il n'a plus été minoritaire, où, cessant de s'appuyer sur des structures marginales, certains des auteurs auxquels il était identifié se sont insérés dans un milieu plus à même de leur assurer une position dominante¹⁷.

L'opposition au courant de pensée majoritaire, à l'Amérique puritaine, au capitalisme forcené et au repli sur soi qui menace la société d'après-guerre est en effet commune à Williams et Ginsberg. Lorsque dans la définition de Benoît Tadié, le modernisme touche à sa fin en 1922, Williams deviendrait objectiviste et pour un peu... *beat* ? Il apparaît finalement très difficile de borner de façon définitive les courants esthétiques et littéraires qui traversent le XX^e siècle.

L'espace clos de l'état du New Jersey nous fournira le dénominateur commun le plus fiable de la poésie des deux auteurs. Pour sortir de l'impasse téléologique de la lecture historiciste qui tente de borner les courants littéraires, il nous semble plus fécond, dans l'optique de cette étude des poètes William Carlos Williams et Allen Ginsberg, d'envisager leur rapport à l'espace. Cette poétique de la relation viendra ainsi supplanter la rhétorique de la rupture. Ce que l'étude de ces deux poètes peut apporter, c'est sans doute la démonstration de l'impossibilité de classer leurs œuvres de façon générique et chronologique, d'autant que la généalogie reste une véritable construction chez l'un comme chez l'autre. Ce travail de recherche propose de faire dialoguer les œuvres de deux poètes de générations différentes sur un sol commun pour montrer comment ils se font chacun à leur manière, la voix de leur New Jersey natal. Ils tracent à même le sol des lignes asymptotiques qui définissent un nouvel espace de partage poétique à partir duquel délivrer un message à leurs concitoyens. L'étude de la relation Williams-Ginsberg au prisme de leurs correspondances épistolaires, des rencontres fécondes entre les œuvres, et du territoire partagé qu'est le New Jersey, proposera une cartographie inédite des réfractions modernistes dans les écrits *beat* et réciproquement.

L'analyse de leur rapport spécifique au territoire sur lequel ils évoluent permet de mieux saisir les enjeux de leur relation. Il faudra donc revenir sur les délinéaments des tracés cartographiques pour mieux dessiner à notre tour la carte poétique de leur relation littéraire et personnelle. Entre fiction et autobiographie, prose et poésie, les poètes interrogent les

¹⁷ Benoît Tadié, *L'expérience moderniste anglo-américaine (1908-1922): formes, idéologies, combats*, Mayenne, Didier Érudition, 1999, 303.

contours de la littérature américaine. Il s'agira donc de plonger dans l'épaisseur des lisières et frontières mouvantes du territoire littéraire américain.

La terre partagée par les poètes offre un espace de continuité sur lequel construire notre analyse. Le New Jersey, jardin d'après la chute désormais englouti sous les scories de l'industrialisation massive du XIX^e siècle, conserve en son sous-sol les traces des bouleversements successifs. Le motif du jardin, microcosme de l'État est très révélateur des relations que les poètes entretiennent avec leur environnement :

Le Jardin est un lieu, et c'est un lieu petit, où il y va du peu et du proche, des bornes et des voisinages, où tout le nécessaire est à portée de main, où tout le naturel fleurit et naît. Vous pouvez déduire toutes les règles, tous les préceptes et conseils, théoriquement à partir de la boule, et pratiquement à partir du Jardin, sa prosopopée¹⁸.

Dans ce jardin-cosmos, Walt Whitman n'est jamais loin, qui écoute depuis Camden le fracas des vagues venant se briser sur le rivage :

The greatest moment in the history
of the American poem was when
Walt Whitman stood looking to the sea
from the New Jersey sands
and the waves
articulate waves called to him and
he answered, drilling his voice upon
their advance
driving the words above
the returning clatter of stone.
with courage, labor and abandon
the word, the word, the word¹⁹.

De Whitman, Ginsberg aura gardé la camaraderie et les désirs de grand-routes. Williams tentera quant à lui de prolonger le bruissement des vagues et feuilles d'herbe. Sans cesse, le poète nous intime d'écouter : « Listen! — the pouring water! The dogs and trees conspire to invent a world— gone! » (*P* 74), « Listen! Thalassa! Thalassa! Drink of it, be drunk! » (*P* 196). À l'écoute de l'éclat de rire angélique de la rivière (« Real holy laughter in the

¹⁸ Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce: fleuves et turbulences*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, 229-230.

¹⁹ YCAL, Box 53 / Folder 1220. Ces quelques vers venaient à l'origine clôturer *Paterson IV*.

river! » [CP 140]) de « Howl », Williams donne à entendre les bruits de ressacs et le bourdonnement des chutes de la Passaic qui ruisselle dans toute son œuvre.

L'héritage whitmanien est commun aux deux auteurs. Pourtant, si Williams semble vouloir rompre avec l'idée de l'Amérique comme « passage », développé par Whitman dans *A Passage to India*, l'œuvre de Ginsberg est toute entière striée, creusée par les routes qui quadrillent le continent. Le poète *beat* ne cesse de chevaucher les lignes et de se faire surprendre par leur courbe, le ramenant invariablement sur ses pas. Ce tracé circulaire s'imprime également dans *Paterson* par la symbolique de l'*ourobouros*, « a sphere, a snake with its tail in its mouth » (P 207). Cette boucle, espace marginal et liminaire ouvre le texte et indexe une faille dans laquelle s'engouffre l'imagination poétique, en même temps qu'elle crypte le texte. À la lisière du visible, le poète ne trace-t-il pas les contours d'une caverne, crypte profonde sous les chutes de la Passaic ?

And the myth
that holds up the rock,
that holds up the water thrives there—
in that cavern, that profound cleft,
a flickering green
inspiring terror, watching . .
And standing, shrouded there, in that din,
Earth, the chatterer, father of all
speech (P 34)

Dans son long poème, Williams se compare à un chien (« just another dog among a lot of dogs. » [P 3]), animal sédentaire s'il en est, reniflant les racines des arbres exhalant des odeurs d'urine et de sous-bois :

Bow, wow! Bow, wow!
Variously the dogs barked,
the trees stuck their fingers to their noses. (P 74)

Entre chien et loup, les aboiements de William Carlos Williams seront transmués en hurlement de détresse dans « Howl » d'Allen Ginsberg.

Williams hante lui aussi les archives de Ginsberg qui revient sur les prémisses de cette confraternité poétique. À nouveau, l'origine géographique commune donne l'impulsion première :

So I decided that I would, since I was from Paterson, try to meet Dr. Williams and so I seized a pretext of interviewing him for a local weekly, semi-radical political newspaper [...] It was run by friends of my father and I had no experience in journalism at all. But it was just sort of a way of going to see Williams, so I called him up, made an appointment, went to his office, and asked the first thing I was interested in: “are you a poet, or are you a doctor?” [...] He said “doctor.” He really blew my mind²⁰!

Déjà s’esquisse le premier contraste entre les deux poètes : si Williams choisit la sédentarité du médecin et se déclare « docteur » et non « poète », Ginsberg poursuit sa course effrénée d’Est en Ouest, par-delà les cadastres. Sa transhumance marque son désir de renversement de l’échelle de valeurs, quête d’une nouvelle hiérarchie. Sur le nouveau sol californien, le poète se défait des strates géologiques et historiques qui recouvrent l’est du territoire. Pour Ginsberg, New York est aussi asphyxiée par les couches préhistoriques de sa propre histoire : « The West Coast behind me / for five days while I return / to ancient New York— / ah drunkenness! / I’ll see your eyes again. » (CP 126)

Première discordance, les pérégrinations incessantes du jeune poète semblent s’opposer à la volonté d’enracinement de Williams. Chez Ginsberg, c’est le corps tout entier qui prend l’Amérique à l’abordage alors que le poète moderniste fait vagabonder le vers en restant fermement les deux pieds ancrés dans le sol, ce qui ne l’empêche pas pour autant de reconquérir le continent, mais dans la langue. Dans son roman *In the American Grain* (1925), « il montre que les entreprises qui se succédèrent au Nouveau Monde furent autant d’entreprises avortées, Éric le Rouge, Christophe Colomb, l’élisabéthain Raleigh, le Mayflower ayant en commun d’être toujours restés pour ainsi dire sur le seuil²¹. » Il est donc grand temps pour Williams de s’approprier l’Amérique et de s’affranchir de l’emprise du legs colonial. Son roman peut se lire comme un contre-récit des origines de la nation qui n’a pour lui jamais véritablement été conquise et que seule une approche sensuelle, comme celle du peuple amérindien, peut dévoiler. Si Ginsberg choisit ses maîtres au gré de ses lectures, pour construire l’histoire littéraire dont il serait issu, Williams produit aussi le récit de sa propre histoire. Dans *Writers in Retrospect*, Claudia Stokes montre bien comment, dès le XIX^e

²⁰ *Ibid.* « Recollections of Encounters with WCW », Box 68 / Folder 1.

²¹ Jacques Darras dans William Carlos Williams, *Au Grain d’Amérique*, traduit par Jacques Darras, Lonrai, Christian Bourgeois, 2006, 11.

siècle, il appartenait aux artistes de créer une histoire nationale commune répondant aux idéaux démocratiques du pays pour s'émanciper de l'histoire européenne²².

Si Williams mène une existence de notable sédentaire, ce choix tend paradoxalement à faire de lui une figure inversée du messenger, à la manière de Job. Ce n'est plus, « ils ont tous péri, et je me suis échappé moi seul pour t'en apporter la nouvelle » (livre de Job I:16) mais « ils ont tous fui, et je suis resté, moi seul pour reconquérir la poésie du continent américain ».

Williams est le poète de l'intimité, des fractures et cavités. Médecin-obstétricien, il est fasciné par la nouveauté : « Clearly, it is the new, uninterpreted, that remoulds the old, pouring down. » (*P* 77) Le débit des chutes vient battre une nouvelle mesure pour la poésie américaine moderniste. Débit d'archives charriées par le courant, débit de paroles et de voix polyphoniques, les chutes ont un langage qu'il entreprend de déchiffrer : « The noise of the Falls seemed to me to be a language which we were and are seeking and my search, as I looked about, became to struggle to interpret and use this language. » (*P* xiii) Ainsi que l'écrit Jacques Darras, « le poème est le mimétisme le plus proche de la rivière. Une énergie de mots naît, coule et se perd dans l'océan des rythmes²³ ». Les chutes parlent une langue autochtone issue des souterrains labyrinthiques du continent qu'il convient de sonder. Le poète esquisse ainsi une carte rhizomatique du sous-sol de l'Amérique. *Paterson* peut se lire comme une carte métamorphique de la ville, toujours en construction. Elle accueille des fragments et documents de toute nature qui ne cessent d'alimenter ses alluvions. *Paterson* donne à voir l'élaboration de son tracé cartographique en rhizomes :

La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes, à leur ouverture maximum sur un plan de consistance. Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples²⁴.

²² Claudia Stokes, *Writers in Retrospect*. University of North Carolina Press: Chapel Hill, 2006.

²³ Jacques Darras, « Fleuves profonds, frontières fluides », *Manière de Voir*, 2002, n° 65. 14.

²⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, 6.

Le poème comme carte se fraye un chemin entre les strates géologiques ensevelies par des années d'accrétion et les mots engloutis eux aussi. Il ouvre de nouvelles voies de passage entre le monde et le lexique alors même qu'il en creuse l'écart. Nouvelles projections de l'Amérique, la carte contient toutes les couches du mythe qui façonnent le continent, elle est mouvante et se construit au gré des errances poétiques et exploratrices. Les poèmes se donnent à lire comme des *flow maps* anamorphiques où le lieu se raconte dans ses mouvements, dans les flux qui le traversent.

Au lendemain de la guerre, alors que paraît le premier livre de *Paterson*, Williams, d'origine anglaise par son père et portoricaine par sa mère, prend possession du territoire par les mots. S'exilant loin des langues européennes que sont l'anglais britannique et l'espagnol, pour Williams, le lexique employé doit être « américain ». Pourtant, le jeune étudiant en médecine à l'université de Pennsylvanie, grand admirateur de Keats, composait des poèmes aux rimes embrassées, très imitatifs des romantiques anglais. Après avoir fini ses études et son internat à New York, il retourne s'installer à Rutherford dans sa petite ville natale où il exercera toute sa vie. En 1913, l'exposition de l'*Armory Show* le détournera définitivement de ses maîtres britanniques :

It came to a head for us in the famous « armory show » of 1913. I went to it and gaped along with the rest at a « picture » in which an electric bulb kept going on and off ; at Duchamp's sculpture (by « Mott and Co. »), a magnificent cast-iron urinal, glistening of its white enamel. (A 134)

Se pose déjà la question de la matière première qui servira à l'édification de son long poème. Sans toutefois parvenir définitivement à rompre avec la tradition romantique, Williams construira à partir de ce matériau malléable et glissant, la terre argileuse de la Passaic, une poésie itinérante.

À une dizaine de miles de Rutherford, à Newark où il est né, Ginsberg contemple à l'horizon les gratte-ciels de Manhattan dont il fera les héros de son épopée. Ses parents lui parlent de l'exode, de la fuite des pogroms, du *shtetl* et du ghetto. Né en 1926, il sera le témoin d'une époque de grands bouleversements et traumatismes : de Pearl Harbor à Hiroshima en passant par Auschwitz.

Vitebsk, ville d'origine de Marc Chagall souvent représentée dans ses tableaux, est aussi la ville où Naomi Ginsberg, née Livergant, fut contrainte de se réfugier auprès de son oncle après le départ de son père (le grand-père d'Allen) pour les États-Unis en 1904.

A year later, the first pogrom in the Northern Pale caused thousands of Jews, including the Livergants, to flee for their safety, traveling by boat to the United States. Naomi would later tell her sons of those last days in Vitebsk, when Cossacks charged through the snow on horses; in her mind was a vivid picture of their leaving town in a carriage, barely escaping the brutality of the pogroms²⁵.

De cet héritage juif, Ginsberg conserve des traces, fragments de culture yiddish :

In a way Allen Ginsberg's life was
shaped by pogroms and the surge of
revolution
in the Jewish Pale Settlement²⁶

L'ennemi n'est plus le *pogromchick* cosaque que met en scène Leslie Fiedler²⁷, c'est le *Marine* embarquant pour le Vietnam, et plus largement, le gouvernement américain. Dans ce nouveau paradigme, pour Fiedler, le juif, c'est l'Amérindien :

Toward the end of Ginsberg's hilarious little poem « America », for instance, the voice of the Jewish Walt Whitman from Paterson, New Jersey, mocking the fear of Russia which vexed the land in the mid-fifties, becomes suddenly the grunt of a stage Indian :

The Russia want to eat us alive. The Russia's power mad. She wants to take our cars from out our garages. Her want to grab Chicago. Her needs a Red Reader's Digest. Her wants out auto plants in Siberia. Him big bureaucracy running out filling stations. That no good. Ugh. Him make Indians learn read...²⁸

Cette migration primordiale dans la genèse du poète engage son œuvre et nous incite en retour à la lire autrement. Beaucoup ont choisi d'éclairer les poèmes du poète *beat* à la lumière du bouddhisme qu'il étudie lors de ses nombreux voyages en Inde.

It is important to note [...] that as Ginsberg's poetry becomes identified more with his Buddhist practice than with his Jewish background, the inconsistencies of his self-taught Buddhism come into great relief. As a later critic writes of the volume *Mind Breaths: Poems 1972-1977*, which was published five years after Ginsberg began formal study with Trungpa, these poems are less than accessible to Western audiences

²⁵ Michael Schumacher, *Dharma Lion: A Critical Biography of Allen Ginsberg*, New York, St. Martin's Press, 1992, 4.

²⁶ Edward Sanders, *The Poetry and Life of Allen Ginsberg, a narrative poem*, Woodstock, The Overlook Press, 2000, 7.

²⁷ Leslie A. Fiedler, *Waiting for the End*, New York, Stein and Day, 1964, 98.

²⁸ Leslie A. Fiedler, *The Return of the Vanishing American*, New York, Stein and Day, 1971, 11.

which do not possess “a knowledge of Ginsberg’s Buddhist-Trungpa teachings and vocabulary” (Dougherty 84)²⁹

S’il faut avoir une connaissance préalable des enseignements de Trungpa pour comprendre les poèmes (ce que nous réfuterons), alors la poésie perd la portée universelle chère à Ginsberg. Au fond, la transmigration n’aura pas lieu : la poésie de Ginsberg ne cesse d’esquisser les traits de son identité juive-américaine. Même dans sa quête spirituelle qui le mène en Orient, c’est son judaïsme qu’il découvre ou comme il l’écrit si bien lui-même à la fin de sa vie, il est « Juif parce que Bouddhiste » (« Jewish because Buddhist » [CP 1013]) et réciproquement. La mystique orientale est le pendant du prophétisme biblique de Ginsberg. Pour le dire avec Jacques Darras, « les prophéties de Ginsberg appelant à la destruction de la ville de Moloch s’étaient retournées dans la mystique orientale de *Mind Breaths*³⁰ ». C’est bien tout le paradoxe du juif-américain que cet échec de la métamorphose, ce « parachutage » dans un monde de *goyim*. Lorsqu’en 1946, il fait la rencontre de Neal Cassady, le *cowboy* du Middle West, Ginsberg est confronté à l’Amérique profonde et charnelle, celle qui le fascine. Dans ce schéma-là, il est l’Amérindien, celui qui ne trouve pas sa place et se voit sans cesse chassé en dehors des cadastres qui quadrillent le territoire. Et puis, peut-être était-ce aussi une question de « génération » cette fois : combien de hippies de Haight-Ashbury « convertis » au bouddhisme entre 1960 et 1970 ? La façon dont Trigilio sépare la pratique bouddhiste, (« Buddhist practice ») de l’identité juive (« Jewish background ») ne semble pas féconde dans la mesure où les deux termes sont en conversation permanente chez Ginsberg.

Dans un poème tardif composé en 1991, alors que son œuvre serait devenue d’après Trigilio, de moins en moins lisible pour les non-initiés, Ginsberg esquisse son profil juif-américain. « Yiddishe Kopf » est un poème plein de cette auto-dérision que le poète emploiera à la fin de sa vie. Il y retrace son judaïsme et ses idiosyncrasies, les clichés qui le caractérisent aussi, pour traverser l’Atlantique, à rebours, jusqu’à Vitebsk.

I’m Jewish because love my family matzoh ball soup.

I’m Jewish because my fathers mothers uncles grandmothers said

“Jewish,” all the way back to Vitebsk & Kaminetz-Podolska via Lvov.

Jewish because reading Dostoyevsky at 13 I write poems at restaurant tables Lower East Side, perfect delicatessen intellectual.

Jewish because violent Zionists make my blood boil, Progressive indignation.

²⁹ Tony Trigilio, *Allen Ginsberg’s Buddhist Poetics*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2007, 2.

³⁰ Jacques Darras, « Le Grand Poème américain », *Revue française d’études américaines*, 1982, 359.

Jewish because Buddhist, my anger's transparent hot air, I shrug my shoulders.
Jewish because monotheist Jews Catholics Moslems're intolerable intolerant—
Blake sd. "6000 years of sleep" since antique Nobodaddy Adonai's mind trap— Oy!
such Meshuggeneh absolutes—
Senior Citizen Jewish paid my dues got half-fare card buses subways, discount
movies—
Can't imagine how these young people make a life, make a living.
How can they stand it, going out in the world with only \$10 and a hydrogen bomb?
(CP 1013)

À nouveau, cinq ans plus tard en 1996, soit un an avant sa mort, il compose son « Multiple Identity Questionnaire ». Dans ce poème, il n'énumère plus ce qui fait son identité juive mais s'amuse avec lucidité du mélange des communautés auxquelles il appartient. Le poète alors âgé de soixante-dix ans, souligne la confusion, le brouillage des structures identitaires sur lesquelles il s'est construit :

I'm a jew? a nice Jewish boy?
A flaky Buddhist, certainly
Gay in fact pederast? I'm exaggerating?
Not only queer an amateur S&M fan, someone should spank me for saying that
Columbia Alumnus class of '48, Beat icon, students say.
White, if jews are "white race"
American by birth, passport, and residence
Slavic heritage, mama from Vitebsk, father's forebears Grading in Kamenetz-
Podolska near Lvov.
I'm an intellectual! Anti-intellectual, anti-academic
Distinguished Professor of English Brooklyn College,
Manhattanite, Another middle class liberal,
but lower class second generation immigrant,
Upperclass, I own a condo loft, go to art gallery Buddhist Vernissage dinner parties
with Niarchos, Rockefellers, and Luces
Oh what a sissy, Professor Four-eyes, can't catch a baseball or drive a car—
courageous Shambhala Graduate Warrior addressed as "Maestro" Milano, Venezia,
Napoli
Still student, chela, disciple, my guru Gelek Rinpoche,
Senior Citizen, got Septuagenarian discount at Alfalfa's Healthfoods New York
subway—

Mr. Sentient Being!— Absolutely empty neti neti identity, Maya
Nobodaddy, relative phantom nonentity (CP 1103)

Énumérant ses « multitudes³¹ » whitmaniennes, le poète s'emploie à suturer des identités contradictoires, dessiner le trait d'union de l'identité juive-américaine³². Allen Ginsberg, ancien voyou, sait qu'il a déserté les franges pour se retrouver du côté de l'*Establishment*. La carte de fidélité de « healthfoods » dans un cas et de réduction MTA (Metropolitan Transportation Authority) sénior dans l'autre, rappellent toutes deux au lecteur amusé, le transfuge passé des marges de la contre-culture « anti-tout », au *mainstream* le plus banal. Il faut semble-t-il tenir compte de ces contrastes et dissonances³³ dans l'analyse des poèmes. L'œuvre de Ginsberg ne saurait être envisagée en dehors de la complexité d'une identité protéiforme et vagabonde elle aussi.

« *A voice of rock as the sound of prophesy*³⁴ »

Ainsi s'esquisse la deuxième ramification de cette recherche sur les correspondances entre William Carlos Williams et Allen Ginsberg et leur rapport à l'espace. Partant des racines, (« ROOT »), il nous faudra remonter vers la lumière, suivre la sève vitale du tronc jusqu'aux branches, en observer les subdivisions (« BRANCH »). Puis, les rameaux se couvrent d'une végétation dense, pastorale. Les poèmes se chargent de fleurs, de plantes et d'arbres fruitiers, messagers d'une saison nouvelle (« FLOWER »).

Comme l'arbre, le poète se situe entre le ciel et le sol sous ses pieds. Il est porteur d'un message qu'il transmet à la communauté par sa voix poétique, tout entier traversé par un souffle sibyllin (chapitre V). Williams s'adresse en ces termes aux habitants de sa ville :

³¹ D'après la déclaration de Walt Whitman dans « Song of Myself » : « Do I contradict myself? / Very well then I contradict myself / (I am large, I contain multitudes.) » (Whitman, *The Complete Poems of Walt Whitman*, Wordsworth Edition, Hertfortshire, 2006, 69)

³² Voir à ce sujet la thèse de doctorat de François Hugonnier, *Les Interdits de la Représentation dans les œuvres de Paul Auster et de Jerome Rothenberg* : « Une première définition de l'identité juive-américaine peut ainsi être élaborée, en deux temps. Premièrement, une identité (juive) « instable et fuyante », quasi indéfinissable qui fait de la recherche identitaire (liée à l'ambiguïté du nom Juif « prêté », pour reprendre le terme de Celan) l'un de ses traits les plus identifiables; augmentée d'une subdivision identitaire (américaine), elle-même souvent complexée par son histoire jeune et tragique, dont l'utopisme originel soulève des questions identitaires. » (25)

³³ On voit déjà se profiler un terme cher à Williams pour qui l'invention s'origine dans la « dissonance » : « Dissonance (if you are interested) leads to discovery » (P 170).

³⁴ Allen Ginsberg, *Deliberate Prose: Selected Essays 1952-1995*, New York, Harper Collins, 2000, 257.

« Love is like water or the air / my townspeople » (*CPI* 95, « Riposte »). Et Ginsberg avertira, tel Jérémie prophétisant la fin de Jérusalem : « this is the end of the world » (*CP* 365, « Drowse Murmurs »). Déclinaison du mode visionnaire qui travaille leurs œuvres respectives, ces deux adresses situent déjà Williams, médecin-obstétricien, dans le *prescrire*, et Ginsberg, dans le *prédire*. Dans son analyse des symptômes du mal dont souffre l'Amérique, Williams « lui préconise le remède d'une cure de toucher³⁵ ». De cette dichotomie jaillit déjà l'importance de la scripturalité chez l'un (*praescribere*) et de l'oralité chez l'autre (*praedicere*). Si Williams ne rejette pas l'oralité de la langue, au contraire, il a à cœur de lui trouver une structure et un espace dédié au sein du recueil poétique. L'inscription et l'articulation visuelle des mots sur la page recouvrent chez lui un sens profond. Ginsberg trouve quant à lui dans la performance orale un moyen de s'affranchir des contraintes imposées par l'espace du cahier ou du journal sur lequel il compose. Il laisse entendre la cristallisation minérale d'une ancienne tradition orale américaine :

In 1948 I had a vision and heard Blake's voice reciting "Ah! Sunflower": deep, earthen, tender, suffused with the feeling of the ancient of days. After that experience I imagined a "Voice of Rock" as the sound of prophesy. Subsequent composition, following the prosodic precepts of William Carlos Williams based on breath-measure and the fresh swift naturalness of thought-voice in Kerouac's poetry and prose, circa 1955, brought me to my native New Jersey voice issuing from throat and breast and mind³⁶.

Les capacités d'orateur du poète *beat* célébrées par la critique, font résonner la « voix des fondations rocheuses stratifiées et des chutes d'eau aborigènes de William Carlos Williams » dans *Paterson*, (« the very rock-strata foundations and aboriginal waterfall voice in W. C. Williams' epic³⁷. ») Cette voix minérale, (« voice of rock »), évoque l'interjection de Williams dans *Paterson* qui affirme que « les pierres, les pierres nues, parlent ! » (« the rocks / the bare rocks / speak! » [*P* 201]) La voix de Ginsberg se mêle à l'écho ancestral des pierres de *Paterson* où il grandit et articule le chaos minéral des années d'accrétion et de sédimentation. Il avait retenu la leçon williamsienne, celle du souffle poétique mais, comme l'explique Pierre-Yves Pétillon, « alors que Williams parlait macro-linguistique, le souffle de

³⁵ Jacques Darras dans *Au Grain d'Amérique*, *op.cit.* 19.

³⁶ A. Ginsberg, *Deliberate Prose*, *op. cit.* 257-258.

³⁷ Allen Ginsberg, « Confrontation with Louis Ginsberg's Poems » dans Louis Ginsberg, *Morning in Spring, and Other Poems*, New York, W. Morrow and co., 1970, 14.

Ginsberg avait une ampleur rhétorique qui se rapprochait plus du verset biblique³⁸. » Les galets polis par le courant sont les témoins silencieux de l'héritage du poète. Dans sa voix et l'épaisseur prophétique de son souffle, Ginsberg tente de faire entendre le temps préhistorique de la superposition des strates, de sorte que les grains de sable et les cristaux de roche puissent venir s'y lover : « With voice of rock, and rock engirt [...] like a crystal lost in stone » (CP 18). La voix du poète rebondit sur les murs de pierre de l'édifice littéraire américain : « Meet in the broken house of stone, walls graven by Prophet Hands, [...] casting his image behind on men's brains thru sounds symbolized on the mind's stone walls reverberating Syllables Visionary » (CP 683, « Contest of Bards »).

La poésie est donc travaillée par cette particule minérale primordiale dont le poète doit rendre compte.

—his mind a red stone carved to be
endless flight
Love that is a stone endlessly in flight,

so long as stone shall last bearing
the chisel's stroke

. . and is lost and covered
with ash, falls from an undermined bank
and— begins churring!
AND DOES, the stone after the life!

The stone lives, the flesh dies
—we know nothing of death.

—boot long
window-eyes that front the whole head,
Red stone! as if
a light still clung in them . (P 43-44)

Ces pierres qui jonchent le sol s'offrent à la poésie, tels les mots que le poète iconoclaste pulvérise et fracture pour mieux les sculpter de nouveau. La roche rouge « red

³⁸ Pierre-Yves Pétillon, *Histoire de la littérature américaine: notre demi-siècle, 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, 194.

stone », comme traversée par le sang d'une vie préhistorique rappelle les terres indiennes du Colorado et du Nevada. Le sang amérindien a imprégné la terre et la terre ocre est aussi un rappel de l'histoire américaine.

Williams met en scène des personnages de pierre : « Paterson lies in the Valley under the Passaic Falls [...] Butterflies settle on his stone ear » (*P* 1). Dans la première lettre citée en introduction, le poète moderniste ne comparait-il pas Ginsberg à la statue de Michel-Ange représentant Moïse et les tables de la loi ? Tel Moïse déplorant l'attitude de son peuple autour du veau d'or, il faut briser la lettre de pierre. De cette vision d'une Amérique pétrifiée, les poètes cherchent à s'extraire en administrant chez Williams et en prophétisant chez Ginsberg, une véritable apocalypse.

Comme un écho à Ralph Waldo Emerson dans son essai « the Poet », Williams conclut ainsi sa préface à *Paterson* :

divided as the dew,
floating mists, to be rained down and
regathered into a river that flows
and encircles:
shells and animalcules
generally and so to man,
to Paterson. (*P* 5)

Évoquant le point d'origine poétique des mots³⁹, il s'agissait déjà pour Emerson de renouveler leur pouvoir poétique encoquillé par les années d'allégeance au Vieux Continent. C'est par la pluie torrentielle que Williams vient mettre en mouvement les monuments de pierre statufiés que sont les mots, les bibliothèques aux odeurs âcres (« acrid fumes » [*P* 110]), et les rimes fossilisées. Chez Ginsberg, l'Armageddon a déjà commencé et la guerre menée par le gouvernement américain au Vietnam en est une manifestation : « Ronald Reagan's Armageddon » (*CP* 1076, « God »). Il présente la vision eschatologique d'une société magnétisée présidée par une assemblée robotique qui a balayé le jardin pastoral de son New Jersey natal à coup de bitume, de déchets nucléaires, et de bombe hydrogène. Dans son

³⁹ « Language is fossil poetry. As the limestone of the continent consists of infinite masses of the shells of animalcules, so language is made up of images, or tropes, which now, in their secondary use, have long ceased to remind us of *their poetic origin*. » (Ralph Waldo Emerson, *Ralph Waldo Emerson: Selected essays, lectures and poems*, New York, Bantam Classics, 2006, 217, je souligne.)

poème « Garden State », sur lequel nous reviendrons plus longuement, l'intrusion de la « machine dans le jardin⁴⁰ » vient mettre fin au monde adamique et idyllique de l'enfance :

It used to be, farms,
stone houses on green lawns
a wooded hill to play Jungle Camp
asphalt roads thru Lincoln Park. [...]

Then came the mafia, alcohol
highways, garbage dumped in marshes, real
estate, World War II, money
flowed thru Nutley, bulldozers. (CP 726)

Les questions soulevées par les poètes dans leur relation à l'espace et les modalités d'action poétique et politique seront au cœur de ce travail sur les œuvres de William Carlos Williams et Allen Ginsberg. Il nous faudra suivre les tracés cartographiques des poètes qui ne cessent de légènder la carte du continent qu'ils occupent pour en prendre possession. Légènder la carte, c'est toute la quête des deux poètes à l'étude : énumération des routes, listes des villes, des cantons, des états, mais aussi des mythes et légendes qui façonnent le territoire.

⁴⁰ D'après le titre de Leo Marx, « The machine in the garden », *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. Edited by Lawrence Coupe. London: Routledge, 2000, p. 104–108.

PREMIÈRE PARTIE

ROOT

Chapitre Premier

PATERSON, NEW JERSEY, USA : DE L'ANCRAGE À L'ERRANCE

Roots? / Everybody has roots

—William Carlos Williams⁴¹

La définition de l'identité américaine est à l'œuvre chez deux poètes dont la genèse commence ailleurs, en terre étrangère. Première génération à naître sur le sol américain, ils en travaillent la matérialité et cherchent à en définir les contours. Ils naissent tous deux dans le New Jersey, le *Garden State*, sur la côte Est américaine : l'un à Rutherford et l'autre à une dizaine de kilomètres de là, quatre décennies plus tard, à Newark. Cet héritage d'un exil primordial travaille sans cesse à la fois la conception de l'histoire et de l'espace chez les poètes mais elle conditionne aussi leur existence. Le spectre des origines vient hanter l'écriture et ils partent tous deux à sa recherche dans l'espace, au-delà des cadastres qui strient le territoire américain.

William Carlos Williams arpente les routes mythiques qui mènent au Mexique ou à Porto Rico : c'est en Amérique Latine et dans sa langue espagnole maternelle qu'il trouve de quoi fertiliser son terreau poétique. Long pèlerinage vers sa matrice, son œuvre est la trace d'une traversée à rebours dans laquelle il entreprend son projet de renouveau d'une poésie américaine. Pourtant, il ne quittera qu'en de très rares occasions son New Jersey natal : c'est depuis Rutherford et la ville industrielle de Paterson qu'il amorce son épopée continentale. Au contraire, Allen Ginsberg se jette à corps perdu dans le territoire et tente d'en esquiver l'immensité et les mutations perpétuelles. Ses nombreux voyages le mènent tout d'abord à l'Ouest, à San Francisco, puis à l'Est, sur le Vieux Continent et jusqu'en Orient. Ses diverses pérégrinations et son parcours parfois erratique sont la marque d'une quête profonde d'identité, celle d'un juif-américain, dont il ne peut se défaire. À la suite de Williams il cherche à circonscrire une identité autochtone à partir d'une langue également autochtone et tente sans cesse de rapatrier sa poésie et de retrouver un foyer. Alors que Williams part du

⁴¹ *Paterson*, 31.

local pour accéder à l'universel, Ginsberg ne cesse de contourner son New Jersey natal pour mieux le cerner et s'en saisir.

L'implantation dans un paysage, l'attachement au Lieu, sans lequel l'univers deviendrait insignifiant et existerait à peine, c'est la scission même de l'humanité en autochtones et étrangers⁴².

La question soulevée ici par Emmanuel Levinas reflète précisément la réflexion de deux poètes qui ne cessent d'interroger l'idée même d'autochtonie américaine.

⁴² Emmanuel Levinas, *Difficile liberté, Essais sur le Judaïsme*, Paris, Albin Michel, 1976, 301.

1. « Jersey Lyric⁴³ »

a. De l'usage des noms propres en Amérique

W.C. Williams

Labrador

Nantucket

New England

New Mexico

Passaic, NJ

Paterson

This Florida: 1924

The United States

The Raper from Passenack

A. Ginsberg

Afternoon Seattle

America

Paterson

Over Kansas

A Strange New Cottage in

Berkeley

Waking in New York

Bayonne entering NYC

These States : into L.A.

Wichita Vortex Sutra

Kansas City to Saint Louis

Hiway Poesy: L.A.– Albuquerque–

Texas– Wichita

Autum Gold : New England Fall

Bayonne Turnpike to Tuscarora

An Open Window on Chicago

Chicago to Salt Lake by Air

Manhattan Thirties Flash

Going to Chicago

Over Denver Again

Rising over Night-Blackened

Detroit Streets

To Poe: Over the Planet, Air

Albany– Baltimore⁴⁴

⁴³ Titre d'un poème de William Carlos Williams, extrait de *Pictures From Brueghel* (1962), *Collected Poems II*, 408.

⁴⁴ Liste non-exhaustive des titres des poèmes de Ginsberg contenant un toponyme.

Ainsi Hermogène, il n'appartient pas à tout homme d'imposer des noms aux choses, mais à un véritable artisan de noms. Ce faiseur de nom, c'est, à ce qu'il paraît, le législateur de tous les artisans les plus rares parmi les hommes.

—Socrate dans « Cratyle⁴⁵ »

« *Garden State* » : *Paterson, New Jersey*

La localité chez Williams ainsi que les questions touchant au contexte transnational, voire nativiste, très étudiées dans les ouvrages de Walter. B. Michaels, Eric. B. White ou encore Paul Giles, ne seront abordées qu'au prisme de la relation Williams-Ginsberg. Ces questions nous paraissent ici pertinentes dans l'optique d'une étude comparatiste entre les deux poètes et nous tenterons de voir comment, si Williams veut se faire le poète de la localité, Ginsberg l'incarne (« I am America! » [CP 155]).

Rebecca Walsh inaugure la préface de son essai *The Geopoetics of Modernism* par une liste tirée du roman de James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man* :

Stephen Dedalus
Class of Elements
Clongowes Wood College
Sallins
County Kildare
Ireland
Europe
The World
The Universe⁴⁶

Cette dilatation de la liste en cercles concentriques qui s'éloignent progressivement du centre dans un mouvement allant du microscopique vers le macroscopique correspond à une volonté de stabiliser et de définir les contours de l'identité de Stephen, comme pour contrer les ondulations et la fuite du territoire. Lorsque Stephen Dedalus lit une nouvelle fois la liste en sens inverse, de bas en haut, c'est bien la contingence entre environnement et identité qui s'imprime. Walsh définit ensuite l'influence du déterminisme environnemental sur les écrivains des XIX^e et XX^e siècles : « In this particular brand of geographic epistemology, environmental factors ranging from topography to climate were thought to play a major role

⁴⁵ Platon, *Œuvres de Platon*, traduit par Victor Cousin, Paris, Rey et Gravier Librairies, 1839, vol.11, 19.

⁴⁶ Rebecca Walsh, *The Geopoetics of Modernism*, Gainesville, University Press of Florida, 2015, 2.

in influencing the organization and structure of human societies, a sort of environmental molding⁴⁷ » ; ou comme le dit William Carlos Williams lors d'un discours prononcé à Porto Rico en 1941 :

16th and 17th century Spain and Spaniards are nearer to us in the United States today than, perhaps, England ever was. It is a point worth at least taking under consideration. We in the United States are climactically as by latitude and weather much nearer Spain than England, as also in the volatility of our spirits, in racial mixture — much more like Gothic and Moorish Spain⁴⁹.

Interroger la notion d'autochtonie en Amérique, c'est donc d'abord nommer le lieu, *locus*, facteur déterminant dans la définition de l'identité américaine. William Carlos Williams et Allen Ginsberg échafaudent tous deux des stratégies pour investir le lieu et l'espace, le remplir, un peu à la manière de Whitman et de sa mélodie déclamatoire : « I chant the chant of dilation⁵⁰ ». Tous deux composèrent de très nombreux poèmes dont le titre est un nom propre, nom de lieu qui en convoque ainsi les multiples facettes, tout le « feuilleté », toutes les couches sémantiques s'y trouvent subsumés⁵¹ : « Les poètes se soucieront des noms de lieux, dateront leurs poèmes, leurs toiles, se gliseront dans les graduations du calendrier⁵² ». Et puis, comme l'écrit Charles Olson dans une lettre à Ginsberg datée du 19 Janvier 1957, ils sont beaux, les noms propres : « proper nouns — why not eh? Aren't they bee-yootiful, I mean, proper / nouns⁵³ ? »

C'est *Paterson*, composé entre 1946 et 1958 par William Carlos Williams, qui incarne sans doute de façon la plus évidente l'usage poétique du nom de lieu et sa thématization, Ginsberg ayant également composé un poème du même nom en 1949. La ville devient le héros éponyme de l'épopée. Il s'agit de camper dès le titre le lieu de focalisation et le personnage principal : « only one man—like a city » (*P 7*). PATER—SON : il a souvent été question de cette relation filiale, première « couche » du feuilleté ciselant le nom propre, trait d'union aussi, entre le Vieux et le Nouveau Monde : du Latin à l'idiome américain. Choisir un

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁹ Cité dans P. Mariani, *William Carlos Williams: A New World Naked*, op. cit. 447.

⁵⁰ Whitman Walt, *The Complete Poems of Walt Whitman*, Hertfordshire, Wordworth Editions, 1995, 39.

⁵¹ « Par son épaisseur sémantique (on voudrait presque pouvoir dire : par son « feuilleté »), le Nom proustien s'offre à une véritable analyse sémique [...] », dans Roland Barthes, « Proust et les Noms », *Le Degré Zéro de l'Écriture suivi de Nouveaux Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1972, 123.

⁵² Jacques Darras fait remonter à la poésie romantique ce besoin de nommer, situer et stabiliser, dans la préface à S.T. Coleridge, *La Ballade du Vieux Marin*, Gallimard, Paris, 2007, 8.

⁵³ MSS Columbia University, MS#0487, Box 14, Folder 1.

nom propre, toponyme, comme titre de poème, c'est délibérément s'ancrer dans le *particulier*, le singulier ; c'est prendre l'irréductible comme point de départ. Intraduisible et par là *lisible* dans toutes les langues, le nom propre échappe « même à Babel⁵⁴ » alors que dans le même temps, il est pour Jacques Lacan un aveu de servitude du sujet vis-à-vis du langage et de la lettre : il est au fond, justement, langage du père – *Pater* – et de la norme, de la sphère symbolique. Le toponyme engage le poème : il le convoque et le somme de se dire, de se dévoiler. Son caractère antibabélique en fait une langue de feu, langage universel mais aussi exclusif. Le nom propre ne délivre pas de discours, il coupe la circulation de la parole dans un absolu de la lettre, alors que dans le même temps, il « appelle à parler⁵⁵ », il invite le discours puisque lui-même est coi : du Nom⁵⁶ « Paterson » découle et se déverse un poème-fleuve en cinq livres. Le poème est à la fois énoncé, langage extérieur de la ville Paterson et énonciation, parole intérieure du poète Paterson. Les modes de discours s'y coulent et s'y confondent de sorte que l'on ne cesse de chercher l'origine de la voix⁵⁷ et son point d'arrivée. Qui est ce « I » qui apparaît pour la première fois au détour d'une question, « Who are these people (how complex / the mathematic) / among whom I see myself ? » (P 9) ? Est-il celui qui nous ordonnait déjà dès l'incipit : « —say it, no ideas but in things— » (P 6), à répéter comme un mantra ou une invocation ? Car Paterson c'est aussi « Patterson », « to patter », récitation litannique du *paternoster* qui vient signifier par extension un bourdonnement incessant, murmure intarissable de la rivière Passaic, « forever in our ears » (P 17). Car c'est de la rivière Passaic dont il s'agit toujours, celle qui, avec la rivière Hackensack à l'Est, dessine les contours des plaines du New Jersey. Elle apparaît dès le vers inaugural du premier livre intitulé « The delineaments of Giants » : « Paterson lies in the valley under the Passaic Falls » (P 6). C'est ici qu'il faudra chercher sans doute, cette piste que nous sommes invités à suivre pour déchiffrer les voix multiples qui se muent et s'unissent dans le poème : « by multiplication, a reduction to one. » (P 2)

⁵⁴ Mireille Andrès, « Nom Propre » dans Pierre Kaufmann (ed.), *L'apport freudien*, Paris, Bordas, 1993, 277.

⁵⁵ Jacques Lacan, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Leçon 3 du 10 février 1971, 244.

⁵⁶ Nous utiliserons désormais l'orthographe de Roland Barthes où « Nom » désigne « nom propre » dans *Nouveaux Essais Critiques*, chapitre « Proust et les Noms ».

⁵⁷ Ailleurs dans le poème on trouve cette parenthèse dans laquelle le pronom « he » peut tout aussi bien référer à nous lecteurs : « (He hears! Voices . indeterminate! Sees them moving, in groups, by twos and fours— filtering off by way of the many bypaths.) » (P 40).

Geologically the Hackensack and the Passaic are meandering streams; they are in the old age of stream dynamics and wander lazily through the flat country of their own alluvial deposits before reaching the sea⁵⁸.

Paterson, dans les années 1950, est une ville post-industrielle du New Jersey où les chutes d'eau polluées de la Passaic évoquent les vestiges d'une pastorale américaine désormais engloutie sous les scories des réformes d'Alexander Hamilton et de la révolution industrielle. À l'image des chutes et de la rivière, tout dans ce jardin post-lapsaire, le *Garden State*, est mouvant, changeant, fluctuant. Le New Jersey est sans cesse traversé par des flux ; il est un carrefour, une zone de transition en direction de la ville de New York. L'état est quadrillé de grand-routes qui traversent Newark pour se dédoubler en douze chaussées, un peu avant l'aéroport⁵⁹. Cauchemar industriel, ancien épiceutre de manufactures textiles (cuir et soie en particulier), c'est cela aussi que recouvre le Nom « New Jersey ».

Paterson, New Jersey, à une vingtaine de miles de New York City, c'est au fond une grande banlieue, une périphérie ou, comme le dit Marc Ribot, guitariste d'Allen Ginsberg sur l'album *The Lion For Real* (1997), lui aussi originaire du New Jersey : « all I knew about New Jersey as a teenager was that I wanted to get the hell out! », ou encore « you are *from* New Jersey and you want to stay that way: *from* New Jersey ». Et d'expliquer que New York, accessible en bus pour quelques dollars, a toujours agi comme un épiceutre magnétique sur la périphérie⁶⁰.

Et déjà dans le nom des états apparaît ce qui les unit, le préfixe si profondément américain : « New », puisque le nom qui le suit est ancien, préhistorique, « New » puisque l'on ne possède pas encore de langue propre, de *noms propres*, « New » puisqu'on récupère, on renouvelle, on rénove, on recycle, on « fabrique à nouveau » : « make it new⁶¹ ».

[...] la pénurie des noms propres participe profondément au fait américain : un continent trop grand, un lexique trop petit, toute une part de l'Amérique est dans ce frottement étrange des choses et des mots⁶².

New Jersey et New York, deux états contigus géographiquement et alphabétiquement, deviennent des doubles. Chambre à échos du Vieux Continent, la ville de New York City

⁵⁸ Reed Whittemore, *William Carlos Williams, Poet from Jersey*, Boston, Houghton Mifflin, 1975, 1.

⁵⁹ « Then note—it is impossible not to—that the twelve lanes of noise and motion on the ground are mixed with the noise and motion of planes coming in on final. Nothing is stationary except acres of gas tanks and refinery pipe-jungles letting forth poison gas » (*ibid.*)

⁶⁰ Voir interview complète en annexe.

⁶¹ Selon le célèbre adage d'Ezra Pound.

⁶² Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1982, 181.

porte d'ailleurs elle aussi le même nom que l'état si bien que les noms d'états, de comtés et de villes s'assemblent comme autant de poupées gigognes. Surtout, pour reprendre Roland Barthes, il y a une forte « contiguïté poétique entre les deux états⁶³ ». L'écriture poétique consiste chez Williams et Ginsberg à gommer l'original pour ne retenir que le calque, la version « nouvelle ». Les poètes viennent tracer la carte du continent à même le sol de leur espace poétique. Il leur faut pour cela repasser les contours cartographiques du territoire et inventer le contenu mythologique du Nouveau Continent, de la nouvelle York et de la nouvelle Jersey. Williams, comme pour finalement parvenir à s'arracher aux anciens cadastres et aux vieux lexiques, publie en 1962 dans le recueil *Pictures from Brueghel*, un poème intitulé « Jersey Lyric ». Composé après avoir reçu une esquisse au charbon du tableau du même nom de Henry Niese, il défrusque l'état de son épithète : ce Jersey-là « tient » tout seul, sans tuteur.

Toponymes et patronymes

Chez les deux poètes, l'emploi très éloquent du nom propre, et en particulier du toponyme, est révélateur des relations complexes qu'ils entretiennent avec leur environnement. Le nom propre, « pur signifiant⁶⁴ », entité sémantique en apparence accomplie et achevée, puisqu'il colle à la peau de (il est *propre* à) son référent, est très révélateur de l'expérience phénoménologique, géographique, cartographique, cognitive et contemplative du lieu et de l'espace dans la poésie de William Carlos Williams et d'Allen Ginsberg. Le Nom contient à lui seul les aspects culturel, politique et géographique du lieu.

La coda du long poème « Howl » de Ginsberg, « Footnote to Howl », se démarque par l'usage des noms propres qu'il y fait :

Holy Peter holy Allen holy Solomon holy Lucien holy Kerouac holy Huncke holy
Burroughs holy Cassidy holy the unknown buggered and suffering beggars holy the
hideous human angels!
Holy my mother in the insane asylum! Holy the cocks of the grandfathers of Kansas!
[...]
Holy the lone juggernaut! Holy the vast lamb of the middleclass! Holy the crazy
shepherds of rebellion! Who digs Los Angeles IS Los Angeles! Holy New York Holy
San Francisco Holy Peoria & Seattle Holy Paris Holy Tangiers Holy Moscow Holy
Istanbul! (CP 142)

⁶³ *Ibid.* 180.

⁶⁴ M. Andrès, « Nom Propre », art cit. 277.

Après avoir dénombré ses amis, le poète énumère les villes. Il réitère le même procédé dans un poème intitulé « Fragment: The Names », dans lequel il passe de « John Hoffman » et « Iris » à « New York and west coast » (CP 269). Il martèle le nom des villes et les libère par là de toute substance référentielle en même temps qu'il les rend mystiques et souligne en quelque sorte la plasticité du nom propre. C'est chez lui une technique récurrente : on la retrouve à de nombreuses reprises dans « Howl » notamment avec la répétition du nom « Moloch » au deuxième chant, et l'anaphore « I'm with you in Rockland » au troisième. Tout se passe comme si le poète convoquait les noms propres dans l'espoir d'en prendre possession poétiquement mais aussi de combler une faille, de suturer, d'oblitérer une béance. On croit également déceler dans la répétition litannique une délectation pure du nom propre. C'est parfois comme si le signifié, *la fonction* du Nom, importait moins que sa sonorité et *sa nature* même de Nom. C'est d'ailleurs ce fonctionnement indifférent à tout axe syntagmatique qui fait du Nom ce que Barthes appelle une « monstruosité sémantique » :

[le nom propre] ne connaît aucune restriction sélective, le syntagme dans lequel il est placé lui est indifférent ; c'est donc, d'une certaine manière, une monstruosité sémantique, car, pourvu de tous les caractères du nom commun, il peut cependant exister et fonctionner hors de toute règle projective. C'est là le prix — ou la rançon — du phénomène d'« hypersémantisme » dont il est le siège, et qui l'apparente, bien entendu, de très près, au mot poétique⁶⁵.

Ginsberg se situe alors dans la parole performative pure, la jouissance et la toute-puissance de la parole poétique. Le Nom n'a pas ici véritablement d'autre fonction que celle d'être *nommé*, justement, et peut-être plus encore *prononcé*. Le poète savoure chaque phonème de ces toponymes qu'il égraine comme autant de sésames lui ouvrant les portes du continent américain et d'un nouveau rapport au monde, dans la mesure où « nommer » c'est « faire œuvre de la lettre, se frayer un passage sur une voie obstruée⁶⁶ ». Si le placement syntagmatique n'altère pas le Nom, comme l'affirme Roland Barthes, pour Ginsberg, c'est l'axe paradigmatique, l'axe de la sélection, l'axe du lexique et de la liste verticale qui produit du sens. Dans le cas de « Footnote to Howl », le Nom ne se situe pas dans un syntagme, une proposition ou une phrase, mais dans un paradigme poétique. Sans cesse pris en étau entre deux « holy », les noms de lieux résonnent, ils se cognent les uns aux autres pour entrer en résonance. Le poète trace une ligne d'Est en Ouest, « from Sea to Shining Sea », comme le dit

⁶⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, 122.

⁶⁶ M. Andrès, « Nom Propre », art cit. 278.

la chanson patriotique : de New York à San Francisco, puis il remonte jusqu'à Seattle où, aux abois, aux confins Nord-Est du pays, il se jettera en dehors des frontières du territoire américain (Paris, Tanger, Moscou, Istanbul). S'il y a bien, comme l'évoque Barthes, hypersémantisme du Nom dans la juxtaposition, il y a paradoxalement chez Ginsberg, par le processus de sursaturation sur la page, une perte sémantique. Parallèlement et contradictoirement à l'hypersémantisme poétique du Nom se développe un phénomène d'hyposémantisme due à la forte concentration de Noms dans le poème. Le Nom ne dit jamais le mythe qu'il renferme chez Ginsberg ; il ne se décrit jamais, il ne livre son sens que dans un paradigme plus large, au milieu d'autres Noms. Une charge sémantique se perd dans la condensation des toponymes, mais ce sème, une fois libéré de sa coquille, circule librement sur la page sans toutefois se laisser saisir. Il laisse planer sur le texte un écho fantomatique, résidu d'images et de couleurs de ces villes lointaines. Le poète cherche à libérer l'inconscient et l'impensé du toponyme dont l'usage s'apparente à un coup de dés (qui n'abolit pas le hasard) aux multiples combinaisons et aux effets incertains, qui dépendent entièrement de celui qui le lit.

Peut-être n'est-ce plus véritablement un phénomène d'hypersémantisme, ni même d'hyposémantisme qui travaille le texte de Ginsberg dans son usage très dense de toponymes mais une singularité que nous qualifierons d'hypertrophie sémique. C'est à dire que la saturation nominale développe un tissu sémantique nouveau qui déborde du texte dont chacune des cellules (les toponymes) produit un sens par agglomération et amoncellement. Dans le texte hypertrophié, le toponyme ne vient plus signifier le *particulier* de Williams, et ne dévoile pas non plus ce qu'il renferme mais il émette en creux le sème plus large de l'exploration, de la route, de la conquête et de l'inconnu. À l'inverse, l'usage que fait William Carlos Williams du nom propre correspond bien à la définition qu'en donne Barthes, c'est à dire que le toponyme recouvre une multitude de sens et de sèmes. Le poème *Paterson* est exemplaire de cette hypersémantisme monstrueuse et le poète s'attachera à inventorier toutes les couches géologiques, historiques et mythologiques de ce Nom unique. En revanche, le poème « Paterson » (1949) d'Allen Ginsberg offre une nouvelle démonstration de cette hypertrophie toponymique. Partant du même point de focalisation, le toponyme « Paterson », les deux poètes font un usage du toponyme radicalement différent :

rather jar my body down the road, crying by a diner in the Western sun;
rather crawl on my naked belly over the tincans of Cincinnati;
rather drag a rotten railroad tie to a Golgotha in the Rockies;
rather, crowned with thorns in Galveston, nailed hand and foot in Los Angeles, raised

up to die in Denver,
pierced in the side in Chicago, perished and tombed in New Orleans
and resurrected in 1958 somewhere on Garret Mountain, (CP 48)

À nouveau, Ginsberg nous propose une vue panoramique de la surface cartographique de l'Amérique. Le poème fait mentir son titre. Paterson n'est que le point d'origine et de retour d'une laborieuse déambulation à travers le pays. Son exploration est continentale et vient signifier l'écartèlement du sujet face à l'immensité du territoire. Au fond, dans cet autoportrait messianique, le poète nous donne à lire une carte de l'Amérique où le lieu fait corps et le corps fait lieu. Il y a identification entre corps et lieu, *topos* et *corpus* chez Ginsberg, qui s'exclamera quelques années plus tard : « It occurs to me that I am America » (CP 155). Portant ses traverses sur le dos, la figure du Christ souffrant vient souligner le caractère désincarné, inhabitable et inhospitalier du *locus amoenus* désormais perverti en *locus « excambius »*, lieu d'échanges commerciaux et financiers⁶⁷ corrompus et contre-nature⁶⁸. La forme de la croix souligne implicitement le lieu de jointure, l'articulation entre le corps qui fait lieu (crucifié sur la croix) et le lieu qui fait corps. La croix indique aussi dans sa symbolique les quatre points cardinaux ; elle est elle-même lieu de direction et d'orientation. Le poème qui regorge de toponymes devient crucial lui aussi, il se place au croisement de tous les intertextes et entrelace corps, lieu et texte.

Le lieu se trouve donc investi d'histoires et d'Histoire, et les multiples intertextes (biographiques, fictifs, mythologiques et religieux) s'y superposent, s'y rejoignent. Cet investissement participe de ce « surplus » de sens que nous avons qualifié d'« hypertrophique ». Ici par exemple, le sous-texte est bien sûr le récit de la crucifixion selon St-Jean⁶⁹, mais les traverses du chemin de fer (« rail way tie » qui évoque le costume recouvrant la chair du territoire) et la ville de Denver dessinent en filigrane la figure charnelle de Neal Cassady—Dean Moriarty dans le roman de Jack Kerouac, *On the Road* (1957)—qui travaillait sur les rails du Colorado et dont Ginsberg venait de faire la rencontre. La chaleur du corps érotique et familial vient ainsi se heurter à l'innommable martyr des innocents dans une déclinaison singulière de l'incarnation sensuelle de l'amour.

⁶⁷ Pour une analyse plus détaillée du *locus excambius* voir Anna Aublet, "“Earth, the chatterer father of all speech”: from Shakespeare’s brave new world! to William Carlos Williams’ Nuevo mundo!". *Angles - Unstable states, mutable conditions*, le 20 décembre 2016. URL : <http://angles.saesfrance.org/index.php?id=779>

⁶⁸ L'influence poundienne des *Cantos* est probable, nous le verrons.

⁶⁹ « But one of the soldiers with a spear pierced his side, and immediately came there out blood and water. » John 19:34, American King James Bible Version.

Les parties du corps apparaissent donc en-deçà du toponyme comme synecdoque d'un lieu « anthropomorphisé » et déploient dans le poème un véritable blason médiéval du continent. Ne serait-ce pas l'Amérique, crucifiée sur l'autel du capitalisme, dont Ginsberg nous offrirait ici une vision ? Par l'emploi en début de poème de termes tels que « visions of money » ou « dumbbells of the ego with money and power » (CP 48), le poème préfigure déjà le Moloch du poème « Howl », brasier inextinguible, dévorant la chair des nouveaux-nés, annihilant tout sur son passage.

L'antidote à la pénurie des noms propres en Amérique que mentionne Barthes serait alors de prononcer, d'écrire et de lire à longueur de pages, ces noms de lieux. L'abondance de repères topographiques confèrent parfois à l'œuvre de Ginsberg l'apparence d'une carte routière, un peu à la manière d'*On the Road* : le texte se donne à lire comme un atlas de poche. Peut-être même la notoriété de l'œuvre et son statut de manifeste de la *Beat Generation* viennent-ils de là : de l'emploi des noms propres en Amérique, noms de rues, d'avenues, de boulevards, d'usines et de villes. Guide touristique à l'usage d'une génération en quête de Noms, l'œuvre de Ginsberg retrace les pérégrinations du poète qui *tourne autour* pour mieux circonscrire, pour mieux cerner, pour mieux nommer.

Nom commun, locus comunis

Williams fait une utilisation plus parcimonieuse et moins mystique du nom propre, à l'image de sa façon d'habiter et d'investir le local. Il utilise davantage de noms communs pour décrire le lieu. Il ne circule pas *autour* mais *au-dedans*. Cela explique d'ailleurs pourquoi il emploie moins de noms propres. Le lieu n'est pas saisi dans sa totalité géographique, dans sa topographie ; il est saisi dans sa particularité, dans ses détails, ceux-là même dont il nous dit qu'ils rendent le lieu, et donc le poème, universel. Au fond, Williams se méfie du nom propre, de son caractère totalisant et silencieux ; il cherche par le poème à transcender le caractère pétrifié et figé du Nom. Il s'agit pour Williams de dépasser la pénurie de noms propres en employant des noms communs pour former de nouvelles entités indigènes, à partir de vers autochtones. S'il n'emploie pas beaucoup de toponymes, chaque nom devient topique, et se fait le *locus* d'une nouvelle structure sémique. Williams crée de nouveaux réseaux relationnels entre les images, les mots et les noms. *The Descent of Winter* (1927) offre une manifestation exemplaire de la mise en place de ces dédales sémantiques. S'il considère que l'identité américaine se crée par l'énergie reliant entre elles, par une force centripète, les différentes localités, il applique également ce raisonnement à sa poésie. Williams présenterait donc une définition peut-être plus complexe et mouvante du Nom et de

la localité : le Nom n'a de sens que dans sa relation aux autres Noms et dans l'échange d'énergie entre les deux. L'extrait qui suit décrit également un trajet en automobile, à bord de la petite Ford T. de Williams, mais contrairement aux banlieues eschatologiques décrites par Ginsberg, le poète ne nomme aucun lieu. Il cherche au contraire à dévoiler le substrat du lieu si bien dissimulé sous chaque lettre du Nom, et c'est le nom commun, *locus communis*, qui scande le poème.

STOP in black letters surrounded by a red glow, letters with each bulb a seed in the shaft of the L of the A lights on the river streaking the restless water lights upon pools of rainwater by the roadside of a great pool of light full of overhanging sparks into whose lower edge a house looms its center marked by one yellow windowbright their faces! (I 241)

Le poète nous décrit dans cette longue phrase nominale un paysage urbain observé depuis la fenêtre de sa voiture : « In this surreal cityscape, objects in shop windows, seen from what is evidently the window of the poet's moving car, take on strange configurations⁷⁰ ». Aucune mention de la ville n'est nécessaire, c'est dans l'agencement syntagmatique des noms communs que se construit la vision urbaine. A l'inverse de T.S. Eliot et de sa « ville irréelle » dans *The Waste land* (1922) dont il ne fait aucun doute qu'il s'agit de Londres (« Unreal City / Under the brown fog of a winter noon⁷¹ »), Williams s'inscrit dans ce que Marjorie Perloff considère être l'héritage rimbaldien, c'est-à-dire que le poème participe d'une poétique de l'indétermination par un dérèglement de la relation signifiant-signifié⁷². C'est que Williams façonne et articule, en même temps qu'il l'écrit, le lieu qu'il donne à voir : « The poem [...] is the act of its creation, recording⁷³ ». Les images se juxtaposent dans un glissement lumineux (« light », « bulb », « lights », « sparks ») et ruisselant (« water », « river », « pools », « rainwater »). Les « pools of rainwater » viennent chevaucher les « pools of light » dans ce mouvement de solifluxion également indiqué par le double génitif en OF : « the shaft of the L of the A » comme pour signifier « Lights of America ». L'architecture de la phrase souligne les effets de reflets du poème et la confusion d'images éblouissantes. Le lieu du poème se situe ici dans ce nouvel espace créé par les ricochets des lettres qui rebondissent les unes sur

⁷⁰ Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Evanston, Northwestern University Press, 1981, 146.

⁷¹ T.S. Eliot, *Collected Poems, 1919-1962*, New York, Harcourt Brace., 1970, 61.

⁷² Cf. M. Perloff, *The Poetics of Indeterminacy*, *op. cit.* 17-18.

⁷³ James E. B. Breslin, *William Carlos Williams, an American Artist*, New York, Oxford University Press, 1970, 171.

les autres et les flux de relations sémantiques. L'espace williamsien est donc avant tout relationnel : il construit un nouveau réseau dans lequel faire circuler le sens.

Toutefois, il est fréquent que le lieu, toponyme, même s'il n'est pas *dit* par le poème, se donne à lire à la faveur de ses nombreuses relations, au travers des mailles du tissu qu'elles dessinent :

To the city, upward, still laughing
Until the great towers stood above the meadow
Wheeling beneath, the little creeks, the mallows
That I picked as a boy, the Hackensack
So quiet, that looked so broad formerly:
The crawling trains, the cedar swamp upon the one side—
All so old, so familiar—so new now
To my marvelling eyes as we passed
Invisible. (*CPI* 32-33, « The Wanderer »)

Même si elles ne sont pas ici nommées, les tours sont celles que l'on aperçoit depuis le Ferry en arrivant à Manhattan. La ville nous est décrite dans ses détails infinitésimaux, les « minute particulars⁷⁴ » blakéens qui la caractérisent. Là où Whitman, dont Ginsberg se rapproche sur ce point, intitulait son poème « Crossing Brooklyn Ferry » et employait ainsi un toponyme, Williams nous décrit les gratte-ciels dans un poème qu'il nomme « The Wanderer ». Le point de focalisation n'est pas le lieu mais le mouvement ; la ville s'efface pour ne conserver que l'essence changeante et mouvante de la terminaison en -ING du poème de Whitman auquel il fait si souvent référence⁷⁵. Dans le choix du titre, du *nom* de ses poèmes, Williams fait primer l'universalité du lieu, son caractère finalement banal et lisible de tous, même dans *Paterson*, c'est cette vision qui prime. Les relations sont renouvelées dans la vision que nous donne à lire le poète : « so new now ». Le pouvoir poétique est celui de déconstruire les relations anciennes pour en créer de nouvelles. La vision panoramique du « wanderer⁷⁶ » reprend les codes de l'idéologie romantique qui consiste à sublimer en utilisant ce point de vue

⁷⁴ « And saw every minute particular, the jewels of Albion, running down
The kennels of the streets & lanes as if they were abhorred.
Every Universal Form was become barren mountains of Moral
Virtue, and every Minute Particular hardened into grains of sand »
(William Blake, « Jerusalem », *The Complete Poems*, New York, Routledge, 2007, 757.)

⁷⁵ On peut lire par exemple dans la première section du poème : « But one day crossing the ferry /
With the great towers of Manhattan before me » (*CPI* 27)

⁷⁶ Pour une analyse de la figure du flâneur en rapport au poème, voir chapitre IV.

surplombant. Le poème se fait « dépôt de savoir et de technique⁷⁷ », c'est-à-dire condensation de moments, de traces mnésiques et de segmentations successives, résultat d'un long travail « palimpsestuel ». L'écriture devient conservatoire des souvenirs mais elle permet aussi leur renouveau : elle annonce les prémisses d'un printemps poétique.

Pourtant, le parcours est identique à celui de Ginsberg dans la mesure où Williams nous décrit aussi un mouvement (« as we passed »), et que ce mouvement fait affleurer une réminiscence du souvenir (« That I picked as a boy »).

b. Dis-localité : du lieu à l'espace.

I will acknowledge contemporary lands,
I will trail the whole geography of the globe and salute courteously
every city large and small,
And employments! I will put in my poems that with you is heroism
upon land and sea, And I will report all heroism from an American point of view.
—Walt Whitman, « Starting from Paumanok⁷⁸ »

La localité : espace d'interactions

Souvent considéré comme le manifeste poétique⁷⁹ de Walt Whitman pour une poésie nationale et inclusive, « Starting from Paumanok » annonce le désir du poète moderne, partagé ensuite par Williams et Ginsberg, de commencer aux origines de sa propre existence d'une part, et aux origines de l'Amérique d'autre part : Paumanok, nom amérindien du *Long Island* natal de Whitman, évoque donc une double genèse, celle du poète et de son histoire individuelle d'une part, celle de l'Amérique et d'une histoire collective d'autre part. La forme continue en -ING inaugure ainsi à la publication du recueil *Leaves of Grass* en 1855, un processus sans cesse en marche dans la poésie américaine du XX^e siècle, comme un éternel recommencement. Parti du lieu, du Nom, des feuilles d'herbe et des feuillets du recueil poétique, le poète esquisse une définition de l'identité américaine et du rôle du poète américain. « Proto-Leaf », le titre originel du poème « Starting from Paumanok », dont

⁷⁷ Denis Roche, *Dépôts de Savoir et de Technique*, Paris, Seuil, 1980.

⁷⁸ W. Whitman, *The Complete Poems*, op. cit. 16.

⁷⁹ Voir Frank D. Casale, *Bloom's how to Write about Walt Whitman*, New York, Infobase Publishing, 2010.

l'étymon « prōtotomus (of vegetables) that is cut first, early » (OED), est très explicite dans ce sens puisqu'il faisait allusion à l'origine primordiale de la feuille alors même qu'il indiquait les prémisses de la cueillette. Le cri barbare d'Allen Ginsberg, « Howl », publié (dans sa première acception étymologique : « rendu publique ») un siècle plus tard, en 1955, à la Six Gallery de San Francisco, pourrait ainsi s'intituler « Starting again from Paterson ». Paumanok, cent ans plus tard, c'est aussi l'épique rhapsodie williamsienne intitulée de façon plus définitive et en même temps presque éponyme, *Paterson*, poème-fleuve dans lequel Williams s'interroge : « How to begin to find a shape? To begin to begin again » (*P* 140). Un appel que David Bennett conçoit comme la maxime, la geste originelle de tout nationalisme culturel à l'époque post-coloniale⁸⁰.

« I'll kick yuh eye » : alors que William Carlos Williams tente de montrer au jeune Allen Ginsberg qu'il est impossible de se plier à la métrique de l'archaïque pentamètre iambique pour retranscrire la langue américaine, il lui fait lire cette phrase qu'il se souvient avoir entendue prononcée par un ouvrier polonais dans une rue de Rutherford, NJ⁸¹. Part d'étrangeté dans la langue, impropiété involontaire du travailleur polonais.

I suddenly realized he was inventing out of the actual ground of Rutherford, New Jersey, a different body-speech and that anything he said was absolutely natural, and didn't violate human being talk, didn't come from another era but came directly from the ground that he stood on⁸².

Pourtant, Ginsberg n'abandonnera jamais complètement la prosodie traditionnelle. C'est grâce à Williams qu'il se penche sur le vers blanc, le souffle, mais il ne se défera jamais tout à fait du rythme romantique d'un Blake ou même du Wordsworth des *Lyrical Ballads*.

Que vient traduire la transcription phonétique de la langue orale dans le cas d'étude que le poète expérimenté présente à Ginsberg ? Toute la critique consacrée à l'étude du nationalisme culturel chez Williams dans un contexte transatlantique s'accorde à dire qu'il ne s'agit pas pour lui de « représenter » le local dans une optique sociale-réaliste (comme Sherwood Anderson, Sinclair Lewis, ou encore Carl Sandburg) : « Local color is not, as the parodists, the localists believe, an object of art » (*I* 311). Ainsi, l'écorce profondément « locale » de la poésie de Williams ne serait pas un artifice servant à dépeindre une « couleur locale » ou

⁸⁰ « A question from Williams' poem *Paterson* which might serve as the motto of every post-colonial cultural nationalism » (David Bennett, « Defining the American difference, cultural nationalism and the modernist poetics of William Carlos Williams », *The Southern Review*, 1987, vol. 20, no 3, 271).

⁸¹ Anecdote souvent mentionnée par Ginsberg dans ses interviews, voir notamment Francis X. Clines, « Allen Ginsberg : Intimations of Mortality », *The New York Times*, November 11, 1984.

⁸² Ginsberg dans « interview with Alison Colbert », *Partisan review of Books*, 38, n°3, 1971, 296.

valoriser une identité culturelle et régionale mais bien plus un témoignage de l'attachement du poète à décrire une expérience réelle, un *contact* kinesthésique et sensoriel avec le monde. L'énergie locale qui préside à l'écriture williamsienne n'est donc pas un « objet poétique » : ce serait au contraire la texture même de la poésie américaine ; non pas thème mais rhème, en cela que le local informe le thème poétique, lui ajoute une substance. La localité devient ainsi non pas objet mais sujet de sa poétique, le ressort lui permettant d'accéder à l'universel dont Dewey affirme qu'il n'est accessible qu'à travers elle⁸³.

Comme le Vortex énergétique d'Ezra Pound, le mouvement initié par Williams est rotatif ; il connecte les localités entre elles et tisse un réseau. Dans les mots du barde de Camden : « he interlinks all geography, all lands⁸⁴ ». Contrairement à un mouvement centripète plus nationaliste ou régionaliste, les poèmes sont sans cesse tournés vers l'extérieur. Les trois poèmes « Starting from Paumanok » de Whitman, « Dedication for a Plot of Ground » de Williams et « Paterson » d'Allen Ginsberg témoignent par leur titre d'un désir de partir du local, d'initier une trajectoire depuis le sol qui s'éploie sous leurs pieds. Pourtant, les trois poèmes viennent suturer les frontières et relier des coordonnées cartographiques :

Chants of the prairies,
Chants of the long-running Mississippi, and down to the Mexican sea,
Chants of Ohio, Indiana, Illinois, Iowa, Wisconsin and Minnesota,
Chants going forth from the centre from Kansas, and thence equidistant,
Shooting in pulses of fire ceaseless to vivify all.
(Whitman, *Leaves of Grass*, « Starting from Paumanok », 10)

sailed for New York in a two-master ;
was driven to the Azores ;
ran adrift on Fire Island shoal,
met her second husband
in a Brooklyn boarding house,
went with him to Puerto Rico
bore three more children, lost
her second husband, lived hard

⁸³ « We are discovering that locality is the only universal », (J. Dewey, *The Middle Works, 1899-1924*, *op. cit.* 15.)

⁸⁴ W. Whitman, *The Complete Poems*, *op. cit.* 361.

for eight years in St. Thomas,
Puerto Rico, San Domingo, followed
the oldest son to New York
(Williams, *CPI* 105-106, « Dedication to a Plot of Land »)

rather jar my body down the road, crying by a diner in the Western sun;
rather crawl on my naked belly over the tincans of Cincinnati;
rather drag a rotten railroad tie to a Golgotha in the Rockies;
rather, crowned with thorns in Galveston, nailed hand and foot in Los Angeles, raised
up to
die
in Denver,
pierced in the side in Chicago, perished and tombed in New Orleans and resurrected in
1958
somewhere on Garret Mountain
(Ginsberg, *CP* 48, « Paterson »)

Stratégie de déplacement ou de dislocation, les poèmes se décentrent et se déplacent vers la périphérie, ils divaguent. C'est peut-être là que nous pouvons trouver les outils utiles à notre analyse de la localité et de la spatialité chez les deux poètes Williams et Ginsberg (dans la trajectoire initiée par Whitman). Ce qui est « local » dans le poème est ce qui justement, et paradoxalement, le disloque, le « dis-localise ». Comme l'explique Eric B. White, le poème dessine des lignes de fuite rhizomatiques, il suit un modèle d'écriture que Deleuze qualifie de « nomade », c'est-à-dire qu'il échappe aux digues et barrages en passant *en-deçà*, en se retirant dans les souterrains pour finalement parvenir par la force de l'imagination à entrelacer des localités composites et hétérogènes dans une tentative d'unification :

Al Que Quiere! [...] constantly alludes to the translocal and transnational roots of American culture encapsulated in his "Dedication for a Plot of Ground." These strategies reveal how Williams cultivated a rhizomatic conception of locality from which the poet's imagination radiated⁸⁶.

Si l'on voit que le localisme culturel de Williams n'est pas « antimoderniste » ni purement réaliste, il n'en reste pas moins que les transcriptions « phonétiques » du parler italo-

⁸⁶ Eric B. White, « William Carlos Williams and the local » dans Christopher MacGowan (ed.), *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, New York, Cambridge University Press, 2016, 14.

américain ou polonais fonctionnent comme des marqueurs de la localité du New Jersey et permettent au poète de redéfinir l'identité américaine et les contours de sa langue. Ces traces idiomatiques d'un parler « local » facilitent le mariage voulu par Williams entre l'artiste et son espace, contrairement à la communauté d'expatriés dont faisaient partie Pound ou Eliot :

Williams also did a statement for the final issue of *The Little Review*, which Margaret Anderson and Jane Heap would bring out in Paris in May 1929. It was a statement Williams hoped would make America “wipe its ass on silk”, for he attacked the entire academy there for what it had done to divorce knowledge from a specific locus, leaving it floating in the abstract. Both Pound and Eliot had given up their place at a terrible cost, he believed, since all cultures were necessarily rooted in a specific place (just as much, he might have added, as those French wines which belonged to one soil and one weather only)⁸⁸.

Williams s'intéresse aussi au mouvement et au flux du langage et des mots. Ce qui compte, c'est ce qui traverse le lieu, et donc ce qui fait du lieu un espace dans la définition qu'en donne Michel De Certeau dans son ouvrage *Arts de faire*. Citant George A. Miller et Philip N. Johnson-Laird et leur définition de la « région », il affirme qu'elle est « l'espace créé par une interaction⁹⁰ ». Si la région est présente dans l'écriture poétique de Williams c'est peut-être sous cette forme interactionnelle. L'espace n'existe dans cette définition qu'une fois investi, « pratiqué » par les populations, traversé par des flux : « il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps⁹² ». Au contraire, le lieu est centripète et n'inclut pas l'existence d'autres lieux ; c'est ce que De Certeau appelle la loi du « propre » : « les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit “propre” et distinct qu'il définit⁹⁴ ». Comme le nom « propre » que nous avons vu précédemment, le lieu est stable et n'échange pas, ne communique pas. Dans le poème, la ville ou la région existent donc d'abord comme espace avant d'être lieu. La poésie de Williams mais aussi celle de Ginsberg ne cesse de s'intéresser à la frontière, au lieu d'échanges et de transits et donc aux espaces.

Le poème de Williams « Education a Failure », publié en 1948 dans le recueil *The Clouds*, mentionne deux ponts, l'un fermé à la circulation pour travaux et le second également coupé à la circulation par les autorités pour rafraîchir la peinture, situation qu'il qualifie dès

⁸⁸ P. Mariani, *William Carlos Williams, op. cit.* 271.

⁹⁰ Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Art de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 185.

⁹² *Ibid.* 173.

⁹⁴ *Ibid.*

l'ouverture au poème de « minor stupidity » (*CPII* 136). Dans le manuscrit d'origine, les ponts étaient ceux de Rutherford et Union Avenue⁹⁶. Le poète efface les marqueurs de localisation pour accéder à l'universalité du propos et à une réflexion très générale, comme l'indique le titre du poème, sur l'absurdité de situations banales et les aberrations créées par l'homme. Ce poème marque également l'obsession lancinante dans toute l'œuvre de Williams pour les ligatures, les courroies, les espaces qui soulignent la contiguïté des lieux.

Il [le récit] « tourne » la frontière en traversée, et le fleuve en pont. Il raconte en effet des inversions et déplacements : la porte qui ferme est précisément ce qu'on ouvre ; le fleuve, ce qui livre passage ; l'arbre, ce qui jalonne les pas d'une avancée ; la palissade, un ensemble d'interstices où se coulent des regards⁹⁷.

Cette définition de la frontière semble particulièrement apte à décrire l'utilisation qu'en fait Williams dans son œuvre. Elle est à la fois jonction et disjonction car là où il y a contact, il y a aussi écart, et c'est ce paradoxe de la frontière qui est à l'œuvre dans sa poésie. Sans cesse, le poète guide le regard vers ces interstices dont nous parle ici Michel De Certeau ; il nous donne à voir le paradoxe de ces espaces hybrides et « bâtards » :

A Bastard Peace
—where a heavy
woven-wire fence
topped with jagged ends, encloses
a long cinder-field by the river —
A concrete disposal tank at
one end, small wooden
pit-covers scattered about — above
sewer intakes, most probably —
Down the center's a service path
graced on one side by
a dandelion in bloom — and a white
butterfly —
The sun parches still
the parched grass. Along
the fence, blocked from the water
leans the washed-out street —

⁹⁶ cf note des *Collected Poems II*, 471.

⁹⁷ M. De Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit. 188.

Three cracked houses —
 a willow, two chickens, a
 small boy, with a home-made push cart,
 walking by, waving a whip —
 Gid ap! No other traffic or
 like to be.
 There to rest, to improvise and
 unbend! Through the fence
 beyond the field and shining
 water, 12 o'clock blows
 but nobody goes
 other than the kids from school — (CPI 454)

L'enclos devient ici, dans les mots de Michel De Certeau, la palissade où « se coulent tous les regards ». Car tout nous est donné à contempler à travers lui : à la fois la rivière (« through the fence »), le lieu de désolation, et la rue (« along the fence »). La vie n'est plus irriguée par l'eau de la rivière, la rue est privée de son flux : « blocked from the water ». Il y a donc séparation, frontière ou, en termes williamsiens, divorce. C'est-à-dire que l'homme s'est coupé des flux qui devaient l'irriguer et ne communique plus : il marche, *incomunicado* (P 5). Le poème est saturé de termes renvoyant à la sémantique de l'enclos : « Woven-wire », « fence », « jagged ends », « enclose ». Ce vocabulaire traduit l'intraitable volonté de Williams de circonscrire son champ d'action poétique, d'étreindre le lieu dans la lettre du texte, et lui permet de le définir en l'opposant à un espace ouvert traversé par les échanges organiques et naturels.

L'espace du texte

Le texte williamsien se voit traversé d'une multitude de textes annexes, myriade de fragments variés qui le transmuent et font du poème un véritable « espace », lieu de rencontres travaillé par les enjeux démocratiques chers au poète : « Perhaps you are unfamiliar with this “new poetry” that is called “revolutionary.” It is the expression of democracy of feeling rebelling against an aristocracy of form. » (I 316)

Williams choisit tout au long de son œuvre d'insérer des fragments de périodiques et journaux locaux. Les coupures de journaux tissent un lien entre l'individuel et le collectif et elles sont un moyen pour Williams de partir du local et de faire du lieu poétique un espace justement au sens où l'entend De Certeau. C'est-à-dire que la poésie ne se cloisonne pas : elle

accepte d'être traversée, de communiquer et d'échanger avec le monde et avec d'autres écrits. Le long poème *Paterson* est émaillé de ces « coupures » de journaux qui, précisément, ne « coupent » pas la circulation mais sont en communication permanente avec les autres fragments du texte. La poésie devient ainsi un véritable espace de liberté créative et artistique, au centre de la poétique et même de la *topique* de Williams.

Le poète rapatrie dans ses poèmes, dont *Paterson* est le plus emblématique de cette stratégie, des savoirs « locaux », « celui du psychiatisé, celui du malade, celui de l'infirmier, celui du médecin, mais parallèle et marginal par rapport au savoir médical, le savoir du délinquant, etc. – ce savoir que j'appellerais, si vous voulez, le “savoir des gens” (et qui n'est pas du tout un savoir commun, un bon sens, mais au contraire, un savoir particulier, un savoir local, régional, un savoir différentiel [...]»⁹⁸. C'est aussi ce partage de savoirs¹⁰⁰ défini par Michel Foucault qui fait la spécificité de l'espace textuel de *Paterson* et qui poussa le poète à continuer d'exercer la médecine jusqu'à la fin de sa vie.

Le poème « *Forgotten City* », publié dans le recueil *The Wedge* (1944), témoigne du désir de Williams d'être le poète du quotidien et de la localité. Alors qu'il traverse au volant de sa Ford T. une petite bourgade du New Jersey, il déplore l'indifférence des journaux nationaux à l'égard de ses habitants. Le poème se fait alors tentative de réhabilitation de la localité :

I had no idea where I was and promised myself
I would some day go back to study this
curious and industrious people who lived
in these apartments, at these sharp
corners and turns of intersecting avenues
with so little apparent communication
with an outside world. How did they get
cut off this way from representation in our
newspapers and other means of publicity
when so near the metropolis, so closely,
surrounded by the familiar and the famous? (*CPII* 87)

Le retour (« go back ») sur les lieux s'opère ici au cœur même du poème. Le poète tient sa promesse et se fait chroniqueur, *amanuensis* de la localité. Dans un élan proche de

⁹⁸ Michel Foucault, « Il faut défendre la société », *Cours au Collège de France (1975-1976)*, Édition numérique réalisée en août 2012 à partir de l'édition CD-ROM, Le Foucault Électronique (ed. 2001), 10-11.

¹⁰⁰ Voir la lettre de Edward Dahlberg à Williams que celui voulait originellement publier en intégralité dans *Paterson* et qui mentionne « all human lore and poetry » (*P* 263).

l'impulsion romantique, il donne une voix aux sans-voix, et fait du recueil poétique le lieu de refuge des « sans noms » : « unrecognized names », écrit-il un peu plus tôt dans le même poème (*CPII* 87). Il nous rappellera plus tard, en 1955, comme une halte au cours de son voyage vers l'amour (*Journey to Love*, 1955) : « It is difficult / to get the news from poems / Yet men die miserably every day / for lack / of what is found there. » (*CPII* 318, « Asphodel that Greeny Flower »)

Never was average man, his soul, more energetic, more
like a God;
Lo, how he urges and urges, leaving the masses no rest ;
His daring foot is on land and set everywhere —he
colonizes the Pacific, the archipelagoes;
With the steam-ship, the electric telegraph, the newspaper,
the wholesale engines of war,
With these, and the world-spreading factories, he interlinks
all geography, all lands¹⁰¹.

C'est celui qui repousse la frontière, celui qui crée des liens et tisse un réseau entre les localités qui devient pour Walt Whitman la figure mythique du héros américain. Les extraits de presse locale inondent l'œuvre de Williams et l'insertion audacieuse, « daring », de sa correspondance, viennent coloniser l'espace du poème et permettent au poète d'en prendre possession. Les fragments sont si nombreux que son éditeur en réserve tous les droits « sauf les courts passages extraits de journaux, magazines, émission de radio ou de télévision¹⁰² ». Si Williams affirme ici un héritage Pater-Son avec le barde transcendentaliste, il lit également avec assiduité les écrits de John Dewey. À la lumière des poèmes, l'article « Americanism and Localism » se transforme en guide de survie en terre américaine pour le poète moderniste. Publié dans *The Dial* en 1920, Dewey y affirme le rôle primordial de la presse comme seule littérature capable d'assumer pleinement son échelle locale : « [...] the newspaper is the only genuinely popular form of literature we have achieved. The newspaper hasn't been ashamed of localism¹⁰³ ». Puis, il pose la question de l'héritage de ces périodiques : « What becomes of all these periodicals? The man who answered this question would be the final authority on literature in America. Pending investigation, my hypothesis is that the brakeman, the Pullman

¹⁰¹ W. Whitman, *The Complete Poems*, op. cit. 360-361.

¹⁰² « Except for brief passages quoted in a newspaper, magazine, radio or television review », (*CP* vi, je traduis.)

¹⁰³ J. Dewey, *The Middle Works, 1899-1924*, op. cit. 14.

porter, and those who clean out the street-cars inherit them¹⁰⁵. » Les héritiers de cette presse locale peuplent l'univers poétique de Williams : le balayeur des rues de La Havane (« The Havana street-cleaner », [CPII 146, « Russia »]), l'inconnue dans la rue en pleine lecture du journal (« reading a newspaper », [CPI 444, « The Girl »]), le vendeur à la criée (P 164) ou encore le vieil homme arpentant les caniveaux dans sa « Pastorale » urbaine :

[...] Meanwhile,
the old man who goes about
gathering dog-lime
walks in the gutter
without looking up
and his tread
is more majestic than
that of the Episcopal minister
approaching the pulpit
of a Sunday.
These things
astonish me beyond words. (CPI 71)

L'allure du vieillard est plus majestueuse que celle du pasteur rejoignant sa chaire pour prêcher, car le balayeur, l'éboueur ou le paysan ramassant le limon pour en faire de l'engrais, sont les gardiens d'un savoir plus authentique encore, un savoir du quotidien, du local et de la rue. De la même façon, Williams devient par le poème, garant et dépositaire de ce savoir, il moissonne les feuilles de journaux et les feuilles d'herbes au ras du sol pour les coller dans son cahier de récoltes ou, comme le dit Jacques Darras, « il posa son poème en travers des chutes du Passaic où repêcher les “chiens écrasés”, les suicidés anonymes charriés par le courant¹⁰⁶ » et nous ajouterons à cette liste, les journaux et périodiques abandonnés sur les rives. C'est que lorsque la poésie perd pied il faut l'amener à redescendre, à retrouver un centre de gravité : « Bring him down—bring him down! » s'exclame Williams dans un poème tiré du recueil *Al Que Quiere* très justement intitulé « Tract ». « Tract », c'est à la fois un traité poétique et une étendue, un morceau de terre¹⁰⁷. Finalement, tracter c'est aussi tirer, ici, tirer vers le bas, ramener au ras du sol.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Jacques Darras, *Allen Ginsberg : La voix, le souffle, op. cit.* 28.

¹⁰⁷ « A stretch or extent of territory, etc; a space or expanse of land (more rarely of water, air, etc.); a region, a district » (OED)

Ainsi, suivant l'idée et la volonté de Dewey de ne pas trop s'éloigner de chez soi pour « courir après les lapins¹⁰⁸ », Williams cherche à exprimer la localité : « We have been too anxious to get away from home. Naturally that took us to Europe even though we fancied we were going around America¹⁰⁹ ». C'est cela qui poussera Williams un an plus tard à écrire dans un éditorial de son magazine *Contact*, intitulé « comment » : « We, *Contact*, aim to emphasize the local phase of the game of writing¹¹⁰. » Williams intègre consciemment à son œuvre l'autochtone et l'indigène. Il charge d'ailleurs le petit magazine de se faire le messager de la contingence entre les mots et la localité dans laquelle ils s'originent : « the essential contact between words and the locality that breeds them¹¹¹ ».

Là où Williams met en scène les « héritiers » de la presse locale, Ginsberg incarne, peut-être à son insu, cette localité. Williams trouve dans la personne du poète *beat* la matérialisation charnelle de la localité qu'il cherche à transcrire, comme il le note dans une lettre à Robert Lowell citée en introduction : « I've become interested in a young poet, Allen Ginsberg, of Paterson—who is coming to *personify* the place for me » (*SL* 312, je souligne). S'il nous rapporte aussi le savoir du sous-sol de Paterson, du New Jersey et de New York, c'est qu'il se fait tour à tour pigiste, éboueur, clochard céleste ou bagagiste. Ginsberg occupe souvent cette position tout à la fois locale et marginale ; ses divers gagne-pains font de lui un véritable héritier de la presse locale selon Dewey, dans un sens plus strict encore que celui que lui donne Williams, qui, s'il côtoie de près les dépositaires des journaux locaux par son activité médicale, et les met en scène dans ses poèmes, n'en fait pas véritablement partie.

« In a Baggage Room at Greyhound » décrit cet espace où toute temporalité s'évanouit, un espace lui-même en transit, la gare routière Greyhound. Lieu de passage, de transition et de rencontres éphémères, la station Greyhound est à l'image d'une poésie *beat*, qui s'accomplit dans le recueil et l'accueil de personnages en quête d'ailleurs.

A swarm of baggage by the counter as the transcontinental bus pulls in.
The clock registering 12:15 A.M., May 9, 1956, the second hand moving forward, red.
Getting ready to load my last bus.—Farewell, Walnut Creek Richmond Vallejo
Portland
Pacific
Highway

¹⁰⁸ « The rest have run out—after the rabbits » (*P* 3) : comprendre ici s'expatrier sur le Vieux Continent à l'instar d'Ezra Pound par exemple.

¹⁰⁹ J. Dewey, *The Middle Works, 1899-1924*, *op. cit.* 16.

¹¹⁰ « Comment », *Contact* 2 (Jan. 1921), 12.

¹¹¹ « Further Announcement, » *Contact* 1 (December 1920): 10.

Fleet-footed Quicksilver, god of transience.

One last package sits alone at midnight sticking up out of the Coast rack high as the
dusty

fluorescent

light. (*CP* 162)

Les valises chargées sur les palettes puis dans le bus transcontinental traversent l'Amérique et en relie toutes ses localités. Ignorant les cadastres, le bus transperce les palissades cartographiques du continent. Comme le poète chargé d'un certain savoir, « a certain knowledge¹¹² » (*P* 4), il sillonne le territoire, escalade la montagne pour accéder de l'autre côté.

¹¹² Non loin de la formule romantique de William Wordsworth et son « peculiar lore » dans les *Lyrical Ballads*.

2. Floraison en terre gaste, le « désert fertile¹¹⁴ » de William Carlos Williams

a. Rutherford, New Jersey : l'enracinement

Exil choisi

« Despite vastness of frontiers, which are as it were the fringes of a flower full of honey, it is the little things that count! Neglect them and bitterness drowns the imagination » (I 47). Mais comment se contenter de contempler le plus petit détail dans un pays si vaste ? Comment ne pas se laisser happer par le gigantisme du continent, par ses immensurables frontières ? C'est déjà une question que pose Alexis de Tocqueville dans un chapitre de son essai *De la démocratie en Amérique* (1835), intitulé « Pourquoi les écrivains et les orateurs américains sont souvent boursoufflés ? » :

Dans les sociétés démocratiques, chaque citoyen est habituellement occupé à contempler un très petit objet qui est lui-même. S'il vient à lever plus haut les yeux, il n'aperçoit alors que l'image immense de la société ou la figure plus grande encore du genre humain. Il n'a que des idées très particulières et très claires ou des notions très générales et très vagues ; *l'espace intermédiaire est vide*¹¹⁶.

Boursoufflés donc, comme ont pu l'être Whitman et à sa suite Ginsberg, car il faut remplir tout l'espace de son souffle. Nulles divisions paroissiales ou départementales ; l'Amérique souffre, nous dit Williams, d'un cruel manque d'échelle : « [a] nearly universal lack of scale » (IAG 75). C'est également le constat que fait Gertrude Stein dans *The Geographical History of America* (1936) :

But there being so much space in America where nobody is has nothing to do with this that if nobody had ever died that is if everybody had not died there would not be room here for anybody who is alive now¹¹⁷.

¹¹⁴ Williams, *CPII*, « The Desert Music », 275.

¹¹⁶ Alexis De Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, Paris. Vol. II. Gallimard, Pléiade, Chap. XVIII « Pourquoi les écrivains et les orateurs américains sont souvent boursoufflés », 1992, 590, je souligne.

¹¹⁷ Gertrude Stein, *The Geographical History of America: Or the Relation of Human Nature to the Human Mind*, London, John Hopkins University Press, 1995, 46.

William Carlos Williams choisit d'occuper son bout de terre américaine, à Rutherford, dans l'état du New Jersey. Il se concentre sur une petite ville, Paterson, située à quelque dix miles de là. C'est un point de départ comme un autre pour accéder à l'universalité¹¹⁸, à cette transcendance poétique, comme il l'explique à son ami Kenneth Burke en 1952 : « But I want to see the unknown shine, like a sunrise. I want to see that overpowering mastery that will inundate the whole scene penetrate to that last jungle. It can be detected in the remote province of a Paterson as well as elsewhere » (*SL* 313). Pour Williams, c'est le texte qui est en mouvement. L'impulsion dynamique qui travaille le texte williamsien répond au paradoxe deleuzien du nomade :

Le nomade, ce n'est pas forcément quelqu'un qui bouge : il y a des voyages sur place, des voyages en intensité, et même historiquement les nomades ne sont pas ceux qui bougent à la manière des migrants, au contraire ce sont ceux qui ne bougent pas, et qui se mettent à nomadiser pour rester à la même place en échappant aux codes¹¹⁹.

Williams occupe donc tout au long de sa carrière une position doublement « à la marge¹²⁰ ». D'abord, habitant la petite ville de Rutherford, il se situe à la périphérie de New York où résidaient certains de ses amis et artistes, notamment les peintres Alfred Stieglitz, Charles Sheeler et Charles Demuth. De plus, enraciné sur le sol américain, il se retrouve au fond, géographiquement exclu de ce que Gertrude Stein appelait la « génération perdue », expatriée à Londres et à Paris. Triplement marginal même, puisque Williams, diplômé de médecine de l'université de Pennsylvanie où il fit la rencontre d'Ezra Pound, demeura médecin-obstétricien toute sa vie.

Sa situation liminale confère au poète un statut particulier par rapport à ses contemporains : membre de la génération perdue, il ne s'est pourtant jamais égaré. Il est resté ancré sur son territoire : « The American who stayed at home. That member of the lost generation who never got lost¹²² ». Il incarne ainsi l'Américain sédentaire qui trouvait ses

¹¹⁸ « to be both local (all art is local) and at the same time to surmount that restriction by climbing to the universal in all art » (*SL* 286)

¹¹⁹ Gilles Deleuze, *La pensée nomade dans Nietzsche aujourd'hui ?*, vol. 1 « Intensités », Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1973, 173

¹²⁰ « Williams' cultural significance derives precisely from his marginality during those two decades between the wars — a marginality that deeply shaped his ambiguous and ambivalent perception of the issues of his time ». (Dickran Tashjian, *William Carlos Williams and the American Scene, 1920-1940*: Whitney Museum of American Art, December 12, 1978 to February 4, 1979, Univ of California Press, 1978, 10.)

¹²² David Bennett, « Defining the American Difference, Cultural Nationalism and the Modernist Poetics of William Carlos Williams », *The Southern Review*, 1987, vol. 20, n° 3, 273.

compatriotes exilés parfois trop « français » et voulait voir la naissance d'un véritable artiste américain¹²⁴. Pourtant, il convient de nuancer légèrement l'idée que Williams ne se soit pas lui aussi un déraciné. Par sa position géographiquement marginale, il s'impose un exil forcé :

Dans le cas de Williams, la décision n'est pas facile, l'arrachement de son ami Ezra Pound à la civilisation américaine, les incitations pressantes qu'il lance à Williams de venir le rejoindre en Europe avivent la blessure que le poète s'inflige dans son exil volontaire. Car, parlant d'exil, le séjour de Williams à Rutherford ne l'est pas moins que celui de Joyce à Zurich¹²⁵.

Il se retrouve malgré lui « en marge », loin des pôles magnétiques européens qu'étaient Londres, Paris ou Rome. Il doit donc faire cavalier seul et se sent paradoxalement « exilé », bien qu'il ne soit pas « expatrié » : « He felt stranded, like someone who had come to a picnic only to learn that it was being held somewhere else... yesterday¹²⁶ ». Sa correspondance avec Ezra Pound notamment, montre bien que l'exil de ses contemporains est vécu comme un déplacement géographique, une inversion des points de vue¹²⁸, « mais aussi dans un sens figuré qui engloberait l'idée d'une aliénation du poète dans la société¹²⁹ ». C'est ainsi qu'il exhorte ses condisciples à revenir chez eux, à se réconcilier avec leur localité : « Go home. Write. Compose. / Ha! / Be reconciled, poet, with your world, it is the only truth! / Ha! / —the language is worn out », pour finalement s'écrier sur un ton messianique, « You have abandoned me! » (*P* 84).

Il est d'autant plus difficile pour Williams d'écrire et de mettre en œuvre ses principes poétiques que, comme il l'écrivit à Kenneth Burke, la petite province de Rutherford ne foisonne pas d'artistes : « Here [in Rutherford] the world of art is nonexistent¹³¹ ». Le poète exilé doit donc créer son programme, qu'il tentera de définir dans des revues telles que *The Egoist*, *Poetry*, *The Little Review* (en Europe) et *Others* puis *Contact* (aux États-Unis). Ensuite, à l'orée de son épopée rhapsodique *Paterson*, il s'efforce de fixer une stratégie

¹²⁴ P. Mariani, *William Carlos Williams, op. cit.* 181.

¹²⁵ Jacques Darras, « Le Grand Poème américain », art.cit. 345.

¹²⁶ P. Mariani, *William Carlos Williams, op. cit.* 186.

¹²⁸ Voir notamment l'analyse de la correspondance entre les deux poètes dans le chapitre « correspondance / correspondances » dans Hélène Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams: pour une poétique américaine*, Paris, l'Harmattan, 2001 : « Pound présente constamment Williams comme un villageois ou un banlieusard, pataud et inculte, et il occulte ainsi par sa condescendance extrême et exagérée la finesse et la force de son travail poétique » (23)

¹²⁹ *Ibid.* 32.

¹³¹ P. Mariani, *William Carlos Williams, op. cit.* 183.

d'approche du poème américain, subsumé dans un vers séminal qui condense la visée programmatique de l'œuvre : « To make a start / out of particulars » (P 3).

Le Printemps et le Reste vs. La Terre Gaste

Pour Williams, T.S. Eliot est partiellement responsable de l'échec de cette quête pour un art local et indigène, comme il l'écrivit dans un passage de son autobiographie si souvent cité :

There was heat in us, a core and a drive that was gathering headway upon the theme of a rediscovery of a primary impetus, the elementary principle of all art, in the local conditions. 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. (A 146)

La réponse de Williams à Eliot viendra pourtant un an après la publication de *The Waste Land*, dans le recueil *Spring and All* publié en 1923. Un poème intitulé « By the Road to the Contagious Hospital » (CPI 183) reprend le motif de la terre gaste développé par Eliot par l'usage de termes tels que « waste of broad, muddy fields », « patches of standing water », « dried weeds », « scattering », « forked », « twiggy stuff of bushes », « dead brown leaves » pour mieux passer de la délitescence minérale du désert à la fécondité efflorescente du printemps : « Lifeless in appearance, sluggish / dazed spring approaches—/ They enter the new world naked [...] Now the grass, tomorrow / the stiff curl of wildcarrot leaf » (*Ibid.*). Il faut chez Williams diriger son regard non outre-atlantique mais en-deçà de cette couche de feuilles mortes qui recouvre la terre vaine. *Spring and All* se présente un peu comme un coup de pied dans l'écorce desséchée et vient faire voler en éclat les gisements anciens pour révéler le palimpseste géologique du continent. Il faut sonder beaucoup plus profondément selon Williams pour faire sourdre la source (*spring... and all*), car s'il ne subsiste à la surface que quelques flaques d'eau stagnante (« standing water »), le sous-sol recèle geysers et ruisseaux :

A spring in whose depth
white sand bubbles
overflows
clear under late raspberries
and delicate-stemmed touch-me-nots
where alders follow it marking
the low ground
the water is cast upon
a stair of uneven stones

with a rustling sound
an edge of bubbles stirs
swiftness is molded
speed grows
the profuse body advances
over the stones unchanged (*CPI* 288)

Cet extrait, qui vient conclure le poème « The Source », se déploie à partir d'une localité dont Williams trace des contours précis : « a pasture which begins / where silhouettes of scrub / and balsams stand uncertainly » (*CPI* 286). Le texte suit son cours pour finalement tarir dans l'universel, révélant l'origine d'une source qui est à la fois celle du poète, de la rivière et du poème¹³³. Les bulles d'eau, « bubbles », saturent le paysage. Émanation d'un sol qui babille, « burble¹³⁴ », les bulles onomatopéiques sont la manifestation du renouveau printannier dans la nature, mais aussi dans la langue. Ce qui intéresse Williams, plus que le cours d'eau lui-même, c'est le mouvement du ruisseau, son parcours et ses bulles qui affleurent à la surface. Il refuse ce qu'il considère être la stase (ou pire, le bond en arrière) que représente pour lui le poème d'Eliot.

Pourtant, l'expatriation était un mouvement « highbrow », celui d'un petit groupe d'intellectuels cultivés, contrairement à la sédentarité « lowbrow » de Williams, perçue comme rétrograde et peu ambitieuse, même si elle était pour lui la seule réponse possible :

We have constantly to reinvent our forms and vocabularies so that we don't lose touch with ourselves and the world we live in. The need for change in art is prompted by changes in the social and economic environment¹³⁵.

Cette remarque de Charles Bernstein sur le besoin constant de renouvellement et de réinvention poétique évoque le commentaire ironique de Bill à Jake dans le roman d'un autre expatrié, Ernest Hemingway : « You're an expatriate. You've lost touch with the soil. You get precious. Fake European standards have ruined you¹³⁶. » C'est bien de cette contiguïté avec le terrain, de l'effleurement du sol qu'il est question chez Williams. Si le refus de s'expatrier

¹³³ « The « source » is thus threefold : the stream's, the poet's and the poem's with deeper resonances of all human lives, how they spring and flow » (Ronald E. Martin, *American Literature and the Destruction of Knowledge: Innovative Writing in the Age of Epistemology*, London, Duke University Press, 1991, 288.)

¹³⁴ « bubble », dérivation de « burble » qui désigne « A murmurous flow of words » (OED).

¹³⁵ Charles Bernstein, *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions*, University of Chicago Press, 2011, 157.

¹³⁶ Ernest Hemingway, *Fiesta: The Sun also Rises*, Arrow Books, London, 2004, 100.

peut être perçu comme un mouvement de repli conservateur, voire « nationaliste », il n'en est pourtant rien : « [Williams] ne rejette pas la diversité, il maintient qu'elle est à portée de la main en Amérique et qu'il n'est nullement nécessaire d'aller la chercher en Europe¹³⁷ ».

Résidant en Amérique, Williams perçoit différemment la tension qui subsiste encore sur le territoire entre un régionalisme prenant pour objet le lieu (dont les peintres Grant Wood ou Thomas Hart Benton sont les représentants), et le localisme qu'il cherchait à incarner, quête d'une forme, d'une structure adaptée au lieu. Dans les mots de Walter Benjamin au sujet de Baudelaire, Williams cherche à trouver une « poésie locale [qui soit] à l'encontre d'une poésie du terroir¹³⁹ ». La fuite vers l'Europe constitue pour lui une déroute et ne lui apparaît pas comme la solution au conflit. Il continue à affiner sa définition de la localité en s'opposant parfois à celle qui en est donnée en Amérique par d'autres artistes.

Although regionalism could easily be extrapolated from Williams' emphasis upon the local, it did not conform to the poet's standards. He found some regionalists all too often only interested in narrative and subject matter without an attendant concern with form¹⁴¹.

Les désaccords sont d'autant plus flagrants durant l'entre-deux-guerres car les États-Unis sont empreints d'une forme de régionalisme conservateur, et beaucoup plus dogmatique que celui de Williams qui veut « donner la priorité à la présence humaine concrète, par opposition aux idées abstraites¹⁴² ». Cet enracinement profond dans la ville de sa naissance, « en flagrante contradiction avec le traditionnel nomadisme américain ne doit absolument pas être interprété comme un nationalisme local¹⁴⁴ ». Williams prit en 1924 la décision de s'octroyer une année sabbatique, pour passer quelques temps en Europe, mais contrairement à ses amis, il n'y resta qu'un an et tint sa promesse de retour.

Moveless
he envies the men that ran
and could run off toward the peripheries—
to other centers, direct—
for clarity (if
they found it)

¹³⁷ H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, op. cit. 91.

¹³⁹ Walter Benjamin, *Paris, capitale au XIXe siècle*, Allia., Paris, 2015, 31.

¹⁴¹ D. Tashjian, *William Carlos Williams and the American Scene, 1920-1940*, op. cit. 126.

¹⁴² H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, op. cit. 209.

¹⁴⁴ Jacques Darras dans la préface à *William Carlos Williams, Au Grain d'Amérique*, op. cit. 12. .

loveliness and
authority in the world—
a sort of springtime
toward which their minds aspired
but which he saw,
within himself— ice bound
and leaped, “the body, not until
the following spring, frozen in
an ice cake” (P 35)

Paterson le poète, « he », c’est ici Williams lui-même, témoin de la fuite de ses contemporains vers « d’autres centres ». Mais le poète veut laisser pousser le vers printanier qui sommeille déjà en lui, « within himself », et qu’il n’a nul besoin de chercher ailleurs : la seule émancipation possible pour Williams ne peut venir que de l’intérieur, des confins mêmes du continent et de son imagination. Il s’agit pour le poète d’un rejet de filiation, *Paterson* justement, refus d’une langue généalogique ou héritée : le poète s’exile loin des langues anciennes parlées outre-atlantique. Il faut que la langue s’émancipe et la trouver hors de toute parturition. Il lui faut se dégager de sa langue paternelle (l’anglais britannique) mais aussi des géniteurs passés : « Oh to hell with masters and the rest of them. To hell with everything I have myself ever written » (I 76). C’est donc une violence originelle qui fonde sa poésie, un arrachement franc et violent à son patrimoine linguistique et symbolique : le Nom-du-Père dans le lexique lacanien. Si le poète choisit son exil, il choisit aussi semble-t-il, l’orphelinat lexical. Le danger couru par Williams est bien sûr celui de l’enlèvement dans le silence, dont il se méfie sans cesse : « The language is missing them / they die also / incommunicado. » (P 11) Il ne faut pas se laisser noyer par le mutisme et mourir sans mots : « Drowned wordless in the canal. » (P 98). Cet adjectif, « incommunicado », repris plus tard dans le texte, traduit bien tout le paradoxe : la nécessité d’inventer et de « faire du neuf », à partir de syllabes anciennes qu’il ira d’ailleurs chercher en Amérique Latine, comme nous le verrons.

Il faut donc à la fois résister à ce mouvement d’expatriation centrifuge et ne pas se laisser bercer par le bourdonnement mortifère des chutes d’eau. Le corps congelé, prisonnier d’un bloc de glace (« frozen in / an ice cake ») est une référence à Sam Patch à qui Williams fait souvent allusion au premier livre de *Paterson*. Surnommé « the Yankee Leaper », Sam Patch était le spécialiste des cascades et chutes d’eau et plongeait de plus de trente mètres de

hauteur dans les rivières du Niagara ou de la Passaic. Sa fin tragique fait l'objet de nombreux fragments de *Paterson* :

And plunged toward the stream below. But instead of descending with a plummet-like fall his body wavered in the air— Speech had failed him. He was confused. The word had been drained of its meaning. There's no mistake in Sam Patch. He struck the water on his side and disappeared. A great silence followed as the crowd stood spellbound. Not until the following spring was the body found frozen in an ice-cake. (P 16)

C'est ici le tourbillon centripète des chutes qui emporte le plongeur. Résurgence des eaux narcissiques de la mort, le plongeur se laisse happer tel Icare, par le bouillonnement des flots dans une folle tentative de défiance des forces de la nature. Williams nous dit pourtant que le fracas des trombes d'eau remplissait les oreilles de Sam Patch sans pouvoir en interpréter le langage (« hard to interpret » [P 16]), et il fait du déchiffrement de cette langue « hydro-poétique » son objectif premier :

the river comes pouring in above the city
and crashes from the edge of the gorge
in a recoil of spray and rainbow mists—
(What common language to unravel ?
.. combed into straight lines
from that rafter of a rock's
lip.) (P 7)

Sa propre posture est proche de celle de Sam Patch, toujours à la *limite*, au *bord* du vide, perché sur la corniche : le poète cherche à se faire l'*amanuensis* du langage de la rivière, mais il doit pour cela résister à son appel. Ce que nous décrit avant tout Williams au moment du saut fatal, c'est l'abdication face au langage : « speech had failed him » ; et puis la fuite du sens qui lui aussi s'expatrie, ouvrant ainsi une béance dans le signe linguistique : « the word had been drained out of its meaning » ; de sorte que ce qui met fin à la pastorale du New Jersey et de ses chutes, c'est le langage mortifère, le mot sépulcral lessivé, vidé de son sens. La mortification du langage mais aussi celle du sujet hante le passage de *Paterson* dans lequel Williams aborde l'expatriation de ses contemporains et la mort de Sam Patch. Qu'il s'agisse d'un mouvement de fuite vers l'Europe ou d'un ultime saut dans les eaux torrentielles des chutes, c'est toujours la fuite qui préside.

Dans le même temps, ce corps pris au piège dans la glace, guettant le retour du printemps, correspond également à la position de Williams parfois seul et immobilisé dans le

désert américain d'Eliot, traversant l'hiver (posture reprise dans son recueil *the Descent of Winter*) en attendant la fonte des glaces : « his own condition resembles that of Sam Patch's body, frozen in the ice, waiting for the spring thaw¹⁴⁵ ». Mais c'est surtout l'écriture qui, embusquée sous la glace, attend sa libération par le processus de fluidification qu'apportera le printemps ou comme l'écrit Claude Richard au sujet de Thoreau : « il ne lui reste plus qu'à illustrer dans sa langue le devenir aquatique et gazeux du monde au printemps¹⁴⁷ ».

Williams conclut le troisième livre de *Paterson* sur cette même volonté de passer au tamis chaque « bruissement de la langue » des chutes, pour reprendre le titre de Roland Barthes :

[...] I must
find my meaning and lay it, white,
beside the sliding water: myself —
comb out the language— or succumb (P 145)

Succombant au pouvoir hypnotisant des chutes ou filtrant l'eau pour en retenir les syllabes autochtones afin d'inventer une nouvelle poésie, Williams cherche à décoder ce que Claude Richard appelle « l'hydrodynamique de la lettre¹⁴⁹ ». Mais la lettre sans cesse dérive ou se noie, et c'est ainsi que tel Achab, Williams s'en va capturer à mains nues, « with the bare hands¹⁵¹ », le mot, « THE word » (*I* 152, « The Great American Novel »), sur lequel fonder une nouvelle poétique américaine. On notera ici un écho au célèbre et fondateur *Walden* de H.D. Thoreau, non seulement parce que son auteur vit lui aussi en exil au bord de l'eau, à l'écart de la cité, mais aussi parce qu'il y suggérait de façonner la terre et la lettre « à mains nues » dès l'exposition inaugurale au récit :

When I wrote the following pages, or rather the bulk of them, I lived alone, in the woods, [...] in a house which I had built *myself*, on the shore of Walden Pond, in Concord, Massachusetts, and earned my living by the labor of *my hands only* [...] Who knows but if men constructed their dwellings *with their own hands*, [...] the poetic faculty would be universally developed¹⁵⁴?

¹⁴⁵ Charles Doyle, *William Carlos Williams and the American Poem*, London, the MacMillan Press, 1982, 101.

¹⁴⁷ Claude Richard, *Lettres américaines: essais*, Aix-En-Provence, Alinéa, 1987, 131.

¹⁴⁹ *Ibid.* chap. IV « Thoreau : L'hydrodynamique de la lettre », 113.

¹⁵¹ « A reply to Greek and Latin with the bare hands », (P 2).

¹⁵⁴ Henry David Thoreau, *Walden*, Boston, Houghton Mifflin, 1897, 74, je souligne.

Chez Williams, il ne s'agit pas exactement comme pour Thoreau de faire adhérer la lettre scripturaire à la lettre naturelle et de venir graver la lettre première dans l'écorce avec un canif, de l'inscrire dans la nature¹⁵⁵. Chez lui, pas de pyrogravure : il s'empare du scalpel pour ciseler, disséquer, dépecer et même châtrer¹⁵⁶ (« geld », *I* 172) la lettre elle-même : « a word is a word most when it is separated out by science, treated with acid to remove the smudges, washed, dried and placed right side up on a clean surface » (*I* 318, « Marianne Moore »).

Pour une « hydro-poétique » de la lettre contre la fossilisation

Williams tend tout au long de son œuvre, de façon asymptotique, vers une poésie en coïncidence avec la localité qu'il faut édifier soi-même pierre après pierre. Il préconise d'aller pêcher à mains nues la syllabe qui giclera de la source, mais celle-ci est fuyante, ne se laisse pas facilement appréhender : « still, no syllable in the confused / uproar » (*P* 82). « Syllabe », qui signifie originellement « mettre ensemble », « rassembler », « réunir » et donc marier à nouveau, c'est toute la quête du long poème de Williams : mariage de la langue à la terre, de la nature à l'homme, de syllabe à syllabe : « to find one phrase that will lie married beside another for delight » (*P* 140). C'est qu'il faut *inventer* cette voix de la rivière par le biais de l'imagination : « —and the imagination soars, as a voice beckons, a thundrous voice, endless » (*P* 50). Cette « voix » qui jaillit de la source n'est pas seulement bruit mais elle n'est pas encore non plus la voix d'un discours hiérarchisé et légiférant (celle du pasteur dans *Paterson* ou de la bibliothèque) ; ce serait la voix du discours primitif du continent, qui n'est pas condamnée à l'absolu du signe et préserve « l'intensité¹⁵⁷ » originelle de l'imagination pure.

Williams se méfie d'une morale transcendentaliste qui consiste à voir dans le monde des signes cachés, c'est-à-dire à déchiffrer la nature pour y lire le divin dissimulé dans les détails. Rien n'a de valeur ou ne signifie quoi que ce soit en et pour soi-même dans la conception williamsienne. Le monde ne doit pas être le signe d'autre chose, il est un signe en lui-même et pour lui-même, sans inscription, livré sans grille de déchiffrement herméneutique. C'est donc une vision profondément anti-puritaine qu'il nous soumet. À l'inverse de la pensée

¹⁵⁵ C. Richard, *Lettres américaines*, op. cit. 124.

¹⁵⁶ « Words must not be allowed to say, to do— Geld them. They are not REALLY words they are geldings. » (*I* 172, « The Great American Novel »)

¹⁵⁷ Williams, en grand lecteur de poésie romantique, fait usage du terme keatsien d'intensité : « missing the sense (though he tries) / untaught but listening, shakes with the intensity / of his listening . » (*P* 77)

transcendantaliste encore empreinte de puritanisme, le signe n'est pas une manifestation, une « figure » du divin :

Because if there is “only earth”, “just America”, and no sacred mission, no manifest destiny, no chosen people, no promised land, then there is indeed only “the wilderness” and an “errand” on nobody’s behalf going nowhere, carrying and signifying nothing¹⁵⁹.

Dans sa référence au célèbre monologue de Macbeth, Tony Tanner montre bien l'importance de l'immanence divine pour les transcendentalistes et même l'angoisse toute puritaine face au *wilderness*. Il est difficile pour Williams de trouver sa place dans cette équation. S'il ne considère pas le signe comme signifiant et ne le manipule pas non plus à des fins dogmatiques à la manière de Pound, quelle lisibilité donne-t-il au signe ? La nature n'est pas « de la poésie fossilisée¹⁶⁰ » et Williams nous dit au contraire : « Stones invent nothing, only a man invents. » (P 82) La nature n'a pas fécondé de syllabe originaire ou d'alphabet primitif ; c'est la tâche du poète. Rien ne se cache derrière les buissons d'Hamamélis, c'est l'imagination qui fait vivre les signes : « without invention nothing lies under the witch-hazel bush » (P 50). C'est le rôle du poète d'*inventer* à partir de ces détails particuliers. Iconoclaste, il cherche au contraire à briser les images « fossilisées » dans la roche : « The iconoclast at work. » (A 369). Le fossile de conque qu'il ramasse dans *Paterson* se fait rime encoquillée, (« shelly rime »), c'est-à-dire rime usée, minéralisée et statique dont l'histoire évoque finalement au poète la mort elle-même, « death itself » (P 143), comme la bibliothèque de Paterson dont elle est le contrepoint : « The library is desolation, it has a smell of its own / of stagnation and death. » (P 101). La coquille, « fait lieu » au lieu de « faire espace », pour reprendre la terminologie de Michel de Certeau. C'est-à-dire qu'elle est édifice de pierre, monument statique et non *topos*, localité muable et mutable, terrain de partage. Ainsi la coquille fossilisée évoque, comme la bibliothèque, une poésie traditionnelle stratifiée et figée qui leste la littérature de son poids mort tout juste bon à servir de « presse-papier insolite » : « a paper weight of sufficient quaintness » (P 143).

La coquille elle-même (non fossilisée), celle qui abrite un être bien vivant, balise la poésie de Williams, comme une nouvelle déclinaison de la fonction d'habiter. Ce qui compte c'est qu'elle soit occupée, car « pour une coquille “vivante”, combien de coquilles

¹⁵⁹ Tony Tanner, *Scenes of Nature, Signs of Men: Essays on 19th and 20th Century American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, vol.31, 22.

¹⁶⁰ « Fossil poetry » dans Ralph Waldo Emerson, *Ralph Waldo Emerson: Selected Essays, Lectures and Poems*, "The Poet", New York, Bantam Classics, 2006, 217.

mortes¹⁶¹ ! » La coquille est une réserve pour l'imagination. Dialectique, elle est à la fois le visible et l'invisible. Avec le nid également très présent dans l'œuvre du poète, la coquille convoque « tout un lot d'images [...] comme images premières, comme images qui sollicitent en nous une primitivité¹⁶² ». C'est dans l'œuf, symbole primordial s'il en est, que se rejoignent la coquille et le nid comme l'illustre ce passage de *Spring and All*.

Now, in the imagination, all flesh, all human flesh has been dead upon the earth for ten million, billion years. The bird has turned into a stone within whose heart an egg, unlaied, remained hidden. (*CPI* 181)

Paterson est la trace de la quête du poète pour son propre langage, sa propre lettre et sa lettre propre¹⁶³ qu'il faut atteindre en brisant la pierre qui claquemure l'imagination nouvelle contenue dans l'œuf. « La coquille où se prépare une résurrection, dans le songe synthétique, est elle-même matière de résurrection. Si la poussière dans la coquille peut connaître la résurrection, la coquille réduite en poussière, comment ne retrouverait-elle pas sa force spiralante¹⁶⁴ ? »

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. (*P* 73)

Étonnant geste que ce retour vers la coque originelle, « dans l'ordre imaginaire, il devient normal que l'éléphant, l'animal immense, sorte d'une coquille de limaçon. Il est exceptionnel cependant qu'on lui demande, dans le style de l'imagination, d'y rentrer¹⁶⁵ ». Justement, ici c'est l'imagination elle-même qui se replie dans l'œuf. Geste de retour contre-nature, comme celui des contemporains du poète vers l'Ancien Monde. À l'opposé de la naissance, de l'offrande à la nature, ce mouvement de repli est une façon d'échapper à la liberté offerte par le continent, ici représenté par l'aigle. Comme les expatriés américains en terre britannique,

¹⁶¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, 107.

¹⁶² *Ibid.* 93.

¹⁶³ Voir I.1. sur le nom propre.

¹⁶⁴ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.* 115.

¹⁶⁵ *Ibid.* 107.

l'aigle cherche à « faire lieu » dans la coquille ancienne sans pourtant parvenir à y rentrer complètement. C'est pour Williams un long processus de fossilisation stérile qui s'amorce et vient faire entrave au trope de la fécondité naturelle de la terre américaine. Les expatriés n'ont pas résisté comme Williams à l'appel fantomatique de l'Europe, de ses tombeaux et statues. Ainsi Williams se met à préparer sa sortie de la coquille dans laquelle l'Amérique, l'aigle, s'est bien trop souvent réfugiée. La coquille incarne la cristallisation du temps et de l'espace, à l'inverse de Williams qui cherche à s'ancrer dans le mouvement, le flux de l'ici et maintenant. L'aigle est incapable de s'adapter à l'architecture ancienne de l'œuf-coquille et Williams à celle de la bibliothèque-coquille. Attentif aux moindres sons et aux signes qui constellent son environnement, c'est l'imagination et l'invention qui lui insufflent un élan vital. Williams nous prévient dans sa note liminaire à *Paterson* :

So the objective became complex. It fascinated me, it instructed me besides. I had to think and write, I had to invent the means to get said, in the pattern of the terms I employed, what appeared as called for. (*P* xiii)

Finalement, il faut inventer une nouvelle coquille poétique, une nouvelle structure à l'image de la coquille de colimaçon, « snail like » (*P* 38) qui devra abriter la substance féconde de l'imagination. La coquille de colimaçon (contrairement à l'œuf) est un habitat qui se déplace avec celui qui s'y dissimule aussi bien horizontalement que verticalement. Les poèmes sont pour Williams le véhicule qui le transporte sur son territoire, le lieu, *locus*, opère des glissements qui lui permettent de s'élever vers l'universalité.

c. Pèlerins et étrangers en ce monde : Carlos & Bill

Radicelles sud-américaines

Si comme le déclare Deleuze, « fuir c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie¹⁶⁶ », pour Williams, ses contemporains expatriés auraient pris cela au pied de la lettre. C'est-à-dire que pour le poète il s'agit aussi de tracer des lignes et de cartographier, mais la fuite a lieu dans le champ même du poème en direction de l'Amérique Latine, où il puise une poétique et une topique de l'hybridité : « for it is in the weaving, the patterning power of his art, that the writer demonstrates his independence from other people's naming of things¹⁶⁷ ».

¹⁶⁶ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues* (1977), Paris, Flammarion, 1996, vol.49, 47.

¹⁶⁷ Tony Tanner, *City of Words: American Fiction, 1950-1970*, New York, Harper & Row, 1971, 28.

Dans son épigraphe au recueil *Al Que Quiere* (1917), Williams invoque l'œuvre d'un contemporain guatémaltèque, Rafael Arevalo Martinez. Il inaugure son volume par un extrait du conte *El Hombre Que Parecia un Caballo* (1915) qu'il avait déjà traduit avec l'aide de son père :

Había sido un arbusto desmedrado que prolonga sus filamentos hasta encontrar el humus necesario en una tierra nueva. Y cómo me nutría! Me nutría con la beatitud con que las hojas trémulas de clorofila se extienden al sol; con la beatitud con que una raíz encuentra un cadáver en descomposición; con la beatitud con que los convalecientes dan sus pasos vacilantes en las mañanas de primavera.

I had been an adventurous shrub which prolongs its filaments until it finds the necessary humus in new earth. And how I fed! I fed with the joy of remulous leaves of chlorafila that spread themselves to the sun; with the joy with which a root encounters a decomposing corpse; with the joy with which convalescents take their vacillating steps in the light-flooded mornings of spring. (CPI 481)

Tout commence donc par la terre et ses gisements souterrains pour affleurer au ras du sol vers les feuilles d'herbe. Comme les filaments qui s'immiscent dans ce terreau fertile, le poète ravine, procède à une excavation du terrain pour accéder au sous-sol, à la géologie et à l'histoire de son continent et finalement atteindre le point de *contact* entre l'humus et les filaments. On notera aussi que le premier poème de ce recueil intitulé « Sub Terra » annonce déjà les expéditions archéologiques qui le parcourent. Le titre du recueil, que l'on peut traduire par « à celui qui veut », ou « à celui qui aime », perd déjà le lecteur dans les dédales translinguistiques.

L'épigraphe à *Al Que Quiere* célèbre donc la nouveauté, les cryptes souterraines immaculées de l'Amérique et le sol poétique inventé par Williams, cet humus, rhizome vital pour la poésie américaine. C'est dans ce nouveau jardin poétique que la double identité, l'hybridité du poète peut s'épanouir et devenir féconde. Le poète exhume déjà son hybridité originelle en faisant figurer sur la page ses deux langues pour mieux les enraciner dans ce terrain réinventé.

Citer Martinez, c'est pour Williams se frayer un chemin vers sa terre maternelle, l'Amérique Latine, Puerto Rico, sa matrice. La question de la réconciliation et de l'hybridation des identités poétiques travaille sans cesse la poésie williamsienne. Dans ses deux grands romans *The Great American Novel* (1923) et *In the American Grain* (1925), le poète se lance dans une quête des origines et de ses terres. Il est lui-même le produit de l'histoire erratique et

mythologique du continent. Ces deux ouvrages préfigurent le long tracé cartographique à travers les monts et vallées de Paterson quelques années plus tard. C'est la quête initiatique et herméneutique de Carlos qui travaille l'œuvre de William Carlos Williams, où Carlos ne cesse d'interpeller Bill et de lui demander : qu'est-ce que « *America* » dans « *American literature* » ?

Dans son autobiographie, Williams évoque un poème jamais publié¹⁶⁸, composé alors qu'il était encore étudiant en médecine à l'université de Pennsylvanie.

Like *Endymion*, it was a narrative in that vague area of thought associated with a romantic past. [...] It opened with a Keatsian sonnet for prologue, followed by an « Induction » that recounted in blank verse a tragic story. (A 59)

Le poète se remémore ensuite l'histoire d'un prince, seul survivant d'événements terribles qui décimèrent sa famille entière. Le récit s'ouvre alors que le prince se réveille miraculeusement, dans un lieu qui lui est parfaitement étranger : « a foreign country » (*ibid.*). À la manière du Rip Van Winkle de Washington Irving, le prince s'endort et ne reconnaît plus rien à son réveil. Le *nostos*, retour d'Ulysse vers son Ithaque natal, semble impossible. C'est donc un sentiment freudien d'*unheimlich*, ou d'inquiétante étrangeté, qui s'empare du héros. Le prince se lance dans une quête épique, une odyssée américaine, pour retrouver sa maison, « *home* », sa patrie.

This was no more or no less than the aimless wandering, for the most part, of the young prince in his effort to get home again as well as to discover what had happened to him — he had not been able to recall the details, merely « sensed » them: that there had been a beautiful bride, a father, a mother; that a disastrous event of some sort had occurred of which he was the victim. So he went on, homeward or seeking a home that was his own, all through a “foreign” country whose language was barbarous. (A 60)

Dans ce texte, le jeune Williams posait déjà la question du statut de l'autochtone, de l'étranger et du barbare. Les guillemets qui encerclent l'adjectif « foreign » viennent remettre en question la position ontologique de l'étranger et du local. *A priori*, le retrait des guillemets n'altère en rien le sens de la phrase. Pourtant, ils viennent matériellement indiquer la subjectivité d'un tel statut mais aussi le cadastre, la frontière qui divise les territoires et produit ainsi de « l'étranger » et du « local ». Williams relate à travers les périples du prince

¹⁶⁸ Trop imitatif de ses lectures romantiques de l'époque, le jeune poète insatisfait jeta son poème au feu.

sa propre préhistoire, celle d'un poète né du côté étasunien de la ligne, d'une mère portoricaine et d'un père anglais. La traversée du prince, c'est aussi celle de ses parents lors de leur migration depuis le Sud vers le Nord du continent. C'est Ezra Pound qui exposait en 1928 la marginalité de Williams dans un article du *Dial* :

William Carlos Williams has been determined to sit as an American. Freud would probably say "because his father was English" (in fact, half English, half Danish). His mother, as ethnologists have before noted, was a mixture of French and Spanish. Of late years (the last four or five) Dr. Williams has laid claim to a somewhat remote Hebrew connexion, possibly a rabbi in Saragossa, at the time of the siege. He claims American birth, but I strongly suspect that he emerged on shipboard just off Bedloe's Island and that his dark and serious eyes gazed up in their first sober contemplation at the statue and its brazen and monstrous nightshirt¹⁶⁹.

Pound souligne ici l'aspect fictionnel et construit de toute biographie. Williams fait le choix conscient de greffer à ses poèmes des morceaux de terre latine, « plots of ground¹⁷⁰ ». Dans la fiction du jeune prince, lui aussi observateur extérieur en pays étranger, l'emploi du terme « barbarous » en position attribut de « language » vient bousculer les points de vue. Le barbare réfère bien originellement au langage : celui qui ne parle ni latin ni grec, deux langues dont Williams contestait l'usage dans la poésie de certains de ses contemporains (notamment Eliot). Mais le barbare dans le contexte de la bal(l)ade lyrique de Williams, c'est aussi celui qui ne parle ni anglais ni espagnol : celui qui parle l'idiome américain. Le sanskrit *barbara* évoque le bégaiement, les balbutiements d'une langue qui se fait le reflet des soubresauts et ricochets de l'histoire. C'est pourtant cette histoire chaotique qui fit naître Williams aux Etats-Unis, dans le New Jersey (c'est la version officielle que nous conserverons, quoi qu'en dise Pound) et lui permit ainsi de devenir un poète tout américain.

I had begun to think of writing *In the American Grain*, a study to try to find out for myself what the land of my more or less accidental birth might signify. (A 178)

L'accident, c'est bien justement la contingence, la circonstance et c'est cela que Williams tente de transcrire. C'est sur cette terre « étrangère » que le poète délivrera son glatissage de faucon barbare¹⁷¹ sur les toits de l'Amérique, à la manière d'un Whitman avant lui.

¹⁶⁹ Ezra Pound, « Dr Williams' Position » dans *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T.S. Eliot, New York, New Directions, 1968, 390.

¹⁷⁰ Voir le poème « Dedication for a Plot of Ground », *CPI*, 105.

¹⁷¹ Traduction de Jacques Darras dans *Allen Ginsberg : La voix, le souffle, op. cit.* 7.

L'accident qui surgit sera finalement l'événement-même de la narration qu'il délivrera à la communauté.

La question de l'étranger est au centre de l'œuvre de Williams. Dans un essai sur Lorca publié deux ans après son assassinat par le régime franquiste en 1936, le poète se remémore un voyage en Espagne et sa prise de conscience de son statut d'étranger parmi les locaux.

And I remember one night in 1910 in Toledo listening in the same way before a cubicle opening onto one of the plazas where a few men were sitting drinking. I went in, a young man not very familiar with the language and an obvious stranger, but they became self-conscious so that I took my drink and left soon after. (*SE* 221)

Cet homme gêné et qui gêne, conscient de son statut, c'est aussi Carlos face à Bill dont les identités ne peuvent être réconciliées qu'à travers la poésie. Dans une lettre restée célèbre à son ancien camarade de classe, Ezra Pound affuble Williams du costume de « batard des Caraïbes » et l'exclut implicitement du cercle des « vrais » écrivains américains. Cependant, Williams n'était pas non plus associé à la littérature dite « ethnique » ou portoricaine comme par exemple son contemporain Arturo Schomburg. Dans ce contexte, *In the American Grain*, édification du mythe américain par Williams, peut se lire comme une réponse à Pound. Le livre déconstruit alors même qu'il élabore et invente une histoire à l'Amérique réfutant ainsi l'idée que Williams, en tant que Caribéen, ne pouvait aborder le sujet de l'histoire américaine et encore moins prétendre à ses archives. En inventant les siennes, Williams répond aux arguments de Pound :

You thank your bloomin gawd you've got enough Spanish blood to muddy up your mind, and prevent the current American ideation from going through it like a blighted colander. (*I* 11)

Les recours à l'espagnol dans les titres tels que « El Hombre » ou *Al Que Quiere* ainsi que les fréquents retours vers ses racines hispanophones semblent être pour Williams une façon de combattre un puritanisme américain latent qu'il abhorrait par-dessus tout. En effet l'Espagne était encore considérée dans la première moitié du XX^e siècle par les protestants comme le pays des papistes et de l'inquisition. La langue espagnole était elle-même hybride, parlée par de nombreux groupes ethniques différents. Son emploi fait donc de l'œuvre de Williams une production véritablement anti-puritaine et moderne. Le poète voyait la nécessité de se tourner vers une culture nouvelle, un sang nouveau pour sortir des carcans puritains ; la

nécessité de définir de nouveaux contours pour le continent à partir de lignes anciennes¹⁷². *In the American Grain* (1925), un essai véritablement anti-puritan, devient ainsi un ouvrage résolument moderne, un ouvrage de son temps, des années 1920. Finalement, en allant puiser à ses sources en Amérique Latine, Williams s'oppose aussi à Pound qui n'y voyait pas le même intérêt :

Spanish literature never came to represent for Pound the possibility of modernist innovation. By contrast, Williams advocated a modernism based in a sense of the local, in the democratic, and in the multiracial and multicultural history of the Americas¹⁷³.

L'une des grandes questions américaines soulevées par Williams est aussi celle de l'histoire : celle de l'Angleterre n'est pas celle de l'Amérique, et la langue de l'Angleterre ne peut être la langue de l'Amérique. Comment le poète peut-il entreprendre de créer une langue en coïncidence avec son sol, son sous-sol, son histoire et sa préhistoire ? La réponse de Williams est d'inventer et de créer, à partir des détails infinitésimaux qui se déploient sous ses pieds, à même le sol : « a mass of detail / to interrelate on a new ground » (*P* 14). Le poète se lance dans l'examen des détails autochtones de sa géologie pour reconstruire une genèse en suivant ses modèles européens, Góngora et Quevedo d'abord, puis Lorca.

L'héritage hispanophone

Pour Williams, on ne peut accéder à l'universel qu'en scrutant le particulier, en le mettant à nu pour l'examiner. Il nous dit que l'artiste ne doit pas chercher à agir sur la société mais s'y intégrer pleinement. Le poète ne doit donc pas appartenir à un bord politique défini, ou à une confession ; sa présence doit au contraire permettre de réconcilier ce qui est divisé, *divorcé*. Dans son autobiographie, Williams revendique l'influence de Francisco de Quevedo sur son œuvre. Il dit par exemple de la *Novella Peregrine*, un roman qu'il essayait de traduire :

The scheme of it is the putting down of the facts about the corrupt court, but not openly, which Francisco de Quevedo couldn't afford. Instead we have a story told in terms of proverbs of the people, among the scenes and songs of the farm where he then was staying (*SE* 350)

¹⁷² « New contours suggested by old words » (*LAG* v).

¹⁷³ Hélène Aji, Céline Mansanti & Benoît Tadié in *Revue modernistes, revues engagées (1900-1939)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2011, 26.

C'est l'art poétique de Williams qui se trouve résumé dans ces quelques lignes. Transcrire ces « chants de la ferme » où logeait le poète espagnol, c'est ce que l'Américain se propose de faire entre Rutherford et Paterson, New Jersey. Williams était particulièrement attiré par la transcription du langage ordinaire dans toute sa verdeur et sa vivacité, comme une sismographie de la langue dans tous ses états que tout le monde pourrait déchiffrer.

Il trouve dans la littérature espagnole une qualité particulière, la capacité de créer une poésie de l'ici et maintenant, de la localité. Il décèle cette propriété chez Lorca et tente de mettre cet aspect à l'œuvre dans sa propre poésie. Pour Williams, le climat espagnol est non seulement plus proche du sien mais la géographie même de l'Espagne a contraint ses habitants à se concentrer sur le sol « en-dessous de leurs pieds » : « Spaniards have remained basically limited to the reality at their feet from which there was no escape » (SE 223).

Pour Williams, *El Libro de Bueno Amor* de Juan Ruiz est un *cante jondo* populaire, une voix poétique, démocratique et musicale, fruit d'une société espagnole bigarrée et diverse : « Williams ici nous parle indirectement, à la manière de Quevedo, de sa lutte pour une poésie émanant du creuset des cultures présentes en Amérique et de la possibilité d'une voix unique et harmonieuse naissant de cette diversité¹⁷⁴ ». Ainsi, comme le démontre Hélène Aji, Williams tente d'importer ce mode de métissage poétique dans la langue américaine et l'épique *Paterson*, si éloigné puisse-t-il paraître de l'influence espagnole, en est l'illustration la plus probante. L'oscillation entre dialogue et action, le souci de l'ancrage dans l'ici et maintenant, et la transcription du langage de la rue sont autant de caractéristiques de la poésie de Quevedo par exemple. Quant à Góngora, il est « la carte même de l'Espagne¹⁷⁵ », à la manière de Williams lui-même dans *Paterson* où il se fait cartographie de l'Amérique.

Grâce à ses origines et sa culture métissée, Williams pense pouvoir trouver un langage pour dire la diversité, et donc accessible à toutes les catégories de population. En tant que médecin, il était le candidat idéal pour accomplir la tâche même qu'il s'était fixée car il en fréquentait toutes les couches. Une fois encore, le docteur vient suturer la béance et donner une voix unique à la diversité.

Finalement, Williams admirait Góngora et Lorca pour leur remise en question des modèles européens et pour avoir inventé leur propre modèle. À la fin de son essai sur Lorca, Williams poursuit sa réflexion *non sequitur* sur Walt Whitman, et rapatrie ainsi son discours vers l'Amérique. Il explique devoir continuer l'œuvre de Whitman qui n'a pas eu le temps

¹⁷⁴ Hélène Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, op. cit. 83.

¹⁷⁵ « the map of Spain itself » (SE 225)

d'aller assez loin, un peu à la manière de Lorca après Góngora¹⁷⁶ : « schématiquement, Góngora, c'est Whitman ; Lorca, c'est Williams¹⁷⁷ ». L'essai sur Lorca vient donc réconcilier les deux identités de Williams. Bill et Carlos se trouvent harmonieusement réunis et c'est ce mariage que Williams pense fertile et qu'il oppose à l'alliance anglo-américaine. Alors qu'il était en pleine composition de son essai sur Lorca, Williams écrit à son ami Kenneth Burke en 1937 :

So the world degenerates and I'm doing an essay on the development and significance of Spanish poetry. What a subject! and how much more important to us than the blight of English literature under which our cocks have all but rotted away into each other's asshole¹⁷⁸.

Le langage fleuri employé ici par Williams marque bien sa conviction que le mariage unissant les deux pays n'est pas fertile et se trouve même en état de décomposition avancé. Comme le « decomposing corpse » de son épigraphe à *Al que Quiere*, il faut que le cadavre trouve un terrain fertile pour qu'il y ait une possible reviviscence. Williams cherche donc le *contact* continental et la fertilité de l'union entre l'Amérique du Nord et celle du Sud¹⁷⁹ au contraire de cette terre aride et gaste qu'est pour lui le sol américano-britannique (dont T.S. Eliot était selon Williams le représentant). Dans cette optique poétique, l'Amérique, une fois débarrassée de ces vieilles grammaires poussiéreuses et des scories de l'idéologie de la destinée manifeste, reste un terrain fertile au surgissement d'une langue américaine. Le poète archéologue tente donc (et c'est bien là son paradoxe) de mettre à nu les couches préhistoriques d'une histoire littéraire à venir.

La solution préconisée par Williams réside dans l'hybridité même qui le constitue : c'est là qu'il puise le potentiel pour la nouveauté et l'invention. Dans un essai intitulé « The Basis of Faith in Art », le poète explicite ce pont établi entre la langue et l'invention : « so I

¹⁷⁶ « La relation de Williams à Whitman est plus programmatique que thématique : Williams tend à une énergie créatrice plus active, c'est à dire à la matérialisation du projet énoncé par Whitman. Son œuvre témoigne non seulement de la quête d'un vers libéré et prophétique mais aussi de l'actualisation de cette quête dans le texte poétique ou comme l'explique Aji, « il lit le geste de Whitman, même s'il aboutit à l'agrandissement du moi et à une rupture seulement partielle avec la forme iambique, comme un geste de destruction préalable au travail de construction du poète moderne » (H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, *op. cit.*, 75)

¹⁷⁷ H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, *op. cit.* 82.

¹⁷⁸ Cité dans P. Mariani, *William Carlos Williams*, *op. cit.* 409.

¹⁷⁹ Voir à ce sujet une version remaniée de cette partie dans Anna Aublet, « Bill & Carlos: les Amériques de William Carlos Williams », *IdeAs. Idées d'Amérique*, 2018, n° 11, 5. : « avec tout l'art chirurgical d'un médecin qui suture les chairs, le poète vient épaissir l'isthme du Panama, fine bande de terre articulant le corps des Amériques, et tisser son histoire personnelle sur la trame de l'histoire collective des Amériques. »

began to invent, or try to invent, of course I had the advantage of not speaking English » (*SE* 177). Non seulement il ne parle pas anglais parce qu'il parle espagnol, mais surtout, il ne parle pas anglais parce qu'il parle américain. Il écrira par exemple dans ses notes pour un discours destiné aux étudiants d'Harvard : « the academy is weak, the vernacular is strong » et d'ajouter que Góngora était le représentant de l'approche « forte », « the strong position will be assumed by outlaws – Góngora, thieves and blackguards¹⁸⁰ ».

Dans la langue espagnole, Williams, l'obstétricien obsédé par le neuf, trouve un potentiel de renouveau pour une littérature américaine détumescente. Il se met en quête d'une langue qui serait faite pour la terre américaine et l'homme américain. Par le choix de l'hybridité, le poème devient ainsi un véritable *mestizaje*, métissage de brins et filaments d'origines diverses : « Car il y a tout au fond de Williams croyance en l'Amérique comme invention, pour chaque sol, d'une démarche autochtone tissée d'un métissage de fibres¹⁸¹. »

L'hybridité féconde des Amériques

Dans *In the American Grain*, Williams fait l'éloge du Père Rasles, un missionnaire Jésuite lexicographe. Il admirait tout particulièrement la réponse respectueuse et tolérante de Rasles à l'égard du langage des Amérindiens.

It is this to be moral . . . TO MARRY, to touch-to give ... to create, to hybridize, to crosspollenize . . .
[...] The world is parcel of the church so that every leaf, every vein in every leaf, the throbbing of the temples is of that mysterious flower. Here is richness, here is color, here is form. [...] Reading his letters, it is a river that brings sweet water to us. *This* is a moral source not reckoned with, peculiarly sensitive and daring in its close embrace of native things (*LAG* 120-121).

Le livre enjoint le lecteur d'accepter l'hybridité toute chose et la matière même du continent à la fois duelle et diverse, majestueuse et terrible. Tout au long de son roman, Williams tente d'articuler le chaos de l'histoire, de dire la confusion. Écrire le mythe américain implique une « interpénétration », une « fertilisation croisée » des discours. La poétisation du réel et de l'expérience est inhérente au mythe. Williams déconstruit alors même qu'il génère du mythe et c'est là une caractéristique première du mythe. Le territoire américain, la carte, l'histoire américaine elle-même se fait mythe dans la mesure où elle produit de la fiction, de l'écrit. Lorsque Williams esquisse une mythologie unique et singulière du continent, il articule au fond celle des Amériques au pluriel. Une fois encore, le médecin s'emploie à suturer et à

¹⁸⁰ SUNYBUF, C67 « Harvard Talk: the basis of poetic form ».

¹⁸¹ Jacques Darras dans *W.C. Williams, Au Grain d'Amérique, op. cit.*, 21.

recoudre. C'est l'acte du tisserand qui prime, celui qui vient tisser le texte sur le sol américain, celui qui entrelace l'histoire des États-Unis à celle de l'Amérique du Sud. Le produit d'un tel acte est un métissage de textes et de fragments. Alors que Williams exhume ses archives, le lecteur est amené à voir que seul un tressage des filaments qui constituent l'Amérique pourra donner naissance à une langue américaine autochtone.

The Great American Novel est pour Williams l'occasion de livrer une anecdote qui illustre bien son propre art poétique métissé.

The word bayeta is merely Spanish for baize. Great quantities of this were made in England for the Spanish and Mexican trade, the major part of which was of a brilliant red color. In this way English baize became Spanish bayeta to the Indians of the American Southwest. Familiar with the art of weaving, these Indians unraveled the bayeta, retwisted it into one, two or three strands, and then rewove it into their blankets, which are now almost priceless. This old blanket was picked up by the author in a New Mexican corral, for the purpose of wiping his buggy axle. It was covered with filth and mud. A number of washings revealed this glorious specimen of the weaver's art. (I 206)

Cette petite feutrine, *bayeta*, est le fruit du travail du tisserand qui vient lui-même défaire l'objet importé pour l'intégrer dans ses propres artefacts. Cette démarche artistique est également celle du poète dans son texte qui vient tresser ensemble des brins de cultures et de langues variés pour ne créer qu'un seul produit harmonieux qui sera son vers ou sa prose. La réconciliation des identités de Williams est en marche dans le processus même de tissage du texte. Ce tressage est une façon d'absoudre le langage de son pêché originel, de son impotence initiale à capturer et saisir.

Mais ce que Williams nous dit c'est aussi que l'hybridité originelle et naturelle de la terre est enfouie et qu'elle doit être nettoyée, purgée avant d'être retrouvée. Cette forme de *catharsis* quasi eschatologique est omniprésente dans l'œuvre de Williams, elle passe même par les flammes dans le cas de la bibliothèque de Paterson au livre III. Le sol de l'Amérique est recouvert de boue et de rouille et la tâche du poète est de creuser aussi profond que possible pour atteindre l'humus qui permettra l'invention et la création.

Le poème « El Hombre » est un bon exemple de mise en pratique de ce métissage en poésie et du travail de déchiffrement qui doit être opéré par le lecteur.

El Hombre
It's a strange courage
you give me ancient star

Shine alone in the sunrise
toward which you lend no part! (*CPI* 76)

Tout d'abord, le titre même du poème semble déjà poser problème. Williams a expliqué lors d'un entretien avoir choisi l'espagnol pour se démarquer de ses contemporains et contourner l'usage courant du français :

« El Hombre », because I was sick and tired of French titles. You know how the arty person loves to talk French?... Whether he can talk French or not, he always has to use a French term, that shows that he's smart, I suppose. Well, in order to change that around, I thought Spanish was a good language too, a very much neglected language since Longfellow and well,... Washington Irving! Yes. Irving and his « Alhambra » and Longfellow, they started off in Spanish¹⁸².

Pourtant, si la réponse de Williams ne paraît pas satisfaisante, « El Hombre » c'est aussi Góngora : dans son essai sur Lorca, Williams s'exclame « Góngora was the man! ». Góngora serait donc aussi sans doute la vieille étoile ouvrant la voie à une nouvelle aube. Williams semble vouloir nous mener dans une quête herméneutique complexe. Il encode le sens en oscillant dans un jeu étymologique de va-et-vient entre l'anglais et l'espagnol. Pour Julio Marzán ce poème peut être interprété comme une excursion étymologique dans les langues. Le terme « strange » réfère d'abord à ce qui est « étranger » et non « étrange ». De même, la racine de « courage » est bien « cœur » et l'étoile « star » peut être comprise comme une allusion à la mère de Williams, Elena, dont le nom dérive du mot grec signifiant lampe, ou torche. Il est alors possible de lire la première strophe du poème comme suit : « It is a foreign heart / you give me old Helen ». Le poème prend une toute autre dimension et le poète revient à travers lui vers sa genèse, celle de sa mère portoricaine qui lui a donné ce statut complexe et duel d'autochtone et étranger.

¹⁸² Cité dans Julio Marzán, *The Spanish American Roots of William Carlos Williams*, op. cit. 127-8.

3. Allen Ginsberg : errance et aberrance

a. Camden, Paterson, New York, Londres, Madrid

I Allen Ginsberg Bard out of New Jersey take up the Laurel tree cudgel
from Whitman¹⁸³.
—Allen Ginsberg

Racines romantiques et homoérotiques : « A Supermarket in California »

L'influence du transcendantalisme et en particulier de Walt Whitman sur la *Beat Generation* a fait l'objet de nombreux essais et Leslie Fiedler alla même jusqu'à baptiser Ginsberg ainsi : « the voice of the Jewish Walt Whitman from Paterson, New Jersey¹⁸⁴ ». Ginsberg fut fasciné très jeune par les écrits du barde transcendentaliste : « an early writing model for Ginsberg was Walt Whitman, whom Allen learned about in the fall of 1941 from a teacher named Frances Durbin¹⁸⁵ ». Bien que sa présence soit très parcimonieuse dans la monographie de Michael Schumacher (où il est remarquablement absent de l'index), Whitman fut une influence majeure pour la poésie de la génération *beat*, et le transcendantalisme imprégna jusqu'au mode de vie des habitants de Haight Ashbury. Là où Williams conservait avec l'auteur de *Leaves of Grass* une relation sans doute plus programmatique que thématique¹⁸⁶, Ginsberg explore également les motifs récurrents de l'œuvre du poète. Dans un poème tel que « Love Poem on Theme by Whitman », Ginsberg entreprend par exemple un pastiche du poème de Whitman « The Sleepers ». Mais plus encore que les réécritures *à la manière de*, Whitman sillonne les vers de Ginsberg pour les creuser davantage, c'est-à-dire qu'il s'en sert essentiellement comme d'une figure d'ancrage, d'incarnation de la localité. Whitman permet à Ginsberg de trouver sa généalogie poétique pour mieux s'en libérer : « But in West there is also a sense of lineage Master to Apprentice as many modern poets now find lineage from Whitman, Pound, Williams, Marianne Moore, and others, through Olson and Creeley¹⁸⁷ ».

¹⁸³ A. Ginsberg, *Journals, Early Fifties, Early Sixties*, op. cit. 91.

¹⁸⁴ Leslie A. Fiedler, *The Return of the vanishing American*, op. cit. 11.

¹⁸⁵ Michael Schumacher, *Dharma Lion: A Critical Biography of Allen Ginsberg*, New York, St. Martin's Press, 1992, 16.

¹⁸⁶ « il lit le geste de Whitman, même s'il aboutit à l'agrandissement du moi et à une rupture seulement partielle avec la forme iambique, comme un geste de destruction préalable au travail de construction du poète moderne » Hélène Aji, *William Carlos Williams*, op. cit. 75.

¹⁸⁷ Allen Ginsberg, « Pound's influence », *The American Poetry Review*, 1996, 7.

Dans le poème « Wichita Vortex Sutra », il s'adresse directement aux poètes américains du XIX^e siècle, comme pour inscrire sa poésie dans une histoire plus large, et il leur adresse ses lettres comme autant de télégrammes :

Blue eyed children dance and hold thy Hand O aged Walt
who came from Lawrence to Topeka to envision
Iron interlaced upon the city plain—
Telegraph wires strung from city to city O Melville! (CP 402)

De la même manière, un poème composé en 1980, « Ode to Failure », mentionne Whitman au détour d'une liste incluant notamment Maïakovski, Prospero, Alexandre le Grand ou bien encore la « Grosse Dame » de Salinger, autrement dit « Christ Himself¹⁸⁸ ». Ginsberg y déplore l'échec de la parole prophétique, assourdie et voilée, la lettre escamotée qui n'atteint pas son destinataire, le télégramme qui reste en suspens :

Many prophets have failed, their voices silent
ghost-shouts in basements nobody heard dusty laughter in family attics
nor glanced them on park benches weeping with relief under empty sky
Walt Whitman viva'd local losers— courage to Fat Ladies in the Freak Show!
nervous prisoners whose mustached lips dripped sweat on chow lines —
Mayakovsky cried, Then die! my verse, die like the workers' rank & file fusilladed in
Petersburg!
Prospero burned his Power books & plummeted his magic wand to the bottom of
dragon seas Alexander the Great failed to find more worlds to conquer!
O Failure I chant your terrifying name, accept me your 54 year old Prophet
epicking Eternal Flop! I join your Pantheon of mortal bards, & hasten this ode with
high blood pressure
rushing to the top of my skull as if I wouldn't last another minute, like the
Dying Gaul! to
You, Lord of blind Monet, deaf Beethoven, armless Venus de Milo, headless Winged
Victory! (CP 745)

Une fois encore, c'est le nom propre qui compte et qui raconte. La nomenclature déjoue l'anonymat, non seulement celui des illustres prophètes qui l'ont précédé mais surtout celui de Ginsberg lui-même dont la liste se donne à lire à la faveur de relations transfrontalières, diachroniques et homosexuelles. Le poète cherche à s'inscrire dans cet index

¹⁸⁸ J.D. Salinger, *Franny and Zooey*, Boston, Little, Brown and Company, 1961, 200.

de noms de prophètes maudits : « accept me your 54 year old Prophet ». Il veut graver son nom sur la pierre du « panthéon des chantres mortels ». Ginsberg célèbre la localité passée incarnée par Whitman, la pastorale désormais ringarde et perdue (« losers ») de son Camden natal. Le mot espagnol « viva », ici américanisé avec une terminaison de prétérit en –ED, convoque également Federico García Lorca¹⁸⁹. C’est sans doute chez lui qu’il faut puiser pour révéler les strates souterraines de la relation homoérotique de Ginsberg à Whitman : « Franco has murdered Lorca the fairy son of Whitman » (*CP* 175). Le poème le plus emblématique de ce trio poétique reste « Supermarket in California » publié dans le recueil *Howl and Other Poems* en 1956. Lorca s’y impose à la fois comme « personnage », inscrit dans la trame narrative du poème, sous la lumière blafarde du supermarché au milieu du rayon de fruits et légumes, mais aussi comme véritable muse, initiateur du poème :

What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman, for I walked down the sidestreets
under the trees with a headache self-conscious looking at the full moon.
In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into the neon fruit supermarket,
dreaming of your enumerations!
What peaches and what penumbras! Whole families shopping at night! Aisles full of
husbands! Wives in the avocados, babies in the tomatoes!— and you, García Lorca,
what were you doing down by the watermelons?
I saw you, Walt Whitman, childless, lonely old grubber, poking among the meats in
the refrigerator and eyeing the grocery boys.
I heard you asking questions of each: Who killed the pork chops? What price
bananas? Are you my Angel?
I wandered in and out of the brilliant stacks of cans following you, and followed in my
imagination by the store detective.
We strode down the open corridors together in our solitary fancy tasting artichokes,
possessing every frozen delicacy, and never passing the cashier. (*CP* 144)

¹⁸⁹ Sans cesse, Ginsberg se réclame de Lorca : « How often have I seen my own work related to Fearing and Sandburg, proletarian literature, the 1930s—by people who don’t *connect* my long line with my own obvious reading: Crane’s *Atlantis*, Lorca’s *Poet in NY*, Biblical structures, psalms and lamentations, [...] » (*Deliberate Prose, op. cit.* 249.)

Le poème se présente au fond comme une réécriture de « Oda a Whitman » de Lorca composé dans l'année 1929-1930 que le poète passa à New York¹⁹⁰ à l'université de Columbia (dont Ginsberg suivit les traces) et publié en 1940 dans le recueil *Poeta en Nueva York*.

ah, filthy New York,
New York of cables and death.
What angel do you carry, concealed in your cheek?
What ineffable voice will speak the truths of wheat?
Who, the terrible dream of your tainted anemones?
Not for one moment, Walt Whitman, comely old man,
have I ceased to envision your beard full of butterflies
your corduroy shoulders, worn by the moon,
your chaste, Apollonian thighs,
your voice like a pillar of ashes;¹⁹¹

Les poèmes de Ginsberg dans le recueil *Howl* semblent fortement influencés par le souffle prophétique de Whitman et par l'audace de Lorca qui révèle son homosexualité sans se préoccuper des réactions des plus conservateurs : « For Ginsberg, both poets [Lorca and Whitman] resemble the high spirit of the human and the sexual, the sublime in physical, devouring encounters, while the world he lives in deteriorates and wastes itself without remorse¹⁹³ ». C'est donc aussi d'une double appropriation qu'il est question. Il reste dans le poème de Ginsberg des traces de l'*Ode à Whitman* de Lorca. Dans le lieu tout à fait commun qu'est le supermarché, des apparitions inopinées, des rencontres de l'instant font jaillir l'écriture vive du poème qui se lit comme une tentative d'entrave à la morosité du quotidien de la société capitaliste. La juxtaposition de ces « frozen delicacy » et de l'« imagination », les bébés dans les tomates et les femmes dans les avocats, vient contrer un langage lui aussi « sous vitre », un « langage en conserve¹⁹⁵ » pour emprunter l'expression de Roland Barthes. Entre les soupes condensées Campbell et le rayon des surgelés, Ginsberg fait surgir des figures poétiques passionnées qui provoquent en lui une émotion intense. Le poème délivre un final à tonalité élégiaque : « Ah, dear father, graybeard, lonely old courage-teacher, what

¹⁹⁰ On peut lire dans l'épigraphe : « Los poemas de este libro están escritos en la ciudad de Nueva York el año 1929-1930, en que el poeta vivió como estudiante en Columbia University » Federico García Lorca, *Poet in New York*, traduit par Ben Belitt, New York, Grove Press, 1955, 1.

¹⁹¹ Federico García Lorca, *Poet in New York*, *op. cit.*, 119-120.

¹⁹³ María Cristina C. Mabrey, « Mapping Homoerotic Feelings and Contested Modernity: Whitman, Lorca, Ginsberg, and Hispanic Modernist Poets », *South Atlantic Review*, 2010, vol. 75, n° 1, 85.

¹⁹⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2015, 83.

America did you have when Charon quit poling his ferry and you got out on a smoking bank and stood watching the boat disappear on the black waters of Lethe? » (CP 144) Le poète rejoint ici une longue tradition romantique de poèmes palimpsestuels et archéologiques. Le poème propose une solution de continuité mais le poète esseulé sur l'autre rive du Styx ne sait comment reprendre le flambeau¹⁹⁷ de ses prédécesseurs : inquiet, il tente en vain par le poème de construire sa barque, son télégraphe, pour communiquer avec le barde transcendantaliste.

La première strophe est marquée par les nombreuses exclamations qui la composent : « dreaming of your enumerations! », « What peaches and what penumbras! Whole families shopping at night! Aisles full of husbands! Wives in the avocados, babies in the tomatoes! » Le poète, d'abord hypnotisé, s'émerveille de ses visions pour finalement s'interroger : « Where are we going, Walt Whitman? » (CP 144) et enchaîner dans la troisième et dernière strophe, cinq phrases interrogatives. Le –WH de départ, (« what thought », « what peaches ») signifiait l'étonnement, l'aphasie dans la fascination mais il finit par indexer une véritable carence d'information (« where », « which », « what »), une indétermination que les deux lettres –WH portent génétiquement en elles. De la même façon, le poème passe du prétérit au futur dans la dernière strophe. C'est une forme d'incertitude qui plane sur le poème et qui rompt avec le caractère péremptoire et sentencieux de formules dont il fait parfois (peut-être ironiquement) usage. Le mode interrogatif situe la véritable action du poème (qui n'est pas uniquement celle d'une promenade dans les allées blanchâtres du supermarché) dans cette rencontre mystique avec l'au-delà. La confrontation surréaliste avec les autres poètes est dite sur le mode interrogatif. L'interlocuteur spectral et donc peu loquace qu'est Whitman laisse finalement planer le silence dans une forme d'aporie ; sa parole reste condamnée à l'autre rive alors même que Ginsberg l'interroge. Le –WH ultime du poème c'est celui de Whitman, énigme non résolue, source de questions.

Le poème se conclut sur la rive alors qu'un peu plus tôt, Ginsberg parlait de son odyssée « absurde » aux côtés de Whitman. Cette errance silencieuse (« wandered », « lonely », « solitary », « lost », « stroll », « silent ») caractérise toute l'œuvre de Ginsberg dans la construction d'un espace spectral et marginal qui confère au poète son statut de clochard céleste pour la postérité. Pourtant, le poème se présente aussi comme une lutte contre le mutisme et célèbre la parole poétique et la vision prophétique (« dreaming », « eyeing », « imagination », « fancy », « America of love »). La tragédie de l'impossible transgression à la fois temporelle et sexuelle qui traverse le poème est mimée par l'écriture poétique et la

¹⁹⁷Voir l'emploi du mot « cudgel » en exergue de cette partie et ses connotations sexuelles.

lettre entravée, impuissante : « Black magic language, / formulas for reality » (CP 409). Après avoir célébré la puissance de l'imagination poétique, le poème s'éloigne, se retranche. Au fond, face à l'ineffable et l'impotence, échoué sur la rive (du Passaic et du Styx), le poème se retire dans cette marge, espace liminaire entre le fleuve et la terre, et se coupe du sens : nous n'aurons jamais la réponse aux questions posées. C'est le drame de la lettre muette qui se joue sur cette ultime rive, à l'extérieur du supermarché. Drame d'une circulation suspendue, échec du dialogue. Ainsi, « l'errance s'apparente, enfin, à une tragédie de la communication. [...] L'errance, alors, c'est une parole dysfonctionnante et aliénante, malgré ses fulgurances, d'un locuteur à jamais enfermé dans un entre-deux tragique. » Puis, Denis Bonnecase et Marc Porée s'interrogent : « que reste-t-il alors de cette position sublime où se tient le poète, sinon le récit pathétiquement répété de sa propre impuissance¹⁹⁸ ? » Ici, que reste-t-il du discours de Ginsberg, toujours en marge, distribuant ses sutras depuis sa caisse à savon dans tous les coins d'Amérique, sans pour autant parvenir à mettre un terme à tout ce qu'il exècre ? Neal Cassady lui apporte un début de solution en venant faire obstacle à l'écriture poétique. En effet, il suffirait pour faire cesser l'errance de « mettre un terme à l'écriture poétique²⁰⁰ ». Neal Cassady était de façon contradictoire le personnage le plus *hipster* et le plus *mainstream* du groupe. Il est le seul à s'être finalement installé avec sa femme Carolyn et leurs trois enfants dans un petit ranch californien. Il représente pour Ginsberg un être vigoureux et charnel : « [his] prodigious sexual exploits and energy were matched, but not governed, by exceptional natural intelligence²⁰² ». Fonctionnant à l'instinct, il est à l'opposé des névroses si stéréotypiquement new-yorkaises de Ginsberg qui voit en lui une possible rédemption ; il est un « ange du cosmos²⁰⁴ » envoyé pour faire cesser l'errance muette du poète solitaire. Dans une lettre envoyée à Cassady en 1950, Ginsberg se désole de ne pas réussir à écrire et à libérer son imagination poétique et se souvient que Neal préconisait l'action et non la contemplation, peut-être justement, à la manière d'un Williams : « I am in Paterson, and I have been here for several weeks, reading and writing a few preliminary essays—essays on Cézanne and Dante trying to *fix* my mind—but to no avail ; I worked intellectually, and that did not work. No, Neal supposes that I will find it in action of some sort²⁰⁶ ». Cassady devient au fond, pour

¹⁹⁸ Denis Bonnecase et Marc Porée, *Lyrical Ballads de Wordsworth et Coleridge; la différence en partage*, Paris, PUF, 2011, 132

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰² M. Schumacher, *Dharma Lion*, *op. cit.* 61.

²⁰⁴ A. Ginsberg et N. Cassady, *As ever: the Collected Correspondence of Allen Ginsberg & Neal Cassady*, *op. cit.* 51.

²⁰⁶ *Ibid.* 67.

Ginsberg, l'incarnation de l'esprit poétique de *Song of Myself*. La fin d'*On the Road* fait de lui le seul personnage capable de retrouver le babil poétique de l'enfance :

I knew it was Dean's high-eternity-in-the-afternoon Proust. As in a dream I saw him tiptoe in from the dark hall in his stocking feet. He couldn't talk any more. He hopped and laughed, he stuttered and fluttered his hands and said, "Ah-ah-you must listen to hear." We listened, all ears. But he forgot what he wanted to say. "Really listen-ahem. Look, dear Sal-sweet Laura-I've come-I'm gone-but wait-ah yes." And he stared with rocky sorrow into his hands. "Can't talk no more-do you understand that it is-or might be- But listen!" We all listened. He was listening to sounds in the night. "Yes!" he whispered with awe. "But you see-no need to talk any more-and further²⁰⁸."

Racines européennes : « Wales Visitation »

Un autre poème, « Wales Visitation » fonctionne sur le même mode que « Supermarket in California », c'est-à-dire qu'il met en scène une parole poétique élégiaque et nostalgique. Mais cette fois-ci, c'est d'une dette anglaise dont le poète s'acquitte : « Blake's old ear & the silent thought of Wordsworth in eld / Stillness / clouds passing through skeleton arches of Tintern Abbey » (CP 488). L'ouverture en -ING (« White fog lifting & falling on mountain-brow » [CP 488]) témoigne du besoin de tisser des liens (« interknit ten centuries ») avec son sous-texte, et pose le caractère aérien et éthéré d'une parole poétique qui souffle et respire. Ginsberg aspire le souffle wordsworthien de « Tintern Abbey », « the breath of this corporeal frame²⁰⁹ ». Étrange, confie Jacques Darras²¹¹, de voir Ginsberg offrir ainsi son souffle à l'Europe, dans ce qui peut néanmoins se lire comme une conclusion logique au long pèlerinage de Ginsberg vers sa genèse, conclusion naturelle à son odyssée, son *nostos* homérique.

Le poème est traversé par le champ lexical du souffle et des oscillations pulmonaires de la montagne : « white fog lifting & falling », « wind undulating », « leaf-branch tendrils moved asway », « sigh of the body », « valleys breathe », « inches of yellow air », « smelling », « senses fit the winds », « breath trembles », « Heaven breath », « wet wind » (CP 488-489). Une fois encore, le poète entre en communion mystique mais aussi érotique avec la nature dont le souffle délicat (« softest breath ») et les odeurs moites, (« smelling the

²⁰⁸ J. Kerouac, *On the Road: the Original Scroll*, op. cit. 306-307.

²⁰⁹ W. Wordsworth et S. Coleridge, *Lyrical Ballads*, op. cit. 157.

²¹¹ J. Darras, *Allen Ginsberg : La voix, le souffle*, op. cit. 39 : « Il est étrange de voir Ginsberg pour ainsi dire restituer son son « souffle », en Europe, à l'Europe. ».

brown vagina-moist ground, harmless») confèrent au poème une tonalité voluptueuse et charnelle : « Groan thru breast and neck, a great Oh! to earth heart / Calling our Presence together » (CP 489).

Ce poème est aussi l'occasion pour Ginsberg de trouver sa place dans un sillage transnational et non plus seulement local. Ici, la distance qui sépare Ginsberg de la ville (« 160 miles from London ») lui permet de la voir plus clairement. Les « symmetrical horned towers » de la cité qui s'élèvent comme des cornes de diable trouvent un écho dans la symétrie naturelle de la fleur de chardon, « satanic thistle that raises its horned symmetry », dont le sous-texte, dans ce contexte britannique, n'est autre que la « fearful symmetry » de Blake dans « The Tyger ». Ce n'est qu'à la quatrième strophe que surgit la véritable pastorale débarrassée des scories urbaines.

Le poème propose une double mise en abyme initiale : intitulé « Wales Visitation » il revient sur les pas de Wordsworth qui lui-même revisitait un lieu, « On revisiting the banks of the Wye during a tour, July, 1798²¹² » et d'inaugurer son poème par « Five years have passed ». Connotations religieuses mais aussi récupération étymologique de la visitation comme vision. Il faut que le poète aille voir par lui-même et se fasse le témoin de la scène. Ginsberg conserva dans son poème la modalité du poème romantique méditatif, « forme élaborée d'un lyrisme retenu qui s'efforce d'explorer l'intériorité²¹⁴, » enrichi des résonances mystiques lorsqu'il compare par exemple les fleurs à des yeux de Buddha (« each flower Buddha-eye »), ou bien scande la préposition « upward » et développe l'anaphore « and lifted » comme un élan vers une présence divine, pour conclure par un fort tétramètre iambique avec une variation trochaïque en ouverture de vers auquel se substitue sur les deux dernières monosyllabes un spondée : « upward in motion with wet wind » (CP 490). L'eau et l'air viennent conclure le poème, enveloppe fluide, les éléments établissent un lien de continuité héraclitien : « Ta Panta Rei » entre les lieux et les époques.

Ginsberg conserve aussi le mode pastoral du poème romantique en nous décrivant à son tour un véritable *locus amoenus*. Les fruits et légumes ne sont plus confinés au supermarché, ils sont brossés par le vent : « vegetables tremble ». Le poète parvient ici à sortir de l'intériorité rassurante de son cottage et de l'anre frigide de la supérette. C'est toute la

²¹² *Ibid.* 156.

²¹⁴ D. Bonneau et M. Porée, *Lyrical Ballads de Wordsworth et Coleridge; la différence en partage*, *op. cit.* 246.

quête exquise (« exquisite²¹⁶ ») de Ginsberg qui se joue : ex-quaere, découvrir en dehors. Comme le poème dont il s'inspire, « Wales Visitation » reconstruit l'unité à partir des vestiges d'un lieu sacré. La chapelle Capel-Y-Ffn qui respire le même air, « same breath », que le poète (CP 490), est un écho aux ruines de l'abbaye de Tintern. Le lieu sacré est la métaphore du chemin spirituel parcouru par le locuteur dans le poème. Le poète cherche à restaurer l'unité à partir de la multiplicité, une communion harmonieuse à partir des fragments. C'est là d'ailleurs que Blake, et par lui Williams, revient dans le poème au détour de l'exclamation « particulars! » au début de la dernière strophe. Tous ces détails forment un tout, c'est la multiplicité transcendée, l'unité dans la pluralité. Le locuteur ne cesse de confronter la diversité à l'indivisibilité de l'être, en mentionnant par exemple « One Being » puis « the million feet of daisies » (CP, 489) ou en affirmant « The vision of the great One is myriad » (CP 490). Dans la nature se manifeste une présence divine unifiante : « a solid mass of Heaven », « Heaven's ocean », « Heaven balanced on a grassblade », « One Being », « one Majesty » (CP 488-489), qui fait advenir le temple du poème et de la nature. Dans le sillon de Blake, Ginsberg cherche à articuler le problème insolvable de l'Être disloqué, de la totalité ontologique émiettée et corrompue, « celui d'un sujet aliéné (Urizen) du fait même de son statut de sujet, coupé d'une « Énergie » devenue altérité²¹⁹ » ; il fera naître de la mythopoétique blakéenne, d'Urizen et d'Ulro, son infernal Moloch.

Les gouttes de pluie comparées à des fenêtres à meneaux, « glimpsed through mullioned-glass in valley raine » (CP 488), viennent à la fois dessiner les vitraux du sanctuaire poétique et rappeler, non sans ironie, les effets du LSD que le poète avait ingéré avant de composer le poème : « First draft main body of poem was written in fifth hour LSD-inspired afternoon. » (CP 792). Les vitres carrelées rappellent ainsi les « yeux kaleidoscopes » des Beatles dans le célèbre « Lucy in the Sky with Diamonds²²¹ » sorti un mois plus tôt, omniprésent sur les ondes de radio au moment de la composition du poème et dont le titre forme le sigle LSD. Si l'évocation n'est peut-être pas volontaire, elle est particulièrement à propos dans le contexte d'un poème composé en Grande Bretagne en juillet 1967. La répétition du mot « myriad » dans le poème participe également de cette vision psychédélique et de la démarche d'une « revisitation », d'une nouvelle vision d'un lieu ancien, dans un autre

²¹⁶ Le terme est employé dans le poème une première fois dans sa forme adverbiale : « teeming ferns exquisitely swayed » (CP 488) puis dans sa forme adjectivale, « exquisite scales trembling everywhere in balance » (CP 489).

²¹⁹ Christian La Cassagnère, *William Blake, Des Chants d'Innocence au Livres d'Expérience*, C.E.R.A.N Université Lumière-Lyon 2, Etudes Anglaises, Cahiers et Documents 14, 1996, 4.

²²¹ The Beatles, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Parlophone, 1967.

état. C'est bien une autre version profonde et unifiée du moi (*psyche*) qui se manifeste (*delia*) dans le poème. Le kaleidoscope qui désigne étymologiquement l'action de poser son regard sur une belle image, correspond à ce retour contemplatif et méditatif sur les traces de William Wordsworth. Comme sur la célèbre pochette de *Revolver* (1966) ou *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), le poète se met en scène au milieu d'autres poètes, tous lieux et époques confondus, une technique de « collage » proche de celle du pop art²²³.

Finalement, le poème marque un tournant décisif dans l'œuvre de Ginsberg car le vers s'assouplit, parfois peut-être trop au goût de Williams qui le jugera trop long, mais il témoigne du long chemin parcouru par le poète pendant la décennie qui sépare la publication de *Howl* et celle de « Wichita Vortex Sutra ». Comme l'expose Jacques Darras, « la respiration de l'être humain Allen Ginsberg atteint désormais un plateau d'équilibre et d'harmonie avec le souffle même de l'Être Suprême. [...] Une réconciliation s'est opérée²²⁴ ». Le poète ne s'adresse pas ici à Wordsworth sur le mode interrogatif comme il le faisait avec Whitman dans le recueil *Howl* dix ans plus tôt. Plus apaisé, le poème veut s'ancrer dans la campagne anglaise et s'unir avec la localité : « de l'instrument cuivre nous voici passés à l'instrument vent, bois de la flûte ou hautbois²²⁶ ». Les vers sont allégés, ils sont pesés pour atteindre le juste poids, la juste mesure. Il n'y a pas d'ornement inutile, la parataxe et l'omission d'articles devant les syntagmes nominaux délestent le vers. « L'éternel prophète²²⁸ » avait d'abord inscrit son « je » au seuil de son hurlement, par le pronom sujet « I »²³⁰ pour mieux montrer la faille ontologique d'un sujet lui-même divisé et séparé des autres (« I / They »), sujet qui s'exclut alors même qu'il se parle. Le pronom n'apparaît qu'une seule fois dans « Wales Visitation » pour mettre en scène le mariage, l'union entre le poète et la nature : « I lay down mixing my beard with the wet hair of the mountainside » (*CP* 489). Le poète se décrit par exemple par le biais de participes passés : « crosslegged on a rock » ; ses mouvements sont dictés par les flux naturels. Cette apparente légèreté du vers, débarrassé d'une hypotaxe trop lourde et de concaténations non-essentiels, illustre l'interprétation que fait Ginsberg de la formule poundienne : « direct treatment of the thing ». La note de l'auteur accompagnant le recueil *Planet News* (1968) publié un an plus tard,

²²³ Voir à ce sujet l'ouvrage de Julien Bitoun, *Strange Brew : Pour une étude de l'histoire du rock*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2015, 231.

²²⁴ J. Darras, *Allen Ginsberg : La voix, le souffle, op. cit.* 39.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁸ William Blake, « The eternal Prophet howled, / Beating still on the rivets of iron / Pouring solder of iron; dividing / The horrible night into watches », *The Book of Urizen*, Plate 10, 7-10.

²³⁰ « I saw the best minds of my generation » (*CP* 134, je souligne)

précise la mise en pratique de cette prescription : « These poems were printed first, in forms slightly closer to the original composition, i.e. there has been some revision for syntactical condensation toward direct presentation — that's Pound's phrase — '*direct presentation*' — of the original spontaneous imagery²³¹. » Sans le réaliser, Ginsberg emploie le terme « présentation » en lieu et place du « traitement » poundien beaucoup plus radical et opérant. Au fond, toute la relation entre les deux poètes se joue déjà à l'intérieur de ce spectre : de l'emprise du moi sur la lettre (*treatment*) au surgissement naturel de l'être (*presentation*).

b. De la génération « perdue » à la génération « foutue » : Ezra Pound ou l'héritage choisi

Pendant l'été 1986, Ginsberg publia dans *The American Poetry Review* un essai intitulé « Pound's influence » dans lequel il réaffirma son attachement au poète moderniste et attesta de son empreinte sur les poètes de sa génération (en particulier *Beat* et *Black Mountain Poets*). Nous nous proposons ici de parcourir ce texte qui témoigne de la représentation et de la construction du personnage de Pound dans l'esprit de Ginsberg et de le mettre en lien avec sa propre pratique poétique, afin de bien comprendre dans quelle mesure sa poésie s'inscrirait dans une tradition moderniste et plus particulièrement, poundienne ou peut-être au contraire creuserait son propre sillon hors des sentiers battus. Dans son essai, Ginsberg liste dix héritages (« inheritance »), témoignages du rayonnement du célèbre « ego scriptor²³³ » sur la poésie américaine. Contrairement à Williams, Pound refusa de commenter les poèmes de l'auteur de *Howl* et ne lui accorda qu'une poignée d'entretiens :

Ezra Pound refused to write Allen about the mimeographed poems he had sent him in early June, electing instead to send Ginsberg's letter to William Carlos Williams with a typed poem of admonishment. "You got more room in yr/house than I hv/in my cubicle", Pound wrote from Saint Elizabeth's mental hospital in Washington, D.C. [...] "if he's yours why dont you teach him the valu of time to those who want to/read something that wil tell'em wot they dont know²³⁵."

Lorsque Ginsberg détaille les étapes de sa rencontre avec Pound en Italie en octobre 1967, il dépeint une figure taciturne : « he silent in car », « long time quiet », « Ancient

²³¹ Allen Ginsberg, *Composed on the Tongue*, San Francisco, Grey Fox Press, 1980, 23.

²³³ Pound sur lui-même, dans *The Pisan Cantos*, LXXVI/458.

²³⁵ M. Schumacher, *Dharma Lion*, *op. cit.* 239.

paranoid silent », « that's all he said all day²³⁶ ». Cette attitude silencieuse et peu avenante ne fit que renforcer dans l'esprit du jeune poète, le mythe enveloppant pour lui le personnage d'Ezra Pound.

@ 1. @ 5. @ 6.

Le premier enseignement que tire Ginsberg de l'auteur des *Cantos* consiste à ne plus compter strictement les syllabes accentuées dans le vers selon la métrique traditionnelle. Une idée qu'il développe également aux points 5 et 6 de son argumentaire panégyrique. Mais il ne s'agit pas pour autant, nous dit-il, d'ignorer le poids rythmique et vocalique de la mesure²³⁷.

If we read *The Cantos* we hear long vowels [...] and also hear the different « pitch » or different « tone » of vowels. [...] out of his interest in classical quantity (as in Greek, counting length of vowel to measure a verse) Pound reintroduced into American English language, the actual practice of the « approximation » of quantity and attendant accent (up and down pitch)²³⁸.

Ginsberg lie cette « pesée » vocalique avec celle des sutras indiens, et il y ajoute la tonalité monocorde des lamentations bibliques et le vers blanc de Whitman. Son œuvre est le résultat de moissons aléatoires glanées au cours de ses lectures ; elle est le catalyseur d'influences très hétéroclites. L'œuvre de Pound a pour Ginsberg la fonction d'un lieu textuel où il peut s'épanouir ; c'est un champ poétique à exploiter : « Peter Nicholls considers the impact of *The Cantos* on a generation of younger writers, arguing that the poem functions as a kind of matrix, a textual world inhabited in different ways by different writers²⁴⁰. » L'œuvre de Pound s'impose aussi pour le poète comme une chrestomathie, un « guide de lecture » allant de « Catallus, Sappho, Flaubert, Williams » à « Confucius, La Forge [sic] [et] Rimbaud » (*ibid*) par exemple et se fait donc matrice substantielle et nourricière inépuisable.

@ 2.

Le deuxième héritage concerne la juxtaposition comme hologramme du mouvement de l'esprit. Cette technique de stratification et de surimpression d'images sera convertie par les

²³⁶ A. Ginsberg, *Composed on the Tongue*, op. cit. 2-3.

²³⁷ Ginsberg fait ici référence au texte « a retrospect, and a few don'ts » et au troisième principe de l'imagisme énoncé par Pound : « As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome ».

<https://www.poetryfoundation.org/resources/learning/essays/detail/69409>

²³⁸ Ginsberg, « Pound's influence », *the American Poetry Review*, vol. 15. No. 4 (July, august, 1986), 7.

²⁴⁰ Ira Nadel, « Understanding Pound », dans Ira B. Nadel (éd.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound* (1999), 17.

poètes Beat et en particulier William Burroughs en technique de *cut-up*. Comme l'explique Marjorie Perloff, la juxtaposition se transforme dans l'œuvre de Ginsberg en véritable catalogue, plus proche des inventaires et énumérations whitmaniennes que des superpositions complexes de Pound.

Ginsberg's cataloguing of items, his notion, one by one, of things seen is, of course, only superficially Poundian ; the passage in question—and this would be true of *Howl*, *Kaddish* or *Supermarket in California* as well—does not exhibit Pound's principle of juxtaposition, of intercut, of cultural overlaying, one image or ideogram jostling another. Nevertheless, the emphasis is on the *particular*, not as metaphor but as embodiment of a specific perception²⁴².

S'il est vrai que les énumérations et les juxtapositions de « Supermarket in California » sont plus proches de celles de Whitman que de Pound, il s'agit de la part de Ginsberg d'un renvoi volontaire et délibéré à l'œuvre du poète transcendentaliste, frisant même le pastiche. Dans le poème, c'est à Whitman et non à Pound que s'adresse le locuteur. En fait, Ginsberg est très conscient des références qu'il utilise et les manie de façon plutôt habile. C'est qu'il y a toujours une distance ironique ou critique qui lui permet de se servir des outils des autres sans les plagier, ni les tourner en ridicule. Le poème « Howl » nous semble par exemple se situer dans un tout autre registre que « Supermarket in California » dans son usage de la juxtaposition : ils ne sont absolument pas comparables :

who dreamt and made incarnate gaps in Time & Space through images juxtaposed,
and trapped the archangel of the soul between 2 visual images and joined the
elemental verbs and set the noun and dash of consciousness together jumping with
sensation of Pater Omnipotens Aeterna Deus (CP 138)

Cet extrait se compose de « couches » de lecture successives et « juxtaposées », justement, qu'il convient de recenser afin de mieux comprendre le fonctionnement de l'appropriation de stratégies poétiques par Ginsberg. Il y aurait pour ainsi dire une lecture « avant la lettre » de ce paragraphe et du poème « Howl » de façon plus générale, qui est aussi « pré-verbal » (nous y reviendrons au cours d'une autre analyse). En effet, cet extrait inaugure le dernier des nombreux paragraphes reprenant l'anaphore « who » de ce « howl » irréprouvable. Visuellement, le poème est ciselé au niveau du pronom relatif, protubérance, prééminence dans le corps du texte, comme un alinéa inversé. Le « who » inscrit dans la marge du poème

²⁴² Marjorie Perloff, « The Contemporary of our Grandchildren » dans George Bornstein (ed.), *Ezra Pound Among the Poets*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, 199.

indexe déjà l'espace marginal occupé par les personnages qui peuplent le poème et à qui réfère le pronom relatif. Le passage présente *a priori* deux langues, l'anglais et le latin, et plusieurs types de signes, des lettres (minuscules et majuscules), un chiffre et une esperluette. Ce qui s'imprime sur la rétine ce sont d'abord ces caractères « étrangers », hétérogènes, intégrés au texte. Et finalement, sans connaître la référence latine à Cézanne ou la définition du haïku selon Ginsberg²⁴³, le lecteur se trouve aspiré par le centre du poème, dans le « signifiant circulaire qu'est le O²⁴⁴ » : le « o » du relatif « who », de l'aboiement « howl », du Pater Omnipotens et du pénultième vers, « O skinny legions run outside O starry-spangled shock of mercy the eternal war is here O victory forget you're underwear we're free (CP 141). Cette béance, référent matrilinéaire et cosmique, dessine un trou, un vide incompressible et dans le même temps une structure parfaite et organique qui se pose comme centre de gravité du poème.

D'abord, la surabondance de la coordination « and » si souvent commentée en relation avec les écritures saintes produit à la fois une sensation d'accumulation et d'étouffement ressentie par le locuteur et agit dans le sens d'une volonté de créer une totalité englobante. Une première lecture « littérale » situe le locuteur et les « meilleurs esprits de [sa] génération », désignés ici par le relatif « who », dans un entre-deux poétique qu'ils viennent « incarner » : ils habitent précisément les fossés, le « o ». Prisonniers d'un espace liminaire, pris au piège de l'autre côté de la rive (voir supra), depuis cette faille (« gap ») où il sont retranchés, ils font jaillir une poésie renouvelée et foisonnante de verbes et de noms naturels, « elemental », qui composent une totalité organique. Dans le même temps, le paragraphe vient mettre en pratique ce qu'il décrit, il juxtapose et articule les images, les références et les mots, il se fait donc commentaire de son propre fonctionnement.

Cet extrait dont nous venons de fournir une analyse succincte mélange donc à la fois les préceptes d'Ezra Pound²⁴⁵, les théories picturales de Cézanne dans la représentation de la

²⁴³ « Haiku = objective images written down outside mind the result is inevitable mind sensation of relations. Never try to write of relations themselves, just the images which are all that can be written down on the subject (conversation w/Du peru) » dans Allen Ginsberg, *Journals: Early Fifties, Early Sixties*, op. cit. 95.

²⁴⁴ Ann Lecercle, « Tuer l'enfant ou la conjuration de la faille (un cas d'hermétisme chez T.S. Eliot) », *Tropismes N°1*, Année 1981-1982, Université de Paris X, 76.

²⁴⁵ Au moment où il écrit « Howl » Ginsberg était plongé dans les écrits de Pound, en particulier ses petits haïkus dont il dit qu'ils ont fortement influencé la composition du poème : « the imagery often consists of 1920s W.C.W. imagistically observed detail collapsed together by interior logic — i.e., “hydrogen jukebox”, Apollinaire, Whitman, Lorca. But *not* automatic surrealism. Knowledge of Haiku and ellipse is crucial. » (« Letter to Eberhart », *Howl on Trial*, Bill Morgan & Nancy J. Peter (éds), (2006), 42

nature²⁴⁶ et, dans une certaine mesure, la langue chthonique et primitive de Williams²⁴⁷. À cela s'ajoutent également les images blakéennes souvent employées par le poète, notamment ses nombreuses références aux créatures célestes ailées, aux anges, archanges et séraphins de la Kabbale. Rien à voir donc avec les énumérations de fruits et légumes du supermarché, les juxtapositions de « Howl » ne sont pas de la même *nature* et n'ont pas la même *fonction*. Dans une certaine mesure, « Howl » se rapprocherait davantage des techniques imagistes de Pound que « Supermarket in California » mais la présentation (*presentation*) et le traitement (*treatment*) qu'en fait Ginsberg modifient profondément la plasticité, la matérialité même de la juxtaposition.

@ 3.

Le troisième point, plus surprenant peut-être, fait l'apologie de la personnalité de Pound : « his own humour, his own nature, his own taste and wit. [...] Characteristic intelligent understanding » (*Ibid*). S'il est difficile de considérer Pound aujourd'hui comme un être doué d'une forte empathie, Ginsberg entame la construction d'un portrait partiel dans lequel il choisit semble-t-il d'omettre les positions ouvertement antisémites et fascistes de Pound, ne retenant que ce qui les unit : un rejet profond du système capitaliste américain. De la position « communiste » de Ginsberg découle un anti-capitalisme dont son « Moloch », en véritable veau d'or, se fait l'avatar.

@ 4.

Ginsberg s'acquitte de la dette liée justement au traitement direct de la chose, comme nous l'avons vu plus haut. Pour lui, Pound a su préserver l'unité de souffle, « mandala », en adéquation avec la chose perçue : « a practical method of codifying space into language. "Only emotion objectified endures" as Zukofsky and Pound formulated it. » (*Ibid*).

@ 7. @ 10.

²⁴⁶ Dans une célèbre lettre à Emile Bernard composée le 15 avril 1904, Cézanne écrit : « Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici : traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou, si vous aimez mieux, du spectacle que le Pater Omnipotens Aeterna Deus étale devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or, la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentées par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de bleutés, pour faire sentir l'air. » Allen Ginsberg et Donald Allen, *Composed on the Tongue*, San Francisco, Grey Fox Press, 1980. Pour un article sur Ginsberg et Cézanne voir l'article de Paul Portugés, « Allen Ginsberg's Paul Cézanne and the Pater Omnipotens Aeterna Deus », *Contemporary Literature*, Vol. 21, No. 3, Art and Literature (Summer, 1980), 435-449.

²⁴⁷ Voir par exemple dans *Paterson* : « —and then / the three rocks tapering off into the water all ./ that's left of the elemental, the primitive / in this environment. » (P 147).

Les septième et dixième points développés par Ginsberg sont sans doute les plus révélateurs de sa propre poétique. Et pour cause, il tentera de les mettre en acte toute sa vie : c'est l'investissement du corps en poésie, l'incarnation presque métaphysique du corps poétique et d'une poétique du corps : « But the thing I want most / to embody my joy / is the belly of a boy / and there I get lost » (CP 918). Le dimètre et les rimes embrassées s'emploient ici à représenter la rencontre charnelle de deux corps, mais aussi celle du poète avec l'espace du texte. Pour Ginsberg, l'enjeu est double : d'abord, il s'agit de mettre le corps en scène dans le cœur du poème, dans la toile narrative ; ensuite, il faut également faire corps avec la poésie : c'est aussi par sa présence scénique à la Six Gallery de San Francisco le 7 octobre 1955 qu'il se fit connaître²⁴⁸. Les lectures publiques sont pour Ginsberg une façon d'implémenter ce qu'il appelle le renouveau de la fonction publique de la poésie, « Pound's renewal of the public function of poetry », c'est-à-dire que le poète doit investir son corps, matériel et poétique, dans la vie de la société. Comme l'affirme très justement Vincent Broqua, la lecture publique s'apparente pour Ginsberg à une véritable performance artistique dont le corps serait le centre :

[...] s'il y a bien une dimension importante dans la lecture publique américaine, c'est celle du corps — aux États-Unis la lecture de poésie entretient des rapports étroits avec la performance artistique et ce n'est pas un hasard si ce qu'on tient pour être la première véritable lecture de poésie est contemporaine du premier *happening* : l'une a pour date 1955, et l'autre se déroule à Black Mountain College en 1952. Alors que le poème et la lecture d'Allen Ginsberg font la part belle au corps, le « event » à l'instigation de John Cage associe la danse, la musique, le texte et le théâtre²⁴⁹.

Le poète prône un retour au corps, « a return to the body », et se met en scène dans un geste parfois proche de la parade et de l'exhibition télescopique. Le corps s'articule alors lui-même comme espace. En effet, la lecture de Ginsberg ne saurait véritablement correspondre à un « théâtre anti-théâtral à la John Cage²⁵⁰ » comme l'explique Charles Bernstein. Elle est au contraire une mise en scène ostentatoire à la manière du *stand up comedian* américain : il y a dramatisation du corps, nous y reviendrons plus tard dans notre travail. Écrasé par la masse continentale, le poète vient faire sourdre le corps et la voix du territoire, qui jaillissent de façon grotesque et s'accompagnent de tous les surgissements et suintements physiologiques.

²⁴⁸ Les implications de cette lecture seront analysées en détails au chapitre VI.

²⁴⁹ Vincent Broqua, « Le corps en lecture publique », in Jean-François Puff (éd), *Dire la Poésie ?*, (2015), 286.

²⁵⁰ *Ibid.* 292.

Le corps est exploité dans toutes ses fonctions, les plus basses et les plus belles : « Pound insisted that dance, musical tone, and speech, were originally coordinate activities as in Greek chorus. He returned poetry to vocalization and performance²⁵². » Pourtant, Ginsberg pourrait aussi bien créditer Whitman et son hymne du corps électrique de cette intrusion du corps dans l'espace poétique.

Ce que Ginsberg attribue à Pound, c'est « le vers libre aural », et sans doute principalement l'inclusion du corps poétique dans la sphère publique et politique ou comme le disait aussi Williams : « the poem as a field of action²⁵³ ». Le poète comme acteur dans et sur le monde, acteur de chair et d'os et non simplement d'esprit et de lettres, c'est cela qui intéresse Ginsberg dans son interprétation des actions poétiques de Pound.

@ 8.

Les idiosyncrasies de Pound amusent Ginsberg qui les lit comme autant de déclarations d'indépendance et de pieds de nez à la métrique traditionnelle : « odd spellings and slang of the letters and the American barbarisms deliberately used²⁵⁴ ». Il en fera d'ailleurs lui-même usage dans toute son œuvre, mais de façon plus parcimonieuse (comme Williams d'ailleurs) que Pound car il n'en saisit pas tous les enjeux. Aux yeux du jeune poète, c'est également cet arrachement aux formalités et à la solennité d'une poésie perçue comme passéiste, qu'incarnait Williams. C'est que la question de « l'idiome américain » a partie liée aux questions d'oralité de la langue dans le texte écrit. Ainsi, le lecteur érudit entendra peut-être Pound à la lecture de vers tels que « Can ya hear me talkin? » (CP 495) ou « Lay down Lay down yr hatred Lay yrself down » (CP 651), mais tout comme Pound, Ginsberg fait un plus grand usage de ce procédé dans sa correspondance épistolaire, notamment avec Kerouac.

Pourtant, ce que Ginsberg lit comme une simple rébellion de Pound contre tout ce qui régirait l'écriture est l'émanation d'un travail bien plus profond, à la fois lexical, sémantique, étymologique et phonétique. Il s'agit pour Pound non seulement de « libérer la langue des contraintes de l'écrit par la dynamique de l'oral » mais aussi d'élaborer une stratégie visant à « charger au maximum les mots de sens et de démultiplier ainsi les potentialités de toute énonciation²⁵⁵ ».

@ 9.

²⁵² Allen Ginsberg, « Pound's Influence », art. cit, 7-8.

²⁵³ Titre d'un essai de Williams dans *Selected Essays*, 283.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, op. cit. 38-39.

« We owe Pound a rediscovery of Chinese and Oriental writing ». Cette affirmation permet de dégager une double genèse dans l'usage que fait Ginsberg des traditions poétiques et religieuses orientales. D'une part, il est évident que les décennies 60 et 70 sont devenues emblématiques de ce regain d'intérêt pour le bouddhisme et l'hindouisme en particulier et Ginsberg ne fait pas ici exception. Mais il y aurait donc également un héritage poundien dans l'intérêt porté par la *beat generation* et de façon plus générale par la *San Francisco Renaissance* aux pratiques religieuses d'Extrême Orient, comme il se manifeste surtout dans l'œuvre de Gary Snyder. L'intégration d'une mythologie bouddhiste chez Ginsberg reste toujours profondément liée à la tradition judéo-chrétienne. Le poète importe des symboles choisis et les implante dans une poésie toute américaine et, nous le verrons, profondément judéo-américaine. Il emploie donc ces références d'une manière très éloignée des caractères chinois poundiens. Un poème d'apprentissage publié dans *The Green Automobile* (1953), intitulé « Sakyamuni Coming Out from the Mountain », est très symptomatique de l'usage que fera Ginsberg du Siddhārtha Gautama et des Écritures Mahayana dans des poèmes ultérieurs :

He drags his bare feet
 out of a cave
 under a tree,
 eyebrows
 grown long with weeping
 and hooknosed woe,
 in ragged soft robes
 wearing a fine beard,
 unhappy hands
 clasped to his naked breast—
 humility is beatness
 humility is beatness—
 [...]
 how painful to be born again
 wearing a fine beard
 reentering the world
 a bitter wreck of a sage:
 earth before him his only path,
 we can see his soul,
 he knows nothing

like a god
 shaken
 meek wretch—
 humility is beatness
 before the absolute World. (CP 98-99)

Le poème emprunte à Williams le vers triadique en escalier ; Ginsberg a choisi de briser son vers long en trois vers plus courts qui viennent aussi mimer sur la page la descente de la montagne par le prophète. La révélation du prophète ou *satori* intervient au milieu du poème : « the land of blessedness exists / in the imagination » (CP 98), prémisses d'une initiation très williamsienne. Le thème du poème préfigure déjà le rapatriement d'un savoir appris de l'autre côté de la frontière, cheminement de l'ubac à l'adret. Tel un autre prophète, Moïse, Sakyamuni ressort de la montagne, investi d'un nouveau savoir à délivrer au monde. L'héritage poundien est peu probable, mais c'est dans ses choix délibérés de filiation que se découvre la poétique de Ginsberg.

Enfin, il convient de nuancer comme nous l'avons indiqué plus haut, l'influence réelle et visible de Pound sur la poésie de Ginsberg. S'il s'en réclame, c'est avant tout pour s'inscrire dans une grande lignée de poètes américains : « Ginsberg needed Pound, even as he needed Williams, as intermediary²⁵⁷. » Dans le schéma qu'esquisse Perloff, la hiérarchie se présente comme trop « généo-logique ». Il faut garder à l'esprit que Williams et Pound étaient également *contemporains* de Ginsberg. Il ne saurait y avoir de réelle « continuité », un véritable passage de témoin d'un poète à l'autre et qui ferait de Ginsberg un post-moderniste, écueil que dénonce Peter Nicholls :

Literary history likes its chronology cleancut, as a progression from one tendency to another [...]. But things tend to be more complicated than that, and if we are going to speak of Pound as a high modernist we must also remember that some of his most important volumes appeared as late as the fifties and sixties (*Section: Rock-Drill*, 1955; *Thrones*, 1959; *Drafts & Fragments*, 1969). For many of the key poets of this period, then, Pound's work was still very much a live issue²⁵⁹.

C'est un résumé trop succinct que de considérer Williams comme simple intermédiaire, entremetteur, entre Pound et Ginsberg. Puis, lorsque Perloff affirme : « Whitman would be

²⁵⁷ M. Perloff, « The Contemporary of our Grandchildren », art cit. 199.

²⁵⁹ Peter Nicholls, « Beyond *The Cantos* : Ezra Pound and recent American poetry », in Ira B. Nadel (éd.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, 1999, 140.

the more plausible model [for Ginsberg], but Whitman was no longer alive in 1967²⁶⁰ », tout se passe comme s'il existait un écart franc, une fracture entre romantisme et modernisme, comme une inconciliabilité intrinsèque, « ligne de démarcation séparant alors officiellement, et aussi artificiellement que radicalement, avant-garde moderniste et romantisme²⁶². » Clément Oudart cite ensuite à ce sujet Norman Finkelstein : « Along with such figures as Charles Olson and Allen Ginsberg, Robert Duncan represents a deliberate return to the poet's vatic role, based on an unprecedented synthesis of Romantic and Modernist sources²⁶⁴ ». Ginsberg fait également cohabiter dans son œuvre différents courants et traditions pour en transformer finalement radicalement la matière première.

Les racines généalogiques et littéraires des deux poètes se recourent souvent, mais leur insertion au poème et les jeux herméneutiques qu'ils mettent en place prennent des formes radicalement différentes. Tous deux munis de leur gourdin de sourcier, c'est aussi dans la terre et les souterrains labyrinthiques des villes qu'ils vont puiser le matériau qui servira à l'élaboration d'une nouvelle poésie américaine.

²⁶⁰ M. Perloff, « The contemporary of our grandchildren », art cit. 199.

²⁶² Clément Oudart, *Les Métamorphoses du modernisme*, op. cit. 193.

²⁶⁴ Finkelstein, « "Princely Manipulations of the Real" or "A Noise in the Head of the Prince": Duncan and Spicer on Poetic Composition », *Sagetrieb* (hiver 1985), 209.

Chapitre II

ARCHÉOLOGIES

The local, of course, in Mr. Williams's sense, is the very opposite of the parochial, the parish-pump stuff. The local in America is America itself. Not Salem, or Boston, or Philadelphia, or New York, but that of *the American subsoil* which spouts up in any of those places into the lives of men²⁶⁵.

—D.H. Lawrence

En mars 1950, Allen Ginsberg alors âgé d'à peine vingt-quatre ans, inaugure la correspondance qui unira les deux poètes jusqu'à la mort de Williams en 1963.

Dear Doctor: In spite of the grey secrecy of time and my own self-shuttering doubts in these youthful rainy days, I would like to make my presence in Paterson known to you, and I hope you will welcome this from me, an unknown young poet, to you, an unknown old poet, who live in the same rusty county of the world. (*P* 172-173)

Loin d'imaginer que sa lettre serait incluse dans le quatrième volet de *Paterson*, c'est d'abord à ce lieu commun qu'est Paterson, New Jersey, que Ginsberg fait référence. De même, lorsque William Carlos Williams rédige l'introduction au recueil *Howl* en 1956, c'est au *Garden State*, repère partagé, qu'il fait allusion : « When he was younger, and I was younger, I used to know Allen Ginsberg, a young poet living in Paterson, New Jersey, where he, son of a well-known poet, had been born and grew up. » (*CP* 819) L'espace commun aux deux poètes donne ainsi l'impulsion à leur relation et lorsque Williams rédige son long poème, il s'efforce d'y inclure les missives, officialisant ainsi la correspondance Pater-Son. Par ce geste fort, Williams complexifie sa relation à Ginsberg. En intégrant ses épîtres au poème, il colonise son espace, lui rend hommage et, dans une certaine mesure, le plagie. Ce geste convoque également l'intime. Les lettres, traces d'une relation privée, sont comme exhibées au lecteur. Williams se définit alors aussi par son lien à son successeur, à la génération suivante. L'inscription de l'archive dans le corps du poème est aussi affaire de

²⁶⁵ D.H. Lawrence, « On in the American Grain » dans *William Carlos Williams the Critical Heritage*, Charles Doyle éd, London, Routledge, 1980, 89, je souligne.

rencontre féconde, et du *contact* si cher à Williams. La rencontre, c'est d'abord celle de Williams, puis du lecteur, avec la lettre.

Dans une lettre écrite au mois de mars 1952, Ginsberg raconte à Kerouac une visite guidée des quartiers les moins bien famés de Paterson avec Williams : « stopped and picked up a handful of trash at riverbank and made a poem then and there about its contents²⁶⁶ ». En promenade sur les bords de la rivière, ils y récoltèrent des déchets recrachés par le courant de la Passaic. Transmission d'un savoir-faire, ce poème depuis égaré, a profondément marqué Ginsberg qui s'exclamera dans son poème « Sunflower Sutra » au milieu d'une longue liste de rebuts : « the poem of the riverbank » (*CP* 146), comme un écho à cette promenade *a priori* si anti-poétique. Ginsberg raconte dans un journal non publié sa rencontre avec Williams sur les rives de la rivière Passaic au cours de laquelle il eut l'occasion de discuter avec le poète moderniste de son art poétique :

And since Kerouac came from Lowell, Massachusetts – a red brick industrial town – and had visited Paterson with me and gone to the falls, I already had my own mythic sense of Paterson as belonging to my own book movie of the mind. And so I wanted to show that to Williams. I had that strong, romantic beat – American, heroic desire already – related to my own town and approached Williams with that, actually. So I wanted to show him the places where I had first swum naked behind the factories in a drainage pool for one of the red brick mills up near the falls. [...] We went to a bar on River Street that hung over the river. A window overlooked the Passaic River, but it was painted over. There was so little interest in the Passaic River at the time. That was now covered by a super highway. [...] Then I asked him what he was trying to do in his poetry. He said, “what I try to do is to squeeze pictures into little lines. I have these little lines and I squeeze a picture into it”²⁶⁸.

Le mouvement perpétuel d'inclusion des détails du monde extérieur dans le poème se manifeste de manière formelle et visible chez Williams qui cumule et insère toute sorte de documents d'archives au poème. Il vient éprouver la terre, l'ausculter pour lui faire rendre ses archives et raconter sa genèse. Expulsées des souterrains, les archives refont surface pour s'inscrire sur le continent. Le souterrain est un motif tout aussi important pour la génération

²⁶⁶ Jack Kerouac et Allen Ginsberg, *Jack Kerouac and Allen Ginsberg: The Letters*, éd. Bill Morgan, London, Penguin, 2010, 151.

²⁶⁸ Stanford Libraries, « Allen Ginsberg Papers », M0733, Box 68, Folder 1, « Recollection of encounters with WCW ».

*Beat*²⁶⁹ et en particulier pour Ginsberg qui prend souvent pour objet poétique ce que Deleuze appela « rhizome » :

Des animaux même le sont, sous leur forme de meute, les rats sont des rhizomes. Les terriers le sont, sous toutes leurs fonctions d'habitat, de provision, de déplacement, d'esquive et de rupture²⁷⁰.

Au cours de ses fouilles archéologiques des gouttières et canalisations new-yorkaises, Ginsberg vient décrire ces réseaux souterrains qu'ils soient humains ou animaux, la génération *Beat* pourrait même constituer un rhizome à elle seule.

Poisoned rats in the Chickenhouse and myriad lice
Sprayed with white arsenics filtering to the brook, City Cockroaches
stomped on Country kitchen floors. (CP 538)

Les rats et les puces intoxiqués qui accourent vers le ruisseau rappellent les plus beaux esprits de la génération de « Howl » et l'anaphore en *who* à qui elle fait référence :

who ate fire in paint hotels or drank turpentine in Paradise Alley²⁷¹, death,
or purgatoried their torsos night after night (CP 134)

1. Correspondance(s)

Prenant pour base les échanges de lettres entre les deux poètes, notre analyse visera d'abord à mieux comprendre la relation personnelle qui unissait Williams et Ginsberg, car c'est d'elle que naissent les correspondances programmatiques et thématiques entre les deux poètes. L'intégration des fragments de lettres au cœur du poème fait passer la courrier du statut de lettre-archive à celui de lettre-poème. Cette technique d'inclusion de documents authentiques sera plus tard reprise par le jeune poète, notamment dans son célèbre « Wichita Vortex Sutra » et d'une autre manière dans « Sunflower Sutra », poème de « recyclage » par excellence. Pour bien comprendre le rôle de l'archive, il faut inévitablement remonter au nom *arkhé*, « c'est-à-dire à l'originare, au premier, au principiel, au primitif, bref au commencement²⁷² » du rapport intime et poétique qui lie les deux poètes. Revenir à l'idée de

²⁶⁹ Bob Dylan s'inspira du titre du roman de Jack Kerouac *The Subterraneans* (1958) pour son célèbre « Subterranean Homesick Blues » (1965).

²⁷⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie II*, op. cit. 7.

²⁷¹ «Paradise alley» fait référence au terrain vague abandonné du Lower East Side newyorkais où a lieu le roman de Jack Kerouac *The Subterraneans* (1958)

²⁷² Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, 12.

lettre comme archive, c'est aussi prendre en compte la définition que fait Derrida de l'*arkhé* comme commandement et lieu d'autorité, et observer « le parcours de la lettre et la connotation paternelle du circuit postal dans l'imaginaire américain²⁷⁴. »

La carte du réseau postal (ci-après) illustre bien le processus par lequel « les lettres et correspondances résistent à la société *mainstream* pour créer un réseau de communication nomade et souterrain²⁷⁶. » Pour Clément Oudart, les lettres permettent d'échapper aux obstacles d'une communication de surface en créant un réseau rhizomatique. Dans une certaine mesure, le rhizome nomade deleuzien de la correspondance épistolaire est à la fois métaphorique (au sens où l'entend Oudart) et géographique (représenté ici par la carte). À l'image du réseau des trajets postaux dans le New Jersey, les lettres circulent et ouvrent de multiples pistes poétiques, elles ne cessent de frayer des chemins d'émancipation possibles pour les poètes. Au fond, le concept de correspondance au pluriel évoque « la subtilité de réseaux de sens implicites qui traversent la vie et l'œuvre²⁷⁸. » La proposition que fait Ginsberg à son aîné de cheminer le long de la rivière ajoute encore à la mise en abyme propre à la correspondance : une fois le chemin parcouru pour atteindre son destinataire, c'est à un véritable parcours que convie la lettre, qui, une fois intégrée au poème, creuse de nouveaux sillons herméneutiques et épistémologiques.

²⁷⁴ Claude Richard, *Lettres américaines: essais*, op. cit. 146.

²⁷⁶ Clément Oudart, « Typewriting as War Machine: Robert Duncan between Self- and Anti-Publishing », *IdeAs [En ligne]*, mis en ligne le 13 juillet 2017, Printemps / Été 2017, 4.

²⁷⁸ Hélène Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams: pour une poétique américaine*, op. cit. 15.



Fig 2. New Jersey postal routes, 1953.

a. De la lettre à l'épître

Rencontre fertile

La relation épistolaire entre les deux poètes fut initiée par Ginsberg. Cette correspondance est la trace des fondations souterraines d'une relation à la fois personnelle et poétique. Ginsberg envoya avec la première missive citée en introduction quelques poèmes dont la plupart furent publiés dans son premier recueil *Empty Mirror: Gates of Wrath*, avec une introduction de Williams. La réaction de ce dernier à cette première liasse de poèmes fut mitigée et il lui conseilla de dépouiller considérablement à la fois les vers qu'il jugeait trop fleuris et le recueil lui-même en supprimant des poèmes :

As far as I'm concerned I'm convinced that you ought to cut your table of contents by half or even more drastically. You should leave out ALL the early stuff. ALL the rhyme. The book would then emerge lean, trimmed for action, for it is action which is demanded at this date. [...] Yes use my name in writing to *Poetry, Partisan* — but for Christ's sake CUT what you send them to the things I approve of: to rhymeless, clean-cut work²⁸⁰.

Michael Schumacher commente de façon plutôt schématique : « He may not have cared for the first batch of poems submitted to him by Ginsberg, but he was both too wise and too generous to turn him away. He encouraged²⁸¹. » Au fond, ce que reproche Williams à Ginsberg, c'est un peu ce qu'il se reprochait à lui-même en contemplant ses premiers écrits composés alors qu'il était encore étudiant en médecine à l'université de Pennsylvanie, c'est-à-dire l'asservissement à la pompe des expressions convenues et à la diction poétique, l'imitation de modèles anciens, de Keats à Blake. S'il encourage Ginsberg, ce n'est pas, comme la lettre citée plus haut en témoigne, en le complimentant ou en le rassurant, mais en le sommant de s'émanciper des rimes usées et du pentamètre iambique. Cette volonté d'affranchissement procède d'ailleurs d'une subjectivité politique claire (« for it is action which is demanded »), en lien avec l'énonciation poétique²⁸³ sur laquelle nous reviendrons.

L'influence de la subjectivité politique et poétique de Williams sur la jeune génération, de la *Beat Generation* au *Black Mountain Poets*, dépasse largement sa relation à Ginsberg. En

²⁸⁰ Lettre de William Carlos Williams à Allen Ginsberg du 24 mai 1952, Allen Ginsberg Papers at Columbia University, NYC, MS#0487, Box 14, folder 22.

²⁸¹ Michael Schumacher, *Dharma Lion*, *op. cit.* 125.

²⁸³ Voir à ce sujet : Jacques Rancière, « Transports de la Liberté », in *La Politique des Poètes*, éd. Jacques Rancière, Paris, Albin Michel, 1992, 87-129. Le chapitre suivant fera l'objet d'une analyse profonde de la dimension politique des écrits des deux poètes.

1956, alors qu'il publie un article sur les œuvres de poètes tels que Lawrence Ferlinghetti, Robert Creeley ou Robert Duncan intitulé « Six poets, young or unknown », Frederick Eckman fait état de la dette envers Williams dont s'acquittent les jeunes poètes : « All of them but one (Barney) have felt to some degree the influence of William Carlos Williams, who is probably more attractive to the young than any poet now writing²⁸⁴. »

Dans son roman *Desolation Angels*, Jack Kerouac décrit quant à lui une visite qu'il rendit à William Carlos Williams²⁸⁶ accompagné de Gregory Corso, Allen Ginsberg et Peter Orlovsky, dissimulés dans le roman sous les noms de Raphael Urso, Irwin Garden²⁸⁷ et Simon Darlovsky respectivement. Ginsberg y est décrit comme le « favori » du poète de Rutherford, New Jersey :

He loves Simon's poems and later writes in a review that Simon is actually the most interesting new poet in America (Simon will write lines like, "Does the fire hydrant weep as many tears as me?" or "I have a red star on my cigarette")—but of course Dr. Williams loves Irwin of nearby Paterson N.J. the best because of his huge, in a sense uncriticizable howling altogether sameness greatness²⁸⁸.

Même si Williams affirme préférer les poèmes de Peter Orlovsky aux autres²⁸⁹, sa relation à Ginsberg est toute particulière. Ce lien singulier est tout d'abord involontaire comme nous l'avons montré en introduction car il est en un sens avant tout « topographique », c'est le territoire partagé, *topos*, qui donne l'impulsion première à la relation. Dans la lettre citée plus haut, Ginsberg dit avoir traîné ses guêtres dans les mêmes lieux que Williams : « the same rusty county of the world » et Williams de mentionner « Paterson, New Jersey » dès la première phrase de son introduction à *Howl* en 1956.

²⁸⁴ Frederick Eckman, « Six Poets, young or unknown », *Poetry*, octobre 1956, vol. 89, n° 1, 52.

²⁸⁶ Dans une lettre à Ginsberg datée du 11 janvier 1956, Williams dit son appréhension de ne pas être à la hauteur des attentes du petit groupe qui vient lui rendre visite : « Get here at about 2 p.m. with your gang, glad to see them all though [sic] I hope they will not be disappointed in me, I feel very inadequate these days. Best to your father, Bill » (MSS Columbia University, MS#0487, Box 14, Folder 22).

²⁸⁷ Déjà associé par le nom « Garden » dans l'esprit de Kerouac à l'espace du New Jersey, « Garden State ».

²⁸⁸ Jack Kerouac, *Desolation Angels*, New York, Perigee Book, 1980, 290.

²⁸⁹ Ginsberg écrit dans une lettre du 30 mai 1959 adressée à Williams : « Corso writes me you like Orlovsky's poems. Delightful! You remember, he was the fourth that visited you that afternoon with Corso and Kerouac and myself. The Saint. » (YCAL, MSS 116, Box 7, folder 231) Et Williams d'enchérir : « Of the poems separately considered, that by Peter Orlovsky pleases me best. The construction ignored (and that means the English construction of the lines which is excellent) we have a lyrical outburst which is tellingly organized—the "beatniks" have much to learn from him. » (William Carlos Williams, *Something to Say*, « Contribution to a Symposium on the Beats », New York, New Directions, 1985, 261.)

The enthusiastic Ginsberg letters maintain this theme of virtue—the discussion which dominates Book IV—as the young poet shows both his respect for the older artist and his love for his native culture²⁹⁰.

Pourtant, la relation déborde très largement l'espace de ce lien pour le moins accidentel et devient délibérée. Au moment précis où Williams importe dans son poème *Paterson* des fragments de lettres du jeune poète, il bouleverse le champ de la relation et il nous faut maintenant tenter de comprendre les mécanismes de ce bouleversement.

L'inclusion de ces fragments engendre une quête doublement archéologique : d'abord, elle pose la question de la genèse de cette relation filiale et maïeutique, mais elle interroge aussi la lettre elle-même comme archive. La lettre développe malgré elle une idéologie des origines, celle du « manuscrit authentique, du signe fondateur, d'une *litera prima* qui serait la trace originaire²⁹¹ » de la relation entre les deux poètes. C'est cette idéologie qui est déjouée par Williams lorsqu'il fait remonter la lettre-archive à la surface du texte car elle se retrouve incluse dans un texte fragmentaire et elle doit traverser de nombreuses manipulations avant de devenir texte imprimé. La présence de la lettre actualise de façon performative la relation entre les deux poètes et l'on ne peut s'empêcher d'y percevoir l'authenticité première et la naïveté du jeune Ginsberg.

En premier lieu, du point de vue de l'énonciation, la façon dont Williams se rapporte par ce geste au sujet du poème est tout à fait singulière et l'on ne saurait dire de façon aussi catégorique que le fait Gay Sibley s'il s'identifie, se différencie ou s'éclipse derrière la citation.

If we consider that Williams' original intent in using the first two Ginsberg letters in *Paterson* was at least partly if not entirely satiric, then we can rest assured that his "delusion", if it existed at all, did not begin at Ginsberg's initial attempt to woo. Further, it would then become reasonable to suggest that, instead of supporting Ginsberg from the outset, Williams perceived the new poet, or someone like him (« A. Poet »), as more inevitable than desirable in the evolution of American poetics²⁹³.

²⁹⁰ Linda Wagner-Martin, *The Prose of William Carlos Williams*, Middletown, Wesleyan University Press, 1970, 188-189.

²⁹¹ C. Richard, *Lettres américaines*, op. cit. 147.

²⁹³ Gay Sibley, « Documents of Presumption: The Satiric Use of the Ginsberg Letters in William Carlos Williams' *Paterson* », *American Literature*, 1983, 5.

Pourtant, en 1958, alors qu'il compose le cinquième livre de *Paterson*, Williams médite sur son rôle de passeur qu'il semble prendre avec davantage de discernement que ce qu'affirme Sibley :

Paterson has grown older
the dog of his thoughts
has shrunk to no more than "a passionate letter"
to a woman, a woman he had neglected
to put to bed in the past
And went on
living and writing
answering
letters
and tending his flower
garden, cutting his grass and trying
to get the young
to foreshorten
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:
". the unicorn against a millefleurs background, ."
There's nothing sentimental about the technique of writing. It can't be learned, you'll
say, by a fool. But any young man with a mind bursting to get out, to get down on a
page even a clean sentence — gets courage from an older man who stands ready to
help him — to talk to. (P 227)

Dans son article, Sibley veut démontrer l'usage « satirique » par Williams des lettres de Ginsberg et se concentre sur ce qu'il juge être l'arrogance et la condescendance de Ginsberg envers son aîné. Cette interprétation reproduit un schéma ancien qu'il nous semble important de dépasser. En affirmant la supériorité du poète moderniste sur le jeune barde, Sibley perpétue le schéma de pensée rétrospectif qui oublie trop souvent que les échanges étaient réciproques et que les deux poètes ont aussi vécu à la même époque. Il semble désormais absurde d'imaginer que Ginsberg n'ait eu aucune influence sur l'écriture poétique de Williams, telle que constatée par exemple par le poète Charles Olson :

Am in the midst of trying to write a review of Pat V for Evergreen, and if it never comes out right — it wld only be interesting if it did, it puts me in touch with something which I have felt and you have known: that sometime around 1952 (a date

after his poem *Desert Music*) a jump took place (of which you are a mark for sure) of which his shift of “measure” wasn’t good enough: evidence it isn’t / is the silver threads among the silk and wool side of Pat V²⁹⁴.

Ainsi lorsque Sibley sous-entend que Williams comblait le vide laissé par le départ de Pound et Eliot en se rapprochant de Ginsberg²⁹⁵ (affirmation injustifiée), il emprunte le chemin le plus facile, celui tracé par des générations de critiques du *New Criticism* au *New Formalism*. Il qualifie Ginsberg de « would-be poet » et ses recueils de « slim volumes²⁹⁶ » pour finalement supposer que Williams s’était offusqué de l’expression « unknown old poet » dans la première lettre qu’il reçut, justifiant ainsi son inclusion au poème : « and I suspect Williams meant readers of *Paterson* to sense it and be offended²⁹⁸. » Peu importe le ressenti de Williams à la lecture des lettres, sur lequel il semble bien mal avisé de supputer, si désobligeantes fussent-elle. Il paraît plus judicieux ici de lire les lettres à la lumière du poème et non de les en soustraire comme si elles étaient publiées dans un volume de lettres choisies qui conduirait à une toute autre analyse.

Pour une poésie démocratique

L’usage des lettres de Ginsberg dans le poème est avant tout politique et démocratique et non « satirique ». Il faut prendre en compte l’espace du poème et les lettres comme des archives personnelles de Williams auxquelles il assigne une fraction de cet espace poétique publique. Peut-être faut-il également rappeler que Ginsberg n’est pas le seul partenaire épistolaire de Williams à trouver sa place dans *Paterson*, on pensera notamment à Marcia Nardi, Edward Dahlberg, Ezra Pound ou David Lyle pour ne citer qu’eux. Ce geste fort d’inclusion des lettres du jeune poète qui passe pour très conscient de ce qu’il représente, procède d’une mise à distance de la relation des deux poètes par *annexion* de l’espace poétique, alors même qu’il la resserre et l’officialise. La lettre noue et dénoue, scelle et décèle, elle ne saurait être qu’un simple moyen pour Williams d’humilier un poète. Le processus même de susception, la réception et l’accueil de ces lettres par le poème excède largement la question des intentions de Williams pour poser celle du statut du poème et de son

²⁹⁴ Lettre de Olson à Ginsberg, datée du 21 novembre 1958, MSS Columbia University, MS#0487, Box 14, Folder 1.

²⁹⁵ Après avoir cité un extrait de lettre de Williams à Lowell, Sibley forme l’analyse suivante : « While this letter does not say that Ginsberg is a weightless and weak substitute for Pound and Eliot, one may infer that Williams’ “interest” is secondary to his regret that the older poets had not stayed at home. » (Gay Sibley, « Documents of Presumption », art.cit. 5)

²⁹⁶ C. Richard, *Lettres américaines*, op. cit. 2.

²⁹⁸ *Ibid.* 3.

autorité et ainsi pousser le lecteur à développer ses compétences herméneutiques. Il convient alors d'ausculter de plus près le rôle de l'archive pour y chercher avec Paul Ricœur « le monument qui se cache derrière le document³⁰⁰ » c'est-à-dire la visée de la lettre intégrée au poème.

Au fond, la substance du poème est suspendue à une rencontre. Cette rencontre peut prendre diverses formes chez Williams, elle est dans le cas présent celle de deux poètes, et de deux échelles de texte : la lettre en prose qui n'a pas vocation à être publiée d'une part, et qui appartient au « temps mortel », et la composition poétique d'autre part, qui ressort du « temps monumental³⁰² ». Williams, conscient de la qualité insolite de ce mariage et de ces superpositions temporelles met en œuvre au sein même du poème l'art du *contact*, qu'il préconise. Il fait coïncider les idées et les choses (« no ideas but in things »), le territoire et les mots. Il fait ainsi du poème un véritable champ d'action poétique et politique nouveau et fertile. C'est d'ailleurs dans ce sens que Thomas LeClair interprète les lettres de Ginsberg dans *Paterson IV* :

Sterility is also present in the economic materials in Section II, but Williams finds in Madame Curie and, perhaps to a lesser extent, in Allen Ginsberg symbols of a new beginning. Marie Curie picks up the sexual themes of the Beautiful Thing and the transformed bottle episodes as well as Williams' belief in "IN / venshun" (218), creative dissonance, and the necessity of striving toward creation. Ginsberg, by showing himself open to Williams' local world and by recognizing the difficulty of creation, emerges as the potential poet of Paterson³⁰⁴.

La première lettre de Ginsberg est en effet intégrée au milieu de passages en vers sur Marie Curie, elle-même enceinte dans le poème. La multiplicité des discours et des voix dans *Paterson*, les « différents types de discours et types de textes s'amoncellent, se jouxent et s'étendent pour circonscrire le sol américain comme terre littéraire féconde³⁰⁵. » Ainsi la rencontre diachronique, dissonante entre Allen Ginsberg et la chimiste est-elle féconde, elle donne elle-même naissance à une nouvelle poétique : « Dissonance (if you are interested) leads to discovery » (P 170).

³⁰⁰ Paul Ricœur, *Temps et Récit, tome III*, Paris, Editions du Seuil, 1985, 173-174.

³⁰² *Ibid.* 188.

³⁰⁴ Thomas LeClair, « The Poet as Dog in Paterson », *Twentieth Century Literature*, 1970, vol. 16, n° 2, 105.

³⁰⁵ Xavier Kalck, « Quelle herméneutique pour une poésie de l'impersonnel ? L'exemple de l'objectivisme : l'interprétation du texte-objet chez Williams Carlos Williams et Charles Reznikoff », Hélène Aji et al. éd., *L'impersonnel en littérature: explorations critiques et théoriques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 206.

Par delà cette dimension de rencontre fertile entre les deux poètes, les intertextes, et même les « personnages » de *Paterson*, l'intrusion de Ginsberg au poème pose avec insistance la question : qui parle à qui ? Polyphonie de voix bakhtiniennes qui se croisent et se répondent, *Paterson* met en scène un dialogue complexe. Ginsberg pénètre la fiction par ses lettres ou dans les mots de Jacques Darras, il « entre en poésie au chant IV³⁰⁷ » et s'insère dans la toile narrative de *Paterson*. La simple lettre devient *litera*, elle laisse son empreinte dans le poème et se fait littérature. Le texte vient mettre en crise la relation narrateur-héros-lecteur-poète-épistolier. Comme le remarque James Breslin, dans la lettre intégrée au poème, Ginsberg ne s'adresse plus à Williams mais à « Mr. Paterson » (P 9) et intègre donc le champ de la fiction³⁰⁹. Cette rencontre a cela d'extraordinaire que la lettre possède tous les marqueurs de la vie réelle : elle est un gage de l'existence de l'émetteur et du destinataire, la lettre circule dans sa matérialité. Le changement de police, de taille, dans la mise en page de la lettre, relève d'une mise en scène poétique de l'hétéroglossie par Williams. Ces modulations graphiques s'impriment sur la rétine avant même la lecture du texte et font émerger la voix de l'autre, ici le jeune Ginsberg. Le poète donne également à voir lors de cette greffe, la suture même du texte poétique. Le poème laisse entrevoir ses coutures et se laisse saisir dans l'acte-même de sa composition. Avant que la signification première du texte n'affleure, la graphie vient mettre en scène l'événement du langage à l'intérieur duquel seront signifiées les relations. Cette première analyse nous permet de comprendre que Williams se sert de la mise en page pour faire advenir des voix et des systèmes sémiotiques variés. Dans le cas des lettres de Ginsberg, elle fait jaillir la voix même du lieu éponyme pour Williams. En exhumant ses archives, Williams laisse une trace de sa relation au jeune poète, et la missive de Ginsberg se fait témoignage pour le lecteur du poème. Ainsi le passage de Ginsberg dans la vie de Williams a-t-il laissé une trace sur l'œuvre du poète comme l'incarnation du lieu, et l'archive elle-même vient faire lieu dans le texte, elle en occupe un espace défini, et s'y trouve *consignée*³¹¹. Finalement, du point de vue de la vie réelle, l'archive authentique est témoignage d'une relation poétique et personnelle et du point de vue de la fiction, Ginsberg s'adresse au poète Mr. Paterson pour venir lui-même incarner et « faire parler » le lieu sur le

³⁰⁷ Jacques Darras, « Le Grand Poème américain », art. cit. 346.

³⁰⁹ James E. Breslin, *William Carlos Williams, an American Artist*, New York, Oxford University Press, 1970, 202.

³¹¹ Le terme est ici emprunté à Jacques Derrida qui évoque « le pouvoir de consignation » intrinsèque à l'archive, c'est à dire à la fois le pouvoir « d'assigner à résidence », « de confier pour mettre en réserve » mais aussi celui de rassembler les signes, *consignatio*. (Jacques Derrida, *Mal d'Archives*, op. cit. 14).

mode de la prosopopée. C'est cette seconde interprétation qu'il faut privilégier vu la difficulté (comme le montre l'article de Sibley) de spéculer sur les sentiments « réels » des poètes ou tout du moins, il semble dangereux d'envisager la première sans la seconde.

En effet, la rencontre, le contact, est aussi celui du vers et de la prose, de l'art et de la vie réelle : « [La pureté de l'art] consiste en ceci même que rien ne sépare ce qui appartient à l'art de ce qui appartient à la vie prosaïque³¹². » Cette absence de frontière entre vers et prose est précisément ce que Jacques Rancière appelle « démocratie » :

Le brouillage des frontières et des différences qui fonde le pouvoir neuf de son art définit aussi des possibilités de vie inédites pour n'importe qui. Et parmi ces possibilités inédites offertes au tout-venant, il y a celle de fondre à sa manière l'art et la vie³¹⁴.

Williams met en valeur la porosité des frontières génériques et littéraires en affirmant que le poème doit être un champ d'action inclusif : « the modern poet has admitted new subject matter to his dreams—this, the serious poet has admitted the whole armamentarium of the industrial age to his poems—» (*SE* 282). Lorsqu'il aborde la question de la prose dans le poème, Williams réfute l'étiquette qui lui était souvent collée, celle d'une esthétique « antipoétique³¹⁵ » : « It is that prose and verse are both *writing*, both a matter of the words and an interrelation between words for the purpose of exposition, or other better defined purpose of *the art*. » (*SL* 263) En fait, pour Williams, le vers ou ce qu'il appelle souvent la « structure » du vers, est la pierre angulaire du langage : elle soutient et articule la prose comme la poésie. Le poème se fait donc terre de partage démocratique et d'accueil. En fondant la lettre dans le poème, Williams répond à la petite voix de Ginsberg (tapie sous la parole ventriloque du poète) qui lui demandait déjà au livre III de *Paterson*, s'il croyait en la démocratie.

Doctor, do you believe in
“the people”, the Democracy? Do
you still believe — in this
swill-hole of corrupt cities ?
Do you, Doctor? Now? (*P* 109)

³¹² Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, 65.

³¹⁴ *Ibid*, 66.

³¹⁵ Dans sa préface à *Spring and All* de Williams, Wallace Stevens parle de la passion de ce dernier pour « l'antipoétique » : « The familiar words, utterly antipoetic and beyond the grasp of the rituals of literature, is rediscovered and infused with newness through the powers of imagination » (*I* 87).

Dans ce contexte, à travers la lettre de Ginsberg, Williams délivre une parole performative en faisant advenir la démocratie au sein du poème. La lettre, ou plutôt le mouvement d'intégration de la lettre, peut alors se lire comme une démonstration de l'art poétique williamsien pour une poésie démocratique. Une fois enracinée dans le terreau fertile de *Paterson*, la lettre se fait épître, c'est-à-dire que par elle, Williams diffuse un enseignement. Nouveau tour de passe-passe du ventriloque : à travers la lettre de Ginsberg, c'est Williams qui s'exprime. C'est déjà le message qu'il transmet à Ginsberg lorsqu'il lui demande de délester ses vers et de s'affranchir de ses maîtres et des règles fossilisées de la métrique traditionnelle. Et d'affranchissement il est triplement question ici puisque Williams enraye le premier (le timbre postal acheté par Ginsberg) en publiant le texte, s'exemptant ainsi de toute dette à l'égard du jeune poète, car c'est bien là le sens premier de l'affranchissement : régler en avance pour libérer le destinataire de toute charge.

Finalement, la lettre noue expérience individuelle (celle d'une rencontre épistolaire personnelle) et histoire, épître collective. La lettre trouve un abri dans le texte poétique et « montre que chaque "fait" possède des conséquences dans tous les domaines de l'existence³¹⁷ » et l'on retrouve ici une nouvelle déclinaison de l'entreprise poétique de Williams :

This is the poet's business. Not to talk in vague categories but to write particularly, as a physician works, upon a patient, upon the thing before him, in the particular to discover the universal. John Dewey had said (I discovered it quite by chance), "the local is the only universal, upon that all art builds". (A 391)

Au livre V de *Paterson*, Williams continuera d'intégrer des lettres du chancre *beat*, mais surtout, c'est un poème de Ginsberg, « Metaphysics » qui répandra entre les vers de ce cinquième chant sa substance.

For *Paterson V*, therefore, he would use Ginsberg's short poem as a headnote, "as some shit uses a quotation from some helpless Greek—in Greek—to precede his poem" (the reference undoubtedly glancing at Eliot's headnotes from Herakleitos in the *Four Quartets*)³¹⁹.

³¹⁷ H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, op. cit. 220.

³¹⁹ P. Mariani, *William Carlos Williams: A New World Naked*, op. cit. 702.

b. La « fleur-soleil » de Ginsberg : le poème de la rive

oaks, choke-cherry,
dogwoods, white and green, iron-wood :
humped roots matted into the shallow soil³²⁰.

—William Carlos Williams

Jack Kerouac sat beside me on a busted rusty iron pole, companion, we thought the same thoughts of the soul, bleak and blue and sad-eyed, surrounded by the gnarled steel roots of trees of machinery³²¹.

—Allen Ginsberg

Promenade sur les rives de la Passaic

Ginsberg fut l'inspiration principale du cinquième chant de *Paterson* prouvant une fois de plus s'il en était besoin, que Williams trouvait en lui plus qu'un épistolier. Au mois de juin 1950, seulement trois mois après sa première missive, Ginsberg composa une lettre (qui fut également incluse dans *Paterson*) dans laquelle il proposait à Williams un pèlerinage dans les sous-sols de la ville-titre, une véritable relation s'initie alors dans le partage réciproque.

Also I have been walking the streets and discovering the bars— especially around the great Mill and River streets. Do you know this part of Paterson? I have seen so many things— negroes, gypsies, an incoherent bartender in a taproom overhanging the river, filled with gas, ready to explode, the window facing the river painted over so that the people can't see in. I wonder if you have seen River Street most of all, because that is really the heart of what is to be seen. (*P* 188)

Williams qui était alors dans la rédaction de *Paterson IV* lui répondit qu'il serait heureux de visiter les lieux avec lui : « but for now he had his theme and his figure of crossing in Ginsberg, Pater's son³²². » Le docteur rencontrait des difficultés dans la rédaction du quatrième chant³²⁴ et Ginsberg avait été frappé d'apprendre qu'il n'était pas retourné à

³²⁰ *Paterson*, 60.

³²¹ *Collected Poems*, 146.

³²² P. Mariani, *William Carlos Williams, op. cit.* 605.

³²⁴ « Williams had been struggling with the completion of *Paterson* (Book Four), and Allen was surprised to learn that Williams had not been in *Paterson* since he was a young man and that his epic poem about the city had been constructed from memory or imagination. As their friendship developed,

Paterson depuis quarante ans et avait ainsi reconstruit la ville de mémoire. Reviviscence du lieu par le biais de l'imagination, chez Williams, l'espace est aussi celui de la mémoire : « Memory / is liver than sight » (*CPII* 308) écrit-il dans un poème intitulé « Shadows ».

Dear Ginsberg, Thanks for your last letter, with enclosure. You're right, it's authentic physiognomy — at least the background, the native background. [...] I may very well though want to see you before that time to get from you the low down on a couple of the places you mention in the letters. I've got them safe in my file. They're good letters.

I'll just drop you a card some day and date you up³²⁵.

Deux ans plus tard le docteur écrira à Louis Ginsberg, père d'Allen et lui-même poète, qu'il voulait faire du bar sur River Street et de son serveur fantasque, le lieu central d'un prochain poème, comme un épilogue à *Paterson* :

I am particularly glad that you wrote when you did (and thank you for the good word) because I have been thinking a lot of your son recently and shall want to get in touch with him before long. Therefore I'll be looking you up sometime after the first of March for that quiet evening at home of which you speak. We'll do it. [...] What I want of your son is for him to take me to a bar on River Street, I think of which he has spoken to me more than once. I don't know what the joint is like or whether we'd be welcome there but if it's something to experience and to see I'd like to see it for I want to make it the central locale for a poem which I have in mind — a sort of extension of *Paterson*. Tell your son of this and ask him if the place still exists³²⁶.

Ces trois lettres confirment l'attachement de Williams au jeune poète en tant qu'apparition charnelle du lieu. C'est à chaque fois dans le but de se confronter, de rencontrer l'esprit même de Paterson que Williams sollicite Ginsberg. Finalement, ce que Ginsberg retiendra de cette excursion dans les rues de Paterson, c'est surtout la promenade sur le rivage de la Passaic où les deux poètes ramassèrent les débris à même le sol, comme une impromptue leçon de poésie williamsienne :

We went out in Paterson, but got a little drunk in expensive downtown restaurant, talking about a friend of his I met in Mexico, about Genet (who he likes) about Pound and Moore—I pointed him out antlers heads and silly signs in restaurant. Then we

Allen acted as Williams's tour guide to the city, reinforcing Williams's belief in the importance of Paterson as the setting for his epic. » (M. Schumacher, *Dharma Lion*, *op.cit.* 143.)

³²⁵ Lettre du 14 juin 1950, MSS Columbia University, MS#0487, Box 14, Folder 22.

³²⁶ Lettre du 14 février 1952, *ibid.*

went to look at the old swimming hole in middle of coteries, rode around in car on street, *stopped and picked up a handful of trash at riverbank and made a poem then and there about its contents under the light of a riverside advertising signboard (piece of old concrete, sliver of tin, pin from a loom, 200 yr. old dogturd.)* I wanted to take him to bars but he was old and wanted to go home, we went into one and vaguely dug the people, broken down white orchestra with accordion, then rode me home; sat in car³²⁸.

Comme il l'annonce au seuil de son épique poème, il s'agit pour Williams de ramasser à mains nues, « with the bare hands » (*P 2*), les déchets que la rivière a charriés et ensablés sur les rives, « car Williams traite du matériau le plus ingrat qui soit, déchets économiques et humains s'accumulant dans les banlieues contemporaines³²⁹. » Ils le feront finalement, et écriront même un poème à partir des déchets trouvés au bord de la rivière. Ils vont ainsi à l'encontre des valeurs « canoniques » du tourisme et proposent en échange le *contact*, le toucher du médecin qui lit le monde et le déchiffre à mains nues.

L'énumération des déchets par Ginsberg dans la parenthèse, vient faire contrepoids au panneau publicitaire qui surplombe la scène pour dénoncer une forme de fétichisme (chez Marx, le bien de consommation, objet « naturel-surnaturel » représenté ici par l'affichage lumineux, se fait l'incarnation du capitalisme.) Dans le même temps, l'intégration de ces matériaux *a priori* antipoétiques, vient aussi briser la fétichisation des œuvres canoniques : de la liste de déchets ménagers comme églogue. La poésie ne s'intéresse pas ici aux matières « nobles », elle accueille les matières brutes, recrachées par le courant. Le rebut, « waste », réminiscence de la terre d'Eliot, se fait compost poétique d'où sortira, digne et grave, le tournesol ou « fleur soleil ³³¹ » du poème de Ginsberg.

Vision spectrale de la « fleur-soleil »

Le poème de la fleur-sermon, « Sunflower Sutra », s'ouvre sur une méditation silencieuse, celle de deux amis contemplant la rouille d'une locomotive spectrale au soleil couchant, profitant ainsi de ce qui, justement, « reste » de jour : « I walked on the banks of the tincan banana dock and sat down under the huge shade of a Southern Pacific locomotive to look at the sunset over the box house hills and cry. / Jack Kerouac sat beside me on a rusty

³²⁸ J. Kerouac et A. Ginsberg, *Jack Kerouac and Allen Ginsberg, the Letters*, op. cit. 151. Je souligne.

³²⁹ Jacques Darras, « Grain, graine, grenat d'Amérique », *In'hui*, 1981, n° 14, 178.

³³¹ C'est ainsi que Jacques Darras traduit « Sunflower » dans *Allen Ginsberg : La voix, le souffle*, op. cit. 15.

iron pole » (CP 146). La carcasse en décomposition de « la machine dans le jardin », contamine de sa rouille le sol de l'Amérique aux relents de rougissures et de mildiou, de telle sorte que la locomotive se fond dans le paysage naturel : « the gnarled steel roots of trees machinery » dont le poème nous dira plus tard qu'elles croissent et se prolongent dans le sol « Iron'll rust under living tree roots & soak back underground to feed the sensitive tendrils of Ego covering mountains of granite green mossed unconscious. » (CP 512) Le poème prend presque la forme d'un monologue dramatique dans lequel Kerouac, compagnon taciturne et interlocuteur muet, relance implicitement l'énonciation. Il est aussi le spectateur de la mise en scène poétique et théâtrale de son ami, quant à lui prolixe et loquace. Kerouac est le premier à remarquer le tournesol mais il ne se lance dans aucun monologue et laisse Ginsberg délivrer la morale, le *sutra*. Il est celui qui vient enrober de ses vers le paysage qui s'offre à lui et nous livrer un véritable « anti-blason » de la fleur-soleil :

corolla of bleary spikes pushed down and broken like a battered crown, seeds fallen out of its face, soon-to-be-toothless mouth of sunny air, sunrays obliterated on its hairy head like a dried wire spiderweb, / leaves stuck out like arms out of the stem, gestures from the sawdust root, broke pieces of plaster fallen out of the black twigs, a dead fly in its ear [...] all that dress if dust, that veil of darkened railroad skin, that smog of cheek. (CP 146)

La ligne de chemin de fer, le métal rouillé, sillonne le poème, c'est là son intrigue, le complot de l'Amérique contre l'Amérique : la promesse nationale de la locomotive enfonçant ses racines métalliques dans le jardin pastoral de l'innocence blakéenne. Après une liste déjà longue, « rubber dollar bills, skin of machinery, the guts and innards of the weeping coughing car », le poète s'interroge « what more could I name ». La liste terrifiante vient, comme lors de sa promenade avec Williams, se superposer au matraquage des catalogues publicitaires.

Pour le poète, les racines de ferraille noueuses des arbres sont le cimetière de l'Amérique, « mummied roots » (CP 147). Si le véritable sermon, *sutra*, n'est délivré que dans la dernière strophe, dès la cinquième, le poème progresse vers une autre dimension que celle de la simple contemplation qui semble préluder au poème. De « I walked », « Jack Kerouac sat », « we thought the same thoughts of the soul », le poème vient évoquer le tournesol sur le mode visionnaire : « —I rushed up enchanted—it was my first sunflower, memories of Blake—my visions— » (CP 146). Comme en témoignent les nombreux tirets, dans ce segment fait irruption l'indicible d'un événement exceptionnel. En ce lieu, « the banks of the tincan banana dock », se cristallise la rencontre inattendue contenue dans la

vision du tournesol, les fricatives [ʃ] et [tʃ] (« rushed », « enchanted ») participent également à cette accélération du rythme et signalent au lecteur que quelque chose « se passe ».

Le tournesol, entre ferraille et végétal, est le lieu où se donne la parole poétique, le lieu vers lequel le poète est reconduit, réminiscence de la vision de Ginsberg à Harlem alors qu'il lisait le « Sunflower » de Blake, mais aussi de Moïse et du buisson ardent, lieu de transmission du message : « riverbank sunset Frisco hilly tincan evening sitdown vision » (CP 147) comme un énoncé cryptographique à déchiffrer. Malgré le monologisme du poème, le poète façonne un dialogue, il entame une conversation : « and deliver my sermon to my soul, and Jack's soul too, and anyone who'll listen ». Le poète entame une conversation avec le lecteur et le spectateur qu'est Kerouac, mais il fait aussi naître un dialogue entre la rouille préhistorique cadennassant la terre et le moment présent de la poésie du déchet recouvrant le végétal.

L'influence romantique de Blake n'est ainsi pas seulement visible dans le choix du motif de la fleur-soleil mais aussi dans la sublimation visionnaire de la banalité. De ces fragments d'objets prosaïques, morceaux de ferraille crasseux, tournesol estropié, le poème fait advenir une vision aux confins du surnaturel : « Poor dead flower? when did you forget you were a flower? when did you look at your skin and decide you were an impotent dirty locomotive the specter and shade of a once powerful mad American locomotive? » (CP 147) Le poète tourne autour de ce noyau poétique incarné par la fleur qui indexe un entre-deux indicible, à la fois souffrance et vitalité. Le tournesol est à la fois la source d'un effroi lié à l'irruption du spectre, et d'un potentiel germinatif, « a perfect beauty of a sunflower! ». Tournesol exsangue, vidé de sa sève et instrument prophétique permettant au poète de délivrer son discours, de « specter » à « scepter », la fleur se décline entre le corps décharné qui se manifeste (*specere*) et le bâton de Moïse (*sceptrum*)³³³ : « So I grabbed up the skeleton thick sunflower and stuck it at my side *like a scepter*, / and deliver my sermon » (CP 147, je souligne). Car l'ultime révélation ne peut avoir lieu que dans la présence insondable de ce tournesol « personnifié », dans les affres de ses yeux aveugles recouverts de suie et de sa bouche édentée et muette, c'est-à-dire, peut-être, dans la mort, inscrite sur la page par les tirets que nous venons d'observer. Le lieu où se tient le tournesol, marqué déictiquement « sitting dry on top of a pile of sawdust », est un lieu de stase (pour emprunter un terme

³³³ OED: Middle English *ceptre*, *septre*, *sceptre*, < Old French *ceptre*, *sceptre* (modern French *sceptre*) = Spanish *cetno*, Portuguese *sceptro*, Italian *scettro*, *scetro*, < Latin *scēptrum*, *scaēptrum*, < Greek *σκήπτρον* staff, sceptre, < root of *σκήπτεσθαι* to prop oneself, lean on something.

williamsien), associé à la préhistoire du continent et aux couches multiples de sédimentation. En le cueillant, le poète impose le mouvement et brise la paralysie du tournesol tutélaire.

Pourtant, le sermon tant attendu, longue phrase qui coule sur plusieurs vers ne délivre pas de message tellement hors du commun : « We're not our skin of grime [...] we're all golden sunflowers inside » (CP 147). Le sutra transforme la rouille en or. *Flower Power* peut-être, mais surtout, le centre visionnaire du poème ne peut réellement être atteint et le texte ne peut que l'éviter. Les déchets pétrifiés, rongés par la rouille ne constituent tout au plus que des traces inscrites dans le quotidien, de ce que le poème veut dire. Le tournesol lui-même n'est que le vestige fossilisé de la vision primitive du poète : Harlem, une jeunesse passée, des amours anciens. Les nombreuses références à la rouille qui saturent le poème³³⁴ viennent dire la mort, la dessiccation contre laquelle Ginsberg, et Williams avant lui, ne cesse de lutter. Dès qu'il aperçoit le tournesol, il n'est qu'une ombre morte « dead gray shadow » contre le ciel rougeoyant du coucher de soleil. Déjà spectral, ce motif vient faire du poème la tombe de la locomotive et de la grandeur de l'Amérique que raconte la fleur fanée. Le poème pourrait alors se lire comme une épitaphe à la pastorale nationale américaine, c'est sans doute là sa « vision ».

Malgré tout, cette terre, recouverte de boue et d'ordures, devient engrais, rhizome pour la langue et la poésie de l'auteur qui parvient à trouver un nouveau paradigme pour la poésie américaine. Le tournesol du « sutra » a bourgeonné sur ce terrain poisseux et devient lui-même, à travers le poème, lettre vive.

dead baby carriages, black treadless tires forgotten and unretreaded, the poem of the riverbank, condoms & pots, steel knives, nothing stainless, only the dank muck and the razor-sharp artifacts passing into the past— and the gray Sunflower poised against the sunset, crackly bleak and dusty with the smut and smog and smoke of olden locomotives in its eye— (CP 146)

Au milieu des carcasses de voitures, des scories industrielles et d'une vieille ligne de chemin de fer crasseuse, recouverte de boue et de terre, le tournesol se dresse fièrement vers le ciel. Il sort de ce compost industriel et c'est aussi de lui que jaillit le poème. Les allitérations en « sm » (« smut and smog and smoke ») contribuent à la description de ce paysage désertique, enseveli sous les débris, en écho à l'allitération en « bl » du début du poème qui venait déjà scander la coulée de boue (« bleak and blue »). En 1983, Ginsberg tentera de se remémorer

³³⁴ « tincan », « rusty iron pole », « steel roots », « steel knives », « darkened railroad skin », « rusty tongues » (CP 146-147).

ses rencontres avec William Carlos Williams et il citera son propre « Sunflower Sutra » pour décrire leur promenade sur les rives du Passaic boueux :

There was so little interest in the Passaic River at the time. That was now covered by a super highway. Then we went down on the Passaic River bank to examine it. *Condums and pots and steel knives – nothing stainless – only the dank muck and the razor sharp artefacts, passing into the past.* We actually picked up a handful of the dank riverbank muck and sifted through it to look at the match books and an old toothpaste tube, whatever was the gift of the citizen of Paterson to the Filthy Passaic³³⁵.

La longue liste de déchets du « Sunflower » de San Francisco évoque la tourbe de la Passaic. Le poème est une mise en pratique directe des enseignements de Williams qui plongeait déjà dans ses eaux boueuses en 1914 :

The Passaic, that filthy river.
And there, dabbling her mad hands,
She called me close beside her.
Raising the black water, then in the cupped palm
She bathed out brows wailing and laughing [...]
And the filthy Passaic consented!
Then she leaping up a great cry—
Enter youth into this bulk!
Enter river into this young man! (*CPI* 34-35, « The Wanderer »)

Lorsqu'il relate son souvenir, Ginsberg met en évidence le travail archéologique dont il fut question par l'emploi du verbe « sift through » et l'on retrouve la stratégie de Williams qui s'attaque « à mains nues » (*P* 2) au sable qui recouvre le continent pour le passer au tamis. Ces couches de saleté qui jonchent la terre sont à l'image de la poussière recouvrant les grammaires du Vieux Monde, de la superposition des grilles archaïques qui obscurcissent la vision. Révéler au monde le continent c'est d'abord le nettoyer et se défaire de la crasse, (« grime »), de la mémoire, mode apocalyptique de la vision chez Ginsberg. Le tournesol que le poète brandit comme un sceptre lorsqu'il récite son *sutra* final prend une dimension lexicale et linguistique.

³³⁵ Stanford Libraries, « Allen Ginsberg Papers », M0733, Box 68, Folder 1, « Recollection of encounters with WCW », je souligne.

—We're not our skin of grime, we're not our dread bleak dusty imageless locomotive, we're all golden sunflowers inside, blessed by our own seed & hairy naked accomplishment-bodies growing into mad black formal sunflowers in the sunset, spied on by our eyes under the shadow of the mad locomotive riverbank sunset Frisco hilly tincan evening sitdown vision (*CP* 147).

En s'emparant ainsi du tournesol, c'est de son continent et de son idiome que le poète prend possession. Pour qui les croise, le tournesol malade et infecté et la locomotive de rouille sont instruments proliférateurs de discours, de ce long sermon, *sutra*, *stump oratio* américain : de la locomotive comme « logo-motive ». Ce sceptre fait de Ginsberg un roi grotesque, évidemment : a-t-on jamais vu un roi américain ? La mission de la poétique du poète *beat* est bien de retrouver une langue qui elle aussi provienne du sol américain si embourbé soit-il dans la crasse des couches préhistoriques. Au fond, ce que le poète nomme « vision », c'est ce que Williams appelle « invention » ou « imagination » dans un poème intitulé « Struggle of Wings » :

out of such drab trash as this
by a metamorphosis
bright as wallpaper or crayon
or where the sun casts ray on ray on
flowers in a dish, you shall weave
for Poesy a gaudy sleeve
a scarf, a cap and him gloves
whiter than the backs of doves (*CPI* 262)

Pour le poète moderniste, le tournesol se métamorphose par l'invention et l'imagination, qui le drapent d'un pouvoir poétique et linguistique. Ainsi le débris, la matière déchiquetée se trouvent-ils célébrés, élevés au rang de sujet poétique.

L'indice et l'écume

Williams offrira une conclusion à cette analyse du débris comme trace, témoignage. Pour lui, il s'agit de suturer les fragments éparpillés et de se saisir du symptôme, c'est-à-dire de l'événement visible qui vient dire l'invisible : l'écume. Comme le tournesol, l'écume se situe à la lisière de la vision et de l'enfouissement.

Go to sleep—though of course you will not—
to tideless waves thundering slantwise against
strong embankments, rattle and swish of spray

dashed thirty feet high, caught by the lake wind,
 scattered and strewn broadcast in over the steady
 car rails! Sleep, Sleep! Gulls' cries in a wind-gust
 broken by the wing; calculating wings set above
 the field of waves breaking.
 Go to sleep to the lunge between foam-crests,
 refuse churned in the recoil. Food! Food!
 Offal! Offal! that holds them in the air, wave-white
 for the one purpose, feather upon feather, the wild
 chill in their eyes, the hoarseness in their voices—
 sleep, sleep (CPI 144, « A Goodnight »)

Ce dont parle l'écume, c'est bien de l'extrême limite entre le visible et l'invisible, que le poète, tel la mouette rieuse, signale de son cri. Williams ne cesse de nous dire que l'écume est une trace, la marque d'un tourbillon souterrain : « 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* » (P 7, je souligne). Le souvenir de l'événement est contenu dans le sillon blanchâtre de l'écume. Le poète se nourrit de ce qu'elle renferme, de ses morceaux de poissons déchiquetés flottants à la surface (« offal! offal! »), qui ne sont autre que des brisures de mots et les fragments d'archives charriées par le courant de la rivière. Comme les mouettes, il capture ce que déversent les chutes. Le poète écrira ailleurs à ce sujet : « waves like words, all broken— [...] I lean watching the detail / of brittle crest, the delicate / imperfect foam » (CPI 383). Le mot donc se fait morceau de chair, résidu fragmentaire d'un événement passé et dans le poème williamsien, c'est la structure du poème qui l'articule et lui offre une ossature³³⁶ : « poetry is creation of new form » (SL 134).

Finalement, la mouette et le poète coexistent dans une familiarité quotidienne dont celui-ci se nourrit car, dans les mots de Jacques Darras, « leur leçon est l'économie du peu³³⁷ », et plus encore, l'économie du fragment émergeant sur les flots : l'économie du reste.

³³⁶ On notera à ce sujet l'ouvrage de Claude Jamain, compilation de textes, intitulé *La voix sous le texte* paru en 2002 aux Presses de l'Université d'Angers, 125 : « Proféré, le mot devient analogue à un corps, et présente dans le jeu de ses voyelles et diphtongues “comme une chair”, et dans ses consonnes “comme une ossature délicate à disséquer”; si bien qu'il paraît se rapprocher de l'organisme dépositaire de la vie”. Ce sont les propos de Mallarmé. »

³³⁷ Jacques Darras, « Progressive transformation du paysage français par la poésie II: divagations, réflexions, lectures (Scot Érigène, Baudelaire, Poe, Rilke, Tsvetaeva, Aragon, Dadelsen, Ginsberg, Miron, Zumthor) », *In 'hui*, 2000, 13.

c. Débris de choses, bris de mots, éclats de voix : le fragment williamsien

Recyclage du « grain » d'Amérique

S'il est souvent question de résidus, de ce qui résiste à l'anéantissement dans l'œuvre des deux poètes, il est également question de recyclage. C'est aussi, comme le rappelle François Dagognet, celle posée par Miró et sa *Danseuse Espagnole* en 1928 ou encore par Picasso en 1950 avec sa *Chèvre* d'osier et de carton. Plus encore, pour Williams en particulier, c'est Marcel Duchamp lors de l'exposition de l'Armory Show à New York en 1913. À l'origine, une déviation, une dérivation, un détournement : l'objet est court-circuité et son usage renouvelé. Pour le dire avec François Dagognet, c'est un art qui va à l'encontre d'une « aversion » au déchet, « tant nous sommes partout désireux de l'incorrupible et surtout du reluisant (l'envers du rebut). [...] Qu'est-ce qui n'est pas recouvert d'un enduit (un vernis) lisse et protecteur, capable de réfléchir la lumière et donc d'écarter le regard de l'inspection du dessous probablement grisâtre et fragile, parce qu'exposé³³⁸? » Nous serions tentés de répondre, la poésie : celle qui se laisse saisir dans l'acte même de sa composition, de sa décomposition, de sa recomposition, celle qui ne montre pas « l'envers du rebut » mais le recycle pour l'offrir à la lecture : « in your / composition and decomposition / I find my / despair! » (*P* 75) C'était l'adage de Pound, « make it new », mais aussi celui de Williams et de sa fascination pour la nouveauté ou comme il l'écrivit à Marianne Moore en 1934 : « I have no particular hope save to repair, to rescue, to complete » (*SL* 147). Les rebuts se voient assigner une fonction nouvelle.

—fertile (?) mud.

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 .
How to begin to find a shape— to begin to begin again,
turning the inside out: to find one phrase that will

³³⁸ François Dagognet, *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Les empêcheurs de tourner en rond, 1997, 66.

lie married beside another for delight . . . ?
—seems beyond attainment . . . (P 140)

Philip Toynbee lit dans l'adjectif « granular » les horribles connotations pathologiques qui contaminent ce qui précède : « It is the word 'granular' which settles the issue, and casts its horrid illumination backwards on the whole passage³⁴⁰ ». Pourtant, si cette interprétation est juste, elle oublie le paradoxe contenu dans le « grain » chez Williams³⁴¹. D'abord il y a comme le comprend Toynbee la granulosité malade de la surface infectée et rendue stérile, et puis la consistance du « 200 yr-old dogturd » que mentionne Ginsberg dans sa lettre à Kerouac. Toutefois, le grain est aussi celui de la terre américaine dans *In the American Grain*, et puis c'est aussi « seed », la graine et ses possibilités germinatives. Onze ans avant la composition de ce passage de *Paterson*, Williams écrivait dans *The Descent of Winter* :

The white porcelain trough is no doubt made of some certain blached clay baked and glazed but how they do it, how they shape it soft and have it hold its shape for the oven I don't know nor how the cloth is woven, the grey and the black with the orange and green strips wound together diagonally across the grain artificial pneumothorax their faces! (CPI 296)

Préfiguration de la boue du Passaic, la terre blanchie et polie retrouve ici une forme « shape » et un usage. De la même façon, le poète cherche une structure poétique nouvelle pour des mots, eux aussi, granuleux. Après avoir posé la question de la forme à donner à l'argile terreuse, le poète pose la question du tissage. Se faisant à la fois tisserand et potier, Williams cherche ainsi à articuler la métamorphose de la matière brute. Là encore, tout comme le « Sunflower Sutra » de Ginsberg, le nettoyage (« scoured »), le blanchiment (« blached »), correspondent au mode eschatologique développé par Williams dans toute son œuvre. Pourtant, il reconnaîtra la nécessité de faire du neuf à *partir* de l'ancien et la nouvelle mesure de porter la trace de ses existences antérieures :

The « new measure » is much more particular, much more related to the remote past than I, for one, believed. It was a natural blunder from the excess of our own feelings, but one that must now be corrected. I see clearer now. (SL 299)

³⁴⁰ Philip Toynbee, « A poet of his time » dans *William Carlos Williams, the Critical Heritage*, Charles Doyle éd., New York, Routledge, 1980, 390.

³⁴¹ Paradoxe identique contenu dans la répétition de l'adjectif « mottled » (P 7, 20, 21, 51, 131), à la fois taches de moisissures, mais aussi nuancier de couleurs des différentes couches minérales qui composent le sol : « Designating sediments, rocks, and soils containing areas of contrasting colour or texture, as a result of variations in composition, moisture, etc » (OED).

Ainsi pour Dagognet, les vieux objets usés et oxydés portent les stigmates, le « grain » d'une forme d'existence qui « s'est déposée en eux, ils sont donc métamorphosés en témoignages³⁴² ». La poésie williamsienne porte aussi en elle un témoignage, celui des usages passés de la langue, le lourd témoignage d'une tradition dont il veut s'affranchir. Déjà dans sa première lettre à Williams, Ginsberg relève la difficulté d'une telle mission :

I do not know if you will like my poetry or not— that is, how far your own inventive persistence excludes less independent or youthful attempts *to perfect, renew, transfigure, and make temporarily real an old style or lyric machinery*, which I use to record the struggle with imagination of the clouds, with which I have been concerned. I enclose a few samples of my best writing. All that I have done has a program, consciously or not, running on from phase to phase, from the beginnings of emotional breakdown, to momentary raindrops from the clouds become corporeal, to a renewal of human objectivity which I take to be ultimately identical with no ideas but in things. But this last development I have yet to turn into poetic reality. (P 173, je souligne)

La vieille locomotive prémonitoire, *lyric machinery*, a cessé d'avancer pour enfoncer ses griffes de fer dans l'argile de la terre américaine à laquelle seule la poésie pourra rendre sa superbe et son dynamisme. Comme en témoignent les lettres de Ginsberg et les autres archives intégrées au poème, l'œuvre de Williams participe d'un geste de récupération et de redistribution des sources. Les morceaux éparpillés sont regroupés pour former les « brisures exquisées » (« attractive brokenness » [P 140]) qui composent le poème et le rendent fertile. Pour Williams, le poème ne doit pas se contenter d'emprunter, il doit sublimer ses emprunts par le biais de l'imagination et de l'invention. Il affirme dans le prologue du recueil *Kora in Hell* la capacité secrète du poème à rassembler et à faire danser les esquilles et rognures :

Thus the poem is tough by no quality it borrows from a logical recital of events nor from the events themselves but solely from that attenuated power which draws perhaps many broken things into a dance giving them thus a full being. (I 16-17)

Les voix acousmates, debris de sons

Il en va de même des sons acousmates et des bribes de dialogues empruntés au monde extérieur qui affleurent la surface du texte poétique. Un corps, une forme (« shape ») leur est offerte dans le poème. « Sunday », poème publié en 1935 est exemplaire de la stratégie

³⁴² F. Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject. op.cit.* 66.

d'appropriation de Williams de la banalité des choses et de leur sublimation par l'imagination :

Small barking sounds
Clatter of metal in a pan
A high fretting voice
and a low voice musical
as a string twanged—
The tempo is evenly drawn
give and take
A splash of water, the
ting a ring
of small pieces of metal
dropped, the clap of a door
A tune nameless as Time—
Then the voices—
Sound of feet barely moving
Slowly
And the bark, “What?”
“The same, the same, the—”
scrape of a chair
clickaty tee—
“Over Labor Day they’ll
be gone”
“Jersey City, he’s the
engineer—” “Ya”
“Being on the Erie R. R.
is quite convenient”
“No, I think they’re—”
“I think she is. I think—”
“German-American”
“Of course the Govern—”
.....
A distant door slammed.
Amen. (*CPI* 396)

Les échos de voix résonnent et dansent sur les parois du poème qui construit pour eux un espace, une chambre poétique à l'intérieur de laquelle se développer. De la même façon, les

archives, manuscrits glanés tout au long des recherches lors de la composition de *Paterson* se collent à la surface du texte poétique et en modifient la texture. Les images et les voix enfouies remontent à la surface du poème et sont redistribuées. Ici, la redistribution s'effectue par le biais des allitérations et des guillemets qui font apparaître des voix, probablement celles d'un couple, « a high fretting voice / and a low voice musical ».

Le poète nous donne à lire un poème aveugle absorbant en lui les sons environnants. La première strophe se compose de cinq vers dont les quatre premiers sont des trimètres. Cette régularité de l'ouverture annonce le mouvement inéluctable, l'itération cyclique des sons du dimanche : le départ pour la messe, le retour de la messe. Au seuil du poème donc, les sons organisent une valse, la « danse » des fragments célébrée par Williams. Puis la parole rapportée au discours direct l'emporte sur le poème. Pourtant, rien n'est dit, chaque phrase s'interrompt pour n'être que bribe et donc se réduire elle aussi à une série de sons « a string twanged », « barking sounds ». Les énoncés, tels que « no I think they're » ou « I think she is. I think— » confinent au rythme pur de la langue, pour le dire avec Wallace Stevens, « the language is all ordinary, the rhythms are spoken » (*I* 87). Seules les guillemets différencient ces énoncés des tintements de poêles et du clapotis de l'eau. L'ordinaire s'exprime ici sur un plan sonore et retrouve ainsi toute sa vivacité. C'est le docteur Williams, qui, stéthoscope en main, nous livre le sonagramme d'un dimanche matin comme il le faisait déjà dans *Paterson* dans le détail des bruissements et vrombissements du ventre de l'Amérique, insondable secret des profondeurs : « —God, if I could fathom / the guts of shadows! » (*CPI* 64, « Sub Terra »).

Le seul verbe conjugué dans le poème (à l'exception de ceux prononcés au discours direct) est à la voix passive et vient insister sur le rythme qui anime cette scène orale : « the tempo is evenly drawn ». Tout dans le poème est réception : le poète perçoit les sons et le poème s'en fait le répertoire. Les consonnes occlusives non-voisées « p », « t » et « k » sont très présentes « pan », « barking », « clatter », « fretting », « tempo », « splash », « dropped », « clap », les rimes internes (« barking », « string », « fretting » ; « clatter », « water ») ainsi que la persistance de la sifflante « s » dès la première strophe « small », « sounds », « string » confèrent à la parole poétique sa vivacité et son intensité malgré l'ordinaire des rituels d'un dimanche matin. Les énoncés articulés au discours direct se tiennent en dessous d'un langage signifiant, au même titre que les sons inarticulés des objets pour venir signaler que la poésie, c'est avant tout le rythme de la langue qui bat (« give and take », « slammed ») et ses suintements, ou pour le dire avec Barthes, ses bruissements. Les sons qui s'entrechoquent donnent au poème l'impulsion première qui en fait une mélodie (« tune ») et une cadence

(cadanse ?) : « the clatter and true sound / of verse—» (*CPI* 331, « Della Primavera Transportata al Morale »).

S'il y a réinvestissement du déchet comme nous l'avons vu précédemment, la revalorisation de la banalité quotidienne participe de ce même processus d'exhumation. Les sons enfouis de l'autre côté de la porte émergent à la surface et sont, comme l'écume, l'indice d'un mouvement. Ce qui est d'ordinaire secret, dissimulé vient s'écrire en filigrane dans le poème. Dans le cas de « Sunday », la rencontre des sons familiers et des voix inconnues investit le poème d'un caractère étrange et l'on tend une oreille indiscreète, brisant l'interdit. Il y a paradoxe entre logique du sens dans le poème, car il nous est possible de déduire « ce qui se passe » grâce aux indices qui y sont disséminés, et dans le même temps, du non-sens qui offre au poème une liberté d'imagination et d'invention, le texte se met alors à « proliférer, même si c'est de façon indirecte, déplacée ou censurée³⁴³ ». Les nombreux tirets du poème mettent en scène cet espace de liberté interprétative, ils dessinent un hors-champ de la langue ouvert à l'imagination, les coulisses de l'invention qui donnent toute sa profondeur au poème. Les transcriptions phonétiques onomatopéiques participent du même processus (« splash », « ting a ring », « clickaty tee ») de réinvestissement du signifiant par l'imaginaire. Entre ronronnement et psalmodie, le poème se conclut par un « amen » rituel, terme lui-même emprunté à une langue étrangère. Ces plongées dans la prose du monde furent sans doute à l'origine du terme « antipoétique » utilisé par Stevens, même si le poème pénètre finalement une sphère plus immatérielle et lyrique.

Il est toujours une source souterraine, réservoir inépuisable de sons, qui alimente la poésie chez Williams. Déjà au deuxième chant de *Paterson* il nous exhortait à l'éveil des sens (« waking »), et en particulier de l'ouïe, cherchant à se prémunir contre le bourdonnement inintelligible et somnifère des chutes :

with the roar of the river
forever in our ears (arrear)
inducing sleep and silence, the roar
of eternal sleep . . . challenging
our waking— (*P* 17)

Le poète joue avec l'acoustique de la langue et la parenthèse « (arrear) » entre en résonance avec « our ears ». La paronomase fait jouer les mots, c'est-à-dire qu'elle vient indiquer le *jeu*, l'articulation, l'écart, elle fait que « ça joue », elle est inventive et permet au

³⁴³ Jean-Jacques Lecercle, *Le Dictionnaire et le cri*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1995, 8.

poète de creuser son propre sillon dans la langue. « Arrear », c'est aussi étymologiquement ce qui est en arrière, ce qui se réserve, une charge qui ne se déverse jamais et qui reste en suspens, un potentiel germinatif³⁴⁴. La rivière, si elle se pose parfois en obstacle pour le poète, n'en reste pas moins une source abondante et intarissable d'inflexions et de rythmes qu'il lui revient de sonder activement. Ce spectre acoustique émaille en creux toute l'œuvre de Williams.

2. The Subterraneans

Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, — criminels et filles entretenues, — la *Gazette des Tribunaux* et le *Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme³⁴⁵.

—Charles Baudelaire

Dans les poèmes williamsiens, tout se passe comme s'il devait y avoir autant de syllabes autochtones que de nuances de couleurs sur la carte (ci-après). Pour lui, il faut inventer les mots pour décrire les strates souterraines représentées, il faut déchiffrer les syllabes qui sont inscrites dans la chair de l'Amérique, dans le corps de la roche diaprée : « God, if I could fathom / the guts of shadows! » (*CPI* 64, « Sub Terra »). L'œuvre du poète est aussi comme nous l'avons vu, une tentative de trouver les sons propres à l'Amérique, des inflexions à même d'en saisir les contours : « new contours for old words » énonce-t-il dans *In the American Grain*. C'est en opérant un véritable sonagramme du continent, en se servant du sous-sol comme d'une caisse de résonance que le poète part en quête du timbre et du rythme de l'Amérique. À la manière d'un Amérindien sur une voie de chemin de fer, il palpe le sol, y pose son oreille, pour mieux transcrire son langage. Les profondeurs terrestres sont le seuil de la source du Passaic que le poète déchiffre dans *Paterson*, elles recèlent un secret qui mène le poète à mener des fouilles archéologiques. Williams nous exhorte à sonder la terre, source inépuisable de sons et de textures qu'il intègre au poème. Les souterrains dévorent et creusent sa poésie comme celle de Ginsberg. Il convient toutefois d'observer d'emblée que le sous-sol semble être pour Williams un terreau fertile à l'efflorescence d'une nouvelle

³⁴⁴ OED: « Something held in reserve; a sequel. » « Something remaining undischarged »

³⁴⁵ *Salon de 1846*, Paris, Michel Lévy Frères, 1846, 128-129.

poétique américaine et que son exploration correspondrait aussi à une quête de racines et de genèse : « Il n'est question ni de nationalisme ni de localisme. Les racines sont dynamiques, exploratrices, alimentent le sol aussi bien qu'elles le sondent, le nourrissent comme elles s'en nourrissent³⁴⁶ ».

Pour Ginsberg, le souterrain est bien moins appréhendé dans son sens géologique que social et métaphorique. Le métro, la cave, les égouts sont autant de symptômes d'une société qui rejette la différence et ne se préoccupe que des surfaces. Pour lui, le sous-sol est ce lieu symbolique de la marge et d'une génération errante et vagabonde, ce lieu aussi, où s'entrecroisent les regards absents des New-Yorkais qui rentrent du travail en métro. De la source qui vient sourdre au milieu des cailloux ou des pavés jusqu'aux sépulcres en passant par les chambres magmatiques, les entrailles de la terre recèlent un pouvoir poétique très fort. Partir du local, c'est d'abord partir du sol sous ses pieds, littéralement.

³⁴⁶ J. Darras, « Le Grand Poème américain », art cit, 345.

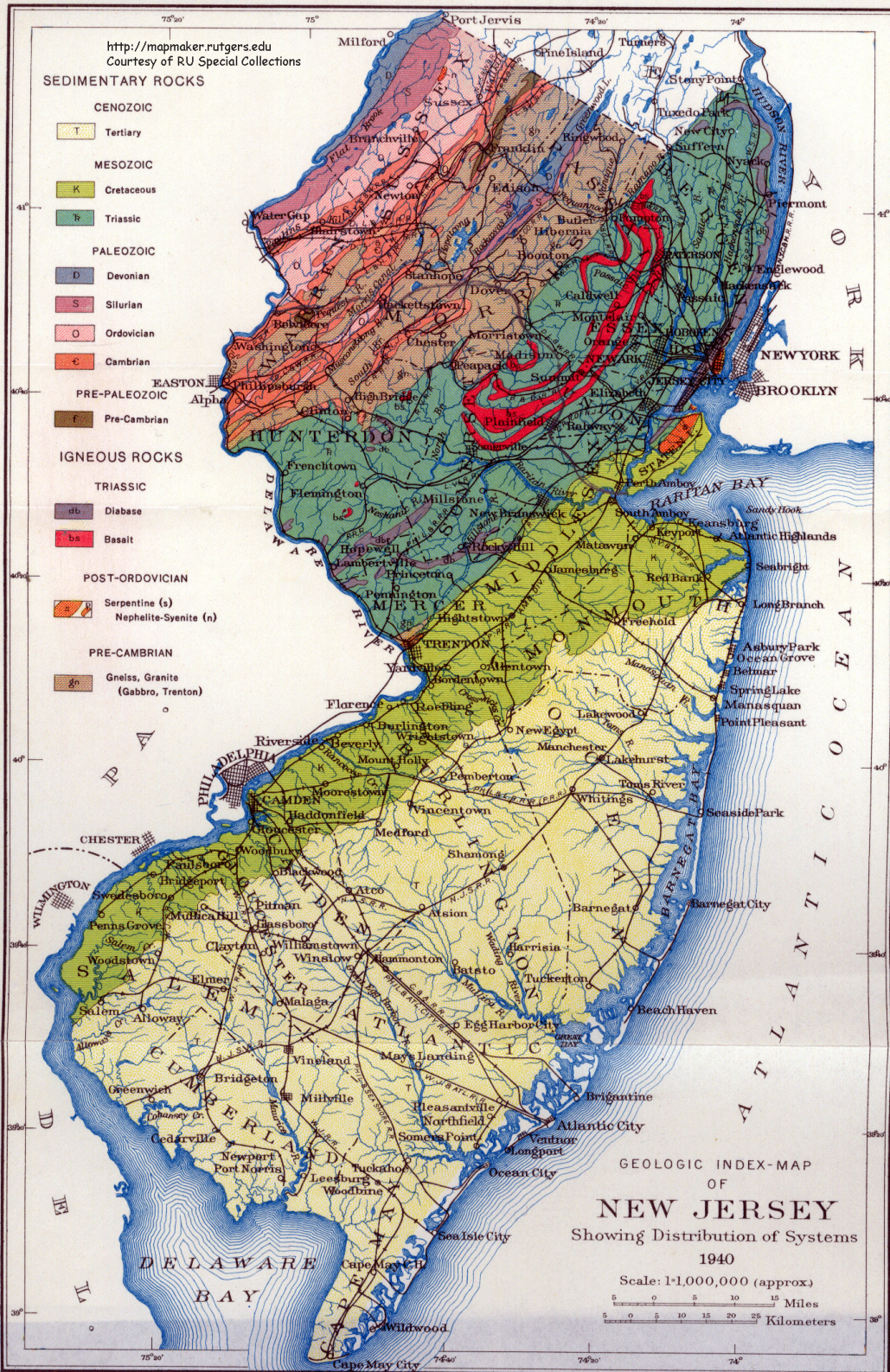


Fig 3. Geologic Index-Map of New Jersey, 1940.

a. William Carlos Williams : Substratum & Sub Terra

Secret et Sécrétion

Williams est à l'écoute des moindres vibrations souterraines. Nous l'avons vu précédemment, l'obstétricien-poète ausculte le ventre du continent, et opère une échographie du plancher américain pour découvrir le secret de la forme poétique, mussé dans l'argile insondable des boyaux terrestres : « [...] the secret of that form / interknit with the unfathomable ground / where we walk daily and from which / among the rest you have sprung / and opened flower-like to my hand. » (*CPII* 67-68, « The Cure ») Le poème inaugural du recueil *Al Que Quiere* (1917) porte le nom de « Sub Terra » (*CPI* 63), poème qui, « malgré son titre latin et quelques réminiscences de *Personae* [...] appelle à partager les plaisirs et les sensations que l'on goûte au ras de la terre : « to go with me a tip-toe / head down under heaven, / nostrils lipping the wind³⁴⁷! ». Cette introduction au recueil est dans la continuité de l'épigraphe qui l'inaugurait en 1917, extrait du conte *El Hombre Que Parecia un Caballo* (1915) du poète guatémaltèque Rafael Arevalo Martinez, que Williams avait déjà traduit avec l'aide de son père³⁴⁸. La traduction se fraye déjà un chemin souterrain et emporte le lecteur dans une succession de dédales translinguistiques que Williams continuera de creuser dans le recueil. Tout commence donc par la terre et ses gisements souterrains pour affleurer au ras du sol vers les feuilles d'herbe.

Le poème « At Kenneth Burke's Place³⁴⁹ » (*CPII* 106-107) esquisse le motif d'une langue souterraine, qui travaille également *Paterson* dont le premier livre fut publié la même année, en 1946.

But
the earth also is a "private language"
barring, barring—Well,
principally cash, our one link,
says K.B., with the universal—the
step, the first step out of
domesticity, the familial. Cash. The
first nickel is the first defiance.

³⁴⁷ Jacqueline Saunier-Ollier, *William Carlos Williams: L'homme et l'œuvre poétique*, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, Paris, Les Belles Lettres, 1979, 102.

³⁴⁸ Voir Chapitre Premier.

³⁴⁹ Cité en épigraphe par Philip Roth dans son roman *American Pastoral* publié en 1997, remontée historique et généalogique dans la terre du New Jersey.

But the earth under our feet is
 the singing, the winds, the snow—
 the surge and slosh of the sea. It's
 the indecisive, the rare occurrence
 of the expected. The earth
 is the esoteric to our dullness,
 it opens caves, it distils dews:
 the furry root of the fern.
 Catalogues are not its business.
 Its business, its business is
 external to anthologies, outside the
 orthodoxy of plotted murders. (*CPII* 107)

Ainsi lorsque Williams s'interrogeait, au seuil du recueil *Al Que Quiere*, « Where shall I find you, / you my grotesque fellows / that I seek everywhere / to make up my band ? / None, not one / with the earthy tastes I require (*CPI*, « Sub Terra », 63), il déplorait déjà la désertion des terriers américains pour les tours européennes. L'emploi du terme « grotesque » fait allusion à la grotte, l'insondable « caverne » de *Paterson*, qui s'unit à l'adjectif « earthy » pour venir signifier l'humus fertile de la terre et sa langue secrète (« private language »). Lors de sa descente dans les entrailles de la terre aux côtés de Perséphone, le poète nous somme de creuser : « Burrow, burrow, burrow! » (*I* 36). Le recueil *Kora in Hell* fait ici justement écho à la fierté excavatrice, « burrowing pride », du poème « Sub Terra ». Paronomase à nouveau, jeu de mots lui-même souterrain, « burrow » s'oppose à « borrow » : il faut labourer et creuser et non emprunter aux autres (aux Européens, justement) des morceaux de vers érodés, « borrowing from those he hates » (*P* 75). Il faut, nous dit Williams, sonder la terre afin de mettre à jour « l'essence » dissimulée sous les mots.

And it is the actual words, as we hear them spoken under all circumstances, which contain it. it is actually there, in the life before us, every minute that we are listening, a rarest element—not in our imaginations but there, there in fact. It is that essence which is hidden in the very words which are going in at our ears the essence which is hidden in the very words from which we must recover underlying meaning as realistically as we recover metal out of ore. (*A* 362, je souligne)

C'est un gisement de sens que Williams détecte sous la terre du continent américain, dans « l'obscurité minière » (« The night of the mine » [*P* 127]). Au troisième livre de *Paterson*, le docteur-poète se fait orpailleur lorsqu'il est amené à soigner une prostituée noire recluse dans

la cave souterraine d'un lupanar. Elle est l'objet de beauté, « beautiful thing » (P 125), à extraire du minerai.

Later
Beautiful thing
I saw you:
Yes, said
the Lady of the House to my questioning.
Downstairs
(by the laundry tubs)
and she pointed,
smiling, to the basement, still smiling, and
went out and left me with you (alone in the house)
lying there, ill
(I don't at all think that you
were ill)
by the wall on your damp bed, your long
body stretched out negligently on the dirty sheet . (P 125)

La cave, c'est le cœur de la terre qui recèle le minerai précieux et les mystères éleusiens. La prostituée est enfouie profondément dans le cœur brûlant de la localité et la tâche archéologique première de Williams est de l'en extraire. Ailleurs, il la compare à Perséphone, « gone to hell, that hell could not keep with / the advancing season of pity » (P 126). L'orpaillage n'est jamais très loin chez Williams pour qui la ruée vers l'or est un mythe fondateur de l'Amérique comme en témoignent ses nombreux écrits en prose, romans et nouvelles. Le recueil de nouvelles *Life Along the Passaic River*, présente une série d'anecdotes, c'est-à-dire d'événements non publiés, de signes enfouis. La nouvelle éponyme qui ouvre le recueil est hantée par le spectre des origines et met en scène un homme désœuvré qui tombe par hasard sur une pièce d'or :

Somebody with nothing else to do but take a walk for himself found a coin, said to be gold! along the riverbank above the bridge this week. So it's been a regular mob of them walking up and down there ever since, thinking where there's been once piece

maybe you'll find another, if you look long enough. And someone did find another coin, copper! today, with the date 1864 on it³⁵¹.

La rivière Passaic et le sol sont dépositaires d'un secret, un trésor qu'il revient au poète d'exhumer. Comme l'explique Christine Savinel au sujet d'Emily Dickinson, la mine est un motif central de l'imaginaire américain.

Lorsque le cœur des ténèbres se fait noyau dur, et prend corps dans la métaphore de la mine de charbon, le sens de la séparation s'inverse. La perte est toujours là, dans ses restes carbonisés. L'enfouissement demeure, en son site propre, qu'est la mine. Mais la métaphore ouvre sur sa capacité d'exposition : par l'extraction, c'est l'enfouissement qui s'exhibe. Nulle menace de dissipation ne pèse cependant sur le secret. Simplement, il s'expose. Repassant par son origine étymologique, le secret devient sécrétion. Ainsi matérialisé, il donne lieu à toutes sortes d'extractions métaphoriques. Il donne également prise à diverses métamorphoses poétiques.

Dans l'imaginaire dickinsonien, le mouvement de la pelle du fossoyeur s'inverse en mouvement de la pelle du mineur, ou du chercheur d'or. En ce sens, son imaginaire vient s'inscrire dans les structures profondes de l'imaginaire américain. La mine y a longtemps représenté la polarisation, à la fois concrète et onirique, du fantasme d'un secret de la terre. Autant, et peut-être plus, que le miroitement d'une fortune soudaine, il y avait là l'attrait d'une manifestation mystérieuse du dedans de la terre. La mine est beaucoup plus vaste – symboliquement aussi – que le trésor qu'elle livre³⁵².

Cette analyse vient confirmer la première intuition énoncée plus haut au sujet du « private language » de la terre qu'évoque Williams, cette langue secrète du sous-sol qui « ouvre des cavernes, distille des rosées³⁵³ ». L'ouverture (terrestre et charnelle) s'opère par craquements chez Williams et le poème « catastrophic birth » révèle par l'image de la naissance doublée de l'éruption volcanique, la violence sous-jacente aux poussées de l'histoire.

Fury and counter fury! The volcano!
Stand firm, unbending. The chemistry
shifts. The retort does not fracture.

³⁵¹ William Carlos Williams, *The Farmers' Daughters: The Collected Stories of William Carlos Williams*, New York, New Directions, 1961, 115-116.

³⁵² Christine Savinel, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1993, 75.

³⁵³ Cité plus haut « it opens caves, it distils dews: » (« At Kenneth Burke's Place », [CPII 107])

The change reveals—change.
The revelation is compact—
compact of regathered fury
By violence lost, recaptured by violence
violence alone opens the shell of a nut. (*CPII* 55)

Les répétitions (« fury », « violence », « change », « compact ») tendent déjà à craqueler l'écorce (« shell ») de la montagne et du ventre arrondi et préparent à l'écoulement final. L'antanaclase sur « compact », adjectif puis nom, l'anadiplose sur « violence » et les innombrables redoublements tout au long du poème participent d'une forme de psittacisme qui se déploie par mimétisme contagieux dans la langue contractée et balbutiante : « A change stutters / in the rocks » (*CPII* 56). Dans le même temps, les enjambements mettent en scène les premières coulées de lave et les premiers épanchements qui progressent dans le poème en coulées de vers. De la « fracture », que l'on ne peut ici dissocier du sexe féminin, exhale le sens de la vie nouvelle : « the new opens / new ways beyond all known ways » nous dit le poète-obstétricien peu après (*CPII* 56). Le poème se donne à lire comme prélude et avertissement à la conflagration de la bibliothèque au livre III de *Paterson*, composé cinq ans plus tard. Tel le Phoenix, la poésie renaîtra de ses cendres, « peace is reborn above the cinders » mais la bibliothèque est un monument stérile qui confine les œuvres : « The Library is sanctuary to our fears » (*P* 97-98).

Stratigraphies

Le poème de Williams joue avec la mise en scène textuelle ou mise en texte des profondeurs terrestres. Nombre de ses poèmes sont le résultat d'une stratigraphie précise et se décomposent eux-mêmes en couches successives, c'est-à-dire que le poème se compose de différentes strates qui s'offrent à la lecture. C'est *Paterson* qui déploie l'exemple le plus éloquent de cette technique :

SUBSTRATUM

Artesian well at the Passaic Rolling Mill, Paterson.

The following is the tabular account of the specimens found in this well, with the depths at which they were taken, in feet. The boring began in September, 1879, and was continued until November, 1880.

depth	description of materials
-------	--------------------------

65 feet.	.	.	Red sandstone, fine
110 feet.	.	.	Red sandstone, coarse
182 feet.	.	.	Red sandstone, and a little shale
400 feet.	.	.	Red sandstone, shaly
404 feet.	.	.	Shale
430 feet.	.	.	Red sandstone, fine grained
540 feet.	.	.	Sandy shale, soft
565 feet.	.	.	Soft shale
585 feet.	.	.	Soft shale
600 feet.	.	.	Hard sandstone
605 feet.	.	.	Soft shale
609 feet.	.	.	Soft shale
1,170 feet.	.	.	Selenite, 2 X I X I / 16 in.
1,180 feet.	.	.	Fine quicksand, reddish
1,180 feet.	.	.	Pyrite
1,370 feet	.	.	Sandy rock, under quicksand
1,400 feet	.	.	Dark red sandstone
[...]			
2,100 feet.	.	.	Shaly sandstone

At this depth the attempt to bore through the red sandstone was abandoned, the water being altogether unfit for ordinary use.... The fact that the rock salt of England, and of some other mines in Europe, is found in rocks of the same age as this, raises the question whether it may not also be found here. (*P* 139)

L'accumulation des lignes, la lecture verticale de haut en bas tente d'imiter le réel dans le texte imprimé, même s'il ne peut éviter les distorsions. Les mots s'ordonnent et se structurent pour organiser le chaos minéral des années d'accrétion. L'enfouissement, le temps long que présuppose la superposition des minéraux et ses marbrures colorées (étymologie de l'adjectif « mottled » souvent employé dans *Paterson*) sont au cœur d'un poème qui cherche à offrir un espace poétique à même de les accueillir, et paradoxalement, de s'en affranchir. Ce que nous dit l'extrait de *Paterson*, c'est qu'il n'est nul besoin d'aller en Europe pour trouver une tradition, pour se trouver une préhistoire, un sol poétique fertile sur lequel construire. Au fond, le sel poétique qui forme des cristaux blancs sur la roche sédimentée doit être recherché activement dans le sol même de l'Amérique. Quelques vers plus loin, Williams citera pourtant la célèbre élégie de Thomas Gray, poète anglais du XVIII^e siècle, « *Elegy written in a country churchyard* », mais il en fera une sorte de calligramme du puits artésien :

—and leave the world
to darkness
and to
me

(P 140)

La citation est doublement élégiaque et c'est en cela qu'elle dispose de qualités caligrammatiques dans la définition qu'en donne Foucault, car elle dit « deux fois les mêmes choses (là où sans doute une seule suffirait bien) [...] fait glisser l'un sur l'autre pour qu'il se masquent réciproquement ce [qu'elle] montre et ce [qu'elle] dit³⁵⁴ » : d'abord elle est extraite d'une élégie, mais surtout elle se veut parole performative du renoncement à une littérature d'un autre siècle et d'un autre lieu. Elle creuse le puits artésien américain décrit plus tôt. La citation de Gray laboure le tunnel labyrinthique des catacombes d'une littérature européenne qui n'a pas sa place en Amérique. Sa forme d'entonnoir passe au tamis la terre sablonneuse pour ne retenir le sel gemme (« rock salt ») local. En 1916, à l'aube de sa vie poétique, Williams écrivait déjà dans un poème intitulé « Epigramme » :

Hast ever seen man
Dig gold in manure heap?
Then open two eyes
For digging among these,
Our fellow townsmen,
I turn up this nugget. (CPI 52)

Le passage de *Paterson* sur le puits artésien devient ainsi une mise en abyme (et une mise en abîme) du geste d'extraction poétique que Williams décrit dans ce poème dont le titre nous indique qu'il est inscrit sur l'édifice de la poésie américaine moderniste. Malgré tout, il s'inscrit par ce geste dans le sillage de poètes européens marqués par Gray, de Collins à Wordsworth.

L'incrustation de fragments épars au cœur du poème rendent visible ce geste contradictoire d'accueil et de mise à distance des écrits passés en même temps qu'il esquisse le schéma de la lente stratification du sol : « De point ou d'étendue sur la carte du territoire national, le lieu se déploie alors à la verticale, traversé de toute l'épaisseur d'un temps qui

³⁵⁴ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1973, 26.

l'outrepasse³⁵⁵ ». En effet, les monuments verticaux (« erect ») de terre rouge du poème « Navajo » (*CPII* 151) qui font « couler la pluie rouge sang » (« red rocks that make / the water run / blood-red ») construisent avec l'histoire américaine un lien métonymique. Le poète multipliera les allusions :

[...]
red, red
to the ground—
sweeping the ground—
the blood walking
erect, the
desert animating
the blood to walk
erect by choice
through
the pale green
of the starveling
sage (*CPII* 151)

L'allusion au lieu dans la première strophe, Sangre de Cristo, irait jusqu'à transsubstantier ce que nous avons d'emblée perçu comme une métonymie, un simple déplacement. L'étrange transsubstantiation du sang, si peu américaine, vient finalement se mêler aux connotations anthropophages associées aux tribus indiennes dans l'imaginaire collectif. Les monuments de pierre ocre sont l'expression intumescence et turgescence (on notera la répétition du mot « erect ») dans le poème du sang répandu sur la terre où pousse la sauge vert-de-gris (« The pale green / of the starveling / sage »). La superposition des vers courts découpe sur la page les strates qui composent la roche non sans évoquer au lecteur de Williams l'ardoise friable, métamorphique et jaspée des chutes du Passaic : « as by the lines on slate, mottled by petty / whirlpools / [...] a formal progression » (*P* 131).

Le monument amérindien

Thomas Jefferson affirmait qu'il n'existait pas de monument amérindien : « I know of no such thing existing as an Indian monument for I would not honour with that name arrow

³⁵⁵ Aurore Clavier, « An Octopus / of ice » : stratigraphies d'un poème », *Transatlantica* [Online], 1 | 2015, Online since 31 August 2015, connection on 26 April 2017. URL : <http://transatlantica.revues.org/7322>

points, stone hatchets, stone pipes, and half-shapen images³⁵⁶ » mais chez Williams la roche écarlate se donne à voir comme le souvenir cristallisé du massacre de la tribu Navajo, et l'on passe de Monument Valley au monument aux morts. Pour Williams, le sol américain est hanté par les Amérindiens qui y furent enterrés, leur sang s'est mêlé à la terre et ils en sont la continuité : « their primal and continuous identity with the ground itself » (*LAG* 33)³⁵⁷. Les poèmes « Navajo » et « New Mexico » sont le fruit d'un voyage dans l'Utah entrepris par Williams en 1947 pour participer à un séminaire littéraire à Salt Lake City. La roche rouge, la pierre ciselée par l'aridité du désert et les cristaux de sable sont des motifs récurrents de ces poèmes dans lesquels il évoque un monde de pierre monumental. Ces monuments ne sont pas condamnés à la ruine des vestiges gréco-romains ou des palais européens. Pour Williams, les rochers pourpres disent d'abord le temps long et immémorial de la nature et non celui d'une civilisation fossilisée (qui serait celle dont se servent certains expatriés, notamment T.S. Eliot) même s'ils incriminent dans le même temps toute la société américaine, comme un rappel minéral du génocide amérindien. Williams chercherait ainsi à construire un art de la mémoire plutôt qu'une mémoire de l'art. Quelques lignes avant la description géologique, couche par couche du puits artésien, Williams citait une lettre d'Ezra Pound :

re read all the Gk tragedies in
 Loeb. — plus Frobenius, plus Gesell.
 plus Brooks Adams
 ef you ain't read him all. —
 Then Golding's Ovid is in
 Everyman's lib. (*P* 138)

La réponse de Williams à cette invitation de Pound à relire les classiques est de dessiner les stries minérales de la terre américaine : « —of stone, stone / layered and beaten under / the confessed brilliance / of this desert noon » (*CPII* 182). C'est-à-dire qu'il s'agit pour Williams de prouver l'obsolescence du monument littéraire antique et de contourner ce qu'il considère être l'utilisation abusive des vestiges du passé hellénique³⁵⁸ dans la littérature moderniste :

³⁵⁶ Thomas Jefferson, 1984, [1787], *Notes on the State of Virginia*, in *Writings*, Peterson, Merrill D. (éd.), New York, Library of America, 223.

³⁵⁷ Voir à ce sujet : Anna Aublet (2016), « “Earth, the chatterer father of all speech”: from Shakespeare's *brave new world!* to William Carlos Williams' *Nuevo mundo!* ». *Angles - Unstable states, mutable conditions | The journal | Unstable states, mutable conditions*. URL : <http://angles.saesfrance.org/index.php?id=779>

³⁵⁸ C'est pourquoi il prendra Ginsberg comme point de départ à *Paterson V*, comme nous l'avons vu précédemment, et non un auteur grec : « as some shit uses a quotation from some helpless Greek—in Greek—to precede his poem ».

« À l'injonction poundienne, [Williams] oppose désormais un relevé topographique méticuleux du sous-sol de Paterson, comme pour souligner combien son rapport à la tradition et à l'histoire est devenu tout autre³⁵⁹ ». Il y a selon Williams une déconnexion totale entre l'histoire originelle du chef-d'œuvre et l'histoire américaine : c'est une forme de colonisation qui s'opère dans la littérature moderniste des expatriés qui détournent l'aura primordiale des œuvres étrangères dans un geste d'appropriation illégitime. À la suite de Washington Irving, Williams entreprend de bâtir un mémorial amérindien à l'intérieur même de l'imagination poétique : « Or if, perchance, some dubious memorial of them should survive, it may be in the romantic dreams of the poet, to people in imagination his glades and groves, like the fauns and satyrs and sylvan deities of antiquity³⁶⁰ ». À son poème sur une femme d'origine Cherokee, Williams donna le titre de « Graph » (*CPII* 151-152). Au fond, c'est tout ce qu'il en reste, les mémoriaux ont pris la forme graphique de quelques toponymes sur la carte américaine : de la Passaic à l'Hackensack, comme une poignée de glyphes, « cénotaphes³⁶¹ » du massacre. Cécile Roudeau parle de « prosopopée » pour qualifier l'importance emblématique du lieu, messenger des voix et des discours indiens : « only *places* could tell of Indian bravery ; only prosopopeia could translate, displace and recreate the silent Indian voice³⁶² ». Dans son article, elle explique également que l'Amérindien s'est toujours vu refusé coïncidence avec le présent et a fait parti du passé dès les origines³⁶³. C'est bien contre ce mouvement qui tend à effacer les traces de la présence amérindienne sur le sol américain que Williams engage sa poésie. Il dessine un chemin possible qui mènerait les tribus indiennes dans le *hic et nunc* de l'Amérique et de sa propre poétique.

The remains— a man of gigantic stature— were transported on the shoulders of the most renowned warriors of the surrounding country . for many hours they travelled without rest. But half way on the journey the carriers had to quit overcome by fatigue— they had walked many hours and Pogatticut was heavy. So by the side of the trail, at a place called “Whooping Boys Hollow,” they scooped out a shallow hole and

³⁵⁹ Vincent Bucher, « Désir de monuments chez Ezra Pound, William Carlos Williams et Robert Smithson » dans *Monument et Modernité dans l'Art et la Littérature Britanniques et Américains*, Marc Porée & Christine Savinel (éds.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2015, 191.

³⁶⁰ Cité dans Cécile Roudeau, « A Name for a Monument: Epitaphs of Native America in James Fenimore Cooper and Lydia Howard Sigourney » dans *Monument et modernité dans l'art et la littérature britanniques et américains*, Marc Porée et Christine Savinel (eds.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2015, 39.

³⁶¹ *Ibid.* 43.

³⁶² *Ibid.* 40.

³⁶³ *Ibid.* 42.

laid the dead chieftain down in it while they rested. By so doing, the spot became sacred, held in veneration by the Indians. (*P* 132)

Dans ce passage en prose de *Paterson*, c'est d'abord l'homme, Pogatticut, qui fait monument, puis c'est le lieu, (« spot »), qui devient sacré. Comme le tournesol de Ginsberg se fait le catalyseur de l'histoire et du poème : le lieu, la terre deviennent sépulcre et renferment la préhistoire du continent.

Williams veut entrer en contact avec le territoire à la manière d'un Indien, c'est d'ailleurs pour cela que dans son roman *In the American grain*, il célèbre l'odyssée du bûcheron Daniel Boone qui découvre le Kentucky au-delà la frontière appalachienne :

Filled with the wild beauty of the New World to overbrimming so long he had what he desired, to bathe in, to explore always more deeply, to see, to feel, to touch—his instincts were contended. Sensing a limitless fortune which daring could make his own, he sought only with primal lust to grow close to it, to understand it and to be part of its mysterious movements—*like an Indian*. (*IAG* 137, je souligne)

Le poète moderniste déambule « comme un Indien » dans le poème : c'est pieds nus, le pas léger qu'il entre dans la langue américaine. Pour le dire avec Jacques Darras, il parvient « à dessiner en creux la place vacante de l'homme américain, celui qui, parti idéalement d'une foulée indienne, fût sorti du cadre des musées de l'Europe³⁶⁴ ». Comme les Amérindiens dont il nous conte l'histoire, il trouve dans la nature, dans le lieu, « spot », une substance monumentale. Il va chercher l'histoire dans le corps de l'Amérique et non dans le temps. À la manière des rochers rouge-sang du Colorado, la ville de Paterson et sa montagne, Garret Mountain, s'érigent dès le commencement, en monuments statufiés auxquels le poète insuffle la vie :

Paterson lies in the valley under the Passaic Falls
its spent waters forming the outline of his back. He
lies on his right side, head near the thunder
of the waters filling his dreams! Eternally asleep,
his dreams walk about the city where he persists
incognito. Butterflies settle on his stone ear.
Immortal he neither moves nor rouses and is seldom
seen, though he breathes and the subtleties of his machinations
drawing their substance from the noise of the pouring river

³⁶⁴ J. Darras, « Grain, graine, grenat d'Amérique », art cit. 182.

animate a thousand automatons.

[...]

And there, against him, stretches the low mountain.

The Park's her head, carved, above the Falls, by the quiet

river; Colored crystals the secret of those rocks;

farms and ponds, laurel and the temperate wild cactus,

yellow flowered . . . facing him, his

arm supporting her, by the *Valley of the Rocks*, asleep.

Pearls at her ankles, her monstrous hair

spangled with apple-blossoms is scattered about into

the back country, waking their dreams— where the deer run

and the wood-duck nests protecting his gallant plumage. (P 6, 8-9)

Si les oreilles de Paterson sont de pierre, il n'en reste pas moins qu'il respire (« he breathes ») et que les bruits de la rivière le nourrissent et l'articulent, comme un moulin à eau se mettrait en branle pour déclencher toute une série de mouvements (« the subtleties of his machinations drawing their substance from the noise of the pouring river animate a thousand automatons »). De même, la montagne est créature (« carved ») mais elle est aussi nature, matrice nourricière, elle n'est donc pas statique comme le serait un monument. Elle se laisse même appréhender en véritable biotope et ses pentes fertiles incrustées de pierres se couvrent d'une végétation verdoyante.

Ainsi pour Williams, il faut cultiver le monument jusqu'à ce que le marbre de la tombe soit recouvert de mousse et de fougères, une vie s'y développe qui ignore la composition même de son sol. Les tombes indiennes sont perçues comme appartenant au monde de la nature, celui de la vie. Le poète tente de compenser la perte qu'implique la tombe par la grâce de l'imagination poétique. Par elle, il peut espérer recouvrer l'innocence primordiale, sans médiation. Pourtant, il ne s'agit pas pour Williams de présenter au lecteur une vision édénique dont il pourrait jouir en toute quiétude mais plutôt de venir signifier l'écart creusé par l'histoire et le temps, de suivre les traces qui mènent vers les profondeurs insondables, contrepied symétrique de la transcendance verticale. Le monument n'est pas à aller chercher ailleurs, il est sous la terre de l'Amérique qui laisse entrevoir un instant ses racines serpentine : « —roots, for the most part, *writhing / upon the surface /* (so close are we to ruin every / day!) / searching the punk-dry rot » (P 45, je souligne).

b. Allen Ginsberg : « subways for the endless ride³⁶⁵ »

Ouverture de la marge

Dans l'œuvre d'Allen Ginsberg, le sous-sol prend des allures de bunkers, d'abri antiatomique, de refuge voire de garde-manger pour ceux qui se préparaient à une troisième Guerre Mondiale en pleine guerre froide. Le souterrain n'est pas pour lui une création de la nature mais bien davantage une construction humaine. C'est là que grouille la vermine : rats et ribleurs vivent sous le même sol pour ainsi dire, ils partagent le même quai de métro. Tout se passe comme si le sous-sol était aussi une réserve lexicale inexploitée, l'occasion donc de creuser les idiosyncrasies vagabondes de la langue américaine en exhumant ce qu'il appelle les « archives du sous-sol³⁶⁶ ». Comme nous prévient Williams dans l'avertissement qui prélude au poème « Howl », c'est une nouvelle déclinaison de la descente aux enfers que propose Ginsberg. Le poème « Howl » inaugure une nouvelle saison en enfer rimbaldienne dont les racines souterraines évoquent les tentacules des monstres qui peuplent l'univers de Dante et rappellent également le recueil de son préfacier, *Kora in Hell*.

Mais le souterrain de Ginsberg reste toujours le lieu de la marge et de la désorientation dont le poète a fait son élément. Les individus qu'on y rencontre ne sont pas des monstres mais les membres de sa génération, ou comme le dit Jeffrey Meyers, « Ginsberg's damned were men he pitied and friends he loved³⁶⁷ ». C'est-à-dire que le souterrain de Ginsberg est peuplé de hors-la-loi, d'individus perçus comme déviants par la société des années cinquante. Jeffrey Meyers propose une belle analyse glaçante de la répétition ternaire « boxcars, boxcars, boxcars, racketing through snow » (*CP* 135) au premier chant, écho des wagons de la mort, qui rebondissent sur les parois du métro new yorkais :

The subways symbolize the shuddering black underground inferno—with its noise, stink, filth and rats—that winds around in Dantesque circles beneath the urban deathscape. The analogous, inexorable “boxcars boxcars boxcars racketing through

³⁶⁵ Dans « Howl » (*CP* 134).

³⁶⁶ Allen Ginsberg au sujet de *Junkie* de William. S. Burroughs: « It would be too great a presumption to compare such a localized world of horror as that of junk, with the universal Inferno of Dante; and yet that comparison, for certain sparseness of manner and realistic use of simile, is what may happily arise in the mind of the trained reader. [...] It is an important document; *an archive of the underground*; a true history of the true horrors of vice », Allen Ginsberg, *Deliberate Prose*, New York, Bill Morgan éd., Harper Collins, 2000, 382, je souligne.

³⁶⁷ Jeffrey Meyers, « Ginsberg's inferno: Dante and “Howl” », *Style: Public Discourse, Forms, Plots, and Consciousness*, Spring 2012, vol. 46, n° 1, 90.

snow” ominously recall the recent transport (as late as 1945) carrying Jews to their wintry holocaust³⁶⁸.

Pourtant, le vagabond de « Howl », s’il est marqué par l’histoire, n’est pas celui que nous décrivaient Steinbeck ou Dickens. Pas d’exode rural, d’émigration, ni même de réel prolétariat, ces flâneurs bohèmes aux pérégrinations quichottesques sont le fruit de la société ultra-capitaliste qu’ils combattent, au sein de ce que l’on appellera ensuite la contre-culture. Plus proche peut-être de l’Ishmael melvillien mais aussi biblique, le vagabond de « Howl » est voué à l’errance dans le désert sauvage, il est expulsé des terres qu’il habitait autrefois. C’est sans doute dans son traitement du souterrain que Ginsberg est le plus « beat » au sens des béatitudes où l’entendait Kerouac³⁶⁹ : « Meek crowd underground saints perish creeps streetwomen » (CP 180, « Europe! Europe! »). L’adjectif « meek » vient évoquer le sermon sur la montagne dans sa traduction anglaise, « Blessed are the meek: for they shall inherit the earth³⁷⁰ » qui faisait déjà référence à un psaume plus ancien : « But the meek shall inherit the earth; and shall delight themselves in the abundance of peace³⁷¹ ». Ce sont eux, les « simples d’esprit », les « débonnaires », selon les traductions, qui habitent le souterrain « béat » de Ginsberg, car ils ont été rejetés à la marge par la société et ses institutions, représentées dans le poème par le monstre « Moloch ».

Moloch the incomprehensible prison! Moloch the crossbone soulless jailhouse and Congress of sorrows! Moloch whose buildings are judgement! Moloch the vast stone of war! Moloch the stunned governments! (CP 139)

Les laissés-pour-compte trouvent donc refuge dans un poème qui engage le lecteur à faire l’expérience par lui-même de l’étourdissant parcours des voyageurs du métro new-yorkais. Au fond, Ginsberg ne cherche pas seulement à mettre en valeur l’écart qui sépare le monde souterrain du monde de la société *mainstream* : il nous propulse dans l’épaisseur de la frontière qui les sépare. Les associations lexicales telles que « unshaven rooms », « ashcan rantings », « eyeball kicks », « sexless hydrogen », « hydrogen jukebox », « basements hungover », « tubercular sky » viennent former des monstruosité sémantiques saisissantes qui catapultent véritablement le lecteur dans le monde souterrain qu’il nous décrit. Ces associations d’images sont pour Ginsberg proches des techniques imagistes de Williams et de

³⁶⁸ *Ibid.* 90.

³⁶⁹ Le narrateur du roman de Jack Kerouac *On the Road*, Sal Paradise, affirme au sujet de Dean Moriarty (Neal Cassidy) : « He was BEAT – the root, the soul of beatific » (*On the Road*, 184).

³⁷⁰ *King James Bible*, Matthew V.5.

³⁷¹ *Ibid.*, Psalm 37, verse 11.

la composition du haïku : « the imagery often consists of 1920s W.C.W. imagistically observed detail collapsed together by interior logic — i.e., “hydrogen jukebox”, Apollinaire, Whitman, Lorca. But *not* automatic surrealism. Knowledge of Haiku and ellipse is crucial³⁷² ». Il s’agit à nouveau de recyclage pour Ginsberg, à la fois dans l’emploi de techniques anciennes qu’il transforme à sa guise, mais aussi car c’est à partir de mots simples et courants qu’il donne naissance à ces nouvelles unités de sens. Ainsi donc, au regard qui observe « I saw the best minds of my generation destroyed by madness » (CP 134) succède une laborieuse descente aux enfers ponctuée de l’anaphore « who » qui efface peu à peu le point de vue du « je » initial pour laisser place à l’expérience pure. Les dédales du vers long, aussi infinis, « endless », que le trajet qui conduit de Battery Park au Bronx, et les juxtapositions idiosyncratiques, dilatent le vers et augmentent les capacités pulsatoires du poème pour laisser le lecteur (ou l’auditoire) haletant.

who chained themselves to subways for the endless ride from Battery to holy Bronx
on benzedrine until the noise of wheels and children brought them down shuddering
mouth-wracked and battered bleak of brain all drained of brilliance in the drear light
of Zoo,
who sank all night in submarine light of Bickford’s floated out and sat through the
stale beer afternoon in desolate Fugazzi’s, listening to the crack of doom on the
hydrogen jukebox,
who talked continuously seventy hours from park to pad to bar to Bellevue to museum
to the Brooklyn Bridge (CP 134-135)

Il y a dans l’écriture poétique de « Howl » une dimension proprement expressive qui engage le lecteur à prendre part à l’expérience. La lecture que fait le poète à la Six Gallery de San Francisco le 7 octobre 1955 (sur laquelle nous reviendrons en détail au chapitre VI) décuple l’expressivité du poème et permet de mieux déployer sous nos yeux la scène qu’offre cette génération condamnée à l’errance des tunnels de la cité. La lecture passionnée et animée qu’en fait Ginsberg nous donne à entendre les déambulations tonitruantes des clochards célestes³⁷³ exclus par les institutions (prisons, hôpitaux psychiatriques) et tente de les réhabiliter, de restaurer leur humanité par le poème. Le poème se présente comme une tentative de partage de l’expérience de la marge, il s’efforce de la penser et d’en faire sens.

³⁷² Lettre de Ginsberg à Eberhart citée dans Bill Morgan et Nancy J. Peters, *Howl on Trial: the Battle for Free Expression*, San Francisco, City lights books, 2006, 42.

³⁷³ Traduction française du titre du roman de Jack Kerouac, *Dharma Bums*.

Les nombreuses références bibliques et surtout au Nouveau Testament sont autant de rappels des souffrances du Christ sur la croix et opèrent, en creux, un rapprochement avec la douleur ressentie par une génération d'exclus. Les couronnes de laurier et de flammes (« crowned with laurel in oblivion », « crowned with flame », [CP,136-137]) dessinent au-dessus de la tête des hipsters angéliques, « angel headed hipsters » (CP 134), une auréole qui rappelle la couronne d'épines que les soldats romains avaient tressée pour Jésus. La référence au mont Golgotha est quant à elle une évocation explicite de la passion, « who barreled down the highways of the past journeying to each other's hotrod-Golgotha jail-solitude watch or Birmingham jazz incarnation » (CP 137). Finalement, c'est sans doute le cri de désespoir de Jésus sur la croix qui offre la référence la plus frappante au Nouveau Testament :

and rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow of the band
and blew
the suffering of America's naked mind for love into an eli eli lamma lamma
sabachtani
saxophone cry that shivered the cities down to the last radio
with the absolute heart of the poem of life butchered out of their own bodies good to
eat a
thousand years. (CP 139)

Le hurlement (« howl ») de détresse christique (« eli eli lamma lamma sabachtani ») est transfiguré par le souffle de John Coltrane et de son saxophone dans ces deux vers qui concluent le premier chant du poème. Si le dernier vers est une allusion aux junkies et à la mère hospitalisée du poète³⁷⁴ dont les corps sont « charcutés » (« butchered out of their own bodies ») et décharnés, vidés de leur âme, l'ingurgitation cannibale qui suit (« good to / eat a / thousand years ») peut également se lire comme une parodie de la cène.

Pour une poétique catatonique

Nous l'avons constaté, le poème fait montre d'une grande expressivité et d'une forte intensité, mais il n'en reste pas moins obscur et hermétique par endroits, à cause de sa syntaxe

³⁷⁴ Voir les vers « with mother finally ***** [fucked], and the last fantastic book flung out of the tenement window » (CP 138) ainsi que la description du corps de Naomi dans « Kaddish » : « One night, sudden attack— her noise in the bathroom— like croaking up her soul— convulsions and red vomit coming out of her mouth— diarrhea water exploding from her behind— on all fours in front of the toilet— urine running between her legs— left retching on the tile floor smeared with her black feces— unfainted— At forty, varicosed, nude, fat, doomed, hiding outside the apartment door near the elevator calling Police, yelling for her girlfriend Rose to help— » (CP 226)

tantôt hypotactique (répétition de conjonctions de coordination « and » / « & », « or » ou de subordination « who », « of whom », « where », de prépositions « of », « on »), tantôt paratactique³⁷⁵ (juxtapositions simples sans concaténation) :

who were burned alive in their innocent flannel suits on Madison Avenue amid blasts
of leaden verse &
the tanked-up clatter of the iron regiments of fashion & the nitroglycerine shrieks of
the fairies of
advertisement & the mustard gas of sinister intelligent editors, or were run down by
the drunken taxicabs of Absolute Reality, [...]
who sang out of their windows in despair, fell out of the subway window, jumped in
the filthy Passaic, leaped on negroes, cried all over the street, danced on broken
wineglasses barefoot smashed
phonograph records of nostalgic European 1930s German jazz finished the whiskey
and threw up groaning into the bloody toilet, moans in their ears and the blast of
colossal steamwhistles, (CP 137)

Il convient de comprendre comment un poème qui semble parfois n'être que bruits, ou peut-être que cris, et qui souvent, ne laisse saisir qu'un extatique silence, parvient tout de même à communiquer et à véhiculer du sens pour celui qui le lit. Cette problématique est propre aux clochards et camés qui hantent les souterrains du poème et du langage, ou dans les mots de Jean-Claude Beaune : « Dans ces silences, ces absences, le vagabond, le solitaire viennent nicher leur moindre être³⁷⁶ ».

Dès le premier chapitre, nous esquissons un schéma du fonctionnement matrilinéaire (adjectif on ne peut plus juste dans le contexte de l'œuvre de Ginsberg) de la lettre « o ». Ce petit cercle dessinerait une absence, un vide, un silence, une clôture autour du langage, qui court-circuite la communication. Pour Jean-Claude Beaune, ces écarts dans la communication du sens s'apparentent à la répétition, figure omniprésente dans le poème, notamment par l'anaphore : « Il est possible de transformer la répétitivité sans laquelle aucune pédagogie n'est pensable en psalmodie monotone, en mécanique supérieure : l'individu alors touche à

³⁷⁵ Comme le rappelle Jean-Jacques Lecercle dans *Philosophy of Nonsense*, Heidegger voyait dans la parataxe l'expression d'un manque de sophistication linguistique propre aux enfants et aux peuples « primitifs ». Dans le contexte de « Howl », la parataxe vient mettre en voix le cri animal et primordial, il est le signe d'une langue élémentaire que le poète veut en adéquation avec l'Être, « [a] closeness to Being ». Voir Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy of Nonsense*, New York, Routledge, 1994, 52.

³⁷⁶ Jean-Claude Beaune, « Un détrit humain, le vagabond de l'entre-deux-monde », *Cités*, 2000, No. 1, Sociétés sans droits, Paris, PUF, 123.

l'extase et s'assimile à quelque force transcendante ou à un pouvoir magique³⁷⁷ ». Pourtant, la « mécanique » du poème, ses anaphores en « who » au premier chant, « Moloch » au deuxième, et « I'm with you in Rockland » au troisième et dernier, ne semblent pas faire « [disparaître] le sens du message » comme l'affirme Beaune. On ne peut dire qu'il « n'y a plus d'échange, plus de communication » dans le poème ni que le langage soit « devenu une machine parfaitement réglée et régulière, un automate si l'on veut³⁷⁸ ». Au fond, Ginsberg parvient à pallier la monotonie psalmodique du poème grâce à un mouvement inverse à celui, mécanique, de la répétition. L'anaphore ne parvient jamais complètement à s'installer comme système et le poète procède à un dérèglement constant de la mécanique qu'il met en place. À l'instar de la société qu'il fustige et sa « machinery of night » (CP 134), il introduit l'erreur en même temps qu'il crée le système qui l'engendre. Le poète nous donne à entendre le « catatonic piano » (CP 141) auquel il fait allusion au deuxième chant et met en rythme la table de pingpong de l'hôpital psychiatrique « resting in catatonia » (CP 138) dans le cœur du poème. Ainsi, aux longs souffles du premier chant succèdent les exclamations anathémiques du deuxième « Moloch! Solitude! Filth! Ugliness! Ashcans and unobtainable dollars! Children screaming under the stairway! » (CP 139). Ces exclamations viennent en réponse à la question posée par le premier chant, formulée ainsi par Gregory Stephenson : « To what merciless, cold, blind idol were the “angelheaded” of section one given in sacrifice³⁷⁹? » À la limite de la coprolalie et du syndrome neurologique au second chant, le poème passe à un discours organisé et clair au troisième. Le chant consacré aux mécanismes de la société est le seul à développer un mode véritablement « catatonique » justement, réminiscences des patients en asile psychiatrique : « A lot of these forms developed out of an extreme rhapsodic wail I once heard in a madhouse³⁸⁰ ».

C'est aussi une strophe composée essentiellement de phrases nominales, très pauvre en verbes conjugués : le poète est sans verbe face à la loi monstrueuse de Moloch. Les premier et dernier chants font usage d'une syntaxe plus complexe, bien qu'elle ne soit pas toujours correcte. En effet, le poète y développe des propositions subordonnées anaphoriques en « who » et « where » là où la jérémiade à Moloch n'était que superpositions paratactiques de mots et de segments de phrases. Il y a donc de l'inattendu, des accords discordants, des

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ Gregory Stephenson, *The Daybreak Boys*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1990, 54-55.

³⁸⁰ Allen Ginsberg, "Notes Written on Finally Recording *Howl*", *Deliberate Prose: Selected Essays 1952-1995*, New York, Harper Collins, 2000, 231.

bruits inintelligibles et des silences abscons qui émaillent l'homogénéité du poème et qui pour Beune, mènent également à l'essoufflement du sens.

Inversement, une autonomie absolue du sens qui permettrait à chacun de dire ce qu'il veut sur un thème sans aucun souci de cohérence (même s'il s'agit apparemment d'une expérience poétique rare) perd toute fonction communicatrice. Les sons deviennent des bruits, les sens des nébuleuses : la rareté de cette création chaotique du « cosmos » amène à utiliser des produits adaptés plaçant l'individu dans un état de surréalité (alcool, éther, opium, drogues...) qui détermine par avance le surcodage intériorisé. Plus généralement, trop de bruits ou trop de silences reviennent au même : à quelque transe mystique peut-être mais qu'il est difficile à faire partager aux autres à moins, et c'est là l'aspect sectariste et messianique du problème, que ceux-ci n'aient été placés dans un état adéquat par des moyens adaptés, n'aient été conditionnés à recevoir ce rien comme un tout. Le vagabond touche à la sainteté, et reste entre deux mondes³⁸¹.

Le poème « Howl » développe deux stratégies de non-communication, celle de la « répétitivité » mécanique et celle de l'incohérence catatonique, dont Beune livre de précieuses définitions. Pourtant, le poème offre bien un sens à la lecture, sinon pourquoi cette postérité ? Pourquoi même vouloir le censurer à sa parution ? Pourquoi s'en offusquer ? Il nous semble que c'est dans la rencontre de ces deux régimes que le poème se laisse appréhender. Il déploie un système que le lecteur déchiffre et vient dans le même temps lui imposer une remise en question permanente de ce même système. Le poème est en équilibre funambule, toujours *à la limite*, dans l'entre-deux, et c'est sans doute là sa grande réussite. Le poète prend également soin de réinjecter de l'ordinaire au poème par l'emploi d'un vocabulaire simple, il vient huiler l'engrenage par le rythme du vers en adéquation avec son souffle naturel, « Hebraic-Melvillean bardic breath³⁸² ».

Ginsberg semble même avoir quelques difficultés à se détacher d'une syntaxe fluide et reste finalement dans une grammaire relativement conforme au bon usage. On voit par exemple dans l'extrait précédemment cité qu'il tente d'enlever les virgules de la proposition, pour finir par les réinsérer :

³⁸¹ J-C. Beune, « Un détrit humain », art.cit. 123.

³⁸² A. Ginsberg, *Deliberate Prose*, op.cit. 229. Il ajoutera d'ailleurs à ce sujet : « Ideally each line of *Howl* is a single breath unit. My breath is long— that's the measure, one physical-mental inspiration of thought contained in the elastic of breath » (230)

danced on broken wineglasses barefoot smashed phonograph records of nostalgic European 1930s German jazz finished the whiskey and threw up groaning into the bloody toilet, moans in their ears and the blast of colossal steamwhistles, (CP 137)

C'est donc au lecteur de compléter la ponctuation et de remplir les « trous » laissés par la vacance des virgules. Le système ayant déjà été construit à ce moment du poème et de la phrase, il est évident que les virgules vont venir trouver leur place avant chaque verbe au prétérit pour séparer chaque procès. La mécanique est intégrée par le lecteur qui n'a aucune difficulté à reconstituer la ponctuation originelle de la phrase. Pourtant, l'absence de virgule contribue malgré tout au dérèglement d'une mécanique opérante dans la première partie de la proposition : « who sang out of their windows in despair, fell out of the subway window, jumped in the filthy Passaic, leaped on negroes, cried all over the street, danced on broken wineglasses » (CP 137). Mais surtout, cet « oubli » favorise la confrontation des termes, systématique dans le poème. Ce vide participe du même processus que les composés tels que « hydrogen jukebox » observés précédemment. Il favorise le frôlement des images, le télescopage des termes. L'adjectif « barefoot », s'il vient *a priori* naturellement qualifier l'individu qui « danse sur les bris de verre », (« danced on broken wineglasses barefoot ») se pose également devant « smashed phonographs » car sinon, sa place logique dans le processus cognitif aurait été adverbiale, et il se serait inséré plus naturellement après « danced » : « danced barefoot on broken wineglasses » aurait très bien fonctionné si la proposition avait été suivie d'une virgule par exemple. Mais ici, le pied nu ensanglanté d'avoir dansé sur les éclats de verre vient briser les vieux albums vinyles pour phonographes mettant un terme au jazz allemand nostalgique des années 1930 : « nostalgic European 1930s German jazz finished ». Ainsi, « finished » est à la fois participe passé, et prétérit pour le procès qui suit « finished the whiskey ». Les images se juxtaposent et s'entrechoquent, elles se frôlent et s'égratignent et c'est de cette écorchure que jaillit le sens. Pour Ginsberg, la syntaxe bancaire vient mettre en mouvement dans le texte le pas claudicant de Charlie Chaplin : « making awkward combinations like Charlie Chaplin's walk³⁸³ ». Ce sens n'est pas toujours contrôlé par le poète car les frottements, le frôlement permanent du sens et du non-sens, des entités sémantiques, ordonne un système aléatoire et chaotique. Le texte creuse donc des réseaux de sens souterrains et rhizomatiques et développe une grammaire qui sourd à sa surface. Le chaos syntactique, bien qu'il soit lui-même régulé, renforce l'expressivité du poème que nous

³⁸³ *Ibid.*

avons d'emblée soulignée, et nous enjoint à faire l'expérience du sous-sol : « syntactic chaos, because of the centrality of syntax, provokes the deepest unease³⁸⁴ ».

Tout se passe donc comme si le poète nous conviait à une lecture multiple, polyphonique et anamorphique du texte, dont il nous impose de reconstituer la syntaxe, « to recreate the syntax and measure » en même temps qu'il s'impose à lui-même un nouvel ordonnancement puisqu'il poursuit le vers par : « to recreate the syntax and measure *of poor human prose* » (CP 138, je souligne). Puis le poète dessine les traits des oubliés du poème : « speechless and intelligent and shaking with shame, rejected yet confessing out the soul to conform to the rhythm of thought in his naked and endless head » (CP 138-139). Dans cette hypotypose descriptive, c'est le poète lui-même qui esquisse son auto-portrait mais c'est aussi le lecteur, « speechless », face au poème, et parfois exclu, « rejected », du système de circulation du sens. Ainsi donc, sans voix mais intelligent, intelligible, le poème se donne à lire sur le mode de la confession. D'où sans doute, le parallèle souvent établi entre Ginsberg et le confessionnalisme, notamment celui de Robert Lowell³⁸⁵.

c. Coda : Allen Ginsberg entre invisible et indicible

Odyssée souterraine

Quand Williams fait surgir du sol les vestiges enfouis pour les ériger en monuments de terre rouge et que Ginsberg nous somme de descendre les marches qui mènent au sous-sol (« the stairs of the subway » [CP 817]), ils rendent visible par la lecture ce qui est d'ordinaire caché, ils viennent dire l'invisible au risque de sombrer dans l'indicible ou dans les mots de Jean-Michel Maulpoix, ils « pren[nent] le risque de la chute³⁸⁶ ». L'idéale accession à l'indicible se traduit souvent par une représentation poétique de ce qui n'est pas d'ordinaire visible : une crypte souterraine où se réserve le sens et où se déploie le poème. Ainsi Jonah Raskin affirme que ce sens crypté donne l'impulsion première à la lecture du poème « Howl » :

³⁸⁴ J.-J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense*, *op.cit.* 57.

³⁸⁵ Voir notamment à ce sujet les articles « Republican Objects And Utopian Moments: The Poetries Of Robert Lowell and Allen Ginsberg » de Charles Molesworth et le plus récent « Between Modernism and Postmodernism: The Cold War Poetics of Bishop, Lowell, and Ginsberg » de Steven Gould Axelrod.

³⁸⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, 10.

There was something wonderfully subversive about *Howl*, something the poet had hidden in the body of the poem because it was too dangerous to say openly, something we had to uncover and decode. [...] As he himself would explain, *Howl* would appeal “to the secret or hermetic tradition of art”³⁸⁷.

Pour le poète, seuls ceux qui ont plongé dans le souterrain psychédélique atteignent le véritable sublime et le sacré (« holy »). Le lecteur doit donc lui aussi s’investir dans la lecture s’il ne veut pas rester à la marge de l’expérience langagière de cette « génération ». C’est un rivage hors langage, hors de toute narration que veut gagner le poète en plongeant au plus profond des entrailles de la terre au cours de ce que Gregory Stephenson qualifie de « night-sea journey » coleridgien³⁸⁸, analogie qu’il tire de l’ultime strophe du poème :

I’m with you in Rockland
in my dreams you walk dripping from a sea-journey on the highway across America in
tears to the door of my cottage in the Western night. (CP 141)

Le labyrinthe souterrain préside à toute la traversée du poème jusqu’à ce que le poète émerge à nouveau vers le visible, « a growth again towards light³⁸⁹ », lorsqu’il conclut le poème sur l’image de son cottage californien. Ce retour suivi ensuite du « Footnote to Howl » et sa répétition de « holy » obéit semble-il au schème judéo-chrétien (chute, châtement, rédemption) et cela est d’autant plus vrai si l’on tient compte du poème qui suit directement « Howl » dans les *Collected Poems*, « A Strange New Cottage in Berkeley ». Le poète émerge à nouveau, attiré par les bienfaits du monde naturel. Il revient cependant chargé d’un certain savoir qu’il aura fait remonter des souterrains dantesques et son appréhension du monde s’en trouve modifiée, comme le vieux marin de la célèbre ballade avec qui il partage l’expérience de la marge, résultat de cette « odyssée hallucinée³⁹⁰ ». Chez Ginsberg, l’expérience visionnaire et prophétique de la marge transfigure par exemple les prunes du jardin en anges attentionnés et bienveillants : « my reward, when the garden fed me its plums / from the form of a small tree in the corner, / an angel thoughtful of my stomach, and my dry / and lovelorn tongue³⁹¹ » (CP 143). On observe le même schéma dans l’organisation du voyage maritime du marin de Coleridge, qui, « au terme de son périple, revient au port riche d’une expérience

³⁸⁷ Jonah Raskin, *American Scream: Allen Ginsberg’s Howl and the Making of the Beat generation*, Berkeley, Univ of California Press, 2004, xii.

³⁸⁸ Voir à ce sujet l’excellente analyse du poème par Stephenson dans « Ginsberg’s ‘Howl’ : A Reading », *The Daybreak Boys*, *op. cit.*, pp. 50-58.

³⁸⁹ G. Stephenson, *The Daybreak Boys*, *op. cit.* 57.

³⁹⁰ François Piquet, *Le romantisme anglais: émergence d’une poétique*, Paris, PUF, 26.

³⁹¹ Pour une analyse plus détaillée du poème voir Chapitre V.

qui, malgré son caractère tragique et radical, lui donne une forme de connaissance (“*a different lore*”, assurément), celle du mal, de sa nature, et même de sa place au sein de la grande norme véhiculée par le mythe³⁹² ». Ayant découvert Moloch comme source du mal qui ronge sa génération, le héros de la traversée se retrouve pourtant voué à répéter son discours. Comme le vieux marin, Ginsberg n’aura de cesse de répéter ses prophéties dans toute son œuvre, limitant ainsi pour l’artiste, la véritable rédemption. Le retour chez soi, *nostos* odysseén, n’est jamais total et le poète se trouve refoulé dans un « entre-deux tragique³⁹³ » dont il ne peut s’échapper.

Brandissant « sexes et manuscrits » (« genitals and manuscripts » [CP 136]) à travers les forêts orphiques du continent, le poète donne à son poème des airs d’*Énéide*. Il puise aussi ses sources dans la figure du juif condamné à l’errance, au nomadisme et à l’exil, et dans celle d’un Lazare ou d’un Christ ressuscité. Cette traversée géographique du sous-sol correspond également à un voyage intérieur guidé par les symboles archétypaux que sont le soleil, la lune, le ciel ou la rivière : « sun and moon and tree vibrations in the roaring winter dusks of Brooklyn » (CP 134), « Empire State out of the moon » (CP 135), « blue floodlight of the moon » (CP 136). « Down to the river! » (CP 140), « Holy the sea » (CP 142), « under the tubercular sky » (CP 137). Il y a intériorisation de ce territoire sur lequel l’inconscient projette ses images. Le souterrain new-yorkais est éclairé par la lumière pâle d’une lune électrique. La lune est un symbole particulièrement important chez Ginsberg, il décrira ailleurs la lune moscovite qui se dessine en symétrie de celle du peintre Chagall : « Be kind to your self who weeps / under the Moscow moon (CP 368). Dans « Howl » la lune diffuse la lumière de l’imagination, elle vient signifier la vie nocturne *underground* à l’heure où le lycantrope transfiguré pousse ses cris, (« howl »), sur les toits de Brooklyn. La lune est aussi symbolique de la mère³⁹⁴, Naomi, dont Ginsberg écrivait qu’elle est le centre du poème : « *Howl* is really about my mother, in her last year at Pilgrim State Hospital—acceptance of her later inscribed in *Kaddish* detail³⁹⁵ ». Il ajoutera dans une lettre à John Hollander : « It’s dedicated to my

³⁹² D. Bonnacase et M. Porée, *Lyrical Ballads de Wordsworth et Coleridge; la différence en partage*, *op. cit.* 118.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ Cf. Carl Gustav Jung, *Les racines de la conscience: études sur l’archétype*, Traduit par Roland Cahen, Paris, Buchet-Chastel, 1971, 96.

³⁹⁵ Allen Ginsberg, *To Eberhart from Ginsberg: a letter about Howl, 1956: an explanation by Allen Ginsberg of his publication Howl and Richard Eberhart’s New York times article* « West coast rhythms, » together with comments by both poets and relief etchings by Jerome Kaplan, Lincoln, Penmaen Press, 1976, 11.

mother who dies in the madhouse and it says I loved her anyway & that even in worst conditions life is holy³⁹⁶ ».

Au seuil du poème, le paratexte nous indique que ce cri a un destinataire : « *For Carl Solomon* », compagnon de cellule de Ginsberg lorsqu'il était interné à l'hôpital Bellevue à New York³⁹⁷. Et puis à la fin, comme une note de bas de page, un lieu, « San Francisco » : de New York à San Francisco, le poème ouvre une géographie dès son paratexte. Raskin remarque d'ailleurs que le poème nomme une douzaine de villes : « nearly a dozen American cities appear in the pages of *Howl*: Atlantic City, Baltimore, Birmingham, Denver, Houston, Laredo, Los Alamos, Newark, and Paterson³⁹⁸ ». À cette liste pourrait venir s'ajouter d'autres toponymes (Chicago a été oublié) tels que les noms de *boroughs* et de quartiers new yorkais, d'états et de pays qui jalonnent le poème : Battery, Bronx, Brooklyn, Harlem, Manhattan, Staten Island, Colorado, Idaho, Kansas, New Jersey, Oklahoma, America, Canada, Mexico pour ne rien dire des rivières Passaic ou de l'Hudson. Ces toponymes dont nous avons déjà analysé l'usage fréquent suggèrent ici à nouveau la tension entre le familier et l'étranger mais ils renforcent aussi la dichotomie entre surface et profondeur qui structure le poème. Le toponyme s'inscrit à la surface de la carte que le poème creuse pour accéder à ses cryptes souterraines. Cette abondance de repères spatiaux participe aussi de l'interprétation « bouddhiste » du monde par Ginsberg et de sa vision totalisante et organique qui vient se superposer au chaos et à l'accident, « the total delight in accident », selon les termes employés par Chögyam Trungpa³⁹⁹. Cette rencontre est la condition même de la création poétique et fait advenir le poème.

Silence(s)

Nous l'avons évoqué, l'absence de signe écrit, celle des virgules par exemple, participe de cette expérience limite. Le sous-sol pose la question des vides autant que des pleins. Il peut sembler étrange d'évoquer le silence dans la poésie de Ginsberg au contraire si loquace. Pourtant, les répétitions et anaphores viennent mimer l'écho et les réverbérations des cris solitaires du poète sur les murs carrelées du métro new yorkais et de sa cellule

³⁹⁶ Allen Ginsberg, *Howl: Original Draft Facsimile, Transcript & Variant Versions, Fully Annotated by Author, with Contemporaneous Correspondence, Account of First Public Reading, Legal Skirmishes, Precursor Texts & Bibliography*, New York, Harper & Row, 1986, 163.

³⁹⁷ « Within the confines of the mental institution, Carl Solomon became Allen's closest confidant. A man of sharp contrasts, Solomon was a bright student of Surrealist writers, with a compelling interest in unconventional behavior, especially his own », M. Schumacher, *Dharma Lion, op. cit.* 115.

³⁹⁸ J. Raskin, *American Scream, op. cit.* 133.

³⁹⁹ A. Ginsberg, *Deliberate Prose, op. cit.* 272.

d'internement. La répétition de ce « who » se fait aussi reprise mimétique du hullement des hiboux qui brise le silence nocturne, son primal qui remonte des profondeurs de la nuit, déjà présent dans *Paterson* « who? who? who? » (*P* 27). Ce cri « howl » serait en quelque sorte, d'après les formes établies par André Neher, « le dire du non-dit⁴⁰⁰ ». Il y aurait le silence qui se manifeste par l'absence de mots, et le silence du flot continu, le silence « assourdissant » du hurlement. L'oralité du poème, sa lecture publique et son usage des silences inscrivent le poème dans la tradition juive. En effet, comme le rappelle Ann Lecercle en citant Martin Buber, la tradition juive se fonde sur l'écoute :

la vie juive, en nouant son rythme non pas autour d'un dogme affirmatif (je vois... ; je sais...) mais autour d'un impératif : « Écoute Ô Israël » a introduit le silence dans ses normes. Car la condition inéluctable de l'écoute, c'est le silence⁴⁰¹.

Ginsberg passe en fait sous silence la guerre et l'holocauste qui n'apparaissent qu'en filigrane sous les « crissements de roues » (« the noise wheels » [*CP* 134]) des wagons (« boxcars boxcars boxcars ») ou les inventions onomatopéiques telles que « yacketayakking » (*CP* 135). Il est question de cris dont la condition nécessaire est le silence dans le poème : « roaring winter dusks », « ashcan rantings » (*CP* 134), « shrieked with delight » (*CP* 135), « howled on their knees », « screamed with joy », (*CP* 136), « sang out of their windows in despair », « cried all over the street » (*CP* 137), « I'm with you in Rockland / where you scream in a straightjacket » (*CP* 140). La diction du poème, très synonymique et anaphorique souligne la condition catatonique et schizophrénique de l'auteur et dessine en creux la silhouette du célèbre « cri » d'Edvard Munch. Les sons rauques et les dissonances de ce cri sont aussi l'expression animale et primale de l'enfermement du sujet assiégé et piégé par les institutions. Dans ces souterrains froids et inhospitaliers, dans l'hétérotopie hostile de la prison et de l'asile ne se font entendre que les grognements et ronflements des patients et des *hobos* asphyxiés. Le rythme du vers long que Ginsberg lisait d'un souffle⁴⁰² et les nombreux espaces confinés font de ces cris des soupirs de douleurs : « picked themselves up out of basements hungover » (*CP* 136), « who sat in boxes breathing in the darkness under the bridge » (*Ibid.*), même le ciel semble parfois si proche qu'il se pose sur la ville comme un couvercle, « who coughed on the sixth floor of Harlem crowned with flame under the tubercular sky surrounded by orange crates of theology » (*CP* 137).

⁴⁰⁰ André Neher, *L'Exil de la Parole*, Paris, Seuil, 1970, 17.

⁴⁰¹ Ann Lecercle, *Le théâtre d'Harold Pinter*, Paris, Klincksieck, 2006, vol.1, 77.

⁴⁰² « Ideally each line of *Howl* is a single breath unit » (A. Ginsberg, *Deliberate Prose*, *op. cit.* 230.)

Le poème fait donc part d'une critique sociale et politique des institutions américaines. Le « je » initial du poème, même s'il s'efface au fur et à mesure du discours, introduit le poète comme origine et agent du récit et son titre, « howl », alerte le lecteur sur la nécessité et l'urgence de ce qui va suivre. Exprimant la vérité du sujet et de sa génération avec une intensité presque lyrique, le poète se pose en témoin « I saw » : « [le poème] parle à l'autre en se taisant, en lui taisant quelque chose. En taisant, en gardant le silence, il s'adresse encore. Cette limite interne à tout témoignage, le poème aussi la dit⁴⁰³ ». Le silence et le témoignage engagent politiquement l'écriture. Chez les deux poètes, la poésie est un jardin public ouvert au discours, traversés par un idéal de démocratie sur lequel il nous faut maintenant porter notre analyse.

⁴⁰³ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, l'Herne, 2005, 78.

DEUXIEME PARTIE

BRANCH

Chapitre III : Bomb, bamb & blast

Whitman animé par son peuple, Hugo appelant aux armes, Rimbaud aspiré par la commune, Maïakovski exalté, exaltant, c'est vers l'action que les poètes à la vue immense sont, un jour ou l'autre, entraînés.

—Paul ÉLUARD, Préface de *L'Honneur des Poètes*, 1943.

Le poème « Howl » vient dire la vérité du sujet avec une intensité presque lyrique par laquelle le poète se pose d'emblée en témoin : « I saw ». Il s'engage et engage son poème à agir. De même, lorsque Williams amorce ainsi un fragment de poème jeté sur un morceau de papier froissé : « I am the atomic bamb⁴⁰⁴! », c'est le poème qui parle, autant que le poète.

Ginsberg se lance dans cette quête d'intégration de la bombe dans le poème et cherche à le transformer, le faire lui-même devenir machine infernale, engin explosif à retardement. Il le fera avec succès dans « Howl », ou encore « Hūm Bom! ». Le poète *beat* opère parfois en terme williamsien un « divorce » entre le texte et l'idée et c'est aussi ce que lui reproche Jack Kerouac qui s'éloigne de Ginsberg, Orlovsky et Corso lorsqu'ils s'engagent politiquement dans le mouvement contre-culturel des années soixante. Cette vision parfois binaire qu'adopte dès lors le poète, celle de la génération « Haight Ashbury », vient parfois tout à la fois obscurcir et appauvrir le poème. Cependant, là où Kerouac voit l'œuvre de fauteurs de troubles narcissiques et amers⁴⁰⁵, nous verrons que ces poèmes sont très révélateurs du désir profond de toute une génération de revenir à un mode de vie primitif, et d'une nostalgie pour un Eden perdu.

Dans un poème intitulé « Friday the 13th », Ginsberg illustre le fossé qui sépare désormais l'art et la science.

“What’s your name?” asks badge-man as machines eat all Name & Form, History’s
faster than thought, poetry obsolete in tiny decades tho maybe slow tunes dance

⁴⁰⁴ SUNYBUF A147.

⁴⁰⁵ « Now that we're all getting to be middle-aged I can see that they're just frustrated hysterical provocateurs and attention-seekers with nothing on their mind but rancor towards “America” and the life of ordinary people. » NYPL Box 13 folder 28, letter to “Nanda”.

eternal— war language comes, bombblasts last a minute, coalmines exhaust earth-heart, Chicago suburb blocks stretch new-bared earthskin under sun eye. (CP 547-548)

Sur le mode eschatologique, le poète oppose deux unités de temps, le rythme effréné des machines qui peuvent tout anéantir par simple pression d'un bouton et le rythme lent et inexorable de la création artistique :

To judge from the frequency of reference, one of the more horrific details of the Bomb is “the button”, the fact that so easy and so apparently insignificant an act as pressing a button could produce such a catastrophe⁴⁰⁶.

Le terme *téchnè* en Grec fait pourtant référence à l'art comme à la science. Au fond, le problème pour le poète réside dans le divorce, dans la division de cet atome unique qu'était la *téchnè*. De la fracture a surgi le chaos et le rôle du poète est de réunir à nouveau art et science, de pallier le divorce en rappelant que la machine est aussi *poiësis*, création.

De même, c'est à un nouveau mariage que nous convie Williams qui esquisse une variation « entre *weld* et *wed*, entre la violence technologique exercée par la lignée puritaine (Mather, Davy Crockett, Ahab) se greffant par le fer et le rail [*weld*] sur le pays et les noces voluptueuses [*wed*] avec la terre indienne⁴⁰⁷ ». On retrouve là une dichotomie bien connue, celle qui oppose l'homme à la nature, celle qui habite le monde infralapsaire, là encore d'un Eden après la chute. Pourtant, il convient de nuancer ce schéma parfois trop systématique et de bien comprendre comment les poètes tentent par un geste d'inclusion, d'intégrer la technologie et la machine, la bombe, au cœur même du poème. Williams va même jusqu'à prendre appui sur les fluctuations et spéculations financières de la société ultra-capitaliste qu'il inculpe pour articuler sa poétique. Le poème vient donc inclure cela même qu'il dénonce. Les poètes sont en quête d'une création formelle qui permette d'inclure « cet excès de réel afin de changer la structure du langage et les modes du témoignage⁴⁰⁸. » Au fond, les œuvres des deux poètes s'inscrivent dans le jardin dévasté de l'après-guerre, cette nouvelle ère « après-Auschwitz » dans les mots de Theodor Adorno, et font jaillir les spectres de la barbarie contemporaine dont ils sont les témoins : du Zyklon B, « Hitlerian invisible gas » (CP 221, « Kaddish ») au napalm, « The Karma bodies napalm-burned » (CP 460,

⁴⁰⁶ Bruce Comens, *Apocalypse and After: Modern Strategy and Postmodern Tactics in Pound, Zukofsky, and Williams*, Tuscaloosa, Univ. of Alabama Press, 1995, 13.

⁴⁰⁷ Pierre Yves Pétilion, *La Grand-Route: espace et écriture en Amérique*, op. cit., 186.

⁴⁰⁸ François Hugonnier, *Les interdits de la représentation dans les œuvres de Paul Auster et Jerome Rothenberg*, [Thèse de doctorat], Université Paris Nanterre, 2012, 526.

« Iron Horse ») en passant par la bombe atomique, « Here at the atomic Crack-end of Time XX Century » (*CP* 388, « A Methedrine Vision in Hollywood »). Williams ayant également publié avant la Seconde Guerre mondiale, son écriture est travaillée par de nouvelles contraintes qui nécessitent un renouvellement des formes traditionnelles. L'écriture de Ginsberg est quant à elle exemplaire de l'ombre portée par les événements d'Auschwitz sur les écrivains juif-américains. Il ne fait jamais de la Shoah le prétexte transparent des poèmes mais la violence du langage qu'il emploie et les événements tragiques dont il est le témoin dessinent en filigrane la silhouette des cadavres amoncelés :

A million corpses running
across 42d street
Glass buildings rising higher
transparent
aluminum— artificial trees, robot sofas,
Ignorant cars—
One Way Street to Heaven. (*CP* 540)

1. Allen Ginsberg dans la grande machinerie nocturne

a. Correspondance et résistance

La redistribution des voix poétiques opérée par l'insertion des lettres de Ginsberg dans *Paterson* a aussi une portée politique : la correspondance de la *Beat Generation* ne saurait être analysée sans tenir compte de cette dimension. La correspondance épistolaire est un outil contre-culturel idéal pour les membres de la *Beat Generation* dans la mesure où, comme l'affirme Clément Oudart, « les lettres et correspondances résistent à la société *mainstream* pour créer un réseau de communication nomade et souterrain⁴⁰⁹. » Les lettres sont des témoignages importants des relations personnelles qu'entretenaient les poètes entre eux mais elles sont également le reflet des circonstances historiques dans lesquelles elles ont été composées. En parallèle de ces lettres, les écrivains *beat* tentaient d'échapper à la censure et à la réticence des éditeurs en publiant dans des revues *underground* ou des petites maisons d'édition :

Facing general refusal from the conservative publishing establishment, many ventured into founding their own small presses or underground magazines, which would provide for printed recognition and dissemination of their work. Consequently, as early as the 1950s, a multiplicity of independent, small press and literary magazines was burgeoning in alternative underground literary communities on the East and West Coasts alike⁴¹⁰.

Les échanges de lettres entre les poètes font l'objet de moins de commentaires et analyses critiques même s'ils apportent aussi un éclairage précieux sur la façon dont les écrivains confrontés à la censure, tentaient d'échapper aux règles de bienséance imposées par la société des années cinquante. La correspondance entre Ginsberg et Cassady par exemple, est organisée chronologiquement dans le recueil intitulé *As Ever* (1977). Elle couvre ainsi trois décennies, *fourties*, *fifties*, *sixties*, « et permet de poser la question du statut du poète face à de multiples phénomènes⁴¹¹ » : l'après-guerre aux États-Unis, la paranoïa de la guerre

⁴⁰⁹ Clément Oudart, « Typewriting as War Machine: Robert Duncan between Self- and Anti-Publishing », art.cit. 4.

⁴¹⁰ Peggy Pacini, « City Lights and the Emergence of Beat Poetry: How Howl and Other Poems redefined Poetic and Cultural Boundaries in the mid-1950s », *IdeAs. Idées d'Amérique*, 3 juillet 2017, n° 9, 14.

⁴¹¹ H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, op.cit. 23.

froide et la chasse aux sorcières, la société technocratique face à la rébellion de la jeune génération. Dans les mots de Theodore Roszak, les lettres retracent le voyage « de Satori à la Silicon Valley⁴¹² ». Ginsberg évoque par exemple l'affaire Rosenberg dans une lettre du 29 juin 1953 à Neil Cassady soit dix jours exactement après l'exécution du couple pour espionnage et haute trahison : « I telegraphed to Eisenhower last week: it cost me \$2.00: "Rosenbergs are pathetic, government Will sordid, execution obscene America caught in crucifixion machine only barbarians want them burned I say stop it before we fill our souls with deaths-horror." Didn't do no good. Terrible scene⁴¹³. »

La guerre du Vietnam marque aussi profondément la correspondance entre Allen et son père Louis Ginsberg. Les lettres adressées par Louis à son fils en 1964 témoignent du fossé séparant les deux générations. Louis Ginsberg, témoin de la Seconde Guerre mondiale, de la guerre de Corée mais aussi de la mise en place d'un rideau de fer soviétique en Europe de l'est, voit la guerre du Vietnam comme une nécessité (c'était d'ailleurs l'argument avancé par le gouvernement de l'époque avec le « domino effect ») : « From my life-long experience with communists, I wouldn't trust them from here to the corner curb⁴¹⁴ ». Louis Ginsberg, comme William Carlos Williams d'ailleurs, était de cette génération dont Walter Benjamin nous dit qu'elle « était encore allée à l'école en tramway hyppomobile et se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de force traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain⁴¹⁵. » Pour Allen, la guerre du Vietnam est une démonstration de force motivée par les pires instincts humains que le gouvernement enterre sous un discours idéologique faussement bien-pensant :

Watergate gushing truths — It's like a woolen sweater — unravel one thread and the whole cloth finally comes apart — if the thread keep unraveling the whole fabric of "mass hallucination" public imagery will fall — and what *should* be seen is that all of Vietnam — all the "Brainwash" imagery that Romney complained about in 1968— was also a giant Watergate-type conspiracy⁴¹⁶.

⁴¹² Theodore Roszak, *From Satori to Silicon Valley*, San Francisco, Don't call it Frisco Press, 1986.

⁴¹³ Allen Ginsberg et Neal Cassady, *As Ever: the Collected Correspondence of Allen Ginsberg & Neal Cassady*, *op.cit.* 150.

⁴¹⁴ Allen Ginsberg et Louis Ginsberg, *Family Business: Selected Letters Between a Father and Son*, London, Bloomsbury Publishing USA, 2002.

⁴¹⁵ Walter Benjamin, "Expérience et Pauvreté", *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, 365.

⁴¹⁶ A. Ginsberg et L. Ginsberg, *Family Business*, *op. cit.* 342.

La lettre représente donc un espace de partage et de liberté individuelle, elle est « un medium privilégié pour saisir l'articulation de l'individuel et du collectif, *un texte spécifique, un lieu de compromis d'une grande complexité* qui dit toujours plus qu'il ne prétend dire par le biais de l'intentionnalité et de l'implicite et malgré une évidence informative qui reste toujours à décrypter et à interpréter⁴¹⁷. » Elle permet aux membres de la *Beat Generation* de sceller des relations souterraines et un mode de pensée en opposition totale au climat de Guerre Froide qui règne sur la société américaine. C'est un espace personnel qui échappe plus facilement à la censure que les poèmes. Pourtant, la circulation de la lettre est d'autant plus politique qu'elle peut elle aussi être entravée à tout moment par un employé des postes pynchonien et zélé :

The letter exchange is vulnerable to incriminating interception and authoritarian state censorship, a liability that makes the postal system, as Wilhelm Reich argued, an emblematic site for the "arbitrary practices" of a bureaucratic apparatus exercising power (307). The exchange of personal letters becomes an exemplary field of private expression and communication that can either confirm by reproducing or betray by contradicting the public discourses of loyalty and authenticity. (ibid, 174) [...] To begin with, Beat letters were intercepted by the police and found incriminating, a scene that is explicit in Burroughs's fiction (see *Junky* 84-86; *Naked Lunch* 209)⁴¹⁸

La composition de la lettre se fait donc pour son auteur avec en tête l'idée que celle-ci peut être interceptée. Elle devient par là en un sens, publique, et sa rédaction ne peut que tenir compte de ces contingences. Mais la censure touchait aussi et surtout les écrits *beat*, de *Junkie* à *Howl*. Lors de la composition de « Howl », Ginsberg n'envisageait aucune publication possible à cause de son caractère homoérotique. Le poème est donc à l'origine une adresse, une lettre ouverte de Ginsberg aux « meilleurs esprits de sa génération » : « I simply turned aside, accidentally to writing part I of « Howl », in solitude, diddling around with the form, thinking it couldn't be published anyway (queer content my parents shouldn't see etc) also it was out of my short-line line⁴¹⁹. » Ainsi s'estompe la frontière entre une lettre personnelle et poétique et un poème adressé à un ami. Le célèbre « Kaddish », composé pour Naomi Ginsberg après sa mort, entre 1957 et 1959, est lui aussi couvert des marqueurs de la lettre, à

⁴¹⁷ Mireille Bossis, "Introduction", *La Lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Mireille Bossis éd., Paris, Kimé, 1994, 11.

⁴¹⁸ Oliver Harris, « Cold War Correspondents: Ginsberg, Kerouac, Cassady, and the Political Economy of Beat Letters », *Twentieth Century Literature*, 2000, vol. 46, n° 2, pp. 174-175.

⁴¹⁹ A. Ginsberg, *Howl: Original Draft Facsimile*, op. cit. 163.

commencer par les indexicaux présents dès les premier vers : « *Strange now to think of you, gone without corsets & eyes, while I walk on the sunny pavement of Greewich Village / downtown Manhattan, clear winter noon.* » (CP 215, je souligne) La quasi-totalité des mots utilisés ici renvoie à l’ancrage bien précis de la situation d’énonciation comme c’est souvent le cas dans l’incipit d’une lettre. Le poète-prophète envoie ses poèmes comme autant de missives mais il compose aussi des lettres destinées à être publiées, notamment le poème « Message » adressé de Paris à Peter Orlovsky, compagnon de Ginsberg resté à New York :

Since we had changed
 rogered spun worked
 wept and pissed together
 I wake up in the morning
 with a dream in my eyes
 but you are gone in NY
 remembering me Good
 I love you I love you
 & your brothers are crazy
 I accept their drunk cases
 [...]
 The leaves are green on all the trees in Paris now
 I will be home in two months and look you in the eyes. (CP 191)

La lettre incarne le désir de mise en commun, l’accès facile à la communication, elle allie dimension personnelle et projet politique. Pour Alain Badiou, les penchants communistes de nombreux poètes s’expliquent par cette volonté poétique que les choses du monde « ne soit pas approprié[es] par les servants du grand capital⁴²⁰ ». La lettre-poème observe doublement ce refus de correspondre aux normes imposées par la société puisqu’elle ouvre un nouveau réseau de communication en rhizome. Le poème, « don que le poète fait à la langue⁴²¹ », est pour le poète communiste à l’image de ce que devrait être la société, partage et mise en commun de biens. Ginsberg l’activiste rejoint ainsi souvent Ginsberg l’épistolier en faisant preuve d’un radicalisme dont la lettre devient le véhicule par excellence.

La pensée et les idéaux politiques de Ginsberg rejoignent ici ceux de Williams car ils sont fondés sur le libéralisme radical de John Dewey qui visait au sein de la League for Independant Political Action en 1929 à rassembler « ouvrier, paysans et intellectuels dans une

⁴²⁰ Alain Badiou, *Que pense le poème?*, Caen, Nous, 2016, 140.

⁴²¹ *Ibid.*

organisation politique viable⁴²². » Si les méthodes entre les deux poètes diffèrent largement, notamment à cause de contextes historiques distincts, la source théorique est identique. De même, sur le plan littéraire et intellectuel, Williams comme les écrivains de la génération *beat* s'inspire du Concord de 1836 dans le Massachussetts où se retrouvait le petit groupe d'écrivains appelés plus tard les *transcendantalistes*. L'expérience communautaire de *Brook Farm* en 1841, même si elle se solde par un échec, annonce déjà les tentatives utopiques de vie en communauté de Ginsberg à la ferme de Cherry Valley dans l'état de New York (expérience dont il fait état dans le poème « Ecologue », [CP 550]). Dans une lettre adressée en mai 1968 à l'ancienne propriétaire de la ferme, Ginsberg décrit ses visions élégiaques et désirs de retraite pastorale sur le mode transcendantaliste, il associe immédiatement cet Eden de verdure à son New Jersey natal, prouvant une fois de plus que le mouvement de retrait est à la fois géographique et nostalgique et correspond à une trajectoire de retour vers sa propre genèse, une *révolution* dans son sens le plus étymologique :

Dear Mrs. LaSalle,

The Farm land that you own on East Hill is to my heart quiet, green pines at the state-land edge where there's still a stream in May with trees I don't know names of except pussywillows which I remember from New Jersey where I grew up near the woods—we had a house on what's now main street. [...] I live now in Lower East Side New York in what would be called stone slum and am cheerful here and do my work but I become increasingly conscious that all the noise, metal motor, stone, gas smog, no green life is not healthy for me or others, and so want more and more to find a place where I can see sky, clean air, movement of wind on trees and trembling of branches and flowers and weeds. [...] Your old farm is like a lonely Eden, the people we have met there like Ed Eurick have been friendly and helpful and understood our lack of experience and we've followed Ed's advice how to cheer up the valley—begun by digging out the muck / dust from the well so it'll work (get rid of the foot of silt at the bottom)—planning to lay a plastic pipe to kitchen and install a pump thru Mr. Keller who came up and advised us—then later get a back-hoe dig a trench and lay the pipe under frost line—then later put in storm windows, get in gas for heat, fix up the house for winter use cozy, (they tell us it's snowbound as far as machines)—and begin now

⁴²² Claude Chastagner, *Révoltes et utopies: militantisme et contre-culture dans l'Amérique des années soixante*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, 14.

(as Ed was arranging) get an acre or two ploughed for planting vegetables in the next weeks.⁴²³

Travaux manuels de la ferme et culture agricole sont autant d'activités auxquelles le poète new-yorkais souhaite s'initier. Ce désir de retraite correspond non seulement au besoin de se retirer de la vie en société pour mieux se recueillir que prônait Emerson dans son essai « Nature » et plus tard Thoreau à « Walden » lorsqu'il relate son expérience autarcique et sa quête spirituelle, mais aussi aux aspirations de toute une génération pour l'épanouissement sexuel et les explorations psychédéliques. Pour Claude Chastagner, c'est par l'intermédiaire de la génération *beat* et de Ginsberg en particulier que le « transcendentalisme [s']est propagé jusqu'à la dissidence politique et culturelle des années soixante ».

Cette poésie et la culture qui la porte, les adolescents des années cinquante allaient en avoir des échos indirects parfois biaisés, souvent moqueurs, mais certains allaient aussi la lire directement et se l'approprier, avant d'entrer en contact avec ses auteurs et s'inspirer de leur style de vie⁴²⁴.

Le lien entre ce mode de vie lui aussi « souterrain », et les activités et convictions politiques de Ginsberg est rendu explicite par le poète lui-même dans une lettre à Gary Snyder, poète issu de la *San Francisco Renaissance* connu pour ses positions environnementalistes :

[...] I bought (or am buying) a farm upstate NY, isolated 2000 feet up near Cooperstown, surrounded by State Forest [...] We have 3 goats (I now milk goats) 1 cow 1 horse (chestnut mare for pleasure) 15 chickens 3 ducks 2 geese 2 fantail pigeons, small barn right size, nearby a friendly hermit been up there sans electric since 1939 teaching us how to manage and what to repair. More kibutz than commune, very loose, but the place is getting organized [...] Got lotsa books on flowers. Table is meatless, we eat fish tho. So that's started. Will also build simpler place sooner or later in California land. Visited Tassajara finally one nite. Local (USA) sociopolitics confusing. This yippie hippie be-in shot in Chicago has been a big drag since undercurrents of violence everywhere (state and street Black Masks etc.) make peaceful gestures seem silly. Yippie organization's in wrong hands sort of. Would like to get out or redirect it to some kind of prepositional new nation

⁴²³ Allen Ginsberg, *The Letters of Allen Ginsberg*, Bill Morgan éd. Philadelphie, Da Capo Press, 2008, 341-342.

⁴²⁴ C. Chastagner, *Révoltes et utopies*, op. cit. 38.

confabulation, but I don't have time. [...] I keep straying on mental anger warpaths, and then come back to milking the goats.⁴²⁵

Ginsberg décrit d'abord les occupations de la ferme et livre sans transition ses impressions sur le dernier *be-in* organisé à Chicago. La politique n'est donc pas pour lui une sphère séparée dans laquelle il évoluerait au gré des manifestations. C'est que tout est politique dans le mode de vie contre-culturel, de ce que l'on mange à ce que l'on écrit et Ginsberg est conscient de l'implication politique de chacun de ses gestes.

b. Corps politique et corpus poétique

Jacques Rancière pose dans son essai « transports de la liberté », la question cruciale du lien qui unit « la position moderne de l'énonciation poétique et celle de la subjectivité politique⁴²⁶ ». S'il faut pour les deux poètes à l'étude, s'émanciper des règles caduques de la métrique poétique, c'est parce que ces dernières sont avant tout politiques : « les vieux canons, ceux qui distinguaient les genre poétiques, leurs règles propres et leur dignité respective étaient clairement politiques⁴²⁷. » Les nouvelles expériences politiques qu'étaient les *sit-ins* ou *be-ins* dans le San Francisco des années soixante aux États-Unis et auxquelles Ginsberg participait activement, seraient ainsi directement liées à la recherche d'un nouveau canon poétique. L'engagement du corps dans le théâtre de rue et dans ces nouvelles formes de protestation participe de l'affranchissement du « sujet lyrique du vieux cadre poético-politique⁴²⁸ ». L'émergence de la « poésie protestataire » coïncide avec un désir profond de renouveau à la fois poétique et politique.

Le vif désir de liberté exprimé par la contre-culture trouve aussi son expression formelle dans le poème. Le vers long de Ginsberg, s'il est une élaboration du *blank verse* de Whitman, n'en reste pas moins l'émanation et l'illustration d'une structure libre et spontanée. Le vers est à l'image du participant au *be-in*, du manifestant pour la paix et du vagabond solitaire : il se fraye un chemin nouveau en dehors des doctrines imposées et le poète arpente le texte comme un faucheur traçant ses andains à mesure qu'il avance, à l'aveugle. « Howl », cri de liberté, est une expérimentation sur ce nouveau moyen formel d'émancipation, comme

⁴²⁵ A. Ginsberg, *The Letters of Allen Ginsberg*, op. cit. 343-345.

⁴²⁶ Jacques Rancière, « Transports de la liberté », art. cit. 87.

⁴²⁷ *Ibid.* 88.

⁴²⁸ *Ibid.*

l'explique Eliot Katz : « as the lines continually refuse to stop at the right-hand margin of the page, they imply a strenuous effort to free the poetic line, and by extension the culture at large, from restrictive boundaries⁴²⁹. » Dès 1949, Ginsberg mettait le vers long à l'épreuve dans son poème « Paterson ». Si le poème foisonne de toponymes (voir chapitre premier) il est aussi remarquable dans la longueur de ses vers, d'autant qu'il fut publié dans le premier recueil de Ginsberg, *Empty Mirror: Gates of Wrath*, dont les poèmes sont composés essentiellement en vers courts, à la manière de Williams et de ses poèmes objectivistes. À l'inverse, le vers long ruisselle de ligne en ligne malgré les embûches syntaxiques ou lexicales qu'il trouve en chemin. La longueur du vers coïncide avec la longueur des propositions qui se heurtent elles aussi aux obstacles dans un mouvement de ressac désordonné mais n'abandonnent jamais leur cours, quitte à cheminer à contre-courant et poursuivre leur périple au rythme de la marche pénible du poète portant sa croix à travers le continent :

streetcorner Evangel in front of City Hall, surrounded by statues of agonized lions,
with a mouthful of shit, and the hair rising on my scalp,
screaming and dancing in praise of Eternity annihilating the sidewalk, annihilating
reality,
screaming and dancing against the orchestra in the destructible ballroom of the world,
blood streaming from my belly and shoulders
flooding the city with its hideous ecstasy, rolling over the pavements and highways
by the bayoux and forests and derricks leaving my flesh and my bones hanging on the
trees. (CP, 48-49, « Paterson »)

Dans son errance, sa quête de liberté, le poète conçoit une structure nouvelle, synonyme d'une indépendance poétique et politique renouvelée. Le vers long permet au poète de s'émanciper et de sortir des contraintes d'une structure rigide associée pour lui à un régime politique *mainstream*, individualiste et déshumanisé. Il vient donner un nouvel élan au poème et créer un réseau souterrain et nomade, *underground*. C'est aussi une manière pour Ginsberg de se détacher de celui qui écrivit l'introduction à ce premier recueil et lui conseilla quelques révisions, William Carlos Williams, qui n'était alors pas convaincu par cette structure trop longue et dans une certaine mesure, trop libre : « But I am not thoroughly satisfied with what he has done. I have told him – I mean I am disgusted with him and his long lines⁴³⁰. » Pour Williams, une forme plus fixe, telle que son vers triadique, n'est pas forcément synonyme de

⁴²⁹ Eliot Katz, *The Poetry and Politics of Allen Ginsberg*, Charleston, Beatdom Books, 2016. 52.

⁴³⁰ Walter Sutton, « A visit with William Carlos Williams », *Minnesota Review*, Spring 1961, I, 324.

conservatisme et réciproquement, le vers libre ne doit pas automatiquement être associé à l'idéologie révolutionnaire. Il faut au contraire chercher à transcender cette binarité manichéenne, car comme l'explique Abigail Lang au sujet de Louis Zukofsky, « si les formes sont idéologiques, leur sens est contextuel et mouvant⁴³¹. » Pour Ginsberg toutefois, le vers libre et long s'inscrit dans un nouveau contexte de liberté, résultat d'une longue marche interminable sur les routes du continent. La conclusion au poème « Paterson » citée plus haut, évocatrice du lynchage des noirs américains au moment des lois Jim Crow dans le Sud des États-Unis⁴³², annonce déjà l'une des causes majeures défendues par la génération du poète au sein de la contre-culture : la fin de la ségrégation finalement signée en 1964, quinze ans après la composition du poème. Le vers long creuse ainsi dans le texte les sillons d'une marche politique et historique elle aussi longue et éprouvante. Il correspond à un mouvement lent d'exploration textuelle pour le poète qui cherche à communiquer ses sensations de manière sensible dans le poème.

Si les premiers poèmes de Ginsberg sont encore empreints de l'influence de ses maîtres romantiques et modernistes, certains laissent déjà affleurer la sensibilité politique du jeune poète. Bien qu'il soit formellement plus proche de la structure williamsienne, le poème « A Meaningless Institution » composé un an plus tôt en 1948, voit déjà surgir le « je » lyrique et politique du poète : « I was given my bedding, and a bunk / in an enormous ward / surrounded by hundreds of weeping, / decaying men and women. » (CP 23) L'énonciation du poète se fait ici sur le mode de la « pré-écriture », c'est-à-dire qu'il anticipe déjà son séjour en hôpital psychiatrique qui aura lieu quelques mois plus tard⁴³³. La démarche poétique se pose d'emblée comme politique dans la distinction qu'elle opère entre le sujet « I » et les autres patients de l'hôpital, « hundreds of weeping / decaying men and women ». Le poète se poste ensuite en hauteur pour contempler la scène : « I sat on my bunk, three tiers up / next to the ceiling, / looking down the gray aisles ». (CP 23) Coupé de la communauté de patients (« Old, crippled, dumb people were / bent over sewing. A heavy girl / in a dirty dress / stared at me. » [CP 23]) le poète se pose en observateur de ce décor effroyable pour finalement redescendre à la dernière strophe parmi eux et se fondre dans la masse. Le poème propose un mouvement de

⁴³¹ Abigail Lang, « Politiques poétiques “objectivistes”, formes politiques et engagement poétique chez trois poètes “objectivistes” » dans *Écriture et Engagement aux États-Unis (1918-1939)*, Paris, Ophrys, 2010, 17.

⁴³² Le dernier vers du poème vient faire écho à la célèbre chanson « Strange Fruit » enregistré en 1939 par Billie Holiday dans laquelle elle évoque ces « fruits étranges suspendus aux branches des peupliers » : « Strange fruit hanging from the poplar trees ».

⁴³³ Le poète était déjà habitué à fréquenter les instituts psychiatriques pour rendre visite à sa mère Naomi, nous y reviendrons.

haut en bas, d'un « je » isolé qui regagne finalement la communauté, même marginale : « After awhile, I wandered / off down empty corridors / in search of a toilet. » (CP 23) L'effet de *bathos* final, qui voit le poète parcourir les couloirs de l'hôpital en quête de toilettes, conclut de manière abrupte le chemin initial d'élévation du poète au-dessus de la masse des patients et prend à rebours la marche du promeneur solitaire chère aux romantiques. Le poète *beat*, encore pétri de l'influence romantique, à peine affranchi de l'emprise moderniste d'Eliot, Pound et Williams, doit concevoir une nouvelle mesure poétique et redéfinir une nouvelle fois l'épopée, ce qu'il fait avec virtuosité dans « Howl ». Ici déjà, le poème laisse entrevoir la trajectoire qui unira le « je » lyrique aux « best minds » de « Howl », « destroyed by madness, crying, hysterical, naked » (CP 134) proches des patients déséquilibrés de cette institution insensée. Avant de redescendre parmi les patients, le poète attend qu'une personne habilitée lui fournisse des instructions : « I waited / for an official guide to come / and give me instructions. » (CP 23) Personne ne vient lui donner quelque explication que ce soit, justifiant ainsi le titre et l'emploi de l'adjectif « meaningless ». Le poème lui-même n'offre pas de véritable réponse au lecteur, c'est-à-dire qu'il fonctionne à la manière de l'institution aberrante dans laquelle se trouve la voix poétique. Il suit des règles formelles sans toutefois que celles-ci ne produisent de sens particulier. Les quatre quatrains du poème se font le catalyseur d'un double engagement politique en illustrant la stérilité d'une structure institutionnelle et poétique qui maintient les individus et les poètes captifs.

Si le vers long reste associé à l'art poétique de Ginsberg, le poète ne cessera tout au long de sa carrière de revenir vers une métrique plus traditionnelle et des vers beaucoup plus courts. Au fond, il est en quête d'un équilibre subtil entre innovation et renouvellement de formes anciennes. Le succès d'*On the Road*, paru en 1957, vient justement de ce qu'il dépoussière les codes en restant malgré tout assez proche de la structure traditionnelle du roman. Kerouac semble avoir trouvé l'harmonie dans ce mélange de « convention et d'anticonformisme⁴³⁴ ». C'est également de cet équilibre que se rapproche Ginsberg avec « Howl », qui ne fait qu'amplifier et innover sur la forme du vers blanc whitmanien. L'émancipation formelle n'est que partielle, c'est avant tout dans les thèmes abordés et dans la mise en scène du texte que le poète *beat* trouve son salut. Le renouveau du cadre poétique a lieu chez Ginsberg dans le corps même du sujet par son engagement politique et théâtral. Le poète fut notamment arrêté en 1978 lors d'une manifestation pacifique dans le Colorado au cours de laquelle les participants, assis sur une voie de chemin de fer, empêchèrent les trains

⁴³⁴ Claude Chastagner, *Révoltes et utopies*, op. cit. 44.

de la Rockwell Corporation Nuclear Facility's Plutonium, de circuler. La photo restée célèbre est exemplaire de l'engagement physique du poète dans les conflits politiques.



Fig 4. Joe Daniel, « Allen Ginsberg, Peter Orlovksy and fellow meditators, blocking the supply rail for Rocky Flats nuclear weapons production facility, Jefferson County, Colorado », June 1978.

La lecture de « Howl » à la Six Gallery de San Francisco en octobre 1955 offre une autre occurrence mémorable de l'engagement corporel et vocal du poète, elle illustre l'engagement politique d'une lecture poétique publique (d'autant plus que Robert Duncan s'y était exhibé nu quelques mois plus tôt après la représentation de sa pièce *Faust Foutu*). Pour Ginsberg et Corso, cette lecture était un défi lancé à la poésie académique traditionnelle :

In the fall of 1955 a group of six unknown poets in San Francisco, in a moment of drunken enthusiasm, decided to *defy the system of academic poetry*, official reviews, New York publishing machinery, national sobriety and generally accepted standards to good taste, by giving a free reading of their poetry in a run down second-rate experimental art gallery in the Negro section of San Francisco. [...] The reading was such a violent and beautiful *expression of their revolutionary individuality (a quality bypassed in American poetry since the formulations of Whitman)*, conducted with such surprising abandon and delight by the poets themselves, and presenting such a high mass of beautiful unanticipated poetry, that the audience, expecting some Bohemian

stupidity, was left stunned, and the poets were left with the realization that *they were fated to make a permanent change in the firmament of the States*⁴³⁵.

Ces déclarations pour le moins grandiloquentes, témoignent du lien intrinsèque entre la lecture de « Howl » en 1955 et les positions radicales et révolutionnaires des poètes. « Révolutionnaires », car plus qu'une véritable invention, la poésie de Ginsberg prône un retour (*revolvere*) aux enseignements de Whitman, « the formulations of Whitman ». Les personnages mis en scène par le poème, de « Howl » à « Kaddish », entretiennent avec le *nomos*, les lois de la cité, une relation conflictuelle. La poésie de Ginsberg est d'emblée politique dans le sens où l'énonciation vient se placer du côté des laissés-pour-compte, des camés, des homosexuels et des prostituées, contre la bienséance. Les poèmes dits « protestataires », c'est-à-dire les poèmes les plus thématiquement engagés contre le nucléaire, la guerre du Vietnam ou la société de consommation viennent expliciter ce conflit pour en faire le véritable sujet poétique du poème. Si « Wichita Vortex Sutra » réussit à dépasser le simple constat de conflit pour se donner à lire comme un événement poétique et linguistique à part entière, la plupart des poèmes ouvertement politiques n'atteignent pas cette hauteur. Finalement, les poèmes les moins « activistes » de Ginsberg, ceux qui semblent le plus éloignés de ses positions contestataires, parviennent souvent mieux à illustrer son engagement, car le politique y surgit en creux, il se loge dans les interstices du poème, dans l'écart entre le sujet lyrique et le sujet du poème. Paradoxalement, la poésie la plus engagée s'avère souvent être la plus inoffensive dans la mesure où elle ne représente rien d'autre que les idées radicales du poète et parce qu'elle ne fait subsister aucun écart, aucune faille entre le « I » et le sujet du poème.

Millions of fathers in rain
Millions of mothers in pain
Millions of brothers in woe
Millions of sisters nowhere to go

[...]

Where are the President's Armies of Gold?
Billionaire Navies merciful Bold?

⁴³⁵ Allen Ginsberg and Gregory Corso, "The Literary Revolution in America," *Litterair Paspoort* 100, Amsterdam, Novembre 1957, dans Barry Miles et Carl Solomon, *Howl: Original Draft Facsimile*, op. cit. 165, je souligne.

Bringing us medicine food and relief?

Napalming North Vietnam and causing more grief? (CP 579-581)

Ces deux strophes tirées du poème « September on Jessore Road » (1971) n'ont pas l'impact des juxtapositions d'images de « Howl » observées dans le chapitre précédent. D'abord, le poème suit un schéma très classique, trimètres et tétramètres en rimes suivies, et le désir d'innovation formelle du poète n'est pas illustré. Les associations « rain », « pain » ou « relief », « grief » ne donnent pas lieu à l'efflorescence de réseaux sémantiques nouveaux. Le poème ne se laisse saisir que dans son sens premier, littéral pour se faire manifeste politique, chronique d'un militant pour la paix. Les poèmes engagés contre la guerre du Vietnam se donnent à lire comme des morceaux d'archives, témoignages d'un activiste radical de gauche, ils sont une matière première à exploiter et non un véritable traitement poétique du sujet : le poète ne tente aucune réécriture poétique mais livre seulement une version des événements historiques dont il a été témoin. Un autre poème intitulé « Anti-Vietnam War Mobilization » (1970) décrit un groupe de manifestants pacifiques devant la Maison Blanche dont Ginsberg nous dit qu'elle est « filled with mustached Germans » :

White sunshine on sweating skulls
Washington's Monument pyramided high granite clouds
over a soul mass, children screaming in their brains on quiet grass
(black man strapped hanging in blue denims from an earth cross)—
Soul brightness under blue sky
Assembled before White House filled with mustached Germans
& police buttons, army telephones, CIA Buzzers, FBI bugs
Secret Service walkie-talkies, Intercom squawkers to Narco
Fuzz & Florida Mafia Real Estate Speculators.
One hundred thousand bodies naked before an Iron Robot
Nixon's brain Presidential cranium case spying thru binoculars
from the Paranoia Smog Factory's East Wing. (CP 549)

La représentation on ne peut plus manichéenne ne sert pas ici le propos⁴³⁶. Les manifestants, à l'image de l'homme attaché en position christique sur une croix d'argile, sont de belles âmes (« soul brightness under blue sky ») entourées d'un halo lumineux (« white

⁴³⁶ Contrairement à ce qu'affirme Eliot Katz dans *The Poetry and Politics of Allen Ginsberg* (2016) le poème ne nous semble pas « élever le sujet au-delà des spécificités contextuelles » (168). Voir à ce sujet : Anna Aublet, *Review of The Poetry and Politics of Allen Ginsberg by Eliot Katz*, 2017, <https://ebsn.eu/scholarship/ebsn-reviews/eliot-katz-the-poetry-and-politics-of-allen-ginsberg-reviewed-by-anna-aublet/>

sunshine »), prêtes à souffrir la chaleur estivale (« sweating ») pour leur cause, tandis que les représentants du pouvoir technocratique agissent en Ponce Pilate hitlériens et tortionnaires. Le poème semble ici appauvri par la caricature politique qu'il met en place. À l'inverse, les poèmes qui donnent à voir leurs sujets dans toutes leurs imperfections, sans auréole, semblent atteindre leur cible plus facilement : des hipsters paumés et drogués de « Howl » aux crises de schizophrénie paranoïaque de Naomi dans « Kaddish ».

Dans ces poèmes protestataires souvent oubliés, l'activiste prend le dessus sur le poète qui ne cherche plus à briser les codes mais simplement à formuler un nouveau cri de ralliement. Au fond, la véritable innovation formelle n'est pas métrique, elle est à chercher dans la performance orale qui vient offrir une impulsion nouvelle au poème. La rédemption de ces poèmes engagés tient peut-être parfois, à l'oralisation et à la performance. D'ailleurs, les poèmes composés « sur la langue⁴³⁷ » grâce au petit enregistreur offert à Ginsberg par Dylan, font entendre une voix poétique plus marquée et directement identifiable. On le sait, lorsque Ginsberg déclame, lorsqu'il lit, c'est son corps entier qui s'engage. Le rapport entre poétique et politique se situe alors sur le mode de la présentation sensible et immédiate du texte, un mode de présentation charnel. L'homme en croix dans le poème « Anti-Vietnam War Mobilization » offre un exemple de cette mise en scène théâtrale du corps : « The insinuation, I think, is that potential military draftees, disproportionately black and Latino, were the innocent, Christ-like martyrs of contemporary America [...] We see that the anti-war movement is also willing to see aesthetics and politics overlap⁴³⁸. » La poétique de Ginsberg mêle ainsi politique, poésie et théâtre. L'art de la mise en scène politique que le poète développe lors des manifestations auxquelles il participe, imprègne ses lectures publiques et réciproquement. À l'automne 1965, le Vietnam Day Committee organisa une marche et un grand rassemblement politique auquel s'opposèrent les Hell's Angels⁴³⁹. Alors que les manifestants se préparaient à un affrontement violent, Ginsberg élaborait son propre projet qu'il intitula : « How to Make a March / Spectacle ». Un flyer fut distribué aux participants à la marche. Il s'agissait pour le poète de montrer la théâtralité de l'activité politique, que ce soit pendant la guerre (notamment par le biais des médias) ou lors d'une marche pour la paix :

It could be seen as theater, as almost all political activity was. And given the situation, the best kind of theater would manifest the Peace that we were protesting. Pro-test

⁴³⁷ Traduction de l'expression de Ginsberg « on the tongue » : « If it isn't written on the tongue, it's an essay », épigraphe à *Deliberate Prose: Selected Essays 1952-1995*, op. cit. 2000.

⁴³⁸ E. Katz, *The Poetry and Politics of Allen Ginsberg*, op. cit. 168.

⁴³⁹ M. Schumacher, *Dharma Lion*, op. cit. 452-453.

being ‘pro-attestation’, testimony *in favor* of something. So if we were going to be a peace-protest march, then we should have to be peaceful, and being peaceful took skillful means under such anxious circumstances⁴⁴⁰.

Inversement, les lectures publiques du poème « America » ressemblent à des rassemblements politiques. Les enregistrements de lectures publiques du poème mettent en scène la porosité des frontières entre performance artistique et poétique, et manifestation politique. Le rire de l’auditoire en dit long sur les implications d’un tel poème en lecture publique : « If one listens to the early live recording of Ginsberg reading “America” on *Holy Soul Jelly Roll!*, the audience laughter after many of the poem’s lines is stunning—and it is clear that mid-1950s audiences were not expecting such humor in poems⁴⁴¹. » Si les éclats de rire peuvent donner à la lecture l’apparence d’un *one-man show* de *standup comedian*, il n’en est rien. Katz explique la réaction amusée du public par son étonnement face à l’humour inhérent au poème, un art qu’il considérerait d’ordinaire comme un objet sérieux. Il suffit pourtant de se pencher un instant sur ce qui vraiment *fait rire* dans un poème tel que « America » pour comprendre que l’hilarité générale vient masquer un malaise profond. C’est la fonction sociale du rire dans la théorie développée par Bergson. Pour lui « l’environnement naturel » du rire est la « société⁴⁴² », le rire répond donc à une nécessité sociale. Plus encore, par sa fonction « intimidante » et « humiliante⁴⁴³ », le rire est un rappel à l’ordre social. L’auditoire n’est donc pas tant surpris par l’idée qu’un poème puisse être drôle, il est stupéfait et profondément ému par la portée politique du poème et il doit dans le même temps faire face à la présence physique du poète sur scène, ce qui explique notamment les rires après le vers « When can I go into the supermarket and buy what I need with my good looks?⁴⁴⁴ » (CP 154) Le poète joue le rôle d’un junky qui aurait fumé quelques joints et déclame ainsi son poème à l’Amérique d’une voix pâteuse. C’est le jeu d’acteur de Ginsberg lors de la lecture qui encourage le public à rire. Le costume du fumeur de marijuana casanier qu’il enfle au moment de réciter le poème lui permet d’établir une distance suffisante avec le public pour qu’il accepte de recevoir le texte, mais le propos du poème n’est en rien humoristique. Le poète y critique le pouvoir des médias et pose la question de la responsabilité américaine dans les conflits mondiaux (« Are you going to let your emotional

⁴⁴⁰ Allen Ginsberg cité dans Schumacher (*ibid.*)

⁴⁴¹ E. Katz, *The Poetry and Politics of Allen Ginsberg*, *op. cit.* 28.

⁴⁴² Henri Bergson, *Le rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Arvensa, 1899, 18.

⁴⁴³ « Il a pour fonction d’intimider en humiliant », *Ibid.* 113.

⁴⁴⁴ Enregistrement de la lecture publique : <https://www.youtube.com/watch?v=Orar-V3y5Sk> (2:20)

life be run by Time Magazine? », « America you don't really want to go to war. America it's them bad Russians. Them Russians them Russians and them Chinamen. » [CP 155]) pour finalement atteindre l'illumination au milieu du poème : « It occurs to me that I am America. I am talking to myself again. » (CP 155) Le vers est suivi dans l'enregistrement de nombreux éclats de rire. Au fond, Ginsberg, par le poème, tend un miroir à ses contemporains et à son auditoire. Si le poète est l'Amérique, chaque membre du public l'est aussi. Le ton monocorde de l'adolescent fumeur de haschich tantôt irritable et désillusionné qu'est celui du poème (souligné par la lecture à voix haute), est avant tout celui de l'Amérique, il devient celui de tous, et les rires de se retourner contre l'auditoire lui-même. Lorsque Ginsberg déclare en conclusion de son poème qu'il est à pied d'œuvre et qu'il est temps pour lui de se mettre à la tâche, il vient éclairer tout le poème de son commentaire : « America I'm putting my queer shoulder to the wheel. » (CP 156) Le poète est au travail, en « action » pour reprendre un terme cher à Williams, depuis le vers inaugural. Sous ses airs faussement drôles, le texte entreprend une critique profonde de la société américaine. Ginsberg s'inclut lui-même dans cette condamnation ce qui rend le poème acceptable pour l'auditoire et le lecteur. Une fois encore, le poème montre son efficacité lorsque le sujet exposé (Ginsberg et l'Amérique / Ginsberg ou l'Amérique) est traité dans sa complexité et ses contradictions.

Finalement, c'est l'intrusion politique et la mise en scène théâtrale du corps qui provoquent le rire et non l'humour inhérent au poème, qui, en lecture silencieuse ne saurait provoquer d'amusement véritable.

c. Kaddish ou la délocalisation du traumatisme

Si « Howl » a souvent été lu—à raison—comme un poème politique de Ginsberg, critique de la société des années cinquante, tentative d'assouplissement des lignes rigides qui la régissent, cri de réponse aux blessures individuelles, l'autre grand poème de Ginsberg, « Kaddish », est par certains aspects plus exemplaire encore de l'engagement politique et poétique du poète. Il se situe « en deçà du politique⁴⁴⁵ » dans un lieu intérieur où la politique se découpe en toile de fond entre deux descriptions des institutions psychiatriques. « Kaddish » vient s'ancrer profondément dans son époque et dans un contexte plus large, des pogroms du tournant du XX^e siècle en Russie (« a phantom Russia » [CP 217]) à la Guerre

⁴⁴⁵ J. Rancière, « Transports de la liberté », art cit. 98.

Froide (« Tape recorders? FBI? » [CP 224], « lots of communists in that area » [CP 228]) en passant par la Seconde Guerre mondiale et le franquisme (« Bayonne preparing for World War II, tanks, gas fields » [CP 221], « Aunt Rose passing water through the needles of the Spanish Civil War? » [CP 221]) : « time jumps, memory lapse, the crash of wars, the roar and silence of a vast electric shock, [...], her brothers dead in riverside or Russia » (CP 233). L'histoire de Naomi et de sa paranoïa est toute entière liée à cette grande Histoire dont il est question dans le poème. Les visions d'Hitler jalonnent le thrène, elles sont la manifestation de l'une des obsessions les plus récurrentes de la paranoïa dont Naomi est victime : « 'I'm your mother, take me to Lakewood' (near where Graf Zeppelin had crashed before, all Hitler in Explosion) 'where I can hide.' » (CP 221), « Into her head— Roosevelt should know her case, she told me— Afraid to kill her, now, that the government knew their names— traced back to Hitler— wanted to leave Louis' house forever. » (CP 226), « But then went half mad— Hitler in her room, she saw his mustache in the sink— » (CP 228), « 'I am a great woman— am truly a beautiful soul— and because of that they (Hitler, Grandma, Hearst, the Capitalists, Franco, Daily News, the '20s, Mussolini, the living dead) want to shut me up. », « I banging against her head which saw Radios, Sticks, Hitlers— the gamut of Hallucinations— » (CP 229), « only to have known the weird ideas of Hitler at the door, the wires in her head, » (CP 233). La première mention d'Hitler dans le poème (voir *supra*) intervient alors que le poète commence la longue liste des ennemis de Naomi (sa sœur, Elanor, son ex-mari, Louis,...) mais elle se lit comme un commentaire de Ginsberg poète et narrateur écrivant *a posteriori* et non comme le souvenir du fils et témoin. C'est lui qui établit d'emblée un lien entre Naomi et le nazisme : « the destination, however, evokes in Ginsberg a peculiar and striking memory: Lakewood, New Jersey, is near Lakehurst, where the airship Hindenburg had exploded a few years previously⁴⁴⁶. » Herring remarque aussi que Ginsberg met en lien l'empoisonnement dont Naomi est convaincue d'être victime et le nazisme qui l'obsède. C'est que le poème se déploie au rythme de la folie paranoïaque de Naomi : par contamination. Dès le premier exemple, c'est une contagion lexicale qui lie « Lakewood » à « Lakehurst ». Puis, le poison que la grand-mère déverserait sur Naomi pour la tuer (« poison germs, to throw on me— » [CP 221]) devient le venin toxique qui anéantit la santé mentale de la patiente. Le poème s'articule de façon métonymique, par propagation et invasion. Il met ainsi en œuvre une stratégie de guerre chimique et se développe sur la page à la manière d'un

⁴⁴⁶ Scott Herring, « "Her Brothers Dead in Riverside or Russia": "Kaddish" and the Holocaust », *Contemporary Literature*, 2001, vol. 42, n° 3, p. 535–556.

gaz (« Listen at keyhole for Hitlerian invisible gas? » [CP 221]) ou d'une émanation nucléaire. La contamination est à l'œuvre à l'échelle macroscopique des poèmes de Ginsberg. Le poème « Death on all Fronts » met en place un réseau de signifiants qui évoque les analogies du bestiaire véhiculées par la propagande nazie :

Poisoned rats in the Chickenhouse and myriad lice
Sprayed with white arsenics filtering to the brook,
City Cockroaches
stomped on Country kitchen floors. No babies for me.
Cut earth boys & girl hordes by half & breathe free say
Revolutionary expert Computers:
Half the blue globe's germ population's more than enough,
keep the cloudy lung from stinking pneumonia.
I called in Exterminator Who soaked the Wall floor with
bed-bug death-oil: Who'll soak my brain with
death-oil? (CP 538)

Cette évocation « déclenche une lecture métaphorique : le rat (ou le morpion)— selon une image déjà sollicitée par T.S. Eliot—c'est le Juif, la vermine à exterminer⁴⁴⁷. » Dans « Kaddish », Naomi est aussi victime d'empoisonnement, ce sont les institutions et en particulier l'hôpital psychiatrique qui l'ont menée vers une mort lente et contre-nature. L'absence d'hypotaxe dans le poème et la prééminence de la parataxe (marquée notamment par la saturation de tirets sur la page) et de concaténations (répétition de « & ») mettent en œuvre dans le poème cette propagation aveugle et chaotique. De même, l'omniprésence des gérondifs renforce l'indétermination et souligne la lenteur du processus de contamination :

as you vainly made your lips more real with lipstick, looking in the mirror to see if the
Insanity was Me or a earful of police.
or Grandma spying at 78 — Your vision— Her climbing over the walls of the
cemetery with political kidnapper's bag— or what you saw on the walls of the Bronx,
in pink nightgown at midnight, staring out the window (CP 23)

La phrase circule dans le texte comme un poison dans les veines qui suit sa course effrénée et ininterrompue, dont le marqueur –ING est la trace linguistique. Au fond, ce que dit le poème, c'est que Naomi est elle aussi une victime collatérale du massacre. Le traumatisme

⁴⁴⁷ Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible: Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Langres, Klincksieck, 2006, vol.2., 19.

et les séquelles de l'holocauste se répercutent sur des générations et Adorno d'ajouter que l'on ne peut plus mourir comme avant : « Le fait que dans les camps ce n'était plus l'individu qui mourait mais l'exemplaire, doit nécessairement affecter aussi la façon de mourir de ceux qui échappèrent à la mesure⁴⁴⁸. » Dans les mots d'Elisabeth Angel-Perez, Naomi est l'illustration de la « délocalisation » subie par « l'événement traumatique ».

Le chronotope Auschwitz — et c'est là la marque d'un traumatisme profond — résiste à toute tentative de délimitation. Auschwitz n'existe pas que pour ceux qui l'ont vécu. [...] Il n'existe pas que dans une temporalité délimitée. La question de la transmission brouille la frontière entre le temps propre du traumatisme et son « après-coup », concept forgé par Maurice Blanchot que l'on pourra mettre en parallèle avec l'« après-Auschwitz » d'Adorno, et qui a à voir avec le retour de l'enfoui, du refoulé mais aussi une tentative de rationalisation du passé. [...] Les victimes d'Auschwitz qui ont survécu n'en finissent pas de revivre le cauchemar : ils délocalisent ainsi dans le temps et dans l'espace l'événement traumatique, le faisant ricocher parmi les générations qui n'ont pas connu Auschwitz et qui en héritent pourtant la mémoire⁴⁴⁹.

« Kaddish » peut se lire comme une élégie de Ginsberg à sa mère mais aussi aux millions de martyrs, victimes de l'holocauste. C'est un poème « d'après Auschwitz » au sens où l'entend Jean-Pierre Lefebvre, c'est à dire que « d'après veut également dire “en fonction de”⁴⁵⁰ ».

Pour Ginsberg, le cerveau de sa mère est asphyxié par un gaz invisible, résidu ancien qu'elle aurait inhalé, une métaphore qu'il élargit à la société : « One hand at the eternal switch— shock, war & radiation, the human brain a gas chamber—⁴⁵¹ ». Le poème se fait tentative de recouvrer un nom, une identité, un visage pour que Naomi ne reste pas une victime de guerre anonyme, d'un désastre indicible. Ginsberg ne cesse de nommer sa mère, et cette dénomination s'oppose à la masse indistincte des martyrs, l'adjectif « nameless » émaille l'œuvre du poète (CP 184, 220, 241, 287, 297, 338, 369, 415, 464, 472, 488, 537, 622). Les institutions de la société neutralisent les individus en suivant le même schéma qu'une machine de guerre, dans la mesure où elles anonymisent, elles ôtent l'humanité des individus : « A machine gun or mortar barrage, however, requires very little human effort at

⁴⁴⁸ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, traduit par G. Coffin, J. Masson, O. Masson, A. Renault et D. Trousson, Paris, Payot, 1992, 438.

⁴⁴⁹ E. Angel-Perez, *Voyages au bout du possible*, op. cit. 19.

⁴⁵⁰ Jean-Pierre Lefebvre dans son introduction à Paul Célan, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, Gallimard, 1998, 19.

⁴⁵¹ A. Ginsberg, *Journals: Early Fifties, Early Sixties*, op. cit. 168.

the moment of use, and is usually intended for no specific, nameable individual⁴⁵². » Sous la figure maternelle de Naomi, le poète vient donner substance et forme aux inconnus anonymes, victimes de la guerre. La grande « machine », représentée par Moloch dans « Howl », engloutit toute forme et toute identité et Ginsberg écrira ailleurs : « machines eat all Name & Form » (CP 548, « Friday the Thirteenth »). Le poème construit ainsi autour du corps de Naomi une sépulture digne de sa condition humaine en même temps qu'il immortalise les prophéties eschatologiques de la défunte.

Lorsque Ginsberg mentionne dès les premiers vers qu'il venait de lire à haute voix les dernières strophes de l'élégie « Adonaïs » composée par Shelley à la mort de Keats, il nous parle aussi de la façon dont la littérature accueille les morts. La référence à cette grande élégie creuse un sillage dans la tradition de Milton et des élégies classiques que Shelley était habitué à traduire. On notera d'ailleurs que l'oralisation de cette lecture par Ginsberg vient faire parler ces choses d'ordinaire muettes que sont les stèles funéraires et leurs épitaphes. Comme pour recouvrir les stigmates laissés par la société sur le corps de Naomi, « At forty, varicosed, nude, fat, doomed » (CP 226), le poète vient y inscrire son kaddish pour en faire un épigramme. Le palimpseste des inscriptions sur ce corps meurtri révèle non seulement les strates de son histoire individuelle mais aussi celles d'une Histoire partagée : « Or a No-shake of her body, disgust—some thought of Buchenwald—some insulin passes thru her head—a grimace nerve shudder at Involuntary (as shudder when I piss)—bad chemical in her cortex » (CP 227) Les tirets qui suturent ces quelques vers rendent visibles dans la chair du texte les cicatrices qui hachurent le corps de Naomi (« stitching of incisions pulling down in the fat like hideous thick zippers » [CP 227]) et viennent à la fois unir inextricablement la souffrance intime de Naomi (« a grimace nerve shudder ») aux événements historiques (« Buchenwald »). On trouve d'ailleurs listés dans l'œuvre de Ginsberg tous les types de gaz mortels, toutes les bombes et toutes les armes chimiques et bactériologiques, sauf le Zyklon B, qui fait toujours l'objet de tournures périphrastiques : « Hitlerian invisible gas » dans le poème. Ces circonlocutions sont la trace d'un indicible, d'un inter-dit, écart dans lequel s'insinue le danger de la représentation linguistique. Le langage est pour Ginsberg une arme puissante à manier avec précaution, si bien qu'il lui arrive de n'être plus intelligible ou traduisible. On remarquera que la citation en phonétique du Kaddish s'intercale juste après la très commentée scène d'inceste du poème (dont on ne peut dire si elle a vraiment eu lieu) :

⁴⁵² B. Comens, *Apocalypse and After*, op. cit. 13.

One time I thought she was trying to make me come lay her— flirting to herself at sink— lay back on huge bed that filled most of the room, dress up round her hips, big slash of hair, [...] What, even, smell of asshole? I was cold— later revolted a little, not much— seemed perhaps a good idea to try— know the Monster of the Beginning Womb— Perhaps— that way. Would she care? She needs a lover. Yisborach, v'yistabach, v'yispoar, v'yisroman, v'yisnaseh, v'yishador, v'yishalleh, v'yishallol, sh'meh d'kudsho, b'rich hu. (CP 227)

La critique a souvent lu cette citation directe du Kaddish traditionnel comme une échappatoire, un recours spirituel après l'horreur de la scène qu'il décrit plus tôt :

And it is at this point, when the corporality and decay of the material world and of human relations are at their nadir, that Ginsberg suddenly breaks into the actual words of the Kaddish: “Yisborach, v'yistabach, v'yispoar, v'yisroman, v'yisnaseh, v'yishador, v'yishalleh, v'yishallol, sh'meh d'kudsho, b'rich hu.” The exaltation and hallowing of the blessed Name functions here precisely as it does in the actual prayer: it “is an act of ridding the pollution of death from the world of the living⁴⁵³”.

La remarque de Norman Finkelstein est tout à fait juste mais elle ne tient pas compte de l'aspect purement linguistique d'une telle citation. Le passage translittéré à l'araméen du Kaddish offre d'abord au poète un refuge linguistique et illustre parfaitement la maternalité et la matérialité du langage. La langue étrangère rappelle que la langue du poète, c'est l'américain. « Autrement dit, la représentation de la langue étrangère nous révèle à nous-mêmes notre fatale appartenance linguistique⁴⁵⁴ », écrit Christian Doumet. C'est aussi un retour au plus profond des racines de Naomi Livergant qu'opère le fragment. C'est tout l'exode premier, de Vitebsk à New York, que Ginsberg prend à rebours dans la langue. La citation en langue étrangère se fait alors indice de la cartographie atavique du poète, représentation mentale d'une terre héritée. L'héritage juif, c'est d'abord la mère qui l'a légué à son fils et le recours à l'araméen se donne à lire comme une occurrence « d'inceste linguistique » selon l'expression de Jean-Jacques Lecercle au sujet de l'emploi du Yiddish maternel chez Wolfson⁴⁵⁵. Dans « Kaddish », le fils séparé de sa mère devient maître de sa langue maternelle. Après avoir décrit une scène aux connotations incestueuses, le poète inscrit la scène dans la chair linguistique du poème. À la fin de cet épisode traumatique, le poète

⁴⁵³ Norman Finkelstein, *Not One of Them in Place: Modern Poetry and Jewish American Identity*, Albany, State University of New York Press, 2001, 180.

⁴⁵⁴ Christian Doumet, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Paris, Klincksieck, 2004, 59.

⁴⁵⁵ Jean-Jacques Lecercle, *The Violence of Language*, New York, Routledge, 1990, 240.

atteindrait un précipice linguistique, il serait contraint d'entrer « dans le bois de la langue » selon le titre de Meschonnic⁴⁵⁶, « cette substance ligneuse de la langue que les anciens appelait *silva* (forêt)⁴⁵⁷ », qui le pousserait à chercher ce qu'Agamben appelle encore la « matière de la langue ». Cette immersion abrupte dans le Kaddish correspond à une incursion dans la matière de la langue selon la définition d'Agamben. Pour lui, « là où finit le langage, ce n'est pas l'indicible qui commence, mais la matière de la langue⁴⁵⁸. » L'étrangeté ou pour le dire avec Doumet, *l'étrangèreté*, de la transcription phonétique de l'araméen pose également à échelle plus large la langue du poème comme un « point de vue sur le langage⁴⁵⁹ ». De même, le cri, acte d'énonciation violent et souvent illisible, est également un indice de cet impossible à dire. Dans « Kaddish », le verbe « scream » apparaît dix fois, et il est intrinsèquement directement lié à la violence physique exercée sur le corps de Naomi : « the voices in the ceiling shrieking out her ugly early lays for thirty years » (CP 233). Au fond, le poème, lui-même schizophrène dans son usage de la langue, vient « territorialiser » le corps de Naomi au sens de Gilles Deleuze et Felix Guattari. La langue maternelle participe de ce processus de territorialisation, « quand le chaos menace », elle vient « tracer un territoire transportable et pneumatique⁴⁶⁰ ». Le poème ne contient pas seulement des traces et vestiges, il n'est pas une mémoire de Naomi, il construit un territoire matriciel, un autre corps maternel.

Le poème inscrit le corps de Naomi dans le conjoncturel en même temps qu'il lui offre une portée universelle. Ces traits d'union qui entaillent le texte, sont révélateurs de l'angoisse du silence laissé par la mort de Naomi. Au lieu de l'écart blanc et muet de la page, des tirets, comme une prolongation de ce qui vient d'être dit, « coloriage » du vide : « expérience limite » du langage dans les mots de Maurice Blanchot. Les peurs qui hantent Naomi ont condamné son corps à une souffrance à laquelle seule la mort put mettre un terme : « There, rest. No more suffering for you. I know where you've gone, it's good. » (CP 218) Le corps poétique tente de faire face au corps esquinté par l'histoire et vient en quelque sorte le « spiritualiser ». Dans une certaine mesure, recouvert d'inscriptions, le corps de Naomi est fétichisé et le poème met en scène la difficulté de cet arrachement de la mère à son fils. Parallèlement, l'écriture tisse sa toile pour recouvrir Naomi et véritablement l'enterrer sous le

⁴⁵⁶ Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2008.

⁴⁵⁷ Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, traduit par Gérard Macé, Paris, Bourgeois, 1988, 19.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ C. Doumet, *Faut-il comprendre la poésie ?*, op. cit. 59.

⁴⁶⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit. 393.

flot de mots et de souvenirs. L'écriture participe d'une double stratégie de dévoilement et de recouvrement. Le poète ne cesse de nous décrire la nudité de ce corps meurtri alors même que le verbe « hide » émaille le texte de ses onze occurrences.

Le regard du fils sur sa mère est parallèle à celui du poète sur la société malade qu'elle incarne. Il appréhende son corps avec dégoût et fascination : « cold— later revolted a little, not much—» (CP 227) Lorsque le poète affirme en s'adressant à l'Amérique, « I'm sick of your insane demands. » (CP 154), il pourrait aussi bien s'adresser à Naomi dont les lettres pressantes et urgentes pesaient lourd sur les épaules du jeune Ginsberg : « Come to see me in a hurry! One son call up the other now. Tell Eleanore to come to see me, I'm still alive and walking around⁴⁶¹ » Dans « Kaddish », Naomi c'est aussi l'Amérique, la folie conçue à l'échelle nationale et mondiale. Ainsi les deux poèmes « Kaddish » et « Wichita Vortex Sutra » sont-ils tous deux des lettres adressées d'un fils à sa mère : de Naomi, mère biologique, à l'Amérique, mère-patrie.

Les deux poèmes en apparence très différents relèvent tous deux de cette stratégie de déplacement, de « délocalisation » d'événements passés. C'est toujours la violence du langage et son impact sur les corps des victimes qui priment. La représentation ultra-médiatique de la guerre du Vietnam répond à « la représentation interdite⁴⁶² » de la Shoah pour venir exhiber les corps brûlés par le Napalm.

d. Le pouvoir maléfique du langage : Wichita Vortex Sutra

Allen Ginsberg écrivait à Jack Kerouac en 1957 qu'il incombait à l'écrivain-poète la lourde tâche de « sauver l'Amérique ». Il entendait par là que le poème doit accueillir toutes les monstruosité subies et causées par l'homme et qu'il est du devoir du poète d'intégrer la bombe au poème :

tho I'd like to write a monstrous and golden political poem about America, even talking about [John Foster] Dulles— if poetry can be made of ashcans why not newspaper headlines and politics? [...] All I think it's strangely up to us to save U.S.—who else—or what else to do next? Quixote wakes in the end last five pages⁴⁶³.

⁴⁶¹ Lettre de Naomi à Allen, non datée, Columbia, Box 10, folder 11.

⁴⁶² Voir Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, chapitre « La représentation interdite », 57-99.

⁴⁶³ J. Kerouac et A. Ginsberg, *Jack Kerouac and Allen Ginsberg: The Letters*, op. cit. 383-384.

Ce poème politique plaqué or et monstrueux sur l'Amérique, ce sera, une décennie plus tard, « Wichita Vortex Sutra », publié dans le recueil *The Fall of America*. Au fond, le poème relève de la responsabilité du poète au sens où l'entend Paul Ricœur :

La véritable responsabilité n'est autre que celle qu'on exerce à l'endroit de quelqu'un ou quelque chose de fragile, qui nous serait confié. Aussi suis-je responsable, par exemple, d'un enfant. Ce sens du mot « responsabilité » est très spécifique : il faut que quelque chose ou quelqu'un me soit confié par l'autre pour que je puisse en être tenu responsable. Quelque chose ou quelqu'un est mis sous ma garde, ou sous ma protection.

Le modèle de la responsabilité parentale est évidemment exemplaire. L'enfant que j'ai à charge de protéger, de faire croître, est un être fragile, et ma responsabilité est de le conduire à maturité pour que lui, à son tour, puisse un jour devenir responsable, et prendre en charge un autre que lui. L'idée de prise en charge est ici absolument centrale. Nous retrouvons alors le jeu entre structure personnelle et altérité, puisque c'est toujours d'un autre que je suis responsable, d'un autre qui de surcroît pourra éventuellement me demander des comptes⁴⁶⁴.

Dans « Wichita Vortex Sutra » comme dans de nombreux poèmes engagés, Ginsberg prend acte de sa responsabilité envers ses concitoyens et s'empare poétiquement de la bombe H et de la guerre qui a tant fragilisé son pays. Le poème accueille et met en scène différents types de discours et d'images, il élabore son propre système rhétorique par un procédé de sélection arbitraire des fragments qu'il importe :

He collected Midwestern images, glimpses of the snow-covered farms and silent afternoon small towns, and collaged them with the hysterical headlines, reactionary radio editorials, quotes from political speeches, books, and articles, until the poem reached its climax when Ginsberg summoned all the powers of his imagination and, calling upon the various gods and gurus at his command, from Krishna to Blake, to empower him, he proclaimed the end of the war. [...] He wrote Gregory [Corso]: "I wrote huge 17 page 'Wichita Vortex Sutra' big Shelleyan poem ending Vietnam war—wrote it on tape machine betwixt Lincoln and Wichita"⁴⁶⁵.

Le poème intègre des fragments de journaux, d'émissions radiophoniques ou même de chansons diffusées dans l'autoradio lors d'un voyage dans le Middle West. Ces bribes et

⁴⁶⁴ Paul Ricœur et al., *Éthique et Responsabilité*, autour d'un entretien avec Paul Ricœur et d'un échange de lettre avec Emmanuel Lévinas et Paul Ricœur, textes réunis par Jean-Christophe Aeschlimann, Boudry-Neuchâtel, les Éditions de la Baconnière, 1994, 25.

⁴⁶⁵ Barry Miles, *Ginsberg: A Biography*, London, Viking, 1990, 385.

fragments sont marqués visuellement dans le texte par des italiques : « *The Biggest Little Town in Kansas Macpherson* », « *In advance of the Cold Wave Snow is spreading eastward to the Great Lakes* » (CP 402), « *Thou shalt not crucify mankind upon a cross of Gold!* » (CP 405). Ce procédé permet au poète d'insister sur ce qui devient peu à peu le cœur du poème : « la guerre du langage ».

The war is language,
language abused
or Advertisement,
language used
like magic for power on the planet:
Black Magic language,
formulas for reality— (CP 409)

Le poète parvient à éviter les clichés en se focalisant non sur le champ de bataille vietnamien mais sur le champ lexical employé par la presse et les politiciens : « Vietnam-era poetry that protested U.S. military policy began with this disjunction as a point of departure, underscoring the power of poetry to counteract the distortion of language that justified the war⁴⁶⁶. » Le poème est une réflexion sur la médiation et la médiatisation de la guerre. Steven Gould Axelrod note ainsi dans un article consacré à la poésie à l'époque maccarthyste : « He paradoxically achieves authenticity by highlighting the mediated quality of his discourse⁴⁶⁷. » Quand James Breslin reproche à Ginsberg de ne pas mentionner les problèmes qui préexistaient en Asie du Sud-Est et de ne faire que lister pêle-mêle les maux qui rongent l'Amérique, il lit « Wichita Vortex Sutra » comme un poème sur la guerre du Vietnam, une tentative d'explication des horreurs qu'elle a causées, alors qu'il s'agit bien plus d'un poème sur la guerre du langage :

Moreover, even if the war was in some sense an expression of the consciousness of those who conducted it, as an external and complex event it had a specific character of its own, having more to do with the history of Southeast Asia than with Carrie

⁴⁶⁶ John Lowney, « “The Air of Atrocity”: “Of Being Numerous” and the Vietnam War » dans *Thinking Poetics*, ed. Steve Shoemaker, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2009, 144.

⁴⁶⁷ Steven Gould Axelrod, « Between Modernism and Postmodernism: The Cold War Poetics of Bishop, Lowell, and Ginsberg », *Pacific Coast Philology*, 2007, vol. 42, n° 1, 18.

Nation's temperance campaign, urban blight, advertising, racial oppression, or the other evils that Ginsberg lumps together as one⁴⁶⁸.

Dès le début du poème, c'est pourtant la matérialité du langage qui prime. Les premières citations d'émissions radiophoniques et de journaux sont mises en évidence par des italiques. Puis, la voix médiatique s'intègre peu à peu au poème pour se fondre dans la voix poétique exigeant du lecteur une observation minutieuse des variations de la langue. Il devient difficile de différencier la voix poétique des voix journalistiques et autres fragments. Au fond, le poème vient montrer que la langue est l'objet du publicitaire, du journaliste mais aussi du poète pour poser la question de la manipulation du langage. Le poème met en scène ce qu'Aristote appelle dans sa *Rhétorique* les discours délibératif et épideictique dont Umberto Eco offre une définition dans « Political Language: The use and abuse of rhetoric » :

Today we'd include under the heading of epideictic discourse the advertising message, which effectively consists of a eulogy of a given product. Deliberative discourse consists of political, and, one might add, trade union discourse. In short, it is a matter of convincing the audience of the necessity or risk entailed by doing or not doing something that concerns the economic and political future of the community⁴⁶⁹. »

Ginsberg se méfie de la performativité mortelle du langage politique. Le discours délibératif des politiques ne se contente plus de dire, de convaincre, il passe à l'acte. Ce discours « abusé » et « utilisé » (dans les termes employés par Umberto Eco et par le poète lui-même) passe outre la parole citoyenne et se dérobe à toute contestation : « Accordingly, political discourse in this vein, whatever the aims of the government in question, is anti-democratic because it leapfrogs the citizen and denies him any room to agree or disagree. It is an authoritarian discourse⁴⁷⁰. » Au contraire, le poète se met en quête d'un langage accessible à tous, une langue primordiale qui aurait échappé à la guerre : « I search for the language / that is also yours— / almost all our language has been taxed by war. » (CP 414) Leçon retenue par Lawrence Ferlinghetti qui écrira quelques années plus tard : « If you would be a poet, / invent a new / language anyone can understand⁴⁷¹. » En dénonçant le pouvoir macabre et impitoyable du discours politique, « black magic language », Ginsberg accomplit selon Eco

⁴⁶⁸ Paul Breslin, *The Psycho-Political Muse: American Poetry since the Fifties*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, 37-38.

⁴⁶⁹ Umberto Eco, « Political Language: The use and abuse of rhetoric » dans *Apocalypse Postponed*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, 75.

⁴⁷⁰ *Ibid.* 85.

⁴⁷¹ Lawrence Ferlinghetti, *Poetry as Insurgent Art*, San Francisco, New Directions Publishing, 2007, 6.

son devoir de poète et citoyen et prend la mesure de sa responsabilité : « Unmasking it is the only political activity that is worthwhile and addressed to citizens as a whole. This is the only real way to exercise rhetoric so as to create convictions rather than to induce subjugation⁴⁷². » Le poème « Wichita Vortex Sutra » passe lui aussi à l’acte dans le processus de dévoilement, « unmasking », qu’il met en place. La langue poétique, malléable, se sert de la rhétorique du discours délibératif pour convaincre et persuader le lecteur mais elle ne cherche pas à l’assujettir. Le poème oppose au langage des machines de guerre, une poésie empreinte d’humanité et de compassion lorsque le poète déclare par exemple :

It’s not our God that bore us that forbid
our Being, like a sunny rose
all red with naked joy
between our eyes & bellies, yes
All we do is for this frightening thing
we call Love, want and lack— (CP 413)

Comme un écho à la *Colonie Pénitentiaire* kafkaïenne, les machines inscrivent à jamais dans le corps de l’Amérique des formules de guerre sanglantes (« all this black language / writ by machine! » [CP 413], « Electronic machinery in the bus humming prophecy—» [CP 412]) auxquelles le poète oppose une langue musicale et poétique (« soft prayer on the airwaves, / Language language, and sweet music too / even unto thee » [CP 417]) : « To this black magic, Ginsberg offers his poem as a thaumaturgical antidote⁴⁷³. »

C’est que la résistance et la lutte se jouent *dans* et non *par* le langage : « Words are endowed with force, with the performativity of desire. And the struggle is conducted not *through* language but *in* language⁴⁷⁴. » Et Jean-Jacques Lecercle d’ajouter, « words are both the weapon and the battlefield⁴⁷⁵. » Le poème devient le champ de bataille au sein duquel construire le point de rencontre entre poétique et politique. L’espace de cette rencontre se révèle à mesure que s’écrit le poème. Le poète doit composer avec la langue américaine du bourreau, inondant les champs vietnamiens de Napalm et rappelle que c’est aussi celle de Whitman, « Headline language poetry, nine decades after Democratic Vistas / and the Prophecy of the Good Gray Poet » (CP 408), et celle de Dylan, « Angelic Dylan singing

⁴⁷² U. Eco, « Political Language », art cit. 85.

⁴⁷³ P. Breslin, *The Psycho-Political Muse*, op. cit. 27.

⁴⁷⁴ J.-J. Lecercle, *The Violence of Language*, op. cit. 236.

⁴⁷⁵ *Ibid.* 237.

across the nation / “When all your children start to resent you / Won’t you come see me, Queen Jane?” » (*Ibid.*). Lorsqu’il déclare en conclusion la fin de la guerre,

I lift my voice aloud,
make Mantra of American language now,
I here declare the end of the War! (*CP* 415)

le poète tente de faire advenir la paix dans le poème par l’usage performatif de la langue poétique. Il se sert aussi des médias pour communiquer sa déclaration de paix car le poème fut d’abord publié dans le *Village Voice* puis dans de nombreux journaux de la presse underground comme le *L.A. Free Press*, *The Berkeley Barb*, *the Fifth Estate*, et *Ramparts*. Le poème circule et se transmet comme le « petit livre rouge » alors distribué sur les campus californiens. La poésie devient un observatoire des courants de pensée à la fois idéologiques et esthétiques qui traversent la société. Elle écoute et travaille le flot de paroles déversé par les médias et les politiques, elle arrache les mots du corps originel pour les convertir en langage poétique et parfois les réduire au silence.

2. William Carlos Williams, un nouveau mariage

a. *Économie de la machine poétique*

La situation économique des années 1930 aux États-Unis vient bouleverser la relation entre poétique et politique. Le krach boursier de 1929 et la grande dépression ont conduit les poètes vers une réflexion d’ordre économique. Pour les adeptes du crédit social qu’étaient Williams et Pound, cette entreprise impliquait une réforme complète de la devise et de la circulation économique. Le crédit social, système économique dans lequel chaque citoyen reçoit à la fin de l’année civile une somme proportionnelle à l’accroissement des biens, semblaient pour les poètes proposer une répartition des richesses juste et féconde. La politique économique se pose alors en véritable « meter-making argument⁴⁷⁶ » emersonien, c’est-à-dire qu’elle affecte la matière même du vers poétique.

L’œuvre poétique de Williams conserve les traces de la refonte de l’ordre poético-politique, elle est aussi la preuve que c’est dans la forme poétique que se joue la politique : « There has to be new poetry. But the thing is that the change, the greater material, the altered

⁴⁷⁶ Ralph Waldo Emerson, « The poet », art. cit. 211.

structure of the inevitable revolution must be *in* the poem, in it. Made of it. It must shine in the structural body of it. » (*SE* 217) La forme devient pour Williams un champ d'action politique et idéologique, elle doit être l'émanation de la démocratie pour s'adresser directement au peuple. La conception du poème comme objet d'action est également formulée par Louis Zukofsky dans « *A* » (1959) lorsqu'il inaugure la neuvième section de son poème : « An impulse to action sings of semblance⁴⁷⁷ ». Pour les objectivistes, il y a action au sens théâtral du terme mais aussi au sens juridique, notamment chez Charles Reznikoff qui composa au cours de ses deux années en tant que greffier au tribunal, son *Testimony : The United States* (1934). L'action entreprise est donc poétique et radicale par nature. Le poème de Williams, « *Sunday* », étudié au chapitre précédent pour ses qualités acousmates, déjoue à la manière de *Testimony* les attentes du lecteur. C'est-à-dire que malgré leurs différences fondamentales, les deux poèmes placent l'accent sur la « continuité avec le quotidien », et comme l'explique Abigail Lang⁴⁷⁸, le sensationnel des actes s'efface pour laisser place à l'ordinaire des situations. Dans le cas de *Testimony*, l'horreur des crimes relatés est seconde par rapport à la banalité de l'enchaînement des actions qui y ont mené. La voix poétique de « *Sunday* » se situe quant à elle en position voyeuriste, derrière la porte d'une cuisine dont elle nous rapporte le brouhaha. Pourtant, rien ne s'y passe d'inhabituel, aucune dispute conjugale, aucun crime ne s'y déroule. On n'entend seulement que les sons métalliques des casseroles, « clatter of metal in a pan », le clapotis de l'eau du robinet, « a splash of water », et les battements de portes, « the clap of a door » (*CP* 396). La cuisine correspond au fond au *commonplace* d'Oppen dans la mesure où c'est un repère partagé de tous, un espace commun, théâtre des scènes de la banalité ordinaire⁴⁷⁹.

Pas de politique ostentatoire ici mais dans ce « reportage », dans ce transfert sur papier livré sans analyse, se cache une critique du sensationnalisme (dont les journaux sont friands). Élever la banalité au rang de sujet poétique, c'est déjà un parti pris esthétique et idéologique. Contrairement aux poèmes engagés de Ginsberg, les écrits de Williams proposent une exploration épistémologique, un mode d'appréhension du monde et des choses par le biais de témoignages de natures variées. Dans *Paterson*, le poète met en place le même système à

⁴⁷⁷ Louis Zukofsky, *A*, London, John Hopkins University Press, 1978, 106.

⁴⁷⁸ A. Lang, « Politiques poétiques “objectivistes”, formes politiques et engagement poétique chez trois poètes “objectivistes” », art cit. 21.

⁴⁷⁹ Dans « the Poem », George Oppen écrivait dans une célèbre référence à William Blake : « to save the commonplace save myself Tyger / Tyger still burning in me burning ». [George Oppen, *Selected Poems*, New York, New Directions, 2003, 164] Voir au sujet du concept de *commonplace* chez Oppen l'ouvrage de Xavier Kalck, *George Oppen's Poetics of the Commonplace*, New York, Peter Lang Publishing, 2017.

grande échelle, il extirpe de sous la surface les détails qui bruissent, les témoignages enfouis, les articles de presse jaunis pour dessiner une mosaïque de l'Amérique. Tous les fragments sont convertis pour devenir poème. Ils changent de nature de sorte que la matérialité même du texte est remise en question. Williams vient inscrire les détails des histoires individuelles (dont ses archives regorgent de par la nature même de sa profession) sur la grande toile de l'histoire collective d'une nation. Il exhorte le poète à agir, à « prendre position » et à « se battre », c'est-à-dire à « mettre en doute tout ce qu'il voit sur l'écran de mensonges que les “bellicistes” dressent entre lui et la vérité » et à « écrire pour dénoncer ces mensonges⁴⁸⁰ ». La responsabilité du poète mentionnée par Ginsberg trouve sans doute là son origine. Williams réaffirmera cette idée en 1944 dans son introduction au recueil *The Wedge* qu'il amorça par cette phrase : « The war is the first and only thing in the world today. » (CPII 53) Le poème doit donc se faire machine de guerre deleuzienne s'il veut trouver sa place dans le monde, il n'est pas pour Williams un « à côté » et n'a pas pour but de faire diversion. Si pour Deleuze, « l'œuvre d'art moderne est une machine, et fonctionne à ce titre⁴⁸¹ », de même Williams décrivait déjà le poème comme une « machine faite de mots⁴⁸² » dont la structure interne et la matière doivent être capables de déclencher un mouvement, comme n'importe quelle machine bien construite. Peter Halter note très justement que la lecture stimule le sens et les relations entre les mots, stratégie réappropriée par Ginsberg⁴⁸³ et ses associations lexicales telles que le fameux *compound* « hydrogen jukebox » (CP 134) analysé au chapitre précédent. L'acte de lecture articule donc un poème-machine qui se prête volontiers à l'arpentage, offrant une multiplication de chemins dont le lecteur est libre de découvrir pour lui-même le sens et la direction :

By these and other devices — such absence of connectives, absence of punctuation, line breaks that do not correspond to semantic or syntactic units — Williams loads his words to the utmost with energy. They are no longer exclusively vehicles of meaning but appear as things endowed with a power of joining other words or clashing with them. They have a potential to mean, which is activated by the reader, who, in the act

⁴⁸⁰ William Carlos Williams, « The Poet in Time of Confusion », traduit et cité par Jacqueline Saunier-Ollier, *William Carlos Williams, op. cit.* 321.

⁴⁸¹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes, op. cit.* 175.

⁴⁸² « A poem is a small (or large) machine made of words », William Carlos Williams, « introduction to *The Wedge* » (CPII 54).

⁴⁸³ Voir Chapitre précédent.

of ideation, tries them out in a continuous process of forming images and again abandoning them to form others⁴⁸⁴.

La capacité de la bombe à transformer radicalement la société, son mouvement dynamique doivent être intégrés au poème : « for one great thing about “the bomb” is the awakened sense it gives us that catastrophic (but why?) alterations are also possible in the human *mind*, in art, in the arts. [...] It appears, it disappears, a sheen of it comes up, when, as its shattering implications affront us, all the gnomes hurry to cover up its traces. » (SE 287) À l’instar de la conflagration qui anéantit la bibliothèque au livre III de *Paterson*, la bombe a un potentiel régénérateur. Comme l’explique Bruce Comens, l’aporie atteint là son paroxysme dans la mesure où il est impossible de séparer le potentiel créateur de la bombe de ses effets dévastateurs : « The difficulty, however, was to detach the positive potential from the Bomb’s fearsome destructive power⁴⁸⁵. » Dès l’ouverture du recueil, le poète tente une réconciliation : la violence doit laisser place à l’imagination et à l’invention, seules capables de mener l’humanité hors de la défloraison hivernale de la guerre vers le renouveau printanier.

Let the snake wait under
his weed
and the writing
be of words, slow and quick, sharp
to strike, quiet to wait,
sleepless.
—through metaphor to reconcile
the people and the stones.
Compose. (No ideas
but in things) Invent!
Saxifrage is my flower that splits
the rocks. (CPII 55)

Le poème « A sort of song » met en scène la réconciliation, le « mariage » de l’homme et du monde qu’il préconise. Il est une illustration de la « petite machine faite de mots » décrite par Williams dans l’introduction et dont l’économie est équilibrée. Le poète nous livre une composition, c’est-à-dire qu’il rassemble et réunit (*com-posare*), il restaure la paix dans le poème : le verbe « compose » au vers 9 constitue à lui seule une proposition. Son isolement

⁴⁸⁴ Peter Halter, *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 89-90.

⁴⁸⁵ B. Comens, *Apocalypse and After*, op. cit. 109.

souligne son potentiel créatif, d'autant qu'il va de paire avec le verbe qui clôt le vers suivant : « invent! ». Ce dernier contient également en puissance la vigueur d'un poème qui outrepassé l'écorce linguistique puisqu'il vient d'abord signifier une traversée, un franchissement (*in-venire*). La violence latente et souterraine du serpent se fait force créatrice de l'imagination en conclusion au poème. La parole du poème est elle-même ondulatoire et souterraine. La première strophe se compose d'une seule phrase qui met en place de façon métaphorique les liens entre le serpent et l'écriture. Le « writing » du vers 3 réfère par contagion orthographique au « writhing » du serpent et de l'écriture qui, invisibles, se tortillent pour se frayer un chemin vers la surface. Le poème fait finalement éclater l'écorce minérale à la deuxième strophe après un tiret silencieux pour enchaîner les propositions et les types de discours. Le poème est tout entier contenu en puissance dans le nom même du saxifrage, du latin *saxum* signifiant « roche » et *frangere*, « briser » : « Saxifrage is my flower that splits / the rocks » se développe sur le mode du pléonasme dans la mesure où il vient répéter deux fois la même proposition. La violence de l'imagination créatrice qui creuse et fait éclater la roche sera reprise au poème suivant « Catastrophic Birth » dans lequel on peut lire : « violence alone opens the shell of the nut » (*CPII* 55). Les poèmes du recueil *The Wedge* (1944) offrent donc une illustration poétique de ce que le poète énonçait déjà dans *Spring and All* (1923) :

The rock has split, the egg has hatched, the prismatically plumed bird of life has escaped from its cage. It spreads its wings and is perched now on the peak of the huge African mountain Kilimanjaro. (*CPI* 184)

Ainsi comme l'explique Hélène Aji, la désorganisation syntaxique, les enjambements en milieu de propositions ne sont pas une tentative de « représentation mimétique du chaos de la modernité contemporaine » mais correspondent bien davantage à une recherche d'articulation dudit chaos pour tenter de « contrôler les énergies de la ville industrielle déchaînée, comme du langage⁴⁸⁶. » « A Sort of Song » témoigne de l'entreprise poétique de Williams vers « l'économie parfaite » de la machine qu'il décrit dans son introduction au recueil, le poème ne s'autorise aucune perte et chaque terme employé met en œuvre ce que le poème cultive à plus grande échelle : « Prose may carry a load of ill-defined matter like a ship. But poetry is the machine which drives it, pruned to a *perfect economy*. » (*CPII* 54, je souligne)

⁴⁸⁶ H. Aji, *William Carlos Williams, op. cit.*, 84.

Dans le même temps, si Williams voit dans le poème une arme de réconciliation, il s'en sert aussi comme véhicule pour critiquer plus ouvertement les politiques économiques libérales mises en place par les gouvernements successifs, c'est-à-dire qu'il ne se cantonne pas à une critique purement métaphorique et abstraite. En effet, le portrait que Williams dresse de l'Amérique met en valeur les conséquences de l'industrialisation massive et forme une critique acerbe du culte voué à l'argent dans la société ultra-capitaliste des années vingt. Au deuxième livre de *Paterson*, Williams nous donne à lire le sermon d'un prédicateur qui raconte avoir, sur ordre divin, abandonné sa fortune durement gagnée :

So I started to get rid of my money. It didn't take
me long I can tell you! I threw it away with both
hands. And I began to feel better...
[...]
but the riches that had been given me are
beyond all counting. You can throw them
carelessly about you on all sides—and still
you will have more. [...] (P 72-73)

Le pasteur célèbre l'abondance des richesses célestes qu'il reçut après ce dépouillement initial. La prédication est entrecoupée d'extraits de pamphlets anticapitalistes dont un qui suit immédiatement le passage cité et vient évoquer l'usure des *Cantos* poundiens :

The Federal Reserve System is a private enterprise ... a private monopoly ... (with power) ... given to it by a spineless Congress ... to issue and regulate all our money. They create money from nothing and lend it to private business (the same money over and over again at a high rate of interest), and also to the Government whenever it needs money in war and peace; for which we, the people, representing the Government (in this instance at any rate) must pay interest to the banks in the form of high taxes. (P 73)

La citation se lit comme un commentaire didactique de Williams sur la stérilité du système capitaliste et s'oppose aux exhortations du prédicateur évangéliste. Le poème doit agir de façon directe dans le champ social pour combattre l'injustice économique. Comme Ginsberg dans « Wichita Virtex Sutra », Williams indique en creux que le prédicateur, le poète et le pamphlétaire politisé ont en commun l'objet langage, qu'ils manipulent chacun à l'envi. *Paterson* est aussi un poème sur l'économie du langage et de la parole, il est l'expression de la quête de Williams pour un langage rédempteur et salvateur :

The brunt of the four books of *Paterson* (of which this is the third, 'The Library') is a search for the redeeming language by which a man's premature death, like the death of Mrs. Cumming in Book I, and the woman's (the man's) failure to hold him (her) might have been prevented. Book IV will show the perverse confusions that come of a failure to untangle the language and make it our own as both man and woman are carried helplessly toward the sea (of blood) which, by their failure of speech, awaits them. The poet alone in this world holds the key to their final rescue⁴⁸⁷.

Re-deem, c'est le réinvestissement au centre de la poétique de *Paterson* qui se donne pour objectif d'expier la faute originelle du langage en rachetant la dette. Sans cesse, dans l'agencement du poème et sa structure, Williams s'efforce de réinvestir le mot d'un nouveau souffle, de lui assigner une valeur nouvelle. Il tente par là de compenser la dette inhérente au signe linguistique en le frappant d'un sceau nouveau : « It's the words, the words we need to get back to, words washed clean. Until we get the power of thought back through a new minting of the words we are actually sunk. » (*SE* 163)

La prédication évangéliste citée plus haut pose l'amour inconditionnel comme centre de l'action poétique, il est le remède prescrit par le Dr. Williams contre les dérives capitalistes en même temps qu'il s'oppose aux solutions radicales de Pound. Juxtaposé au sermon sur la montagne du prédicateur, le pamphlet vient montrer l'inefficacité d'un discours « instable et peu fiable⁴⁸⁸ » face à la machine immuable de l'argent : « It was Joyce's Jesuit in *A Portrait of the Artist as a Young Man* transposed now to this New World Protestant preaching ineffectually on Garret Mountain to a few bored captive children⁴⁸⁹. » Malgré l'opposition de Williams à l'idéologie poundienne⁴⁹⁰, les deux poètes s'accordent « pour souligner les méfaits du capitalisme et pour les rapporter à une idéologie matérialiste poussée à l'extrême par une société et un gouvernement corrompus⁴⁹¹ ». Ils opposaient tous deux la procréation contre-nature (« CONTRA NATURAM⁴⁹² ») de l'argent par l'argent à l'échange fertile et organique de la nature, sur le thème shakespearien du *Marchand de Venise* : « is your gold and silver ewes and rams? » (I, 3, 93). Comme un écho au discours d'Antonio, pour Pound, le véritable crédit réside dans la fécondité naturelle de la terre : « l'animal fait ses échanges avec

⁴⁸⁷ Williams, « A Note on Paterson Book III », *Paterson*, 279.

⁴⁸⁸ H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, op. cit. 203.

⁴⁸⁹ Paul Mariani, *William Carlos Williams: A New World Naked*, op. cit. 535.

⁴⁹⁰ Voir à ce sujet : H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, op. cit., 192-195.

⁴⁹¹ *Ibid.* 201.

⁴⁹² Ezra Pound, Canto LXV, 230.

le monde végétal, fumier contre pâture⁴⁹³. » En 1947, soit un an avant la parution de *Paterson II*, Williams publie dans son recueil « The Clouds » un poème intitulé « A Woman in Front of a Bank » qui met en scène une femme et son enfant, symboles de fertilité, devant une banque.

The bank is a matter of columns,
like . convention,
unlike invention; but the pediments
sit there in the sun
to convince the doubting of
investments “solid
as a rock” —upon which the world
stands, the world of finance,
the only world: Just there,
talking with another woman while
rocking a baby carriage
back and forth stands a woman in
a pink cotton dress, bare legged
and headed whose legs
are two columns to hold up
her face, like Lenin’s (her loosely
arranged hair profusely blond) or
Darwin’s and there you
have it:
a woman in front of a bank. (*CPII* 126-127)

La femme représente une économie basée sur la fertilité et l’invention au sens le plus étymologique du terme, elle est capable de recevoir et de procréer. Elle est en termes poundiens, la « bonne banque » : « she is, in fact, a fertility goddess, the true “good bank”⁴⁹⁴ ». L’invention chez Williams, c’est la sensualité qui traverse le poète. L’architecture conventionnelle de la banque évoque quant à elle les vestiges de la période classique durant laquelle les banques étaient des temples. Pour Williams, cette structure droite et rigide, « columns », renvoie une image de permanence et de solidité de la banque pour mieux

⁴⁹³ Ezra Pound, *Le Travail et l’Usure*, traduit de l’italien par Patrice de Nivard, Lausanne, l’Age d’homme, 1968, 31.

⁴⁹⁴ Alec Marsh, *Money and Modernity: Pound, Williams and the Spirit of Jefferson*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1998, 129.

dissimuler le chaos des fluctuations et spéculations qu'elle renferme. Les colonnes sont d'abord celles qui soutiennent solidement le fronton, mais elles sont aussi les lignes plus friables du comptable qui mesure les dettes et crédits et tente de conserver l'équilibre. Pour Williams, l'équilibre est impossible dès lors qu'il y a usure, système basé selon lui sur le déséquilibre en faveur de la banque. Finalement, les seules colonnes soutenant un équilibre véritable sont les jambes de la femme, « whose legs are two columns to hold up her face ». Les colonnes du bâtiment et du comptable sont à l'image des conventions poétiques dont Williams cherche à s'extraire. Tradition corrompue, le temple de la poésie a été converti en véritable salle des comptables. Les colonnes viennent ainsi représenter les conventions qui soutiennent une poésie elle aussi classique et rigide dont le déséquilibre penche en faveur du Vieux Continent. Le poème « A woman in front of a bank » procède aussi d'un réinvestissement érotique du lieu et du poème. Le poète avait déjà opéré cette conversion érotico-économique dans le poème « Late for Summer Weather » (1935) :

He has on
an old light grey Fedora
She a black beret
He a dirty sweater
She an old blue coat
that fits her tight
Grey flapping pants
Red skirt and
broken down black pumps
Fat Lost Ambling
nowhere through
the upper town they kick
their way through
heaps of
fallen maple leaves
still green—and
crisp as dollar bills
Nothing to do. Hot cha! (*CPI* 384)

Le poème, à l'instar des nombreux portraits du recueil, dénonce « les souffrances des pauvres, les servitudes de la civilisation industrielle, l'injustice sociale⁴⁹⁵. » Cependant, le texte semble aussi proposer un autre système économique dans lequel le désir charnel l'emporte sur le désir monétaire. Le couple profite de la richesse de la nature et de ses feuilles vertes comme autant de dollars, « crisp as dollar bills ». L'été indien du titre vient accorder un crédit de temps à ce couple désœuvré, et « chaparder du temps à l'économie moderne de la vie fondée sur le concept de propriété du temps⁴⁹⁶. » Comme l'explique encore Claude Richard au sujet du récit transcendantaliste de Thoreau, « il ne s'agit donc pas tant de prendre son temps que de *le reprendre* pour le gérer selon une autre conception de l'économie⁴⁹⁷. » Le couple a ici l'opportunité de rendre à la spéculation toute son étymologie, c'est-à-dire que le loisir leur est donné de contempler les richesses de la nature dans un partage des plus hautes valeurs : « With “nothing to do” and nowhere to go, they have the opportunity to notice and the time to satisfy their desires. For the moment they share in the wealth of nature, as though they were rich in money⁴⁹⁸ ». Williams oppose à la dette une économie du don sans retour, de la dépense gratuite, sans rétribution, ni investissement.

Au fond, la poésie doit s'efforcer chez Williams d'inclure les fluctuations du système financier qu'il décrie : « Language is not a vague province. There is a poetry of the movements of cost, known or unknown. » (*P* 109) Le poète se fait monnayeur, il frappe la monnaie linguistique et vient estampiller le métal érodé par le temps, l'histoire et l'usure (au sens le plus courant du terme) : « a new minting of the words » (*SE* 163). La poésie de Williams porte les marques de sa quête pour une nouvelle économie, c'est-à-dire pour une nouvelle gestion des pertes et des gains, des fluctuations à la fois financières et lexicales. Le flot de la rivière Passaic qui traverse *Paterson* est à l'image des manipulations, de la liquidité et de la labilité de la lettre poétique.

b. L'idéologie romantique, rupture et continuité

Ce dernier poème, célébrant l'oisiveté du jeune couple, ne semble pas si éloigné des considérations poético-politiques du Wordsworth des *Lyrical Ballads*.

⁴⁹⁵ J. Saunier-Ollier, *William Carlos Williams, op. cit.* 170.

⁴⁹⁶ Claude Richard, *Lettres américaines: essais*, Aix-En-Provence, Alinéa, 1987, 123-124.

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ A. Marsh, *Money and Modernity: Pound, Williams and the Spirit of Jefferson, op. cit.* 127.

Although he shared the European avant-gardist goal of integrating art into the praxis of life, Williams articulated his commitment to the local and the quotidian, especially in the use of working-class speech types and other discourses traditionally excluded from lyric poetry, as a distinctively American anti-elitist response to modernization⁴⁹⁹.

Pourtant la poésie lyrique de Wordsworth ne se donnait-elle pas comme objectif celui de s'écarter de la diction poétique pour accéder à une langue plus authentique ? Wordsworth lui-même déclarait dans son avertissement aux *Lyrical Ballads* :

They [the poems] were chiefly written with a view to ascertain how far the language of conversation in the middle and lower classes of society is adapted to the purpose of poetic pleasure. [...] It will perhaps appear to them [the readers], that wishing to avoid the prevalent fault of the day, the author has sometimes descended too low, and that many of his expressions are too familiar, and not of sufficient dignity⁵⁰⁰.

Si la poésie de Williams s'inscrit, comme l'écrit Lowney, en opposition aux longs poèmes romantiques et en prolongement des vers de Whitman et des idées d'Emerson, « sa conviction de la qualité radicalement poétique de tous les objets du monde et de tous les registres du langage rappelle étonnamment les déclarations du Coleridge et du Wordsworth des *Ballades Lyriques*⁵⁰¹. » Dans un chapitre éclairant consacré à Williams, Joseph Hillis Miller perçoit la poésie williamsienne comme une véritable rupture avec les codes de la poésie romantique. Pour lui, la résistance au symbolisme de Williams a pour conséquence l'amenuisement de la profondeur de champ, inhérente à la poésie romantique :

The avoidance of symbolism in Williams' poetry is related to the absence of another quality—the dimension of depth. In Romantic poetry, space frequently leads out to a “behind” or “beyond”, which the poet may reach through named objects, or which the objects in the poem signify at a distance⁵⁰².

Les prépositions spatiales « behind » et « beyond » abondent néanmoins dans l'œuvre du poète moderniste pour venir au contraire indiquer un ailleurs, un au-delà du discours : « the language cascades into the / invisible, beyond and above : the falls / of which it is the visible part— » (*P* 145). Le mouvement vertical du particulier vers l'universel laisse souvent

⁴⁹⁹ John Lowney, *The American Avant-Garde Tradition: William Carlos Williams, Postmodern Poetry, and the Politics of Cultural Memory*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, 18.

⁵⁰⁰ W. Wordsworth et S.T. Coleridge, *Lyrical Ballads*, *op. cit.* 49.

⁵⁰¹ H. Aji, *William Carlos Williams*, *op. cit.*, 71-72.

⁵⁰² Joseph Hillis Miller, *The Linguistic Moment: from Wordsworth to Stevens*, Princeton, Princeton University Press, 2014, 356.

entrevoir une énergie proche de celle des transcendentalistes même si Williams refuse qu'elle soit un simple agrandissement du moi. Comme l'explique Hélène Aji, « nombreux sont ceux qui voudraient voir dans le Williams de 1914 un précurseur de la rupture avec le romantisme, alors qu'il semblerait plutôt que les premiers modernistes aient été moins des ennemis que des participants involontaires à la perpétuation de la tradition romantique⁵⁰³. » D'autres critiques ont également tenté d'infirmier cette thèse en considérant davantage les liens entre romantisme et modernisme et non seulement les ruptures. En effet, pour le dire avec Benoît Tadié, « la poésie de Williams est opératoire par rapport à l'univers de référence de la poésie romantique, même si cette opération vise avant tout à le détruire⁵⁰⁴. » Dans son ouvrage intitulé *William Carlos Williams and Romantic Idealism*, Carl Rapp fait de Williams le légitime successeur du fondateur du courant transcendentaliste américain : « In fact, I should say that Williams more nearly resembles Emerson's idea of a poet than any other poet we have since Emerson, including Whitman, Stevens, and Crane⁵⁰⁵. »

Le rapport qu'entretient Williams à l'altérité semble illustrer avec le plus d'acuité, ses liens à l'idéologie romantique. Malgré son enthousiasme pour les théories de John Dewey, le crédit social et ses nombreuses incitations à œuvrer pour plus de justice sociale, rares sont les poèmes de Williams qui semblent traiter directement de la guerre ou de la Dépression, contrairement aux nombreux poèmes ouvertement politiques de son ami Ezra Pound ou même de Ginsberg. Les portraits que Williams fait de ceux qui l'entourent (patients, famille, connaissances) dessinent une critique du monde en filigrane : « the poem springs from the *half-spoken words* of such patients as the physician sees from day to day. » (A 362, je souligne). La poésie rapporte ces mots « à demi-prononcés », et donc à demi-tus, elle se déploie dans « l'inter-dit » du langage. Souvent, le poème se laisse saisir comme une anamorphose, il se révèle de biais : « Facts, but just before and just after the incident which prose (journalism) would select and, by that, miss the significance *poetry catches aslant*⁵⁰⁶. » Le poète ne propose-t-il pas encore dans *Paterson* de laisser les mots tomber comme les gouttes d'une pluie d'avril, « let the words fall any way at all », qu'ils puissent par un heureux hasard effleurer de biais le véritable amour et ainsi faire éclore le poème, « that they may hit love aslant. It will be a rare visitation. » (P 142) La poésie saisit les choses de manière oblique

⁵⁰³ H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, op. cit. 69.

⁵⁰⁴ B. Tadié, *L'expérience moderniste anglo-américaine (1908-1922)*, op. cit. 186.

⁵⁰⁵ Carl Rapp, *William Carlos Williams and Romantic Idealism*, Hanover, University Press of New England, 1984, 6.

⁵⁰⁶ YCAL, « detail and parody for the poem *Paterson* », Box 54, Folder 1228, je souligne.

chez Williams et le poème, pétris de mots et de silences, « half-spoken words », s'offre également à une lecture holographique qui vient éclairer ses chatoiements, jeux d'ombres et de lumières.

Le poème « Sea Trout and Butterfish », s'il est emblématique du cubisme synthétique de Juan Gris ou Georges Braque, incarne aussi le caractère ondoyant de la poésie et ses jeux de lumière :

The contours and the shine
hold the eye—caught and lying
orange-finned and the two
half its size, pout-mouthed
beside it on the white dish—
Silver scales, the weight
quick tails
whipping the streams aslant—
The eye comes down eagerly
unravelling of the sea
separate this from that
and the fine fins' sharp spines (*CPI* 353)

À mesure que l'œil se déplace à la surface du poème, « the eye comes down eagerly », le lecteur se prend au piège de la parataxe. La truite et le stromaté n'apparaissent pas seulement dans les strates qui composent le poème en suivant l'ordre de la lecture, elles se décalquent sur une toile plus large qu'il faut recomposer et qui vient remettre en jeu les capacités d'observation et de perception du lecteur. Les contours et miroitements du poème, « the contours and shine », se déplacent pour faire de l'esquisse des poissons que l'on imaginait d'abord vivants, une véritable nature morte. Les écailles scintillantes, « the scales », ne deviendraient-elles pas instrument de mesure du poids de la marchandise pêchée ? Comme l'explique Patrick Moore, les différents objets qui composent le poème ne peuvent être considérés pour eux-mêmes et doivent sans cesse être rattachés à un tout :

In "Sea-Trout and Butterfish" parataxis creates ambiguity, as Williams tries to show the danger of perception when it is divorced from an active sense of the whole. [...] The analytic eye in "Sea-Trout and Butterfish," however, does not make things general. It unravels the fish from the sea and then "separates this from that" to focus exclusively and menacingly on "the fine fins' sharp spines." Williams is acutely aware

of the limitations of the senses. As we saw in an earlier passage, a good poem “draws perhaps many broken things into a dance giving them thus a full being⁵⁰⁷”.

L’œil, pris au piège de la lecture verticale, doit lui aussi remonter le courant, « whipping the stream aslant », et revenir sur ses pas pour faire sens de l’image mouvante (bien que les poissons soient eux-mêmes immobiles) qui se déploie devant lui. Le caractère « anamorphique » de la poésie de Williams vient de ce qu’il est impossible de contempler le poème fixement pour en saisir le miroitement : seul un mouvement de va-et-vient permet d’appréhender la totalité et de faire sens des nombreux détails qu’il met en scène, du miroitement de ses écailles en quelque sorte. Le sens des poèmes frétille et ne se donne pas gratuitement, comme l’écrivait Francis Ponge, il nous est demandé d’observer les « insidieuses modifications apportées à leur surface par les sensationnels événements de la lumière et du vent selon la fuite des nuages⁵⁰⁸. » Cette fuite des nuages est aussi un motif williamsien. Le poème « the Clouds » (*CPII* 171) transforme par exemple les nuages en immenses étalons, « the horses of / the dawn charge from south to north, gigantic beasts / rearing flame-edged above the pit, / a rank confusion of the imagination still uncured, / a rule, piebald under the streetamps, reluctant / to be torn from its hold » (*CPII* 171). L’imagination tient les rênes de l’écriture poétique, c’est elle qui propose une nouvelle lecture du monde pour en dénoter les mouvements et chez Williams, ce n’est pas tant dans ce qui est explicité mais bien plutôt dans ce qui est à moitié-tu qu’il faut chercher le sens et l’engagement. C’est donc dans les interstices et chatoiements du poème que le poète vient incruster la véritable signification. La lecture active est alors requise pour saisir la démarche politique et critique du poète.

De manière moins visuelle, les éclats de voix qui parviennent au poète et qu’il choisit arbitrairement d’extraire du brouhaha de Paterson en disent long sur ses intentions. Ces paroles qu’il saisit de biais, au vol lors d’une promenade du dimanche dans le parc de la ville (livre II), sont peut-être de l’ordre de l’anamorphose sonore, et disent souvent la souffrance de celui qui les énonce.

For no matter where I might find myself, every sort of individual that it is possible to imagine in some phase of his development, from the highest to the lowest, at some

⁵⁰⁷ Patrick Moore, « William Carlos Williams and the Modernist Attack on Logical Syntax », *ELH*, 1986, vol. 53, n° 4, 906-7.

⁵⁰⁸ Francis Ponge, « la robe des choses », *Pièces*, Paris, poésie / Gallimard, 1971, 8.

time exhibited himself to me. I am sure I have seen them all. And all have contributed to my pie. (A 358)

La voix de la rivière dont le poète cherche à se saisir répond à ces voix qu'il nous donne à entendre et qu'il extrait de la foule. Il arrache par exemple au brouhaha dissonant la voix du couple dans le parc après le pique-nique dans *Paterson II* ou celle, déjà étudiée, du prédicateur.

Voices!
multiple and inarticulate . . . voices
clattering loudly to the sun to
the clouds. Voices!
assaulting the air gaily from all sides
—among which the ear strains to catch
the movement of one voice among the rest
a reed-like voice
of peculiar accent. (P 54)

Le fragment XVIII de *Spring and All*, aussi connu sous l'intitulé « To Elsie » est l'un des rares poèmes à dénoncer de façon beaucoup plus directe le sort des plus nécessiteux : il extrait cette voix dont il nous rapporte les idiosyncrasies et le « peculiar accent » (P 54). Il est l'illustration du lien étroit qui unit esthétique et politique dans les poèmes de Williams. Le poème vient donner une voix aux paysans, il exprime ce que ceux qu'il dépeint ne peuvent dire, « which they cannot express » (CPI 217) et vient « dégorger » les traits d'une jeune prolétaire, « will throw up a girl so desolate / so hemmed round / with disease or murder » (CPI 218). Le volume est souvent considéré dans une visée esthétique en vertu de l'hétérogénéité des fragments et le mélange de vers et de prose qu'il met en place. Pourtant, les considérations esthétiques qu'il soulève ne sauraient être examinées sans tenir compte de sa dimension ouvertement politique. « To Elsie » aborde des sujets aussi variés que l'éducation, le jazz ou encore la publicité : « it raises questions about jazz (CPI 216), about mass cultural forms from cinema (CPI 213–14) to baseball (CPI 233–34) to advertising (CPI 197, 200, 232); it enters debates on public education, echoing John Dewey's distinction between “inquiring” and “acquiring.”⁵⁰⁹ » Le poète évoque le sort misérable des paysans sur le continent, du Kentucky à son pays natal, « from Kentucky / or the ribbed north end of /

⁵⁰⁹ Lisa M. Steinman, « “No confusion – only difficulties” in Williams's *Spring and All* » dans *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, Ed. Christopher MacGowan., New York, Cambridge University Press, 2016, 60.

Jersey⁵¹⁰ » (*CPI* 217). Williams s'oppose à l'esthétisation de la ruralité, il choisit le point de vue d'un médecin fréquentant les classes populaires, et non celui d'un poète citadin qui projetterait ses aspirations sur le monde rural. C'est aussi ce qu'il fait dans « The Pink Church », poème dans lequel il convie non seulement les fidèles (le poème parodie la phrase du célèbre cantique « O' come, all ye faithful »), mais il convoque également les égarés, les alcooliques, les prostituées et les écrivains surréalistes : « Come all ye aberrant / drunks, prostitutes, / Surrealists— Gide and — Proust's memory » (*CPII* 178) Plus tard, il mentionnera, « The slaughtered, the famished / and the lonely » comme un écho au poème d'Emma Lazarus⁵¹¹ gravé sur la statue de la liberté pour rappeler à l'Amérique ceux qu'elle a le devoir de soigner et qu'elle a abandonnés. Les marginaux, les malades, les fous, les grabataires, les prématurés, les errants, peuplent l'œuvre du poète qui trouve en eux des vecteurs de l'imagination. Leur attitude et leurs expressions parfois étranges et décalées émaillent le texte de leur sublimité transcendante. Une fois encore, ce radicalisme social se rapproche de celui de Wordsworth, qui, « constatant la détérioration du tissu social et la déchéance des habitants des campagnes [...], redéfinit ses priorités radicales en se concentrant sur l'homme social et naturel, qu'il tend aussi à transfigurer en lui donnant sa place dans le champ du poétique⁵¹². » « To Elsie » montre bien les connaissances qu'avait le docteur Williams des conditions de vie rurales et ouvrières au début du siècle aux États-Unis : « The emphasis on Elsie's 'broken / brain' (218) also calls deliberate attention to science-based conceptions of rural mental inferiority, and to the rural health programs designed to address such deficiency⁵¹³. » Ces phénomènes de société, tels que la solitude rurale mais aussi citadine engendrée par le capitalisme, l'injustice sociale et les conséquences de la guerre, dessinent la toile de fond de nombreux poèmes de Williams, « To a Poor Old Woman », « Pastoral », « Proletarian Portrait », « View of a Lake », « the Yachts » ou « Item » pour ne citer qu'eux, mais aussi les recueils de nouvelles évoquent tous les conditions socio-économiques et l'asservissement au système. L'Autre apparaît chez Williams comme le

⁵¹⁰ Ce vers évoque les énumérations whitmaniennes de « Song of Myself » ou « From Paumanok Starting I fly Like a Bird » : « To Tennessee and Kentucky, to the Carolinas and Georgia to sing theirs, / To Texas and so along up toward California, to roam accepted everywhere; » (Walt Whitman, *The Complete Poems*, *op. cit.* 213.)

⁵¹¹ Le poème rappelle notamment ces trois célèbres vers du poème « The New Colossus » : « Give me your tired, your poor, / Your huddled masses yearning to breathe free, / The wretched refuse of your teeming shore. »

⁵¹² D. Bonneau et M. Porée, *Lyrical Ballads*, *op. cit.* 59.

⁵¹³ Maria Farland, « Modernist Versions of Pastoral: Poetic Inspiration, Scientific Expertise, and the "Degenerate" Farmer », *American Literary History*, 2007, vol. 19, n° 4, 919.

meilleur mode d'appréhension poétique du monde et réciproquement, la langue du poème est le meilleur mode d'appréhension de l'Autre. Le poète se fait le relai des drames sociaux qui se jouent à l'échelle nationale.

Beaucoup de ces malheureux sont des victimes de la société : chômeurs, immigrants illettrés parlant à peine — ou pas du tout — l'anglais, Noirs ou Indiens méprisés, humiliés, ouvriers exploités, femmes du peuple épuisées par le travail et les grossesses, venues mendier « des pilules pour avorter », grévistes affamés faisant la queue des heures pour un bol de soupe. Ces figures pathétiques, particulièrement nombreuses à l'époque de la Dépression, demeurent présentes jusque dans les tout derniers poèmes. La compassion de Williams s'étend à ceux que la société a radicalement rejetés⁵¹⁴.

Le poème « Proletarian Portrait » incarne l'art de l'observation directe de l'autre chère à Williams, qui prônait le contact sans médiation pour une connaissance empirique du monde :

A big young bareheaded woman
in an apron
Her hair slicked back standing
on the street
One stockinged foot toeing
the sidewalk
Her shoe in her hand. Looking
intently into it
She pulls out the paper insole
to find the nail
That has been hurting her (*CPI* 384-5)

Le poème souligne l'importance de ces rencontres fugaces pour Williams qui croise en chemin des femmes et des hommes, figures parfois énigmatiques, dont il nous partage les passions ou tracas. À charge pour le poète de convertir l'expérience humaine dont il est le témoin quotidien en expérience poétique partagée par le lecteur. Seul le poème permet de franchir l'abîme qui le sépare de l'autre et seule la lecture est à même de transcender les dissonances pour accéder au partage et à la découverte de l'altérité : « Dissonance / (if you are interested) / leads to discovery » (*P* 175). Mais contrairement à l'impulsion romantique, le poète ne sombre pas dans la culture de la sensibilité, il ne nourrit pas sa poésie de la souffrance féminine et n'offre aucun remède. Même si le poème fait « pressentir que cet

⁵¹⁴ J. Saunier-Ollier, *William Carlos Williams, op. cit.* 318.

inconfort est plus général : conséquence d'un travail pénible et mal rémunéré, il est la source d'une souffrance plus totale⁵¹⁵ », tout se joue ici entre les lignes car il donne simplement à voir une jeune employée de maison⁵¹⁶ en quête du clou perdu dans sa chaussure et qui l'empêche de marcher. La jeune femme est non seulement « tête nue », comme c'est si souvent le cas chez Williams, mais elle s'est également déchaussée d'un pied dont elle pose la pointe sur le trottoir pour ne pas salir son collant⁵¹⁷. Beaucoup ont (à juste titre) lu le poème comme un portrait politique de la société américaine, mais ce pied en contact avec le pavé semble aussi devenir la marque d'une poésie pédestre, qui arpente clopin-clopant les ruelles de Rutherford et Paterson dont les jeunes vagabonds de la génération suivante ont suivi la trace. On notera au passage la reviviscence du romantisme, américain cette fois, dont Williams semble avoir retenu la leçon thoreauvienne lorsqu'il traverse à pieds le parc de Paterson dès l'ouverture du livre II :

Walking —

The body is tilted slightly forward from the basic standing position and the weight thrown on the ball of of the foot, while the other thigh is lifted and the leg and opposite arm are swung forward (fig. 6B). Various muscles, aided .

[...]

Walking —

He leaves the path, finds hard going
 across-field, stubble and matted brambles
 seeming a pasture—but no pasture .
 —old furrows, to say labor sweated or
 had sweated here . (P 45, 47)

Marche laborieuse du poète à travers les racines enchevêtrées, « matted brambles », et les sillons préhistoriques du faucheur, « old furrows », ces strophes évoquent le labeur et la sueur, « labor sweated », dont Claude Richard a livré au sujet de Thoreau cette analyse mémorable :

⁵¹⁵ H. Aji, *William Carlos Williams, op. cit.* 32.

⁵¹⁶ “Williams’s title identifies the girl (whose apron shows she is fresh from someone’s kitchen) as a “proletarian,” and the political label, with its fashionable cachet at the time, gives the poem the obviousness of a propaganda poster.” Milton A. Cohen, “William Carlos Williams and Politics”, *The Cambridge Companion to William Carlos Williams, op. cit.* 74.

⁵¹⁷ On notera par exemple les deux occurrences de l'adjectif « bareheaded » lors de la description du prédicateur de *Paterson* qui se tient debout, sa tête nue inondée par le soleil (59, 61) ou bien à l'occasion du portrait des deux sœurs aux cheveux longs dès le début du poème (18).

Le mot *labor*, en latin et en anglais, va en effet ensemer le texte des lettres d'or qui le compose et qui fleuriront en une poésie du signifiant : *labor* des graines, des lettres et des atomes par la fertilisation de qui naîtront les fèves (*beans*) et les mots du texte, *labor* de l'écriture comparable à la lente dynamique du végétal⁵¹⁸.

Le poème « travaille » les mots (« labour ») et il appartient au lecteur de tracer son chemin à travers champ et de choisir parmi le foisonnement de voies creusées par le poète. Le poème « To a Poor Old Woman », illustre bien la multiplicité des positions offertes par le poème et le travail interprétatif que doit effectuer le lecteur. Le poème interroge les points de vue et ne saurait être lu comme un simple réquisitoire contre l'injustice sociale. Lorsqu'il met en scène cette vieille femme qui, sans doute au terme d'un dur labeur justement, se délecte de prunes, « munching a plum on / the street a paper bag / of them in her hand », dont le goût est bon pour elle, « They taste good to her » (*CPI* 383), le poète interroge la capacité du poème lui-même à saisir le vrai « goût » des choses et la subjectivité d'un tel jugement.

They taste good to her
They taste good
to her. They taste
good to her (*CPI* 383)

La répétition et l'agencement prosodique de cette deuxième strophe viennent remettre en question le message même qu'elle déclame. Le cisellement de la strophe, le jeu et les variantes dans les enjambements mettent directement en scène dans le poème les multiples points de vue possibles et l'ambiguïté du regard porté par le poète sur la vieille femme. Comme le montre Hélène Aji, « les prunes ne sont bonnes que “pour elle”. La consolation n'est là qu'en apparence, pour le poète, qui tente de se convaincre que ces prunes que la pauvre vieille mange sont bonnes pour elle parce qu'elles ont bon goût et non simplement parce qu'elles sont la seule nourriture qui assouvisse un tant soit peu sa faim⁵¹⁹. »

If “Proletarian Portrait” and “An Early Martyr” are calls to action, and “The Yachts” conveys the Left's implacable hostility to the rich, poems like “The Sun Bathers” and “The Poor” (as well as “To a Poor Old Woman” and “Late for Summer Weather”) refuse to stereotype the poor or to depict them as oppressed victims. That these political texts coexist with many imagistic poems from the same period shows that Williams's interest in political themes was not single-minded. And by the end of the

⁵¹⁸ C. Richard, *Lettres américaines*, op. cit. 117.

⁵¹⁹ H. Aji, *William Carlos Williams*, op. cit. 33.

1930s, he was concerned with other poetic matters, namely his collage epic, Paterson⁵²⁰.

S'il n'est pas certain que, comme l'affirme Milton Cohen, le poème refuse de poser la vieille femme en victime d'une forme d'oppression sociale, les considérations qu'il expose sont effectivement d'ordre à la fois esthétique et idéologique. Qu'il s'agisse de la jeune domestique ou de la vieille femme, le portrait se réduit toujours aux lignes les plus pures pour inscrire les deux femmes dans le poème avec d'autant plus d'ardeur et de vivacité. Le poète ne cherche pas de mise en scène spectaculaire, il pose les relations dans leur plus simple expression : de là l'universalité des situations et des personnages dépeints. Si la souffrance peine à se dire, elle se profile dans la clarté du détail : le tablier, la semelle intérieure en carton, le clou, la prune à moitié dévorée, l'avidité à déguster les fruits. La forme brève (quinze vers pour « to a poor old woman », onze pour « proletarian portrait ») met non seulement en œuvre l'art williamsien de la condensation et de la cristallisation mais elle est aussi pour Alain Montandon « accès à l'infini ; la finitude est clef d'ouverture. [...] C'est à dire que la poésie use d'une brièveté subversive qui met en cause la stabilité du sens et de la représentation⁵²¹. » Or il est vrai que les deux poèmes résistent à toute forme d'interprétation univoque, se contentant tout au plus, d'indiquer, d'effleurer l'ombre et la lumière. Les deux portraits évoquent une forme de soulagement, que ce soit la découverte du clou dans la chaussure ou le « solace » (*CPI* 383) de la vieille dame qui mange ses prunes. Toutefois, le réconfort n'est que partiel car le lecteur se trouve paradoxalement plongé dans une forme de stupéfaction mutique. Jamais le poète ne nous dit que penser. Les femmes ne parlent pas non plus, leur plainte ne franchit pas les lèvres, seuls leurs gestes nous sont donnés à décrypter, qui, malgré le soulagement final, laissent entrevoir les stigmates d'une société malade et indifférente au sort des plus nécessiteux, condamnée au déséquilibre social. Les poèmes font émerger l'humain enfoui sous les machinations robotiques de la société capitaliste et de la guerre. Le poème « Item », extrait comme les deux précédents du recueil *An Early Martyr and Other Poems* vient signifier dès son titre le supplément d'information contenu dans le détail, dans l'objet jusqu'ici relégué au second plan : « a note / at the foot of the page » (*CP* 379). La pauvre femme victime de coups de crosse, étalée (« sprawling » [*CP* 379]) par terre au milieu de la rue devient l'objet des six tercets qui composent le poème.

⁵²⁰ Milton A. Cohen, « William Carlos Williams and Politics » dans *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, Ed. Christopher Mac Gowan., New York, Cambridge University Press, 2016, 76.

⁵²¹ Alain Montandon, *Les Formes Brèves*, Paris, Hachette, 1992, 147.

This, with a face
 like a mashed blood orange
 that suddenly
 would get eyes
 and look up and scream
 War! War!
 clutching her
 thick, ragged coat
 A piece of hat
 broken shoes
 War! War!
 stumbling for dread
 at the young men
 who with their gun-butts
 shove her
 sprawling--
 a note
 at the foot of the page (*CPI* 379)

Il faut pour Williams trouver la forme la mieux à même d'accueillir les laissés-pour-compte dans le poème et la forme brève fait état de la nécessité de trouver une nouvelle structure : « La brièveté est ainsi le mouvement de concentration et de mobilité du sujet écrivant à la recherche d'une nécessité nouvelle⁵²². » C'est là un autre lien qu'entretient Williams avec le romantisme dans la mesure où les poètes du XIX^e siècle étaient aussi en quête d'une forme adaptée au sujet poétique. Wordsworth craignait d'ailleurs la réaction de ses lecteurs face à ses expérimentations formelles (« experiments »), ses vers qu'il voulait délester de toute préciosité ou subtilité décorative, véritable fléau de la poésie moderne selon lui : « It will perhaps appear to [the readers of superior judgement], that wishing to avoid the prevalent fault of the day, the author has sometimes descended too low, and that many of his expressions are too familiar, and not of sufficient dignity⁵²³. » La forme poétique est la manifestation d'une rupture radicale avec l'esthétique passée et devient donc essentiellement politique comme le montre Rancière (voir *supra*). La rupture historique ou politique s'assortit

⁵²² Dominique Rabaté, « Quelques raisons d'être bref (De Baudelaire et Valéry à aujourd'hui) » dans *Brièveté et écriture*, La Licorne., Poitiers, Publication de l'UFR de langues et littératures de Poitiers, 1991, vol.21, 277.

⁵²³ W. Wordsworth et S. Coleridge, *Lyrical Ballads*, *op. cit.* 49.

toujours pour les poètes d'une recherche esthétique. Si le vers long de Ginsberg peut être vu comme une forme d'émancipation, le vers court de Williams dans ses portraits prolétaires témoigne de la même quête d'une forme poético-politique.

3. La syllabe ou le *locus* du pouvoir

a. « *Beating out magic syllables*⁵²⁴ » : *La résistance politique de la syllabe de Williams à Ginsberg.*

Ce monarque, legs colonial, que Williams et Ginsberg semblent combattre sans répit dans leurs œuvres lorsque celui-ci s'interroge par exemple « who are the rulers of the earth? » (CP 273), trouve dans « Wichita Vortex Sutra » l'une de ses multiples identités : c'est le langage qui assujettit, celui qui intimide, annexe le territoire de l'autre pour y asseoir son pouvoir. L'indigence, la dissidence face au langage passent par son grossissement, son isolation sur la page. Il faut maltraiter le langage « en serrant ou en desserrant, autour du mot, l'étau de la syntaxe⁵²⁵ », le malmener pour ne pas se laisser coloniser par son flot. Ainsi Williams exhorte-il à l'émascation du mot tout-puissant et royal : « Words must not be allowed to say, to do— Geld them. They are not REALLY words they are geldings. Save the words. Yes, I repeat SAVE THE words. » (I 172, « The Great American Novel ») Le Dr. Williams découpe au scalpel l'ombre menaçante qui colle au mot, chantournant la silhouette de chacune de ses syllabes, il en fait le cœur « palpitant » de la littérature : « What is literature anyway but suffering recorded in palpitating syllables ? » (I 209) L'acoustique shakespearienne de la formule de Williams⁵²⁶ vient faire de la syllabe le cœur battant de la poésie et lui conférer le pouvoir charnel si cher au poète : ne lit-on pas « palper » dans « palpiter » ? *Paterson* marque la quête de Williams pour cette syllabe renouvelée qu'il cherche à détacher du bruissement continu de la rivière : « The words will have to be rebricked up, the / —what? What am I coming to . / pouring down? [...] —in a hundred years, perhaps— / the syllables (with genius) » (P 143-144). Williams traîne le mot d'Est en Ouest et du Nord au Sud dans *In the American Grain*, traverse le continent dans une longue procession, nouvelle variation sur le thème de la pastorale américaine, mais dans la langue. À la fin du périple l'attend peut-être la syllabe primordiale de l'Amérique, mais pour le moment il déclare, « there is no way to link / the syllables anew » (P 121). Le mot souverain, magistral et figé de la bibliothèque reste immobile dans le déluge impétueux du livre III de *Paterson* :

⁵²⁴ A. Ginsberg, CP 401.

⁵²⁵ C. Doumet, *Faut-il comprendre la poésie?*, op. cit. 116.

⁵²⁶ On ne peut s'empêcher de voir ici de la part d'un poète tant admiratif du dramaturge anglais, une référence à l'ultime monologue de Macbeth : « Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow, / Creeps in this petty pace from day to day, / To the last syllable of recorded time; » (V.5.19-21)

« Until the words break loose or —sadly / hold, unshaken. Unshaken! So be it. » (*P* 130) Contrairement à la syllabe encore chaude dont les battements sont palpables à mains nues, le mot demeure « unshaken », irréfugable, et il appartient à la poésie de le mettre à mal. Au livre II, le mot congelé s'était déjà embrasé dans le feu de joie de la bibliothèque, « a secret joy in the flame which we dare not acknowledge » (*P* 122), de sorte que seules quelques syllabes ardentes recouvrent désormais le sol de Paterson à partir desquelles reconstruire une poésie américaine : « to begin, to begin again » (*P* xiv, 27, 140). Les mots statiques, scories de pouvoir royal, sont brûlés vifs sur le bûcher de la poésie américaine moderniste. Williams met en évidence l'emprise qu'exerce le mot inaltérable sur un continent aux contours ondulatoires et métamorphiques. C'est sans doute Charles Olson, qui dans « Projective Verse », a le plus clairement défendu ce que l'on pourrait appeler une poétique de la syllabe :

Let's start from the smallest particle of all, the syllable. It is the king and pin of versification, what rules and holds together the lines, the larger forms, of a poem. I would suggest that verse here and in England dropped this secret from the late Elizabethan to Ezra Pound, lost it, in the sweetness of meter and rime, in a honeymoon. (The syllable is one way to distinguish the original success of blank verse, and its falling off, with Milton.)

It is by their syllables that words juxtapose in beauty, by these particles of sound as clearly as by the sense of the words which they compose. In any given instance, because there is a choice of words, the choice, if a man is in there, will be, spontaneously, the obedience of his ear to the syllables. The fineness, and the practice lie here, at the minimum and source of speech.⁵²⁷

Pour Ginsberg qui suivra l'exemple de Pound, ce retour à la syllabe s'incarne dans le haïku mais aussi dans le mantra. Le poème « 221 Syllables at Rocky Mountain Dharma Center » se compose d'une série de treize haïkus de dix-sept syllabes chacun. Ce type de composition oblige le poète à expérimenter et mettre la syllabe à l'épreuve. Par le décompte syllabique, le poète tente de s'affranchir du mot souverain pour éprouver la langue et ainsi résister à l'ordre canonique : « Headless husk legs wrapped round a grass spear, an old bee trembles in sunlight » (*CP* 883). Les nombreuses monosyllabes de ce premier haïku se déclinent sur le thème de la jouissance dans la mesure où elles peignent un tableau aux connotations incontestablement sexuelles et jouent dans le même temps sur la sonorité des phonèmes dans la sensualité de la fricative <h> immédiatement suivie du <s> de « headless

⁵²⁷ Charles Olson, *Selected Writings of Charles Olson*, Robert Creely éd., New York, New directions, 1966, 17-18.

husk legs ». Chez Ginsberg, cette jouissance n'est possible que dans l'idée de transgression d'une loi supérieure, celle de la bienséance peut-être mais aussi celle du mot comme entité close et terrifiante. La violation de l'autorité grotesque du mot passe souvent par le bruissement souterrain de la syllabe qui le travaille de l'intérieur pour en altérer peu à peu la structure. Le poète tente ainsi de défaire le mot de sa structure figée et de son signifié pour intégrer le chaos du monde dans la langue en attachant tant bien que mal les syllabes les unes aux autres pour former un tout : « heal the sorry parts to whole » (*CP* 35, « Stanzas: Written at Night in Radio City »). De même, une note explicative après le vers, « make Mantra of American language now » (*CP* 415) tiré de « Wichita Vortex Sutra » indique au lecteur qu'il s'agit d'une formule sacrée fondée sur la sonorité syllabique : « Sacred verbal spell or prayer composed of elemental sound “seed” syllables, used in meditative concentration practice. » (*CP* 787) Si beaucoup veulent voir en Ginsberg un bouddhiste pratiquant, sa réflexion sur le « grain », « seed », sonore de l'Amérique évoque également les grandes questions qui traversent l'œuvre de Williams. Un poème tel que « Hum Bomb », s'il prend la forme d'un mantra collectif pour la paix, est aussi l'illustration du poème-bombe williamsien, dont l'économie repose chez Ginsberg sur la pesée syllabique. La répétition du mot « bombe » et le jeu avec les sonorités de la langue répondent à l'insistance d'Olson sur le son et le sens de la syllabe qui toute entière sculpte le poème tant visuellement que phonétiquement. Le « message » politique se construit dans le jeu poétique, dans le battement régulier de la langue :

Whom bomb?
 We bomb'd them!
 Whom bomb?
 We bomb'd them!
 Whom bomb?
 We bomb'd them!
 Whom bomb?
 We bomb'd them! [...]
 What do we do?
 Who do we bomb?
 What do we do?
 Who do we bomb?
 What do we do?
 Who do we bomb?

What do we do!
 Who do we bomb?
 Whydja bomb?
 We didn't wanna bomb!
 Whydja bomb?
 We didn't wanna bomb!
 Whydja bomb?
 You didn't wanna bomb!
 Whydja bomb?
 You didn't wanna bomb!
 Who said bomb?
 Who said we hadda bomb?
 Who said bomb?
 Who said we hadda bomb?
 Who said bomb?
 Who said you hadda bomb?
 Who said bomb?
 Who said you hadda bomb? [...] (CP 1004-1006)

L'oralité phonétique du poème insiste sur l'américanité de la syllabe (les trois syllabes de « why do you » se condensent en deux syllabes dans « whydja ») et elle n'est pas sans rappeler les orthographes poundiennes. Le poète joue avec le pouvoir de la syllabe pour créer un tableau sonore qui fait danser les allitérations et les assonances. La syllabe porte en elle la signification bien plus que le mot dans la mesure où ce qui nous est donné à entendre, c'est le « hum » initial du titre qui traverse le poème et le « om » méditatif que viennent contredire les deux « b » qui l'encerclent : « bomb ». La méditation passe à nouveau chez Ginsberg par la jouissance phonétique et dans ce cas précis, phonémique, de la langue. Il faut ici pour comprendre le pouvoir du poème que l'oreille voie et que les yeux entendent, selon la formule de Jacques Derrida : « Le son des mots placés l'un à côté de l'autre est effectivement différent pour l'oreille qui les voit. Faites qu'elle les voie ou qu'elle les entende. Faites que les yeux les entendent. Faites qu'ils soient entendus ou vus⁵²⁸. » Les nombreuses lectures orales du poème par Ginsberg font entendre le réquisitoire de la lettre muette. Mais cette lettre trace pourtant dans le texte ses arabesques et le poète, à la manière de Williams avant lui, dirige ainsi le regard vers la matérialité même des mots. C'est également le constat que fait Marjorie Perloff

⁵²⁸ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, 87.

sur Williams lorsqu'elle observe : « The visual shape also directs our attention to particular words and the relationship between them⁵²⁹. » Il faut donc qu'il y ait mouvement de va-et-vient entre les mots mais aussi que la syllabe elle-même tressaille, en un mot, qu'elle soit comme les auteurs de « Pull My Daisy » : « beat ».

[...] Stop the hoax
what's the hex
where's the wake
how's the hicks
take my golden beam
Rob my locker
lick my rocks
leap my cock in school
Rack my lacks
lark my looks
jump right up my hole
Whore my door
beat my boor
eat my snake of fool
Craze my hair
bare my poor
asshole shorn of wool
Say my oops
ope my shell
bite my naked nut
Roll my bones
ring my bell
call my worm to sup
Pope my parts
pop my pot
raise my daisy up
Poke my pap
pit my plum
let my gap be shut (Ginsberg, Kerouac & Cassady, *CP* 32-33)

⁵²⁹ Marjorie Perloff, « Williams and the Visualization of Poetry » dans *The Dance of the Intellect: studies in the poetry of the Pound tradition*, Evanston, Northwestern University Press, 1996, 89.

Les nombreux trisyllabes qui composent les strophes viennent faire vibrer le poème de leurs secousses (« beats ») rythmiques et charnelles. Le cœur battant de la syllabe williamsienne trouve ici son illustration la plus érotique. À nouveau, ce sont les syllabes et les allitérations et assonances qu'elles déploient, qui confèrent au poème sa pulsion et l'animent de l'intérieur. Pour Ginsberg, la poésie comme objet du quotidien a pour mission de devenir un « jukebox beating out magic syllables » (CP 401) et c'est dans ce réagencement syllabique que s'organise la véritable révolution.

b. L'art politico-poétique des « minute particulars » de Williams

Williams veut retranscrire les plus subtiles variations de l'anglais américain et son évolution depuis le temps royal des colonies car pour lui la langue se meut au rythme des mutations continentales :

In his synopsis of the American idiom in 1960, Williams defined it as “the language we speak in the United States.” It was a language “completely free from all influences which can be summed up as having to do with ‘the Establishment,’” though American scholars had succeeded in driving the idiom into a “secondary place,” and even of having denied—as Eliot had done as late as the mid-‘50s—that there really was any such thing as an American idiom as distinct from a mere dialect variation of the mother tongue. But to Williams’ fine ear the timing—the pace, the measure, the phrasing—*had* perceptibly shifted in the intervening centuries since the first English settlements in the New World. And that had made the crucial difference. *It was this shift in timing that Williams hoped would be made self-evident in the very lay of his syllables, variations in time* like Bessie Smith’s infinite variations on the line as she delivered herself of a song⁵³⁰.

Ainsi la syllabe, « plus petite particule » du langage pour reprendre les termes d’Olson, se fait le catalyseur des plus subtiles fluctuations de l’idiome américain car c’est elle qui porte le rythme du vers. Pas étonnant donc que Williams associe dans son *Autobiography* le travail de l’auteur de *Leaves of Grass* et la recombinaison syllabique :

the man rises from the sea where the river appears to have lost its identity and accompanied by his faithful bitch, obviously a Chesapeake Bay retriever, turns inland

⁵³⁰ P. Mariani, *William Carlos Williams, op. cit.* 717, je souligne.

toward Camden where Walt Whitman, much traduced, lived the latter years of his life and died. He always said that his poems, which had broken the dominance of the iambic pentameter in English prosody, had only begun his theme. I agree. It is up to us, in the new dialect, to continue it by a new construction upon the syllables. (A 392)

Il écrivait ailleurs toujours au sujet de l'épilogue au quatrième livre de *Paterson*:

The greatest moment in the history
of the American poem was when
Walt Whitman stood looking to the sea
from the New Jersey sands
and the waves
articulate waves called to him and
he answered, drilling his voice upon
their advance

driving the words above
the returning clatter of stone.
with courage, labor and abandon
the word, the word, the word⁵³¹.

Williams voit en Whitman le Moïse américain dont la poésie a le pouvoir d'ouvrir la langue et de transformer le bourdonnement continu des vagues en syllabes palpitantes. Pour Williams, l'iconoclasme whitmanien participe aussi d'une transgression de la loi dictée par l'*Establishment* représenté pour lui par Eliot, c'est-à-dire l'arbitraire des vieux canons européens. En manipulant les mots comme les prunes et les brouettes, le poète réinvestit et réagence l'espace du texte poétique. Il focalise son attention sur les plus petits détails du quotidien qui sont à la fois les objets qui l'entourent et les syllabes qui composent les mots dont il dispose. Ce réagencement est un acte d'insubordination par excellence à l'ordre établi : « Destruction...comes before creation... We must be destructive first to free ourselves from forms accreting to themselves tyrannies we despise⁵³². » Dans un essai sur le peintre Juan Gris, Williams célèbre la redistribution des catégories, « the shifting of categories » et le processus de démembrement, « the disjoining process » (*I*, « A Novelette », 285) à l'œuvre dans sa propre poésie : « The composition that are smoothed, consecutive are disjoined. Dis-

⁵³¹ YCAL, Box 53, Folder 1220.

⁵³² W.C. Williams cité dans Margaret Glynn Lloyd, *William Carlos Williams's Paterson: a Critical Reappraisal*, Cranbury, Fairleigh Dickinson Univ Press, 1980, 150.

jointed » (*I* 275). Le déluge du livre III permet cette dissolution des formes, « When the water has receded most things have lost their / form » (*P* 139), et ainsi la dislocation du mot et de la syntaxe. Dans son essai sur Gertrude Stein dont il admirait la capacité à se défaire des lois pétrifiées de la grammaire, Williams écrivait : « everything we know and do is tied up with words, with the phrases words make, with the grammar which stultifies, the prose or poetical rhythms which bind us to our pet indolences and medievalisms... this is a moral question at base, surely but a technical one also. » (*SE* 163) Chez Williams, cette volonté de déboîtement des mots et des phrases s'incarne dans l'eau de la rivière Passaic, dans le déluge et la glace qui étreint le corps de Sam Patch (voir chapitre premier) et qui fond, une fois le printemps venu, « Spring and all ». La glace immobilise, elle incarne la constriction du flot poétique et la paralysie de l'imagination, « it encloses this / straining mind, these / limbs in a single gesture. » (*CPH*, « Labrador », 125)

La structure de *Paterson* ou du recueil *Spring and All* se fait tentative de démembrement, c'est-à-dire qu'elle vient souligner la jointure, l'articulation. Elle refuse de prendre pour acquise la suite normale des syllabes et des mots, d'où son aspect en apparence fragmentaire⁵³³. Les archives de Williams révèlent les nombreux fragments que le poète appelait « détails » qui composent ses œuvres :

I must find my meaning and lay it, white,
beside the sliding water: myself —
comb out the language— or succumb
—whatever the complexion. Let
me out! (Well, go!) this rhetoric
is real! (*P* 145)

Ces lignes formalisent le projet williamsien en même temps qu'elles le mettent en œuvre. Cette résolution du livre III de *Paterson* incarne la volonté de déstabilisation de l'ordre ancien pour un monde nouveau et joue sur la paronomase en opposant la racine germanique de « comb » au latin de « succumb ». Les deux termes ainsi rapprochés (par la configuration chiasmique et métrique du vers) font écho à la chute du plongeur Sam Patch au livre I, qui, manquant d'interpréter (« hard to interpret », [*P* 16]) le langage des chutes, se fit

⁵³³ On peut lire griffonnées à la main au dos d'une ébauche de structure pour *Paterson*, ces quelques lignes originellement composées pour l'introduction : « A fragmentary sort of poem in four parts strung together with notes and comments for what may come of it; a design to off-set the short-sightedness and indifference of the present age – a new Paradise it might well be with plenty staring us in the face on all sides – by defects, a different order » (*YCAL*, 53/1224)

happer par leur tourbillon mortel (« succumb » : *sub-combere*). Après le désordre tourbillonnaire causé par le déluge, il faut séparer le langage du bourdonnement des chutes « lay it, white, beside the sliding water » et le passer au peigne fin pour en égrener les détails et en isoler les syllabes au risque de chuter soi-même, ce sont les mots qui choient et non le poète : « It is only by virtue of a series of destructive violence [...] that Book III can end with the statement, “this rhetoric / is real!”⁵³⁴ ».

Dans *The Embodiment of Knowledge* (1974), Williams revient sur le réinvestissement du signe et l'indispensable renouvellement du sens : « Then lest we mistake our signs for the reality let them be ever new, forever new for only by forever changing the sign can we learn to separate it from its meaning, the expression from the term, and so cease to be idolators. » (182) L'acte poétique est donc avant tout hautement iconoclaste, il vise la destruction des mots et expressions figées et prône le réagencement perpétuel. Le poème devient champ d'action car il est tout entier traversé de forces et mouvements dynamiques et contradictoires. L'œuvre est alors en perpétuel mouvement, c'est-à-dire qu'elle participe au processus de sa propre composition, elle n'est jamais finie mais poursuit sans cesse le flux de son inscription, brisant ainsi les codes de lecture préétablis.

La contestation des institutions sociales et politiques passe aussi par une reconstruction de l'histoire du pays et de ses mythes. Williams et Ginsberg élaborent tous deux le récit mythique de l'Amérique et de ses marges. La participation active du poème dans la sphère sociale est aussi acte de création d'un nouveau cosmos, édification d'une nouvelle mythologie.

⁵³⁴ M.G. Lloyd, *William Carlos Williams's Paterson*, op. cit. 151.

CHAPITRE IV

(LANG)WEDGE OU LE LANGAGE DU MYTHE

The great American novel is not extinct like the dodo but mythical like the hippogriff.
—Épigramme de Frank Norris dans *the Great American Novel* de Philip Roth

(lang)WEDGE : avant que Louis Zukofsky ne déconseille ce titre à Williams, c'est celui que le poète avait en tête pour son recueil *The Wedge* publié en 1944. Si la poésie « est affaire de levier » comme le dit Jacques Darras⁵³⁵, elle est aussi affaire de coin et de cale, « wedge » :

So also, poetry is that force which may revivify common living at various moments of depression blasting aside lifeless anatomies of past-usage, putting sense in that which is senseless – splitting the wood and letting up a green interest⁵³⁶.

Dans cette note intitulée « what is the use of poetry? », le poète observe les forces qui propulsent de façon singulière l'imagination poétique qu'il distingue de la science ou de la philosophie. Il établit ainsi un lien direct entre la faille, la fissure et l'imagination libérée. La violence de la cassure, « splitting the wood », est une étape nécessaire au renouvellement de l'imagination. Dans « A Novelette » qui ressemble moins à un roman qu'à un essai sur la poésie, Williams écrit : « Frozen ground cracks open. A tree with a split that admits water will show fresh wood when it freezes. » (I 295) Pour lui, la littérature, et la poésie en particulier, doit pouvoir à la fois rendre compte de ces évidences, « it is necessary to put these things down » (*Ibid.*), et dans le même temps s'engouffrer dans les craquelures de l'écorce pour faire apparaître le bois tendre, « fresh wood ». De même, le poète vantait déjà dans *Spring and All* l'ingéniosité du printemps à renouveler la nature : « At any rate, now at last spring is here! The rock has split, the egg has hatched, the prismatically plumed bird of life has escaped from its cage. » (I 97)

Dans la lignée folklorique du bûcheron américain Paul Bunyan, le poète se révèle à la fois ouvrier et artisan maniant admirablement la hache de ses mains rugueuses. Ces tronçons

⁵³⁵ Jacques Darras, « Grain, graine, grenat d'Amérique », *art. cit.*, 3.

⁵³⁶ SUNYBUF, C150.

de bois fendus (« splitting the wood »), ce sont les mots que le poète iconoclaste vient lézarder. De même, Ginsberg écrivait au sujet de Don Carpenter qu'il trouvait l'inspiration poétique en contemplant l'intérieur des pierres : « Don Carpenter has a real geologist's hammer, he can hit a rock & split it open & look inside & utter some mantra. » (CP 378)

Seule la poésie peut parvenir à transpercer la matière : « saxifrage is my flower that split / the rocks » nous dit Williams (CPII 55). C'est une poésie urbaine que le poète nous donne à lire et dont le bitume se laisse fissurer par la plante vivace. L'image du saxifrage (étudiée précédemment au chapitre III) illustre bien la quintessence mythique de la ville chez les deux poètes dont il va être ici question. Pour Williams et, dans une moindre mesure pour Ginsberg, écrire c'est cogner, *coin*, comme le saxifrage dans l'asphalte. C'est donc tout à la fois briser la résine préhistorique qui pétrifie l'essence du mot⁵³⁷ et lui assigner une valeur nouvelle. La dislocation du mot tranché dans le vif par le scalpel du médecin, cette stratégie qu'est le « (lang)wedge » que l'on pourrait traduire par « la langle », s'apparente à une stratégie d'appropriation du réel par le langage du mythe. C'est ce plaisir de la dissection que Williams admirait particulièrement dans l'œuvre de Marianne Moore :

Miss Moore gets great pleasure from wiping soiled words or cutting them clean out, removing the aureoles that have been pasted about them or taking them bodily from greasy contexts. For the compositions Miss Moore intends, each word should first stand crystal clear with no attachment; not even an aroma (SE 128)

Le mythe est bien souvent le seul survivant de la foudre iconoclaste du poète (la conflagration et le déluge chez Williams par exemple, l'apocalypse et la foudre divine chez Ginsberg d'autre part). Pour Meschonnic, il est une « fonction du langage » dont le poète se sert pour décrire le monde qui l'entoure : « On ne tue pas un mythe. Il ne vit pas non plus. Il est une fonction du langage et de la culture. Il permet de contenir une transcendance historique. Il installe une temporalité de retour⁵³⁸ ». Chez Williams, le mythe est un *moyen* poétique et politique d'action, il est l'intermédiaire qui permet au poète de décrypter le réel et il agit en même temps en principe organisateur du cosmos. Le poète remet en question les mythes fondateurs de la nation américaine. Dans *In the American Grain* en particulier, il s'en approprie de nouveaux pour construire une nouvelle histoire mythique du pays :

⁵³⁷ « The facts are enclosed in his [the poet's] verse like a fly in amber, not that amber cares that it is a fly. » (SUNYBUF, C9)

⁵³⁸ Henri Meschonnic, *Le Signe et le Poème [Essai]*, Paris, Gallimard, 1975, 36.

Williams souligne à maintes reprises l'importance du mythe de l'innocence américaine : le développement de l'Amérique industrielle a rendu de plus en plus évident le fait que les idéaux fondateurs de liberté et de démocratie présents dans l'éthique des pionniers étaient utilisés et manipulés dans le but d'imposer un consensus idéologique et de renforcer la mainmise du monde des affaires et de la politique sur les institutions culturelles. Un tel raisonnement l'amène à remettre en cause la totalité des mythes fondateurs de la nation américaine⁵³⁹.

Le mythe, « tradition sacrée, révélation primordiale, modèle exemplaire⁵⁴⁰ », devient donc chez Williams un principe d'organisation de l'histoire comme un autre. Il permet au poète de trouver une voie d'accès vers la reconstruction de l'histoire américaine tout en gardant intacts les pouvoirs transcendants de l'imagination. Le mythe américain, à l'image de la ville de Paterson pour Williams et de New York pour Ginsberg, est en perpétuelle métamorphose, il se décompose en une multitude de portraits individuels venant chacun trouver leur place dans la recomposition de l'histoire du pays. Il trouve chez Williams plusieurs visages : des géants archétypaux qui selon la légende habitaient autrefois les plaines du New Jersey, au mythe de Paterson, ville et homme.

⁵³⁹ H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams, op. cit.*, 211-212.

⁵⁴⁰ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 11.

1. « The imagination escapes, intact⁵⁴¹ »: William Carlos Williams et la reconstruction mythique de l'Amérique

a. Williams et l'Amérique primordiale

Williams achève la composition du premier livre de *Paterson* sur ces vers :

Thought clambers up,
snail like, upon the wet rocks
hidden from sun and sight—

hedged in by the pouring torrent—
and has its birth and death there
in that moist chamber, shut from
the world— and unknown to the world,
cloaks itself in mystery—

And the myth
that holds up the rock,
that holds up the water thrives there—
in that cavern, that profound cleft,
a flickering green
inspiring terror, watching . .

And standing, shrouded there, in that din,
Earth, the chatterer, father of all
speech (P 34)

Nous l'avons vu au chapitre précédent, c'est le poème qui chez Williams agit sur le monde. Son agencement en fait une machine qu'il veut capable de percer la croûte terrestre, de perforer le tuf des années d'accrétion. Avant révision par Louis Zukofsky, le recueil originellement intitulé (*lang*) *WEDGE* (1944) s'ouvrait sur l'illustration même de son titre :

With the tip of my tongue
I wedge you open

⁵⁴¹ William Carlos Williams, *Paterson (Revised Edition)*, New York, New Directions Publishing, 1992, 205.

My tongue⁵⁴²!

Le titre, ainsi que ces trois vers introductifs, définissaient les pouvoirs du langage pour Williams : à la fois tranchant et stabilisant. *Wedge* signifie à la fois l'outil servant à briser et la cale permettant de garder la fente ouverte. On notera également la nature calligrammatique et performative de ces trois vers qui viennent eux-mêmes esquisser une forme de coin. Ainsi Williams recherche activement le poème qui pourra « soulever la coupe de fruits », (« the poem that lifts the dish / of fruit » [*CPII* 143, « The Dish of Fruit »]) : « so that when [he speaks] of a chair it will stand upon four legs in a room. And of course it will stand upon a four-legged sentence on a page at the same time » (*SL* 312). Dans *Paterson*, le poète se sert des livres comme d'une cale pour stabiliser la table vacillante :

Pithy philosophies of
daily exits and entrances with books
propping up one end of the shaky table (*P* 23)

Pour Williams, chaque mot doit être détaché de celui qui le précède et de celui qui le suit, « in such a way that it will remain scrupulously itself, clean perfect, unnicked beside other words in parade » (*SE* 128-129). Les mots, objets discrets sur la page, articulent des phrases mais ils se définissent dans leurs différences, dans l'écart qui les sépare les uns des autres au sein du poème, comme dans un portrait cubiste : « a word is a word most when it is separated out by science, treated with acid to remove the smudges, washed, dried, and placed right side up on a clean surface » (*SE* 128). Pour Hélène Aji, cette quête de l'écart et de la différence est au cœur même de l'art poétique williamsien dans la mesure où « distinguer le signe de son sens et faire de l'écriture une tâche permanente de différenciation, de mise en valeur de l'écart entre la réalité et le texte, c'est l'œuvre de toute la vie de William Carlos Williams⁵⁴⁴ ». Les espaces qui séparent les mots, creusés par le « langwedge » sont habités d'une tension permanente qui donne au poème toute sa vigueur : « Williams' spaces are full of tension and life, and in them shines that goal toward which the words all singly move⁵⁴⁵ ». Un poème imagiste tel que « Rain » publié en 1930, fait choir les mots, tels des gouttes de pluie sur la page. L'espace qui sépare les mots donne une direction, de haut en bas, un mouvement au poème :

⁵⁴² SUNYBUF, D6.

⁵⁴⁴ H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, op. cit. p. 103.

⁵⁴⁵ J. H. Miller, *The Linguistic Moment: from Wordsworth to Stevens*, op. cit., 298.

the falling
rain—

[...]
water

trickles
from the crevices of
their hides—

so my life is spent
to keep out love
with which
she rains upon

the world
of spring

drips

so spreads

the words

far apart to let in

her love

And running in between

the drops

the rain (*CPI* 345)

Les analyses de ce poème par Joseph Hillis Miller et Jacqueline Saunier-Ollier montrent bien comment les espaces blancs de la page sont imprégnés de l'amour et du désir du poète, « the

stain of love permeates the world. So, in “Rain”, the drops are the woman’s pervasive love bathing all things⁵⁴⁶ » ou encore « la pluie est pour Williams le désir amoureux [...] La première version du poème met davantage en évidence l’assimilation de la pluie au désir puisque dans le vers initial le verbe d’abord retenu était “moisten”⁵⁴⁷ ». Mais nous observerons ici qu’il s’agit à nouveau pour Williams de faire couler les mots sur la page. Une fois dépouillée de l’anglais britannique, la poésie américaine de Williams devient une langue de la chute, exemplifiée dans ce poème. La lettre débarrassée de ses origines impose son silence sur la page mais aussi sa lumière retrouvée : « the interstices for the light [...] The effect is the penetration of the light itself, how much, how little ; the appearance of the luminous background. » (SE 128) Désormais soumise à l’immédiateté des éléments naturels, elle décline et descend la page au rythme de la pluie. Les chutes d’eau du Passaic, comme la rosée, font advenir le poème ou pour le dire avec Isabelle Alfandary, « la lettre choit et la chute fait poème⁵⁴⁸ ». Elle ne s’incline plus devant les « odeurs » anciennes et a rompu tout lien avec les origines : « each word should first stand crystal clear with no attachments ; not even an aroma. » (*Ibid.*)

Maniant son coin, *wedge*, le poète ouvre le mot d’un coup sec pour le dépouiller des connotations qui lui sont attachées d’une part (notamment britanniques) et il laisse du même coup entrevoir ses multiples usages et significations. C’est la quête explicite du roman *In the American Grain* dans lequel le poète cherche à articuler le chaos lexical des vieilles grammaires et les nettoyer des parfums et saveurs anciennes qui leur sont attachées :

In these studies I have sought to re-name the things seen, now lost in a chaos of borrowed titles, many of them inappropriate, under which the true character lies hidden. In letters, in journals, reports of happening I have recognized new contours suggested by old words, so that new names were constituted. (*IAG* 5)

Sans cesse, cette fracture est liée chez Williams à la sève poétique qu’est l’imagination. La « fente profonde » (« *deep cleft* ») et la caverne de *Paterson* abritent l’imagination poétique :

Le souffle rauque qui anime la “caverne” de *Paterson* est une manifestation de l’âme primitive, et le poème qui en résulte est, dans une certaine mesure, une actualisation

⁵⁴⁶ Joseph Hillis Miller, *Poets of Reality: Six Twentieth-Century Writers*, Harvard, Harvard University Press, 1965, 326.

⁵⁴⁷ J. Saunier-Ollier, *William Carlos Williams, op. cit.* 359.

⁵⁴⁸ Isabelle Alfandary, *Le risque de la lettre: lectures de la poésie moderniste américaine*, Paris, ENS éditions, 2012, 38.

des anciens mythes. Quand le poète a répudié la culture sous sa forme d'idées générales, il atteint aux couches les plus profondes de la conscience, là où gisent les sédiments des images primaires que Jung nomme les "archétypes de l'inconscient collectif"⁵⁴⁹.

Dans les mots de Pierre-Yves Pétillon, cette fente serait « un autre lieu zéro où le monde s'évanouit : *cleft* = *cliff-edge*. Mais cette *tabula rasa*, canvas sans images, toile vide, est à l'œil émersonien la Terre Neuve du mythe⁵⁵⁰ ». On notera au passage le même glissement *cleft* = *cliff-edge* = *wedge* dans ces deux strophes du poème « The Fish » de Marianne Moore, dont Williams admirait justement la capacité à faire briller chaque mot sur le blanc de la page :

Sun,
split like spun
glass, move themselves with spotlight swiftness
into the crevices—
in and out, illuminating

The
turquoise sea
Of bodies. The water drives a *wedge*
of iron into the *edge*
Of the *cliff*⁵⁵¹

Le mythe de l'Amérique primordiale hante en effet l'œuvre de Williams. Il n'est cependant pas question de nostalgie mais bien plutôt de parvenir par le biais du mythe à retrouver une harmonie entre les hommes et la nature. Les Amérindiens, enterrés profondément dans la chair du continent la composent désormais et leur spectre vient hanter l'Amérique entière. Le mythe des origines est donc présent dans le sol même de l'Amérique. Williams se nourrit du mythe amérindien qui fonde dans une large mesure sa poétique : « No, we are not Indians but we are men of their world. The blood means nothing ; the spirit, the ghost of the land moves in the blood » (*IAG* 39). Le sang a imprégné la terre américaine et ne cesse de remplir la fente profonde de l'imagination williamsienne citée en introduction :

⁵⁴⁹ Hélène Dupeyron-Marchessou, *William Carlos Williams et le renouveau du lyrisme*, op. cit. 135.

⁵⁵⁰ P.-Y. Pétillon, *La Grand-Route*, op. cit. 60.

⁵⁵¹ Marianne Moore, *Selected Poems*, New York, MacMillan Company, 1935, 32.

So also, poetry is that force which may revivify common living at various moments of depression blasting aside lifeless anatomies of past-usage, putting sense in that which is senseless – *splitting the wood and letting up a green interest*⁵⁵².

Le *green interest* que laisse entrevoir la fissure dans l'écorce correspond au rendement de l'imagination. La poésie possède une force capable de forer les troncs d'arbre pour renouveler la perception des sens. La fissure se fait lieu d'accès à, *locus* de l'imagination poétique. Elle est un microcosme de la fente profonde et de la caverne dont il est question dans *Paterson I* puis à nouveau dans *Paterson V* : « through this hole / at the bottom of the cavern / of death, the imagination / escapes intact » (*P* 205). Cavité humide, l'ouverture convoque ces lieux obscurs et cryptiques, « hidden from sun and sight » (*P* 33), à la fois sexe féminin et tombeau sépulcral pour venir signifier simultanément la genèse et la fin de la vie. L'accès à ce que renferme l'écorce se fait dans et par le mythe, intermédiaire entre le connu et l'inconnu, mode d'appréhension du monde. Williams évoque également la célèbre rose de Stein qui ne cesse de s'allonger et de croître à chaque reprise. Elle n'est pas statique, elle ne se dresse pas fièrement dans un vase : « Rose is a rose is a rose is a rose ». Elle diffère en cela de la terre stérile d'Eliot et du « produit fini » de Pound : « your interest is in the bloody loam but what I'm after is the finished product » (*P* 32). Sur le rôle du poète, Williams écrivait justement dans son essai intitulé « The Poem as a field of action » : « we are not putting the rose, the single rose in a glass vase in the corridor [v. Eliot] – we are digging a hole in the tree – and as we dig have disappeared in it » (*SE* 286).

Rituels sacrificiels et mythe amérindien

Contrairement à Pound ou Eliot, Williams ne va pas au Japon ni en Égypte déterrer les légendes et les mythes. Comme à son habitude, il reste les deux pieds ancrés sur son territoire et reprendra par exemple le mythe amérindien déjà brièvement abordé. Mythologie dite « primitive », il la mélangera à la mythologie gréco-romaine classique plus traditionnelle. Le mythe trouve ici l'une de ses propriétés principales qui est la réécriture et l'insertion au sein d'autres corpus de textes. Peter Ure, dans un ouvrage sur W.B. Yeats intitulé *Towards a Mythology* choisit ainsi d'aborder la mythologie en tant qu'objet, récit littéraire mais aussi comme processus d'intégration de ces récits en poésie et donc comme outil de construction

⁵⁵² SUNYBUF C150, je souligne.

intertextuelle⁵⁵³. La figure amérindienne se laisse souvent entrevoir chez Williams à travers un mot, une image ou l'évocation d'un rituel. Elle est intrinsèquement liée au mythe des origines et au trope de la pureté pastorale qu'il convoque dans son œuvre :

Pour ce qui est du mythe, il ne fait pas de doute que Williams soit à la recherche de l'Indien et qu'au-delà des strates friables du quotidien à travers lesquelles affleurent les formations géologiques historiques plus structurées d'*Au Grain d'Amérique*, il ne poursuive le mythe des origines⁵⁵⁴.

Le poète décrit par exemple dans *Paterson* une photographie de l'aquarelle de la ville peinte en 1700 par l'aquarelliste Paul Sandby. L'*ekphrasis* dépeint de façon élégiaque une ville semée d'herbes hautes et d'arbres à l'épais feuillage, « in a deep-set valley between hills, almost hid / by dense foliage lay the little village » (P 192). La rime interne « foliage » / « village » vient déjà bercer les vers de sa douce mélodie, mimant la lenteur des jours qui s'écoulent autour des chutes de la Passaic, dans le petit village de Paterson. Immédiatement, la présence amérindienne fait irruption dans le paysage pastoral :

The wigwam and the tomahawk, the Totowa tribe
On either side lay the river-farms resting in
the quiet of those colonial days : a harty old
Dutch stock, with a toughness to stick and
hold fast, although not fast in making improvements. (*Ibid.*)

Williams décrit ici un lieu où le temps s'écoule lentement et dans lequel Hollandais et Amérindiens vivent en harmonie. C'est bien une genèse que Williams semble ici reconstruire, mais celle-ci est figée, à tout jamais prisonnière d'un carré de papier glacé. La lettre de Ginsberg qui suit l'*ekphrasis* de la photographie vient justement insister sur le nécessaire renouveau, l'invention d'une nouvelle histoire mythique et vivante pour la ville qui s'oppose aux images d'Épinal sclérosées. Ginsberg y mentionne à ce sujet la vie qui anime le paysage : « it is the landscape alive and busy. » (P 188) Pour Williams, Ginsberg vient incarner le renouveau du panorama poétique de Paterson, il est à l'image du paysage, « alive and busy ».

Afin de revivifier et rendre son souffle à la langue poétique américaine, elle aussi asséchée par des siècles de subordination au Vieux Continent, Williams fait flamber la

⁵⁵³ Peter Ure, *Towards a Mythology : Studies in the Poetry of W. B. Yeats*, Westport, Greenwood Press, [1946] 1986, 8-11.

⁵⁵⁴ J. Darras, « Grain, graine, grenat d'Amérique », art cit. p. 181.

bibliothèque de Paterson au livre II dans un geste qu'il compare implicitement aux rituels sacrificiels amérindiens :

[...] The writing
should be a relief,

relief from the conditions
which as we advance become — a fire,

a destroying fire. For the writing
is also an attack and means must be

found to scotch it — at the root
if possible. So that

to write, nine tenths of the problem
is to live. (*P* 113-114)

L'ignition est festive et créatrice. Le processus d'écriture est comparé aux flammes trépidantes de la bibliothèque. Pour Pierre-Yves Pétillon, il faut « faire flamber le texte afin que le retour en deçà de l'histoire archivée, [recorded history, TS Eliot] de l'histoire laissant trace, vers l'épouvante primitive du cœur des ténèbres ravive l'éclat du premier matin, la fin des temps en restaurant enfin le début⁵⁵⁵ ». Williams se place ainsi dans une tradition eschatologique purement américaine inaugurée en 1844 par Hawthorne dans *Earth's Holocaust*. Le poète fait ainsi danser les flammes de la bibliothèque, impatientes de ravir tous les artefacts factices de ce monde pour que puisse renaître la beauté primordiale de la terre. Puis le poète insère un fragment décrivant le rituel d'incinération des morts dans une tribu amérindienne sur le mode du récit anthropologique.

With due ceremony a hut would be constructed consisting of twelve poles, each of a different species of wood. These they run into the ground, tie them together at the top, cover them entirely with bark, skins or blankets joined close together. . Now here is where one sits who will address the Spirit of Fire, He-Who-Lies-With-His-Eyes-Bulging-In-The-Smoke-Hole. Twelve manittos attend him as subordinate deities, half representing animals and the others vegetables. A large oven is built in the house of sacrifice . heated with twelve large red-hot stones. Meanwhile an old man throws

⁵⁵⁵ P.-Y. Pétillon, *La Grand-Route*, op. cit. 158.

twelve pipefuls of tobacco upon the hot stones, and directly another follows and pours water on them, which occasions a smoke or vapor almost powerful enough to suffocate the persons in the tent — Ex qua re, quia sicubi fumus adscendit in altum; ita sacrificulus, duplicata altiori voce, Kännakä, kännakä! vel aliquando Hoo Hoo! faciem versus orientem convertit. Whereupon as the smoke ascends on high, the sacrificer crying with a loud voice, Kännakä, Kännakä! or sometimes Hoo, Hoo! turns his face towards the east. While some are silent during the sacrifice, certain make a ridiculous speech, while others imitate the cock, the squirrel and other animals, and make all kinds of noises. During the shouting two roast deer are distributed. (P 114-115)

Dans le manuscrit original conservé à la bibliothèque de Yale, le poète avait ajouté quelques notes concernant ce rituel sacrificatoire :

Every important event in the life—or death—of the Indian was celebrated with dance and song.

“The Cantico,” (Kinticka-kinte-kaye) says William Penn, “is performed by round dances, sometimes words, sometimes songs, then shouts; two being in the middle that began, and by singing and drumming on a board, direct the chorus; their posture in the dance are very frantic and differing, but all keep measure. This is done with equal earnestness and labour, but great appearances of joy”

Word derived from a root—verbal—kinika—to sing. Kannaka, kannaka—hoo-hoo and the dancer face to east⁵⁵⁶.

Ainsi le sacrifice a lieu « en ce même moment mythique et primordial [...] Tous les sacrifices sont accomplis au même instant mythique du commencement ; par le paradoxe du rite, le temps profane et la durée sont suspendus⁵⁵⁷ ». Dans la juxtaposition de ces deux textes, Williams livre en filigrane une définition de son écriture poétique. La composition du poème devient rituel sacrificiel amérindien et la machine à écrire vient reproduire la danse et les chants du « cantico ». Malgré son apparent désordre, agrégat syncrétique de textes de différentes natures sans lien de parenté évident, le poème conserve un rythme, une mesure (« but all keep measure »). Les textes se répondent et se font écho. Ainsi, les fumées âcres de la bibliothèque en feu

(breathing the books in)

the acrid fumes,

⁵⁵⁶ YCAL, Box 52 Folder 1208.

⁵⁵⁷ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969, 49.

font suite aux vapeurs inhalées dans le wigwam où se déroule le rite d'invocation de l'esprit du feu

a smoke or vapor almost powerful enough to suffocate the persons in the tent (P 110).

La conflagration orchestrée par Williams s'apparente donc à une incinération sacrificatoire. Le poème célèbre l'émancipation que signifie la fin de la bibliothèque de Paterson et accompagne le renouvellement qu'elle implique : le feu est à la fois destructeur et créateur. La répétition anaphorique de l'expression « so be it » viendrait, comme l'explique Williams dans une lettre à Pound, d'une traduction de prière indienne :

So be it WCW told Pound "the 'so be it' I copied verbatim from a translation of a Plains Indian prayer. ... It meant what it says: if it so is then so let it be. In other words, to hell with it" (December 1949, Lilly Library, Indiana University). (P 275)

La locution vient cependant évoquer en première lecture, la formule conclusive aux prières chrétiennes, « ainsi soit-il », que Williams avait aussi certainement en tête au moment de la composition du poème. Qu'elle soit une traduction « verbatim » d'une prière indienne semble être une coïncidence heureuse. Mais ce qui compte, c'est qu'il choisisse sciemment en écrivant à Pound d'associer son rituel à la culture amérindienne pour l'éloigner du sacrement chrétien. À nouveau, et comme il le faisait déjà dans *In the American Grain*, Williams choisit un héritage à partir duquel construire son mythe des origines américaines. Le feu de Williams n'est donc pas celui de l'encens brûlé par le prêtre dans les confins de l'église mais celui d'une passion aux tonalités souvent charnelles et primitives : « But the flames / are flames with a requirement, a belly of their / own that destroys —» (P 112). Jacqueline Saunier-Ollier remarque par exemple que dans *Paterson*, « les neuf femmes du chef africain, incarnant la sexualité épanouie, apparaissent "dans une pluie d'éclairs". "Beautiful Thing" "sombre flamme", "mêlée au feu", "en feu" apparaît tantôt "léthargique dans l'attente du feu", tantôt "amante du feu"⁵⁵⁸ ». Le recours au feu et aux figures amérindiennes poursuit la quête de contact charnel avec la terre chère au poète.

Le feu prométhéen, technique de destruction devient aussi feu passionné des bacchanales auxquelles se joignaient les satyres « et l'on voit même les flammes s'attaquer, dans leur exubérance, au verre à l'élaboration duquel le feu a participé⁵⁵⁹ » :

A drunkenness

⁵⁵⁸ J. Saunier-Ollier, *William Carlos Williams, op. cit.* 379-380.

⁵⁵⁹ H. Dupeyron-Marchessou, *William Carlos Williams et le renouveau du lyrisme, op. cit.* 145.

of flames. So be it. A bottle, mauled,
by the flames, belly-bent with laughter:
yellow, green. So be it of drunkenness
survived, in guffaws of flame. (P 118)

Le feu possède un pouvoir créateur, artistique et innovant : « An old bottle, mauled by the fire / gets a new glaze, the glass warped / to a new distinction, reclaiming the / undefined. » (P 118) Le rituel d'immolation se déroule dans l'hilarité générale, « belly-bent with laughter », apparentant le sacrifice à un véritable feu de joie. Le début et la fin du monde sont intrinsèquement liés dans l'œuvre de Williams et ce dès *Spring and All* (1923) : « destruction and creation / are simultaneous / without sacrifice / of even the smallest / detail even to the / volcanic organ whose / woe is translatable / to joy if light becomes / darkness and darkness / light, as 239 twill—» (CPI 213-214) La conflagration, brûlure holocaustique, répond aux chutes d'eau qui forment le centre du cosmos qu'est Paterson, pour devenir le centre du cosmos créatif.

Williams place le feu à l'origine de la création poétique, un peu comme il est au centre du cosmos dans la religion hindoue telle que nous pouvons en juger par l'image du dieu Civa à la ceinture de flammes à qui ces deux derniers vers font songer :

Rising, with a whirling motion, the person,
passed into the flame, becomes the flame⁵⁶⁰.

Si le feu s'apparente souvent à un feu de joie c'est dans le même temps à une descente dans les enfers dantesques, proche de celle de Kora ou Perséphone (aussi appelée « Beautiful thing » dans *Paterson*) que nous invite Williams par la conflagration de la bibliothèque. Le poète opère une descente orphique pour mieux refaire surface lorsque surgira le printemps. Ce mouvement de balancier permanent caractérise la temporalité mythique de *Paterson* : « The descent beckons / as the ascent beckoned » (P 78), vers triadique en escalier de *Paterson II*, dans un acte mimétique proche du figural. La descente, c'est aussi l'acte de lecture de haut en bas et la lettre qui choit sur la page. Pour Clément Oudart, le « mime » williamsien « saisit dans sa fugacité l'effet de l'idée, la présence palpable du mouvement plutôt que l'objet figé, autrement dit la « sensation » de la chose, captée par l'énergie plastique d'une jonction de la ligne et de la lettre, du lisible et du visible⁵⁶¹ ». La caverne, la fente, la montée et la descente dans les entrailles de la terre semblent incarner cette lisière du visible à l'intérieur de laquelle

⁵⁶⁰ *Ibid.* p. 147.

⁵⁶¹ C. Oudart, *Les métamorphoses du modernisme*, op. cit. 118.

se meut le poème williamsien. Tout se passe comme si le mouvement permanent, *perpetuum mobile*, était une stratégie d'actualisation du mythe, un acte de résistance à la stabilité stérile de l'Histoire institutionnalisée.

b. La cité et la rivière : topographie et temporalité mythopoétiques

Genèse : chaos et cosmos

In its simplest, archetypal form, the myth affirms that Europeans experience a regeneration in the New World. They become new, better, happier men — they are reborn. In most versions the regenerative power is located in the natural terrain: access to undefiled, bountiful, sublime Nature is what accounts for the virtue and special good fortune of Americans⁵⁶².

La définition du mythe des origines que fournit Leo Marx dans le contexte nord américain, répond à la transformation du chaos en cosmos, d'une terre vierge, en friche, à façonner. Chez Williams, « s'il y a adamisme, c'est dans la mesure où l'ordre historique se voit contesté par l'irruption de l'ordre végétal qui est l'ordre mythique par excellence et que l'Amérique a perdu⁵⁶³ ». Comme l'explique Mircea Eliade dans *Le Mythe de l'Éternel Retour*⁵⁶⁴, « en travaillant la terre désertique, ils répétaient en fait l'acte des dieux, qui organisaient le chaos en lui donnant formes et normes. Qui mieux est : une conquête territoriale ne devient réelle qu'après (plus exactement : par) le rituel de prise de possession, lequel n'est qu'une copie de l'acte primordial de la Création du Monde⁵⁶⁵. » Transformation du « chaos » en « cosmos », l'acte poétique correspond à une prise de possession du territoire pour Williams qui tente d'articuler l'enchevêtrement des couches géologiques et historiques.

Tout territoire occupé dans le but d'y habiter ou de l'utiliser comme « espace vital » est préalablement transformé de « chaos » en « cosmos » ; c'est-à-dire que par l'effet du rituel, il lui est conféré une « forme » qui le fait ainsi devenir *réel*⁵⁶⁶.

⁵⁶² Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford, Oxford University Press, 1964, 228.

⁵⁶³ Jacques Darras in W.C. Williams, *Au Grain d'Amérique*, *op. cit.*

⁵⁶⁴ Mythe très présent chez les deux auteurs qui sera exploré davantage au chapitre suivant au travers du concept homérique de *nostos*.

⁵⁶⁵ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969, 22-23.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

Déjà la notion de *réel* rend poreuses les frontières génériques d'un poème (*Paterson*) qui mélange allègrement les sources à la fois historiques et mythologiques sans toujours les citer. Ainsi le poète ne cesse d'interroger les relations qui unissent le monde au poème, et la nature de ces relations s'exprime bien souvent chez Williams par le truchement du mythe. « *Paterson* fait violence à l'histoire⁵⁶⁷ », écrit Hélène Aji, dans la mesure où les insertions de fragments variés l'obligent à dialoguer avec le présent et viennent briser le cours fluide de la chronologie. Dans l'effacement de la distance temporelle, les chutes fondent dans un même mouvement, le temps présent et le temps mythique. Le collage des sources ouvre une brèche dans le récit linéaire des événements historiques. Williams ne cherche pas à invalider les récits des historiens, « mais [à] montrer ce qui est perdu et ce qui est gagné dans le passage du récit historique au récit mythique, au poème épique enfin. Selon Bernstein, le mythe apparaît chez lui comme une mode de relation au monde et non comme un mode d'organisation de ce monde⁵⁶⁸. »

Le chapitre précédent illustre la participation active du poème dans le monde qui est aussi acte de création d'un monde auquel il offre un lieu. Le texte imprimé devient pour le poète « espace vital », terre fertile dont il peut jouir sans crainte. Les premières pages du poème participent du « rituel de possession » que mentionne Eliade, un cérémonial qui rappelle ce célèbre extrait d'une lettre du poète, fils d'immigrés né aux États-Unis, à son ami Horace Gregory.

Of mixed ancestry, I felt from earliest childhood that America was the only home I could ever possibly call my own. I felt that it was expressly founded for me, personally, and that it must be my first business in life to possess it ; that only by making it my own from the beginning to my own day, in detail, should I ever have a basis for knowing where I stood, I must have a basis for orienting myself formally in the beliefs which activated me from day to day. (*SL* 185)

Chez Williams, la poésie est le lieu par excellence où s'articule le chaos et où l'art et le mythe sont en dialogue permanent : « Chez lui, la discrétion vient de ce qu'un échange constant se poursuit entre le mythe et l'art qui empêche les notions de se solidifier⁵⁶⁹ ». *Paterson* se fait tentative de définition cosmogonique du chaos industriel de la ville. Le poème est acte de création d'une nouvelle contrée poétique. Dès 1917, dans son poème « the Wanderer », le mythe de la création primordiale, « recreating the whole world » (*CPI* 109), et

⁵⁶⁷ H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams, op. cit.* 219.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ J. Darras, *Au Grain d'Amérique, op. cit.*, 19.

du baptême, symbole d'une nouvelle naissance, s'inscrivait en filigrane dans l'œuvre du poète : « Then the river began to enter my heart, / Eddying back cool and limpid / Into the crystal beginning of its days. » (*CPI* 116). Williams émergera des eaux tumultueuses de la rivière des années plus tard au livre V de *Paterson*, après l'apocalypse, comme la licorne des verdures médiévales qu'il admirait, ayant échappé aux monstres aux dents acérées qui le guettent de l'autre côté du rivage. Le héros du poème est transporté dans une dimension prophétique par le biais de l'investissement mythique. Le poème ne cesse de sur-inscrire le mythe dans le discours poétique. L'homme errant, « wanderer », figure prophétique du poète, est baptisé dans les eaux de la Passaic dont il devient l'époux : « For miles around, hallowed by a stench / To be our joint solitude and temple; in memory of this clear marriage » (*CPI* 117). Le rituel ouvre un espace, « a bird's paradise », « the most secluded spaces [...] to be our joint solitude and temple », investi de marqueurs mythologiques et propice à l'imagination poétique. C'est le poème lui-même qui élabore et construit tout autour du sujet (sujet presque lyrique dans ce poème du jeune Williams) cet espace mythique et spirituel. Le poète joue avec les limites du monde extérieur et l'intériorité du sujet comme en témoignent les prépositions « into » et « within » : « enter, youth, into this bulk! Enter, river, into this young man! », « it tortured itself within me » (*CPI* 116). La mort symbolique du baptême laisse place à l'immortalité et la répétition de l'adjectif « immemorial » sur trois vers (*CPI* 116-117) insiste sur la permanence des images mythologiques et du message poétique. L'éternité s'incarne dans l'emploi grandiloquent du « shall » à la fin du poème : « Here shall be a bird's paradise » (*CPI* 117) qui fait écho à l'interrogation prophétique centrale dans la première partie du poème, « how shall I be a mirror to this modernity? » (*CPI* 108). La tonalité apocalyptique du poème, « his crossing into the fallen world⁵⁷⁰ », dans les mots de Mariani, laisse entrevoir la portée épique de ce qui deviendra *Paterson* à travers un mouvement double d'exhumation des archives d'un passé local et élégiaque d'une part, et les déchaînements apocalyptiques d'autre part (conflagration, déluge,...) Le poème préfigure déjà en 1917 le flot insatiable des chutes de *Paterson* et leur glissement mythologique, qui ne se laisse capturer que par le biais du poème qui en suit le parcours : de haut en bas. Ce premier poème se lit comme une couche fondamentale du mythe que compose l'épique *Paterson*.

La stratégie énonciative du « Wanderer » trouve ses fondements dans les allusions mythologiques qui le scandent. Cette structure fait du poème lui-même un rite de passage au

⁵⁷⁰ P. Mariani, *William Carlos Williams: a New World Naked*, op. cit. 147.

même titre que le baptême qu'il décrit, son cheminement et sa progression se divisent en sept parties qui constituent les étapes du rituel de composition du poème et du sacre du poète dans les eaux fangeuses du Passaic (Advent, Clarity, Broadway, The Strike, Abroad, Soothsay, St James' Grove). Le poème prend alors des allures d'événement liturgique et sacramentaire, d'autant qu'il s'agissait pour Williams d'une réécriture d'un poème à la manière de Keats qu'il avait composé alors qu'il était encore étudiant et dont, insatisfait, il s'était débarrassé : « It is actually a reconstruction from memory of my early Keatsian *Endymion* imitation, that I destroyed, burned in a furnace! It is the story of growing up. » (*IWWP* 26) Une ritualisation de l'écriture s'opère dans le poème par la répétition de l'acte d'écriture d'un poème lui-même imitatif et la nature rituelle du baptême. Si le passage « the Strike » marque le désir de Williams d'inscrire son engagement politique, le poème se retire peu à peu pour accéder à une portée universelle.

Archétype(s) et histoire(s) de Paterson

D'abord, la ville de Paterson est transmuée en figure aux allures de géant archétypal. Dans son poème « Paterson: The Falls » qui déployait déjà l'architecture du long poème, Williams mentionnait les anciens géants : « This is my plan. 4 sections : First, / the archaic persons of the drama » (*CPII* 57). La vie du géant Paterson se mêle à celle des Titans dont Williams nous livrait déjà une version dans *In the American Grain* (1923) : « As with all histories, it begins with giants » (*IAG* 113). Il inaugurerait par ailleurs son roman non par le portrait traditionnel de Christophe Colomb, mais par une importation pour le moins surprenante : celle de la légende d'Erik le Rouge, explorateur norvégien, fondateur de la première colonie européenne au Groenland. Le poète affirmait ainsi dès 1923 sa volonté de briser les codes d'un récit historique monolithique et institutionnalisé qu'il fallait selon lui renouveler par le langage : « Language is the key to the mind's escape from bondage to the past. There are no "truths" that can be fixed in language. It is by the breakup of the language that the truth can be seen to exist and that it becomes operative again⁵⁷¹ ». En réponse à ce commentaire de Williams sur l'émancipation par le langage, Vera Kutzinski affirme que le poète opère paradoxalement un retour vers l'histoire qu'il a pour objectif de réinventer. Pour elle, cette réinvention s'accompagne d'un renouveau des mythes qui composent l'Amérique

⁵⁷¹ William Carlos Williams, *The Embodiment of Knowledge*, New York, New Directions Publishing, 1974, 19.

For Williams, to « escape from bondage to the past » is to return to history, to reinvent history in language by loosening the grip of a mythology that depends on fixed meanings and fixed truths. To begin *In the American Grain* with « Red Eric », that is, to claim the icelandic sagas as part of the New World's literary heritage, already tears wide open the classic canon of American Literature as well as explodes the myth of Literature⁵⁷².

Le long poème *Paterson* apparaît alors comme une tentative de poursuivre cette quête de renouvellement historique par le biais du langage mythique et de l'imagination :

The Puritans, the academics, and the expatriates : three figures embodying the rejection of America, united in Williams' imagination as a single, triple-headed antagonist, to be met by the « trinitarian » local hero, Paterson—eponymous giant (Myth), New Jersey city (History), and struggling poet-doctor (Autobiography), in a combat for the still speechless conscience of his land⁵⁷³.

Michael André Bernstein décrit ainsi très justement la quête de Williams pour une conscience historique et mythique renouvelée. Le portrait de Paterson révèle dès les premiers vers un géant allongé sous les chutes de la Passaic qui le bercent de rêves et le nourrissent, « he lies on his right side, head near the thunder / of the waters filling his dreams! » (*P* 6) Pour Lloyd, cette figure de géant est un écho au géant Ymir dans la cosmogonie nordique et auquel Williams faisait déjà allusion dans *Kora in Hell*, preuve s'il en est de la volonté de Williams d'inscrire une nouvelle mythologie sur le territoire américain à partir de récits divers : « Of Ymir's flesh the earth was made and of his thoughts were all the gloomy clouds created. Oya! » (*I* 55). La montagne Garret trône quant à elle telle une reine au-dessus du géant, à l'image de la photo du *National Geographic* dont Williams nous expose les détails quelques lignes plus loin :

I remember
a *Geographic* picture, the 9 women
of some African chief semi-naked
astraddle a log, an official log to
be presumed, heads left:

Foremost

⁵⁷² Vera Kutzinski, *Against the American Grain*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1987, 26.

⁵⁷³ Michael André Bernstein, *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1980, 198.

froze the young and latest,
erect, a proud queen, conscious of her power,
mud-caked, her monumental hair
slanted above the brows— violently frowning. (P 13, je souligne)

Les cheveux monumentaux de la reine renvoient aux « monstrous hair / spangled with apple-blossoms [...] scattered about into / the back country » (P 9) que Williams nous donnait à voir dans sa description de la montagne. Réminiscences d'Adam et Ève au livre de la Genèse, le poète campe des personnages mythiques, il ouvre un espace mythologique et crée une « world-city » pour reprendre l'expression de Ginsberg dans une lettre au poète de Rutherford au livre IV (P 173). Il agit ainsi en véritable démiurge, créateur d'un nouveau cosmos :

The creation of the world is the exemplar for all constructions. Every new town, every new house that he built, imitates afresh, and in a sense repeats, the creation of the world. Indeed, every town, every dwelling stands at the « centre of the world », so that its construction was only possible by means of abolishing profane space and time and establishing sacred space and time⁵⁷⁴.

Le temps immémorial des chutes permet à Williams de faire de ces dernières « le passage vers une dimension verticale où la concentration temporelle permet de sortir du temps, par opposition à la linéarité horizontale de la vie des individus. » Pour Hélène Aji, « la figure des chutes dans *Paterson* permet de parvenir à l'annulation même de l'histoire, le fait précis daté ne servant plus qu'à illustrer le passage de la dimension historique à la dimension mythique et épique⁵⁷⁵. » C'est en effet la raison pour laquelle Williams ne cite pas ses sources mais les intègre directement au poème.

La verticalité du temps que viennent signifier les chutes s'incarne par exemple dans les références au chien, animal que l'on retrouve à la fois dans le temps présent dès la préface, « sniffing the trees / just another dog / among a lot of dogs » (P 3) puis à nouveau au livre III en relation au passé amérindien et à la mythologie grecque. Comme l'explique Alba Newmann, la présence du chien au livre III vient souligner la fluidité à la fois temporelle mais aussi générique de l'œuvre :

⁵⁷⁴ Mircea Eliade, *Patterns in Comparative Religion*, Cleveland, The World publishing company, 1963, 379.

⁵⁷⁵ H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, op. cit., 217.

Images shift and slip, as well. In Book III, Section III, a chain of dog-related events links an unspecified present with a Native American past and, further, with a mythical Greek past: a dog is killed for biting a passerby; a dog is killed to accompany the death of a chief; a dog's body is carried by the river down to Acheron. Through these moments, the city of Paterson participates in a pattern connecting the mundane events of its present with a current of events through time and cultures.⁵⁷⁶

La mort du chien dans chacune de ces occurrences vient signifier une forme de répétition rituelle à travers le temps et l'espace. Le chien, fidèle compagnon d'Ulysse, vient aussi évoquer l'Amérique homérique : Williams nous conte son retour sur les rives de la Passaic. Entre Johnny Appleseed, disséminant ses pépins *ab hoc et ab hac* à travers le continent, et Ulysse, se dessine la figure mythique du poète Walt Whitman, comme un éternel recommencement :

Odysseus swims in as man must always do, he doesn't drown, he is too able but,
accompanied by his dog, strikes inland again (toward Camden) to begin again. (P, xiv)

[...] he picked
some beach plums from a low bush and
sampled one of them, spitting the seed out,
then headed inland, followed by the dog (P 197)

La parole mythique des chutes

Dans *Paterson*, les chutes du Passaic deviennent d'emblée ce qu'Eliade appelle le « nombril de la terre », le centre de Paterson, ville, homme et poème. C'est autour d'elles que gravitent les cinq volumes du long poème, elles forment l'*axis mundi* du cosmos williamsien à partir duquel les autres éléments sont situés. Ainsi s'ébauche le premier vers du premier livre de *Paterson* intitulé « the Delineaments of the Giants » : « Paterson lies in the valley under the Passaic Falls » (P 6). Le géant, allégorie et incarnation de la cité et son pendant féminin (Garret Mountain) répondent à la définition du mythe selon Northrop Frye :

A myth is a simple and primitive effort of the imagination to identify the human with the nonhuman world, and its most typical result is a story about a god. Later on, mythology begins to merge into literature and myth becomes a structural principle of

⁵⁷⁶ Alba Newmann, « Paterson: Poem as Rhizome », *William Carlos Williams Review*, 2006, vol. 26, n° 1, 68.

storytelling [...] the containing framework of the mythology takes the shape of a feeling of lost identity we had once and may have again⁵⁷⁷.

Chez Williams, les chutes recèlent un langage que le poète cherche à extraire afin de raconter la mythologie du Nouveau Monde, elles ne cessent d'imposer au poème leur surcharge symbolique. Elles structurent la trame de *Paterson* et donnent vie aux personnages, mythologiques ou non, qui peuplent le poème. Les chutes racontent l'origine du langage poétique et la quête du poète pour retrouver l'identité primordiale de l'espace américain et de ses habitants. Elles sont le point à partir duquel le poète trace la topographie de la ville, qui n'est ni celle du jardin d'Eden, ni celle de la ville réelle de Paterson, N.J. : une carte mythologique vient se superposer au tracé de la ville. Dans la définition que Barthes donne du mythe il écrit qu'« [il] ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles⁵⁷⁸ ». Ainsi chez Williams, les chutes d'eau de la Passaic ne sont pas seulement cela, elles sont investies d'un sens profond, un sens mythique, qu'il cherche à décrypter, elles sont une parole, or comme l'écrit encore Barthes : « le mythe est une parole⁵⁷⁹ » avant tout. Williams ne nous prévient-il pas dans l'avertissement à *Paterson* : « The noise of the Falls seemed to me to be a language which we were and are seeking and my search, as I looked about, became to struggle to interpret and use this language. » (*P* xiii) Plus tard dans le poème au moment de la chute (et de choir il est toujours question) de Sam Patch il écrira :

[...] a
language (misunderstood) pouring (misinterpreted) without
dignity, without minister, crashing upon a stone ear. At least
it settled it for her. Patch too, as a matter of fact. (*P* 10)

Si Williams refuse le symbolisme et condamne l'usage abusif de la métaphore, c'est qu'il trouve dans le mythe un moyen de communiquer ne nécessitant pas leur recours. Au fond, s'il y a dans le schème sémiologique tel que le décrit Barthes, trois termes (signifiant, signifié et signe) les chutes en sont l'exemple par excellence. Les chutes existent en dehors du langage qu'elles signifient pour Williams. Les chutes et le langage, signifié et signifiant viennent former le troisième objet qui est le signe, le langage des chutes : « le signifiant est

⁵⁷⁷ Northrop Frye, *The Educated Imagination*, Bloomington, Indiana University Press, 1964, 110.

⁵⁷⁸ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2010, 225.

⁵⁷⁹ *Ibid.*

vide, le signe est plein, il est un sens⁵⁸⁰ ». Sauf que de ce signe linguistique, le mythe s'empare pour en faire « tout d'un coup une forme vide, parasite⁵⁸¹ », c'est-à-dire que le signe de cette première opération linguistique devient le signifiant dans le schème mythique, il est un système sémiologique second. En fait, le langage des chutes devient une forme que le poème s'efforce de définir. Chez Williams, le signifié de cette forme qu'est le langage des chutes est complexe et labile. C'est la poésie qui invite à l'écoute pleine et profonde de la nature, et qui est le *medium* de la quête pour une langue autochtone à partir de la localité.

c. William Carlos Williams : Paterson ou le héros de la vie moderne

Le silence de la foule anonyme

Au cœur de la ville industrielle, Williams met en scène « l'héroïsme de la vie moderne⁵⁸² » baudelairien. L'intensité poétique se découvre dans l'anonymat des amoureux du parc, ou du pasteur déclamant son sermon. De la foule qui compose la ville, le poète extrait parfois une singularité :

There is a woman in our town
walks rapidly, flat bellied
 in worn slacks upon the street
where I saw her.
 Neither short
nor tall, nor old nor young
her
 face would attract no
adolescent. Grey eyes looked
straight before her.
 Her
 hair
was gathered simply behind the
ears under a shapeless hat.
Her

⁵⁸⁰ *Ibid.* 227.

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² « De l'héroïsme de la vie moderne » est le titre du dernier chapitre de l'essai *Salon de 1846* de Baudelaire.

C'est dans l'apparition de ces singularités que naît le poème et son langage. La position de Williams face à la ville moderne est par bien des aspects moins romantique que celle de Ginsberg, dont nous étudierons bientôt la position statique de surplomb. Du saxifrage qui fendille le bitume de la ville, jaillit une poésie essentielle et c'est elle qui fait éclore la ville elle-même. C'est par ses rencontres fugaces avec les habitants de la ville que Williams trouve l'universalité. De la fange et des bas-fonds de la ville, le poète fait jaillir une fleur, quintessence d'une poésie universelle. Il n'y a pas chez Williams de contemplation méditative, comme dans les poèmes de Ginsberg sur New York. Williams parvient à se soustraire au romantisme lyrique en prenant par exemple pour objet les malades qu'il rencontre lors de ses visites et dont il ne cherche pas à rendre l'expérience tragique ou pathétique car il les côtoie en tant que médecin et non d'abord comme poète. Dans l'expérience fugitive de la ville et de ses rencontres, Williams puise l'inspiration pour une nouvelle esthétique poétique et une nouvelle poésie urbaine. Pour lui, la ville n'est pas seulement le décor sombre et parfois violent de la vie ordinaire. Au contraire, elle se compose de milliers d'individus qui en font un être mouvant et imprévisible. De là l'identification qu'il fait de la ville et de l'homme, « a man like a city » (*P 2*) : « I had always known that I wanted to write a long poem but I didn't know what I wanted to do until I got the idea of a man identified with a city. A man of some intelligence he had to be » (*IWWP 71*). La ville devient donc le véritable héros au centre de l'épopée *Paterson* : « Well, if I am going to speak about a person, it must be an actual person, but a really heroic figure as all epic poems are⁵⁸³ ». Ainsi, contrairement à la ville de Ginsberg, la cité de Williams n'est pas métallique, elle n'est pas non plus une stratification d'immeubles et de gratte-ciels déchirant leur nuage de fumée toxique mais bien davantage une cité de chair et d'os avec un cœur qui bat au rythme des hommes.

Le poète s'identifie à la ville de *Paterson* et par là, aux citoyens anonymes qu'il croise dans le bus⁵⁸⁴, comme un écho aux conducteurs d'omnibus⁵⁸⁵, véritables héros de l'épopée whitmanienne tels qu'ils sont décrits dans *Specimen Days* :

⁵⁸³ John C. Thirlwall, « William Carlos Williams' "Paterson": The Search for the Redeeming Language—A Personal Epic in Five Parts » dans *New Directions in Prose and Poetry*, New York, New Directions, 1961, vol.17, p. 307.

⁵⁸⁴ Voir par exemple le portrait objectiviste d'une passagère assise dans le bus intitulé « In The Sconset Bus » (*CPI 362-363*).

⁵⁸⁵ On notera au passage que dans le film *Paterson* de Jim Jarmusch, le héros, Paterson, joué par Adam Driver, est justement conducteur de bus.

And the men specifically identified with them, and giving vitality and meaning to them—the drivers—a strange, natural, quick-eyed and wondrous race. [...] How many hours, forenoons and afternoons—how many exhilarating night-times I have had—perhaps June or July, in cooler air—riding the length of Broadway, listening to some yarns... —or perhaps declaiming some stormy passage from Julius Cæsar or Richard, (you could roar as loudly as you chose in that heavy, dense, uninterrupted street-bass)⁵⁸⁶.

Williams répond à ses amis artiste-peintres, représentants de l'art moderne dont Charles Demuth, par une poésie, elle aussi résolument moderne, éclairant de ses vers l'actualité brûlante de la ville. L'interprétation picturale par Demuth du poème de Williams « The Great Figure » dans le tableau intitulé « I saw the figure 5 in gold » (vers 3 et 4 du poème) vient confirmer l'esthétique visuelle de la poésie urbaine de Williams. Dans *Paterson*, le bus participe de ce même graphisme poétique. Il est, comme le camion de pompiers rouge de « The Great Figure », un moyen de catalyser le mouvement permanent de l'expérience urbaine. Le bus répond aussi au mythe collectif de la cité williamsienne : ces rencontres fugaces qui composent les poèmes sont propres à la ville moderne. C'est depuis les rues de Paterson que le poète se lance dans la conquête épique d'une poésie résolument moderne, affranchie des codes poétiques anciens, un peu à la manière de Whitman depuis Broadway quelques années plus tôt.

Say it! No ideas but in things. Mr.
Paterson has gone away
to rest and write. Inside the bus one sees
his thoughts sitting and standing.
His thoughts alight and scatter –

Who are these people (how complex
this mathematic) among whom I see myself
in the regularly ordered plateglass of
his thoughts, glimmering before shoes and bicycles – ?

They walk incommunicado, the

⁵⁸⁶ Walt Whitman, *Complete Poetry and Collected Prose*, New York, Literary Classics of the United States, 1982, 703.

equation is beyond solution, yet
its sense is clear – that they may live
his thought is listed in the Telephone
Directory – (P 4)

Pour Eric B. White, ce célèbre extrait de *Paterson* vient illustrer l'identification du médecin au lieu et à ses habitants :

The poem emphasizes spatial and temporal framing using the language of the modern cityscape, and the problem of articulating identity in a heterogeneous nation of fellow commuters. [...] Nevertheless, “its sense is clear,” and his ongoing detachment from his fellow commuters results in a commitment to identify with them, “that they may live.” For in them, Williams writes, “I see myself.” However, “his thoughts” are constantly interrupted and mediated by modern technology. Indeed “his thought” in the abstract “is listed in the Telephone/ Directory,” and becomes yet another “idea” contained figuratively in a “thing” that documents the networked individuals of his city⁵⁸⁷.

En effet, comme l'explique White, la technologie de la ville moderne vient à la fois interrompre et faciliter la communication. La célèbre formule « no ideas but in things », commentée ici par White, est « une puissance plus puissante que celle du sens⁵⁸⁸ » pour reprendre Derrida dans *Politique et Poétique du Témoignage*. Selon Derrida, l'aspect récitatif de la formule, ici « no idea but in things », « tient à cette limite de l'intelligibilité ou de la transparence du sens⁵⁸⁹ ». Cette limite est, selon Derrida toujours, celle de la crypte et du secret. Et Derrida de citer Murray Krieger : « the poem, in the very act of becoming successfully poetic — that is, in constituting itself poetry — implicitly constitutes its own poetic⁵⁹⁰ ». D'abord, il y a un « je » qui nous enjoint à parler, « say it⁵⁹¹ ! ». Il n'y a dans la

⁵⁸⁷ Eric B. White, « William Carlos Williams and the local » dans Christopher MacGowan (ed.), *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, New York, Cambridge University Press, 2016, p. 20.

⁵⁸⁸ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, op. cit. 57-58.

⁵⁸⁹ *Ibid.* 58.

⁵⁹⁰ *Ibid.* 59.

⁵⁹¹ Dans la traduction officielle, on notera que Yves Di Manno semble avoir privilégié la forme infinitive et non impérative : « Exprimer cela! Point d'idées sinon dans les choses. » (Williams, *Paterson*, Trad. Yves Di Manno, Paris, Flammarion, 1981, 27.) Il est en effet impossible de maintenir l'ambiguïté dans la traduction mais l'oralité qu'implique l'impératif de part et d'autre (du poète qui le dit et du lecteur qui répète la formule) semble pertinente dans ce contexte et le point d'exclamation tend aussi dans ce sens. L'infinitif penche davantage du côté du figé et du statique et apparaît plutôt contraire à l'ambition de Williams pour une poésie du mouvement. Au contraire, l'impératif fait circuler la parole.

formule pas de verbe, elle s'exprime nominalement, et donc absolument : « pas d'idée que dans les choses ». La formule s'ébauche sur la négation « no » pour revenir en arrière par un « mais » de concession, « but » : « pas d'idée sauf dans les choses ». Finalement, la préposition « in » propulse la formule dans le particulier, le singulier, dans la « chose » : « Ces “choses”, *things* qui ne sont pas seulement des “mots”, le poète est *seul à pouvoir en témoigner*⁵⁹³ ». Il faut rester à l'intérieur, dans l'atome car il n'y a rien à l'extérieur des choses. Il y a des idées *mais* seulement dans les choses. « Thing » vient justement d'abord signifier une rencontre, un congrès, une transaction. Il n'y a d'idée, donc selon l'étymon platonicien, de mythe ou d'archétype, que dans les relations entre les choses, dans ce réseau de signifiés créé par le poème et que l'on retrouve à l'échelle macroscopique de la ville. Il n'y a d'idée que dans ce qui occupe un espace, ne serait-ce que l'espace du texte.

Perpetuum Mobile

Le recueil « Adam & Eve & The City », dont le titre a déjà valeur programmatique, regroupe des poèmes qui attestent de l'importance du mythe fondateur *de* et *dans* la grande ville. Le titre pose chacun des trois facteurs à égalité, il y a à nouveau identification, la ville devenant un personnage mythique au même titre qu'Adam et Ève. Le troisième facteur vient briser l'unité organique « Adam & Eve » qui n'attend pas d'apposition. Mais ce qui surprend, c'est la juxtaposition du mythe de la Genèse, vieux de plusieurs milliers d'années, à celui de la ville moderne. Le poète vient puiser le matériau nécessaire à la création d'une œuvre stable et durable dans la fugacité des événements urbains. La ville de Paterson se métamorphose peu à peu dans le poème grâce au pouvoir de l'imagination pour devenir « une œuvre d'art comparable aux Tapisseries de La Licorne ou un tableau de Toulouse-Lautrec à la mémoire duquel le chant V est d'ailleurs dédié⁵⁹⁴ », c'est-à-dire à une œuvre elle aussi durable et intemporelle. « Adam & Eve & The City », c'est le fugitif accroché au mythe le plus durable de l'histoire et qui permet dans le même temps de faire ressortir l'invariabilité et la durabilité de l'époque moderne, c'est-à-dire de prélever ce qu'il y a d'immuable même au cœur de l'actualité la plus fuyante, mais aussi ce qu'il y a de plus essentiel et primordial chez l'homme, quelle que soit l'époque. Chez Ginsberg, le mouvement de recul permet au poète de se retrancher dans les replis de sa conscience et l'expérience de la ville se fait aussi expérience lyrique du sujet dans son for intérieur alors même qu'il se trouve au cœur de la

⁵⁹³ J. Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, op. cit. p. 12.

⁵⁹⁴ J. Saunier-Ollier, *William Carlos Williams*, op. cit. 414.

ville. L'œuvre de Williams dessine quant à elle une mosaïque d'expériences urbaines condensées pour former un tout harmonieux : « by multiplication a reduction to one » peut-on lire dans l'épigraphe ou encore, « . . . a mass of detail to interrelate on a new ground, [...] pulling the disparate together to clarify and compress » (P 14). Les images de la ville que le poète nous donne à voir, manifestation essentielle de la métamorphose perpétuelle de la ville moderne, fonde une nouvelle poésie de la ville dans laquelle le mouvant et le stable, le fugace et le durable se trouvent réunis (comme par le « et » hiéroglyphique de l'esperluette). Comme son titre le laisse déjà percevoir, le poème « Perpetuum Mobile : The City » souligne bien la relation tendue entre le fugitif et l'immuable dans la poésie urbaine de Williams qu'il illustre par l'image d'un nuage immobile : « a settled cloud » (CPI 435). La ville n'arrête pas le mouvement, « elle le suspend, sans doute, mais en entretient la dynamique⁵⁹⁵ ». Cette dynamique, dont parle ici Jean-Luc Nancy, est à l'œuvre dans le poème « Perpetuum Mobile » lui-même marqué par les recherches esthétiques du poète sur la structure et la prosodie : « yes this was a time when I was working hard for order, searching for a form for the stanzas, making them little units, regular, orderly⁵⁹⁶ ». Le rythme syncopé et boitillant des vers qui dévalent la page « breathlessly » (*Ibid.*), est la trace de cette recherche esthétique qui préfigure le vers triadique de Williams dans *Journey to Love* ou *Paterson V*. « Perpetuum Mobile » se structure comme un mobile, développant ainsi le thème du caractère versatile et fugace de la ville dans laquelle il trouve la beauté malgré les relents pestilentiels s'échappant des égoûts, « the foulest sink in the world » (*Ibid.* 434).

Tearful city
 on a summer's day
 the hard grey,
 dwindling
 in a wall of
 rain—
 farewell ! (CPII 435)

Le poème construit une ville qui sort peu à peu du sol, à la manière du saxifrage, pour s'offrir à la lecture : « All Williams' poems in a sense describe flowering, since things appear before the reader in their words and rise there to a new manifestation⁵⁹⁷ ». Si Ginsberg et Williams optent pour des stratégies esthétiques et formelles très différentes dans leur poésie

⁵⁹⁵ Jean-Luc Nancy, « Un art de la ville », *Caliban* [online], 2009, n° 25, 14.

⁵⁹⁶ *Ibid.* 57.

⁵⁹⁷ Joseph Hillis Miller, *Poets of Reality*, *op. cit.* 351-352.

de la ville, ils sont tous deux conscients du pouvoir qu'a la poésie de rendre durable les détails et événements fugitifs et ainsi de les métamorphoser en objet d'art. Williams laissera à ce sujet le mot de la fin à Ginsberg au dernier livre de *Paterson* :

I have NOT absconded from Paterson. I have a whitmanesque mania & nostalgia for cities and detail & panorama and isolation in jungle and pole, like the image you pick up. When I've seen enough I'll be back to splash in the Passaic again only with a body so naked and happy City Hall will have to call out the Riot Squad. [...] Paterson is only a big sad poppa who needs compassion. . In any case Beauty is where I hang my hat. And reality. And America. There is no struggle to speak to the city, out of the stones etc. [...] I mean to say paterson is not a task like milton going down to hell, it's a flower to the mind etc etc

(Lettre de Ginsberg à Williams dans *Paterson*, 205)

La ville ne cesse de faire rêver les deux poètes. Dans les mots de Jacqueline Saunier-Ollier, elle reste pour l'artiste « un perpétuel défi lancé à son imagination et à son talent créateur⁵⁹⁸ ».

⁵⁹⁸ J. Saunier-Ollier, *William Carlos Williams, op. cit.* 410.

2. Allen Ginsberg & New York City : palimpseste et fantasmagorie

L'œuvre de Williams est un lieu d'échange privilégié entre plusieurs textes et figures mythologiques. C'est aussi ce qui fait de l'œuvre du poète une matière labile, archivage soigneux et syncrétique de mythes en métamorphose permanente. Les titres tels que *Adam & Eve & the City*, « Fertile » (*CPII* 19), « Catastrophic Birth » ou encore *Spring and All* pour ne citer qu'eux font déjà appel au mythe des origines et de la Genèse qui émaille l'œuvre du poète. Ce sont les mots et les appellations inexacts et fautives qui sont pour Williams à l'origine de l'Amérique et qu'il faut donc réinventer. Pour le dire avec Benoît Tadié, « les pèlerins qui cherchent à échapper à l'influence anglaise reconstruisent une Angleterre plus redoutable encore, car immatérielle : celle de la langue. C'est ici un mythe qu'expose Williams, au sens que Paul Valéry donne du mot : tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause⁵⁹⁹ ». Williams recompose le mythe de la ville à partir des paroles de ses patients, de passants anonymes et des archives de la ville. Pour Ginsberg, la ville mythique de New York est souvent l'occasion d'une réminiscence ou d'un hommage. De manière assez romantique, elle est le lieu où le poète s'exile pour contempler les strates de sa conscience, tels les étages qui composent les tours des gratte-ciels depuis lesquels il déploie un panorama en plongée.

Allen Ginsberg, poète errant, dessine dans de nombreux poèmes, le tracé de ses déambulations new-yorkaises. Héritier du « flâneur » baudelairien, il donne à voir les différentes communautés qui composent la ville et ses quartiers dans une sorte de travelling panoramique. Il suit finalement un schéma assez proche de celui du docteur itinérant qu'était Williams dans la mesure où il fait percevoir la ville dans toute sa diversité, il en connaît toutes les strates : des pontes *highbrow* de l'université Columbia, aux institutions psychiatriques en passant par la débauche des bas-fonds. Depuis son appartement à East Harlem jusqu'au World Trade Center, le poète arpente la grille mythique qui quadrille la ville du Nord au Sud et d'Est en Ouest :

my later loves on 15th Street,
my greater loves of Lower East Side,
my once fabulous amours in the Bronx faraway—
paths crossing in these hidden streets,
my history summed up, my absences

⁵⁹⁹ B. Tadié, *L'expérience moderniste anglo-américaine (1908-1922)*, op. cit. 146.

and ecstasies in Harlem— (CP 209, « To My Sad Self »)

Le poète livre également une version verticale de la ville : du sous-sol⁶⁰⁰ aux toits des gratte-ciels. De plongées en contre-plongées, tout se passe comme si les *rooftops* et l'*underground* présentaient des doubles fantasmagoriques de la ville, visions du flâneur dans la cité : « La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie⁶⁰¹. » Les choses se passent souvent depuis les toits et les *fire escapes* si caractéristiques des immeubles new-yorkais. Une micro-société survole la ville depuis les terrasses à ciel ouvert du New York de « Howl », « wine drunkenness over the rooftops » (CP 134), et se retrouve comme suspendue à ses murs de brique rouge :

a lost battalion of platonic conversationalists jumping down the stoops off fire
escapes off windowsills off Empire State out of the moon,
yacketayakking screaming vomiting whispering facts and memories and
anecdotes and eyeball kicks and shocks of hospitals and jails and wars, (CP 135)

Les termes « stoops », « windowsills », « fire escapes », viennent tous dire le seuil crépusculaire, la marge dans laquelle évolue la génération de Ginsberg et, ils contribuent également à faire de la ville un lieu fantasmagorique, au sens étymologique d'une accrétion de fantômes mais aussi aux sens d'une représentation imaginaire et fantasmée, et d'une projection lumineuse dans l'obscurité : tels les hipsters de « Howl » qui dansent, entre rêve et réalité, dans la lumière du clair de lune, « out of the moon ».

a. Le flâneur

Il y a quelque chose de Bud, le *hobo* de Dos Passos dans *Manhattan Transfer* chez Ginsberg, assis sur le parapet du pont de Brooklyn à contempler les miroitements de la rivière pour pousser son hurlement célèbre, comme un écho au *Bridge* de Hart Crane : « Of that great Bridge, our Myth, whereof I sing⁶⁰² ». Le pont de Brooklyn, architecture des origines mythiques de la ville en deviendrait presque le catafalque de cette génération en détresse qui se laisse mourir de faim (« starving » [CP 134]) ou se jette à corps perdu dans l'East River : « who jumped off the Brooklyn Bridge this actually happened and walked away unknown and

⁶⁰⁰ Voir chapitre précédent, la partie intitulée « the Subterraneans ».

⁶⁰¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale au XIXe siècle*, Paris, Allia, 2015, 14.

⁶⁰² Hart Crane, *The Complete Poems of Hart Crane*, New York, Liveright Publishing Corporation, 1986, 83.

forgotten into the ghostly daze of Chinatown » (CP 137). Ginsberg contribue à alimenter le mythe new-yorkais, juxtaposition perpétuelle de récits et d'histoires. Les poèmes sur la ville de New York sont aussi l'occasion pour le poète *beat* de prendre sa place dans un sillage artistique et littéraire. Son discours produit une nouvelle interprétation mythique des tableaux futuristes de Joseph Stella en même temps qu'il se superpose au poème « The Bridge » de Hart Crane, que Ginsberg admirait tant. Il composa en 1966 un poème intitulé « Kansas City to Saint Louis » à la fin duquel il évoque le poème de Hart Crane qui faisait lui-même retour vers Whitman à la fin du quatrième chant « Cape Hatteras⁶⁰³ » :

Crane all's well, the wanderer returns
 from the west with his Powers,
 the Shaman with his beard
 in full strength,
 the longhaired Crank with subtle humorous voice
 enters city after city
 to kiss the eyes of your high school sailors
 and make laughing Blessing
 for a new Age in America
 spaced with concrete but Souled by yourself
 with Desire,
 or like yourself of perfect Heart, adorable
 and adoring its own millioned population
 one by one self-wakened
 under the radiant signs
 of Power stations stacked above the river
 highway spanning highway,
 bridged from suburb to suburb. (CP 426)

La même année, le poète s'interrogera dans « Iron Horse » : « And Hart Crane's myth and Whitman's— / What'll happen to that? » (CP 460) En effet, le New York de Ginsberg

⁶⁰³ « yes, Walt,
 Afoot again, and onward without halt, —
 Not soon, nor suddenly, — no, never to let go
 My hand
 in yours,
 Walt Whitman —
 so —» (Hart Crane, *op.cit.* 84.)

puise aussi ses sources chez Whitman et « Crossing Brooklyn Ferry » et plus tard chez Williams dans « The Wanderer » :

—Empire States
spires, horned buildingtops Manhattan
rising as in W.C. Williams eyes between wire
trestles— (CP 640, « We Rise on Sunbeams and Fall in the Night »)

Et l'on voit déjà s'esquisser le palimpseste littéraire d'une poésie de la ville sur trois générations pour lesquelles l'énumération est toujours érigée en principe poétique. La ville de New York, composite, semble se décomposer en une série de détails à égrener. À l'instar de Dos Passos dans son roman, Ginsberg utilise le collage, juxtaposition de mots qui s'entrechoquent, assemblage d'images diverses. Dans « Howl » par exemple, chaque strophe débutant par l'anaphore du pronom relatif « who » introduit une vignette dépeignant le quotidien new-yorkais sur fond d'Empire State Building. Le vers long vient quant à lui rendre le rythme effréné d'une ville sans cesse « à bout de souffle ». La parataxe et la vitesse d'énumération traduisent la cadence endiablée de la grande ville. Il y a chez Ginsberg une poétisation de la vie urbaine, qui parcourt également l'œuvre de Williams.

Il apparaîtra sans doute acceptable d'affirmer qu'il existe [...] une représentation de la grande ville, assez puissante sur les imaginations pour que jamais en pratique ne soit posée la question de son exactitude, créée de toutes pièces par le livre, assez répandue néanmoins pour faire maintenant partie de l'atmosphère mentale collective et posséder par suite une certaine force de contrainte. On reconnaît là déjà les caractères de la représentation mythique⁶⁰⁴.

L'œuvre de Ginsberg dessine les contours mythiques de la ville américaine. Il reprend, comme l'affirme Roger Caillois, les attributs connus de la ville pour y ajouter ses propres représentations fantasmées, dont les images seront reprises par toute une génération. À titre d'exemple, nous prendrons la ville de New York dont les gratte-ciels illuminés se transforment en véritables personnages qui peuplent l'univers du poète, des yeux du Moloch de « Howl » tels des milliers de fenêtres aveugles⁶⁰⁵, aux briques rouges des immeubles et leurs corniches qui esquissent un immense visage empreint d'intelligence⁶⁰⁶. D'abord, les déambulations dans le dédale des rues de New York sont souvent l'occasion d'une

⁶⁰⁴ Roger Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, 1972, 153.

⁶⁰⁵ « Moloch whose eyes are a thousand blind windows » (CP 209)

⁶⁰⁶ « each brick and cornice stained with intelligence like a vast living face— » (CP 246)

réminiscence ou d'un hommage : à Kerouac dans « Memory Gardens », à sa mère Naomi dans « Kaddish » et à Frank O'Hara dans « To My Sad Self » ou « City Midnight Junk Strains » dont la méthode de composition s'apparente justement à la poétique de la New York School.

Sometimes when my eyes are red
I go up on top of the RCA Building
and gaze at my world, Manhattan—
my buildings, streets I've done feats in,
lofts, beds, coldwater flats
—on Fifth Ave below which I also bear in mind,
its ant cars, little yellow taxis, men
walking the size of specks of wool—
Panorama of the bridges, sunrise over Brooklyn machine,
sun go down over New Jersey where I was born
& Paterson where I played with ants—
my later loves on 15th Street,
my greater loves of Lower East Side,
my once fabulous amours in the Bronx faraway—
paths crossing in these hidden streets,
my history summed up, my absences
and ecstasies in Harlem—
—sun shining down on all I own
in one eyeblink to the horizon
in my last eternity—
matter is water. (CP 209)

Dans cette première strophe du poème « To My Sad Self », dédié à Frank O'Hara, Ginsberg déploie le panorama de la ville, une vue en plongée depuis le Rockefeller Center, anciennement « RCA building ». Les voitures apparaissent comme de minuscules fourmis, « ant cars », qui lui rappellent celles qu'il observait quand il était enfant dans son jardin de Paterson, « where I played with ants ». Perché au sommet d'une tour, le poète n'entend plus le brouhaha incessant de la ville et tout ce qu'il observe lui semble marcher au ralenti. La perspective en plongée est la marque de ce ralentissement qui fait que le poète se soustrait au rythme effréné de la ville et à ses accélérations. Ce surplomb lui permet, dans son état contemplatif, de prendre la mesure de son moi intérieur et de sa conscience. En cela, le poète a tout de la figure du flâneur qui « vit dans la plénitude du temps qu'il savoure d'autant plus

comme son bien qu'il a conscience d'avoir esquivé la loi sociale de l'accélération. Le flâneur est l'œil de la ville⁶⁰⁷ ». La ville a donc pour Ginsberg d'abord un véritable pouvoir de réminiscence. Chaque détail du panorama urbain qu'il contemple se fait signe allégorique « au pouvoir duquel s'abandonne le flâneur devenu méditatif⁶⁰⁸ ». Chaque manifestation, chaque événement observé, du fait de son caractère allégorique, est à la fois présence et absence, mémoire et oubli. Le poète compare ailleurs l'immensité de la ville à celle du *wilderness* américain :

Chrysler is lit with green,
down Wall street islands of skyscraper
black jagged in Sabbath quietness
—Oh fathers, how I am alone in this
vast human wilderness
Houses uplifted like hives off
the stone floor of the world—
the city too vast to know, too
myriad windowed to govern
from ancient halls— (CP 349)

Ainsi pour Karlheinz Stierle comme pour Walter Benjamin, le flâneur est un lecteur de la ville. Ici, Manhattan s'offre à la lecture de Ginsberg, chacun de ses détails, « minute particulars », possédant un étrange pouvoir de réminiscence et de méditation : du livre de la nature transcendantaliste au livre de la ville.

La lecture de la ville par Ginsberg fait surgir des souvenirs du monde de l'enfance. D'autres évocations du paysage urbain avaient déjà fait affleurer dans le poème, l'univers clos et idyllique de l'enfance, dans « Bayonne entering NYC » ou « 345W. 15TH ST. » dont on citera ces quelques vers :

I came home from the movies with nothing on my mind,
Trudging up 8th Avenue to 15th almost blind,
Waiting for a passenger ship to go to sea.
I live in a roominghouse attic near the Port Authority,
[...] I thought of my home in the suburbs, my father who wanted me home,
My aunts in the asylum myself in Nome or Rome. (CP 81)

⁶⁰⁷ Karlheinz Stierle, *La Capitale des Signes: Paris et son discours*, Paris, Les Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001, 127.

⁶⁰⁸ *Ibid.* 128.

Depuis son mirador, Ginsberg observe à nouveau dans « To My Sad Self », les petites fourmis qu'il étudiait jadis dans son jardin. Cette résurgence du souvenir induite par la vue en plongée des voitures qui circulent dans Manhattan, s'apparente à l'image baudelairienne de la mémoire comme palimpseste. Baudelaire affirmait en effet dans ses *Paradis artificiels* que chaque lecture, chaque émotion s'imprime dans le cerveau qui couvre la précédente d'oubli. La stratification ne peut alors être transcendée que par un état second, dans la mort, l'orgasme, ou par exemple sous l'emprise de psychotropes :

Oui, lecteur, innombrables sont les poèmes de joie ou de chagrin qui se sont gravés successivement sur le palimpseste de votre cerveau, et comme les feuilles des forêts vierges, comme les neiges indissolubles de l'Himalaya, comme la lumière qui tombe sur la lumière, leurs couches incessantes se sont accumulées et se sont, chacune à son tour, recouvertes d'oubli. [...] Mais les profondes tragédies de l'enfance, - bras d'enfants arrachés à tout jamais du cou de leurs mères, lèvres d'enfants séparées à jamais des baisers de leurs sœurs, - vivent toujours cachées, sous les autres légendes du palimpseste. La passion et la maladie n'ont pas de chimie assez puissante pour brûler ces immortelles empreintes⁶⁰⁹.

Le palimpseste est caractéristique du mythe dans la mesure où comme l'affirme Gérard Genette, « un texte (un mythe) peut —si l'on veut bien l'y aider — “en lire un autre”⁶¹⁰ ». Ici, chaque élément du décor déplie dans la mémoire du poète contemplatif une couche enfouie de sa propre histoire. Ainsi, tout dans le décor planté par le poème se fait signe, que ce soit pour le lecteur ou pour Ginsberg lui-même, « œil » de la ville : l'Empire State Building, comme la tour du Rockefeller Center découpent dans le ciel new-yorkais leur silhouette immédiatement reconnaissable et rendent à la ville sa « lisibilité⁶¹¹ ». Dans le poème « Studying the Signs », le poète énumère les moindres détails qui forment la mosaïque urbaine de la ville de Londres où il était en voyage : « Navy encircled by his life-belt a sweet bearded profile against 19th century sea waves— / last a giant red delicious Coca-Cola signature covers half the building back to gold Cathay. / Cars stop three abreast for the light, race forward, / turtleneck youths jump the fence toward Boots, » (CP 371). Dans « To My Sad Self », les gratte-ciels font partie du quotidien ordinaire des habitants de la ville et des touristes en promenade. Constructions sociales et collectives, ils portent les traces des époques successives qu'ils ont

⁶⁰⁹ Charles Baudelaire, « Les Paradis Artificiels » dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 507.

⁶¹⁰ Genette Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

⁶¹¹ K. Stierle, *La Capitale des signes*, op. cit. voir le chapitre 4 : « Figures de la lisibilité : le flâneur, le passage, l'omnibus ».

traversées et la sueur de ceux qui les ont construits : ils se font ainsi les véritables héros de l'épopée new-yorkaise. D'abord construit sur le site d'une ferme au XVIII^e siècle, l'Empire State Building est une concrétion d'histoires et de récits dont il est la trace lisible et mythique : « Comme un palimpseste, les allégories qui peuplent le paysage héroïque de la ville rendent lisibles les strates du temps urbain. Mais en même temps le monument, l'allégorie devenue pierre, s'élève dans le légendaire⁶¹² ». L'architecture est une manifestation, expression de la ville elle-même, que le poète se réapproprie pour l'investir de ses propres visions et fantasmes. L'Empire State Building fait sans doute l'objet d'autant de récits et d'appropriations mythologiques qu'il comporte d'étages. Or le mythe « signifie toujours un accroissement du rôle de l'imagination dans la vie⁶¹³ » :

Le mythe s'était d'abord contenté des facilités de la nuit et des quartiers périphériques, des ruelles inconnues et des catacombes inexplorées. Mais il a gagné rapidement la pleine lumière et le cœur de la cité. Il *occupe* les édifices les plus fréquentés⁶¹⁴.

b. Ginsberg ou l'Amérique verticale

Manhattan et ses célèbres gratte-ciels viennent aussi conférer au poème un mouvement de verticalité, visible sur la page, qui est également propre à la poésie d'O'Hara. Il y a d'abord l'ascension, « sunrise over Brooklyn machine », puis la descente, « sun shining down on all I own » qui rappelle la déclaration de Williams dans *Paterson* : « The descent beckons / as the ascent beckoned » (P 73). Sur ces deux vers célèbres et en lien avec la poésie de Frank O'Hara, Jacques Darras écrit qu'il s'agit d'un mouvement spatial de lecture, d'un sens qui se dévoile au fil des mots et des vers puis remonte, se donne à comprendre une nouvelle fois par le haut.

[...] étonnante duplication qu'est le vers *the descent beckons / as the ascent beckoned* dans le temps ce qui est mouvement conjoint de la lecture spatiale du poème qui est réflexion sur l'articulation de l'existence mais aussi l'articulation de l'espace poétique

⁶¹² *Ibid.* 440.

⁶¹³ R. Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, *op. cit.* 169.

⁶¹⁴ *Ibid.* 158-159.

qui fait que le poème est une machine dont le sens se dévoile se résume progressivement puis se réinvestit par le haut, remonte en quelque sorte⁶¹⁵.

Williams observait déjà ce phénomène dans *Kora in Hell*, recueil dans lequel il écrit : « Often when descent seems well marked there will be a subtle ascent over-ruling it so that in the end when the degradation is fully anticipated the person will be found to have emerged upon a hilltop. » (I 58) Chez Ginsberg, l'hommage à O'Hara devient un poème de la ville, à l'image de la poésie du poète new-yorkais. Le poète tentera dans la deuxième strophe—ou comme le dirait Jacques Darras, « au deuxième étage »—de reproduire les célèbres déambulations de son ami :

Sad,
I take the elevator and go
down, pondering,
and walk on the pavements staring into all man's
plateglass, faces,
questioning after who loves,
and stop, bemused
in front of an automobile shopwindow
standing lost in calm thought,
traffic moving up & down 5th Avenue blocks behind me
waiting for a moment when ... (CP 209)

Là encore, l'ascenseur vient souligner la verticalité de la ville et du poème qui prend alors lui-même des airs de gratte-ciel : « I take the elevator and go / down⁶¹⁶ ». Mouvement fréquent dans la poésie de Ginsberg, le poète commence par contempler le panorama, pour finalement regagner la communauté dans un geste proche de la poésie romantique. Il ne se mêle à la foule et aux fragments de la ville qu'après s'être d'abord retranché, seul en haut de sa tour, à la manière d'un Wordsworth à Tintern Abbey. Ses déambulations dans les dédales de rues font écho à celles d'O'Hara et dans une certaine mesure, aux trajets en bus et en voiture de Williams, bien plus que sa position immobile, en hauteur face à la ville. Le poète réinvestit donc le mythe du flâneur dans le contexte d'une ville postmoderne où il se fait « l'explorateur des foules⁶¹⁷ » dans la définition de Walter Benjamin. .

⁶¹⁵ Jacques Darras, « Notes abruptes sur la poésie de Frank O'Hara », *Cahier du collectif Change*, 1981, vol. 41, L'espace Amérique, 114.

⁶¹⁶ *Ibid.* 115.

⁶¹⁷ Walter Benjamin, *Paris, capitale au XIXe siècle*, Allia., Paris, 2015, 33.

Puis à nouveau dans le poème, apparaissent les préposition « up & down » : chez Ginsberg, comme chez O'Hara, c'est toute l'Amérique verticale qui se déploie et se donne à lire de haut en bas et de bas en haut. Il est difficile de ne pas penser au vers long de Ginsberg, lorsque le peintre Franz Kline, contemporain et ami d'O'Hara, compare les longues lignes tracées sur la toile à une grand-route, une architecture ou un pont.

There are forms that are figurative to me, and if they develop into a figurative image it's all right, I don't have the feeling that something has to be completely non associative... I think that if you use long lines, they become — what could they be? The only thing they could be is either highways or architecture or bridges⁶¹⁸.

Pour le poète qu'est Ginsberg, le vers long c'est aussi highway 61⁶¹⁹, « the sadness of long highways » (CP 72, « A Poem on America »), l'Empire State Building, « screaming in despair from Empire State Building top to Arctic ocean bottom » (CP 981 « May Days 1988 »), et le Brooklyn Bridge, « on Brooklyn bridge facing Manhattan dusk's sparkling Towers, walked Golden Gate's Pacific promenade » (CP 921, « After Antipater »). Les deux poètes ont en commun cette perspective verticale de Manhattan. Pourtant, leur New York fantasmagorique sont radicalement différents. La ville nocturne, baignée des lumières froides bleutées de Ginsberg est peuplée de vagabonds et de camés mourant à même le sol : « At the Corner of 11th under dim Street-light in a hole in the ground / a man wrapped in work-Cloth and wool Cap pulled down his bullet skull » (CP 703, « Manhattan May Day Midnight »). Cette ville n'est pas celle, plus érotique, aux lumières douces et colorées, « those colored lights⁶²⁰ », des ouvriers torse-nu qui dégustent leurs sandwiches sur le trottoir dans « A Step Away From Them » d'O'Hara :

It's my lunch hour, so I go
for a walk among the hum-colored
cabs. First, down the sidewalk
where laborers feed their dirty
glistening torsos sandwiches
and Coca-Cola, with yellow helmets
on.
(O'Hara, *Lunch Poems*, 12)

⁶¹⁸ David Sylvester, « Franz Kline 1910-1962: An Interview with David Sylvester », *Living arts*, 1963, vol. 1, 7.

⁶¹⁹ Voir chapitre suivant

⁶²⁰ Frank O'Hara, *Lunch Poems*, San Francisco, City Lights Books, 2014, 1.

Pourtant, il le dira dans l'élégie qu'il composera pour O'Hara six ans plus tard en 1966, « City Midnight Junk Strains », Ginsberg voit New York à travers les yeux de celui qu'il appelle le « chatty prophet » : « I see New York thru your eyes » (CP 466). L'élégie est double puisqu'elle fait référence au célèbre poème qu'O'Hara avait composé à la mort de Billie Holiday, « The Day Lady Died » et Ginsberg de conclure ainsi son poème :

From Billie Holiday's time
appreciated more and more
a common ear
for our deep gossip (CP 466)

La forme du vers en escalier vient à nouveau évoquer la verticalité de la ville et des mots qui déclinent sur la page, même si elle s'inspire aussi largement du vers triadique de Williams. Au fond, Ginsberg ne voit pas la ville « à travers les yeux » de son ami défunt. Il ajoute à la version mythifiée de la ville d'O'Hara, ses propres fantasmes urbains. Un autre récit de la ville vient donc se superposer à celui d'O'Hara qui diffère sensiblement de celui-ci. La ville de New York elle-même porte les traces des vagues d'immigration et d'architectures successives, avec au sud de Manhattan les petits immeubles de briques rouges, et une multiplicité de rues qui portent des noms et non des chiffres. Puis les immeubles s'allongent à mesure que l'on se dirige vers le Nord, et après avoir traversé *Central Park*, le paysage urbain se rapproche à nouveau de celui du *Village à Harlem*. La ville est ainsi immédiatement lisible et les différentes « couches » de sa construction apparaissent au premier coup d'œil⁶²¹. De même, le mythe de New York est composé d'une juxtaposition de récits. La ville n'est donc pas seulement un texte lisible comme nous l'avons pressenti plus tôt, elle est une stratification de textes, un véritable palimpseste : « myriad brick cities on earth and under New York » (CP 306, « Vulture Peak: Gridhakuta Hill »). C'est d'ailleurs la définition de la structure du mythe telle que la présente Claude Lévi-Strauss :

[...] la structure synchro-diachronique qui caractérise le mythe permet d'ordonner ses éléments en séquences diachroniques (les rangées de nos tableaux) qui doivent être lues synchroniquement (les colonnes). Tout mythe possède donc une structure

⁶²¹ La Freedom Tower qui se dresse actuellement où se trouvaient auparavant les tours jumelles du World Trade Center est un exemple frappant de ce palimpseste urbain. La destruction des tours renvoie à l'idée benjaminienne selon laquelle la grandeur architecturale n'est qu'une illusion créée par la ville fantasmagorique, susceptible de s'écrouler à tout moment : « Cet éclat cependant et cette splendeur dont s'entoure ainsi la société productrice de marchandises, et le sentiment illusoire de sa sécurité ne sont pas à l'abri des menaces ; l'écroulement du Second Empire et la Commune de Paris le lui remettent en mémoire. » (W. Benjamin, *Paris, op.cit.* 9)

feuilleter qui transparait à la surface, si l'on peut dire, dans et par le procédé de répétition.

Pourtant (et c'est le second point) les feuillets ne sont jamais rigoureusement identiques. S'il est vrai que l'objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction (tâche irréalisable, quand la contradiction est réelle) un nombre théoriquement infini de feuillets seront engendrés, chacun légèrement différent de celui qui précède⁶²².

Comme la ville de New York, le mythe est vertical et se donne à lire dans la superposition des récits qui l'engendrent. En effet, s'il reprend le Manhattan mythique d'O'Hara, la ville de l'auteur des « Lunch Poems » est bien plus accueillante que celle de Ginsberg. La fumée qui s'élève au-dessus de la ville évoque pour O'Hara la vapeur d'eau s'échappant d'une cascade, « On / to Times Square, where the sign / blows smoke over my head, and higher / the waterfall pours lightly⁶²³ », là où elle est pour Ginsberg le signe des effets dévastateurs du modèle capitaliste de la société et de l'industrialisation massive :

Coughing in the Morning
Waking with a steam beast, city destroyed
Pile drivers pounding down in rubble,
Red smokestacks pouring chemical into
Manhattan's Nostrils ... (CP 469, « Autumn Gold: New England Fall »)

De même, les panneaux lumineux et les néons de Times Square diffusent dans l'œuvre d'O'Hara un doux halo de lumière :

Neon in daylight is a
great pleasure, as Edwin Denby would
write, as are light bulbs in daylight.
(O'Hara, *Lunch Poems*, 12)

La cité dantesque de Ginsberg est quant à elle baignée d'une lumière fluorescente, « fluorescent blue light » (CP 703), éclairant placidement le spectacle des rues de New York, dans une représentation proche des rues parisiennes de la Cour des miracles.

Pourtant, Ginsberg semble parfois contradictoirement tout à la fois vouer aux gémonies et glorifier la cité métallique embrumée qui s'étend devant lui :

⁶²² Claude Lévi-Strauss, *La Structure des Mythes*, <http://litgloss.buffalo.edu/levistrauss/text.php>.

⁶²³ F. O'Hara, *Lunch Poems*, op. cit. 12.

At gauzy dusk, thin haze like cigarette smoke ribbons past Chrysler Building's silver
fins tapering delicately needletopped, Empire State's taller antenna filmed milky lit
amid blocks black and white apartmenting veil'd sky over Manhattan,
offices new built dark glassed in bluish heaven— The East
50s & 60s covered with castles & watertowers, seven storied
tar-topped house-banks over York Avenue, late may-green trees
surrounding Rockefeller's blue domed medical arbor—
Geodesic science at the waters edge— Cars running up
East River Drive, & parked at N.Y. Hospital's oval door
where perfect tulips flower the health of a thousand sick souls
trembling inside hospital rooms. Triboro bridge steel-spiked
raftertops stand stone-piered over mansard penthouse orange roofs, sunset tinges the
river and in a few
Bronx windows, some magnesium vapor brilliances're
spotted five floors above E 59th St under gray painted bridge
trestles. Way downtown along the river, as Monet saw Thames
100 years ago, Con Edison smokestacks 14th street, & Brooklyn Bridge's skeined
dim in modern mists— (*CP*, « Hospital Window », 642)

Le crépuscule brumeux est comparé à des volutes de fumée de cigarettes alors même que le brouillard s'enroule « délicatement » (« delicately ») autour de l'antenne de l'Empire State Building, et que les « tulipes parfaites » embaument de leurs effluves la ville et ses milliers d'habitants malades. L'écriture poétique de la ville chez Ginsberg semble tout à la fois résister à l'extrême mécanisation de la société et en célébrer les éphémères fulgurances. Dans la référence à Claude Monet, la vision cauchemardesque de la ville, tout entière recouverte d'un voile de fumée (« gauzy », « thin haze », « smoke ribbons », « filmed », « milky », « veil'd », « vapor », « smokestacks », « dim », « mists ») apparente le poème à un tableau impressionniste dépeignant l'image visionnaire apocalyptique de la ville, récurrente dans l'œuvre du poète. Au fond, Ginsberg peint ici le paysage d'une ville totale, anti-nature, comme une « anti » Nouvelle Jerusalem. En même temps, Ginsberg donne souvent à voir la ville « dans sa disparition » ou comme le dit encore Nathalie Cochoy, la ville « voilée par la brume, la neige ou la nuit » pousse le poète vers « un dévoiement de la vision vers une réflexion sur les limites de l'art face à un lieu qui *demeure dans le mouvement*⁶²⁴ ». Le nuage

⁶²⁴ Nathalie Cochoy, « Marcher avec eux, un instant, dans la ville », *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, 2010, 7.2, 5.

permanent qui entoure Manhattan dans la poésie de Ginsberg vient dire l'impermanence et l'instabilité de la ville : tout ce qui est en apparence familier, se trouve enveloppé d'une certaine étrangeté, spectre de défamiliarisation. Dans l'instant d'observation de la ville se déploient les instantanées de la vision du poète : « Saillie d'un lointain dans l'indifférence du proche, l'instant confère une insolite étrangeté aux éléments les plus triviaux du paysage urbain⁶²⁵ ». La qualité impressionniste du poème vient ainsi estomper les contours distincts de la ville de sorte que les voitures semblent voler « cars float downside the bridge trestle » (CP 642) et les éléments se fondent dans le ciel du coucher de soleil, « sunset tinges the river » (*Ibid.*). La ville articule à la fois la lueur impalpable et voilée des feux de signalisation et la réalité matérielle du bitume et des câbles métalliques qu'Olivier Brossard voit également dans la poésie d'O'Hara : « The city articulates the materiality of concrete and the immateriality of light reflected in metal: at once a massive landscape and a flashing presence, the urban environment absorbs man completely⁶²⁶ ». À nouveau, l'œil oscille sur l'axe vertical, on ne regarde pas au loin, mais en haut : « & red lights on / vertical avenues below the trees turn green » (*Ibid.*). L'entrelacement (« skeined ») des infrastructures, câbles et piliers, fait de la ville un lieu de contact et de rencontres. Comme le poème, elle est un espace de jonction hybride et fantasmatique où s'entrechoquent les individus, héros de l'épopée new-yorkaise aux destins multiples. La ville est l'espace des regards entrecroisés et d'une vision qui se soumet « au contact ». Dans les mots de Derrida, cette vision est une « coïncidence », elle en appelle à « une expérience du contact⁶²⁷ », un contact, faut-il encore le rappeler, cher à Williams qui trouve justement dans la ville une illustration de ce qu'il tente d'articuler poétiquement dans toute son œuvre.

c. Les « negro streets » de Babel

C'est aussi un portrait mythologique de Frank O'Hara qui nous est donné à lire dans l'élégie « City Midnight Junk Strains ». Marjorie Perloff commente à ce sujet l'insistance de Ginsberg sur les traits les plus souvent représentés pour décrire O'Hara : « This is essentially the mythologized poet [...] the “gay” (in both senses of the word) “curator of funny

⁶²⁵ *Ibid.* 4.

⁶²⁶ Olivier Brossard, « The/profile of a city/exploding: Frank O'Hara's Aesthetics of Shock », *Caliban* [online], 2009, n° 25, 3.

⁶²⁷ Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000, 141.

emotions,” the celebrant of New York and purveyor of “deep gossip⁶²⁸.” » Au fond, dans les poèmes « To My Sad Self » et « City Midnight Junk Strains », les flâneries jazz de « Howl » rencontrent les déambulations swing d’O’Hara.

Parfois proche du hipster que Norman Mailer appelle dans son célèbre essai du même nom « the white negro », Ginsberg projette ses images fantasmagoriques de la ville sur un mythe afro-américain déjà bien ancré. C’est toujours la contre-culture et ses microcosmes clandestins que Ginsberg met au premier plan. Dans son « Kaddish », Ginsberg faisait chanter le saxophone et la voix rauque de Ray Charles pour accompagner son thrène : « listening to Ray Charles blues shout blind on the phonograph » (CP 217). Dans les notes biographiques qui accompagnent le journal de bord de Ginsberg, *Journals*, Gordon Ball souligne l’importance de la scène new-yorkaise afro-américaine au moment de la composition du poème : « Don Cherry, Cecil Taylor, and Ornette Coleman were playing at LeRoi’s and elsewhere on the Lower East Side; Thelonious Monk was at the Five Spot. Many poetry readings were held, including the first public ones in the West Village⁶³⁰ ». Les notes de jazz que contemple Ginsberg dans « Howl » (« floating across the tops of cities contemplating jazz » [CP 134]) et qui rebondissent sur les gratte-ciels new-yorkais sont l’évolution logique du blues de Langston Hughes qui avait laissé son empreinte dans les rues de Harlem bien avant que le poète *beat* ne s’y installe.

Droning a drowsy syncopated tune,
Rocking back and forth to a mellow croon,
I heard a Negro play.
Down on Lenox Avenue the other night
By the pale dull pallor of an old gas light
He did a lazy sway....⁶³¹

Au point du jour, Ginsberg ne pousse-t-il pas son glapisement barbare dans les « rue nègres » ? : « dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix, » (CP 134). La culture *beat* vient s’ancre dans le jazz et, plus généralement la musique noire américaine, comme l’ont déjà fait remarquer de nombreux critiques⁶³². La culture noire

⁶²⁸ Marjorie Perloff, *Frank O’Hara: Poet Among Painters*, Chicago, University of Chicago Press, 1977, 185.

⁶³⁰ Allen Ginsberg, *Journals: early fifties, early sixties, op. cit.* xx.

⁶³¹ Langston Hughes, *Selected Poems of Langston Hughes*, New York, Vintage Books, 1990, 33.

⁶³² Voir par exemple : Simon Warner, *Text and Drugs and Rock’n’Roll: The Beats and Rock Culture*, New York, Bloomsbury Publishing, 2013.

américaine s'engouffre dans l'œuvre du poète pour venir ajouter une couche herméneutique supplémentaire au mythe new-yorkais.

Policewomen looking up the tragic brown ass of Billie Holiday
As her body disintegrated sighing in the hospital
She sang the most sophisticated blues in the world
Lester Young brooding in an army stockade, blips and buzzings of war
jazz bugging his orient Ear,
[...]
Thelonius Monk immortal on the floor of a white restaurant⁶³³

Le poète se décrira ainsi dans son poème « Ignu » : « he listens to jazz as if he were a negro afflicted with jewish melancholy and white divinity » (CP 212). Ginsberg racontera ailleurs dans son journal un rêve de son *dopplegänger* afro-américain qu'il nommera dans son récit, « Allen Negro⁶³⁵ ». Ainsi, si le mythe est d'abord une parole comme l'affirment Barthes ou Valéry, chez Ginsberg, il est un langage polyphonique ou plutôt, une « prolifération du langage⁶³⁷ ». L'architecture de la ville devient l'espace privilégié de cette « prolifération », elle est le lieu de confluence des vernaculaires et idiolectes babéliques qui composent la ville et dans laquelle le poète se met en quête de sa propre langue poétique : « my own poetry's tongue » (CP 281), architecture synchrétique elle aussi de plusieurs idiolectes.

Ce survol de la cité mène le poète vers un chez-soi idéalisé, enclos perdu de l'enfance dont il nous faut maintenant tracer les délinéations. Les catalogues pastoraux de fleurs et de fruits s'impriment dans le recueil comme une contre-attaque poétique aux longues listes d'injustices et de souffrances qui anéantissent la société : « demonic industries! spectral nations! invincible madhouses! granite cocks! monstrous bombs! » (CP 139-140) À nouveau, ce sont les origines mythiques et fantasmagoriques de l'Amérique qui surgissent de la nomenclature taxinomique. Le trope d'une pureté pastorale projette sans cesse son ombre spectrale sur les poèmes de Williams comme de Ginsberg. À la fin de son long périple souterrain dans « Howl », le poète retourne à la lumière, jusqu'à son jardin californien, nouveau cosmos dont il nous livre une vision fantasmée, exaltée par l'imagination.

⁶³³ A. Ginsberg, *Journals, op. cit.* 182.

⁶³⁵ *Ibid.* 245

⁶³⁷ Voir « Wichita Vortex Sutra » : « Language proliferating in airwaves » (CP 410)

TROISIEME PARTIE

FLOWER

CHAPITRE V

ANTHOLOGIE, HERBIER : CARTOGRAPHIE PHYTOPOETIQUE

How does it feel, how does it feel?
To be on your own, with no direction home
A complete unknown, like a rolling stone⁶³⁸
—Bob Dylan

Highway 61 Revisited, U.S. Route 61 fut d'abord le chemin emprunté par Huck Finn et Jim. Mais on ne remonte plus le Mississippi en radeau, c'est en voiture, par la route que passent Dylan, Kerouac ou Ginsberg. Les *Collected Poems* de ce dernier sont la trace de la désorientation évoquée par Dylan dans « Like A Rolling Stone ». Prise dans son intégralité, l'anthologie est une cartographie des grand-routes américaines et un répertoire des feuilles mortes et fleurs séchées que le poète y a récoltées.

Anthologie, étymologiquement collecte ou répertoire de fleurs⁶³⁹, désigne très justement les *Collected Poems* d'Allen Ginsberg, c'est pourquoi nous emploierons souvent le terme dans cette acception pour faire y faire référence. Les *Collected Poems* ne sont ni véritablement un recueil, ni les œuvres complètes, mais bien plutôt une auto-anthologie et souvent même, une autobiographie dans laquelle l'auteur se raconte par le biais de poèmes. Comme chez Williams, on y trouve toutes sortes de plantes, aromates, herbacées, céréales et arbustes. L'anthologie peut donc se lire comme une véritable cartographie des végétations américaines, une excursion « phytopoétique » dans la flore du *wilderness*. Ce que fait le poète à l'échelle microscopique dans un bref poème tel que « A Strange New Cottage in Berkeley », il le fait aussi à l'échelle macroscopique de son *Garden State* et de son continent. Les *Collected Poems* partagent la vision d'un continent dilatoire qui s'étend jusqu'à la lune comme dans cet extrait du poème « Beginning of a Poem of These States » :

⁶³⁸ Bob Dylan, « Like a Rolling Stone », *Highway 61 Revisited*, 1965.

⁶³⁹ « Anthologie », du grec ἀνθολογία (< ἄνθος fleur + -λογία collection, < λέγειν rassembler)

Under the bluffs of Oroville, blue cloud September skies, entering U.S. border, red red apples bend their tree boughs propt with sticks—

At Omak a fat girl in dungarees leads her big brown horse by asphalt highway.

Thru lodgepole pine hills Coleville near Moses Mountain— a white horse standing back of a 2 ton truck moving forward between trees.

At Nespelem, in the yellow sun, a marker for Chief Joseph's grave under rilled brown hills— white cross over highway. [...]

Climbed up toward Massacre Lake road— sagebrush valley-floor stretched South— Pronghorn abode, that eat the bitterroot and dry spicebush, hunters gathering in trucks to chase antelope— A broken corral at highway hill bottom, wreck of a dead cow in cold slanting sun set rays, eyes eaten out, neck twisted to ground, belly caved on kneebone, smell of sweet dread flesh and acrid new sage. Slept in rusty tin feeding trough, Orion belt crystal in sky, numb metal-chill at my back, ravens settled on the cow when sun warmed my feet. (CP 377-379)

Dès l'ouverture du poème, chaque nouveau paragraphe vient indexer un lieu et en esquisser les caractéristiques, de la faune (« pronghorn », « white horse », « antelope », « cow », « ravens ») à la flore (« red apples », « pine hills », « trees », « sagebrush », « bitterroot », « dry spicebush », « corral »). D'emblée, le poème dirige le regard vers la terre, « en-dessous », « under ». S'amorce ensuite une ascension qui mène le poète de la vallée semée de sauge à la ceinture d'Orion. Le poème semble venir légèrer la carte du continent, il propose une taxonomie en même temps qu'il en conte les mythes (« Searching neither for Northwest Passage, nor Gold, nor the Prophet who will save the polluted Nation, » [CP 377]).

Comme tout herbier, le recueil s'emploie à stabiliser le nom, lister et circonscrire. Dans un mouvement double, le recueil vient conserver les souvenirs, immortaliser l'instant mais il vient aussi témoigner de l'effort constant d'épingler, de lister les éléments autochtones disparates dans l'environnement du poète, et de les archiver avec une rigueur toute scientifique.

Dans ce réservoir de fleurs et d'arômes se jouerait une quête fondamentale pour le poète : la prise de possession du territoire et de ses mots, ultime condition de sa survie et de sa capacité à agir sur le monde. Pour Allen Ginsberg, cette tentative se solde souvent par un échec et tout se passe comme si les reliefs de la carte américaine et ses métamorphoses faisaient obstacle à son retour. Incapable d'effectuer son *nostos*, il ne retrouve pas son Ithaque homérique et se trouve voué à l'errance dans une réminiscence de l'Ishmaël melvillien.

William Carlos Williams, enraciné dans son local, observe quant à lui les fractales des feuilles d'herbe et leurs germinations arborescentes. À travers les sens, il recherche un contact

primitif avec le territoire et se laisse guider par les effluves pour creuser les souvenirs. Poursuivant son travail d'archivage soigneux du lexique, son œuvre devient à l'image d'une fougère pressée dans son cahier de récoltes : il s'empare de la répétition fractale et de l'isolation sur la page pour redonner à chaque mot son indépendance, le faire exister pour lui-même, parmi les autres : « Williams is one of the great poets of flowers and foliage, which he observes and represents with a loving accuracy akin to that of the Unicorn tapestries⁶⁴⁰. »

⁶⁴⁰ Louis L. Martz, « The Unicorn in Paterson: William Carlos Williams », *Thought: a Review of Culture and Ideas*, 1960, vol. 35, n° 4, p. 542.

1. « Now, my garden is gone⁶⁴² », Allen Ginsberg et le jardin prélapsaire

a. *Mappemonde vagabonde*

L'anthologie

Lorsqu'Allen Ginsberg conçoit sa propre anthologie, il choisit semble-t-il de conserver l'ordre chronologique de parution des différents recueils. On retrouve dès le sommaire les noms de ses fameuses sylves telles que *Reality Sandwiches*, *The Fall of America*, *Mind Breaths* et toutes les autres. En apparence, la première édition des *Collected Poems* (1947-1980) publiée en 1984, ne fait que regrouper les différents recueils de manière chronologique, par ordre de publication. La réalité est toute autre et témoigne du choix du poète de revenir à des versions plus anciennes de ses poèmes. C'est que seul le temps de l'écriture compte et non celui de la publication. L'anthologie fait retour, elle n'est pas le point d'aboutissement, l'obtention d'une forme rassurante d'exhaustivité. Le poète exhume devant le lecteur archives et manuscrits, pour rester au plus près du temps chaotique et extatique de l'esquisse. Le lieu de l'écriture figure quasi-systématiquement à la fin du poème, suivi de la date, et parfois du nom du psychotrope ingéré au moment de l'écriture. L'anthologie est donc tentative de dévoilement et de mise à nu *ab origine*, de l'impulsion première. En 1984, alors âgé de soixante-et-un ans, le poète se remémore dans la préface, le temps de l'écriture que l'anthologie veut effleurer.

“A Strange New Cottage in Berkeley” precedes “A Supermarket in California”
because it was composed on top of the same page, originally one poem in two parts,
here rejoined. (CP 5)

Alors que le poème « A Strange New Cottage in Berkeley » avait été publié dans *Reality Sandwiches* (1963), recueil postérieur à la publication de *Howl and Other Poems* (1956) il se trouve ici inséré entre les poèmes « Howl » et « A Supermarket in California⁶⁴³ ». Cette greffe effectuée *a posteriori*, en 1984, apporte un éclairage nouveau sur les trois poèmes et en particulier sur ce court poème, « A Strange New Cottage in Berkeley », ainsi pris en étau entre deux géants, deux poèmes dont la contre-culture fera ses manifestes.

⁶⁴² Allen Ginsberg, *Collected Poems*, « Four Haikus », 145.

⁶⁴³ Le poème « Dream Record », élégie à Joan Burroughs, a lui aussi subi un déplacement. Ferlinghetti ne l'ayant pas sélectionné pour la première édition de *Reality Sandwiches*, il sera intégré à la demande de Ginsberg : « The choice is fine, tho since the “Dream Record” poem is, I think of the early poems, the best, I wish it were there too. » in *Howl on Trial, the Battle for Free Expression*, Bill Morgan & Nancy J. Peters eds., San Francisco, City Lights Books, 2006, 46. Puis, ayant été composé en 1955, le poème désertera le recueil dans l'anthologie pour retrouver sa place auprès de *Howl*.

Le poème, une fois bouturé, devient introduction au grand poème « Supermarket in California ». C'est un peu sa « custom house », le bureau des douanes de la *Scarlet Letter*, ou la bibliothèque qui introduit *Moby Dick*, vestibule dilatoire dans lequel se joue déjà l'œuvre de Ginsberg et sa conquête de l'espace géographique et verbal. À l'image du continent et du poète, le poème se dilate pour s'étendre aux textes qui l'étreignent. Comme le barde transcendentaliste qu'était Whitman, Ginsberg y scande « le chant de la dilatation⁶⁴⁴ » et cherche à laisser dans la terre son empreinte afin de résister au mouvement centrifuge et de ne pas se dissoudre dans les airs (ou dans les eaux à la manière de Sam Patch⁶⁴⁵). Charles Olson illustre bien l'étendue continentale lorsqu'il inaugure son livre sur Melville, *Call me Ishmael* :

I take SPACE to be the central fact to a man born in America, from Folsom cave to now. I spell it large because it comes large here. Large, and without mercy⁶⁴⁶.

L'anthologie, si elle est chronologique, est aussi cartographique. En réagencant ses textes, Ginsberg ajoute sciemment au temporel cette dimension spatiale ou, comme l'écrivait Olson, « SPATIALE » en lettres capitales, car il faut emplir tout l'espace de son vers et de sa verve. Si la plupart des noms de recueils conservent leur titre lors de ce réordonnement, un suffixe vient souvent s'y greffer. « Howl and Other Poems » devient « Howl, Before & After : San Francisco Bay Area (1955-1956) », « Reality Sandwiches » se voit précisé par la double exclamation « Europe! Europe! » et « Planet News » se trouve explicité par « To Europe and Asia ». Le grand recueil « The Fall of America » est quant à lui découpé en sous-parties détaillant le zébrage du continent d'un poète errant : « Thru the Vortex West Coast to East (1965-1966) », « Zigzag Back Thru These States (1966-1967) ».

L'anthologie est décrite au lecteur comme une carte que les poèmes viendraient légèrer, sans quoi elle resterait muette. C'est la légende qui fait la carte et les mots autochtones que le poète sélectionne pour décrire son continent la font exister. La carte est un instrument dont le poète se sert en même temps qu'il la trace. Véritable jeu de piste et chasse au trésor, le recueil est une invitation au voyage, à la désorientation et à l'errance. La carte n'est pas seulement descriptive, elle est aussi un instrument herméneutique très fort. Elle est à la fois verbale et visuelle, elle se fait instrument d'orientation alors même qu'elle désoriente le lecteur qui se perd dans ses tracés labyrinthiques. Dans un article sur les fonctions

⁶⁴⁴ « I chant the chant of dilation », *Leaves of Grass*, 33.

⁶⁴⁵ Voir Chapitre Premier

⁶⁴⁶ Charles Olson, *Call me Ishmael*, New York, Grove Press, 1947, 11.

cartographiques du poème de Williams, *Paterson*, Alba Newmann détaille les trois grandes fonctions de la carte :

Arthur H. Robinson posits “three general functions” of maps: “1. as a record of the location and identity of geographical features [;] 2. As a guide for the traveller [;] 3. as a vehicle for the figurative expression of abstract, hypothetical, or religious concepts”. And David Woodward draws upon Geoffrey Page’s distinction between three types of scientific illustration: descriptive, interpretive and imaginative [...] a map *is* a map even when (or perhaps because) it includes functions other than geographical positioning⁶⁴⁷.

Les *Collected Poems* d’Allen Ginsberg remplissent en effet les trois fonctions de la carte. Ils retracent les spécificités du lieu, en décrivent les points d’intérêts principaux et sont le vecteur de concepts spirituels, de remarques sociales ou tout simplement éléments déclencheurs de réminiscences nostalgiques.

345 W. 15th St.
I came home from the movies with nothing on my mind,
Trudging up 8th Avenue to 15th almost blind,
Waiting for a passenger ship to go to sea.
I live in a roominghouse attic near the Port Authority,
An enormous City warehouse slowly turning brown
Across from which old brownstones’ fire escapes hang down
On a street which should be Russia outside the Golden gates
Or back in the middle ages not in United States.
I thought of my home in the suburbs, my father who wanted me home,
My aunts in the asylum myself in Nome or Rome.
I opened the door downstairs & Creaked up the first flight.
A Puerto Rican in the front room was laughing in the night. [...] (CP 81)

Ce poème publié dans le premier recueil d’Allen Ginsberg, *Empty Mirror*, inaugure déjà le chemin cognitif qui mène du lieu à une réflexion à la fois introspective et sociale. Ici, le poète prend comme point de départ son adresse 345 W. 15th St.⁶⁴⁸, déplore l’état de son quartier puis ses pensées traversent l’*Hudson River* pour une réminiscence nostalgique vers Paterson

⁶⁴⁷ A. Newman, « Paterson as Rhizome », art. cit. 66-67.

⁶⁴⁸ L’éditeur ajoute une note biographique à ce sujet : « According to biographer Bill Morgan, the actual address where this poem was written was 346 West 15th street.—The Allen Ginsberg Trust, May 2006 » (CP 82)

et sa famille. Ce procédé est fréquent dans son œuvre, comme nous l'avons observé au chapitre précédent.

Le choix d'agencement de l'anthologie, souligné dès la préface par Ginsberg, fonctionne de la même façon à l'échelle macroscopique et met en valeur la contiguïté spatiale et les très nombreux déplacements et voyages du poète sur le continent. Cet ordre spatial, s'il respecte en grande partie la chronologie, souligne déjà l'engagement du poète. En effet, « toute classification engage » dit Roland Barthes⁶⁴⁹ ; ici, elle affirme l'engagement du poète dans l'espace puisqu'elle déploie déjà une carte du territoire devant le lecteur. Les lignes tracées par le poète dans son quadrillage sont « au cœur du processus de définition et de nomination⁶⁵⁰ » qui amène le poète à prendre possession de son territoire. Le tracé cartographique par lequel le poète construit le monde est aussi un instrument de division et de catégorisation.

L'anthologie se donne à lire comme une *mappa mundis* mais aussi une *mappa mentis*, carte du cheminement de l'esprit du poète lors de ses pérégrinations. Le recueil devient légende pour le poète qui y projette ses fictions en même temps qu'il y établit un catalogue autochtone du continent américain : il est à la fois mythe et liste.

D'un point de vue macroscopique, dès la préface, le poète présente l'agencement des poèmes au sein de l'anthologie comme une exploration continentale.

Cross-country Auto Poesy chronicle starts 1965 at Northwest border (The Fall of America), continues through Wichita vortex East (Planet News), recrosses U.S.A. Oakland to New York (Iron Horse) and tarries 1966 East, returns via Chicago North of vortex 1967, and comes back through Northwest passage 1969 (The Fall of America).
(CP 5)

Alors qu'il annonce partir de la frontière Nord-Ouest et revenir par le passage du Nord-Ouest, le poète vient accentuer la porosité des frontières à la fois phonétiques et géographiques. En effet, *The Fall of America* s'ouvre sur un poème qui parcourt le Nord-Ouest étasunien de la Californie jusqu'à l'état de Washington en passant par l'Oregon. Cette frontière, c'est donc, au fond, la limite occidentale américaine, le Pacifique à l'Ouest et le Canada au Nord. Puis, le poète déclare revenir par le passage du Nord-Ouest en 1969.

⁶⁴⁹ Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, 179.

⁶⁵⁰ Cécile Roudeau, « Fuite de la ligne. De la catégorie en Amérique. », *Quaderna*, 2012, vol. 1, <http://quaderna.org/fuite-de-la-ligne-de-la-categorie-en-amerique/>.

La carte et le cadastre

Au cours de ce voyage, il composera le poème intitulé « Northwest Passage », litanie dans laquelle le poète dénonce l'extrême pollution du lac Wallula, un lac à la frontière entre l'état de Washington et de l'Oregon. Bien loin donc des expéditions de John Franklin ou Robert McClure, le passage du Nord-Ouest vient ici se superposer au Nord-Ouest étasunien. La proximité phonétique et linguistique entre *Northwest border* et *Northwest passage* vient souligner la fongibilité des frontières géographiques et lexicales et ainsi dénoncer l'absolutisme de la toponymie. Par ailleurs, au moment où Ginsberg compose le poème (1969), le SS Manhattan est le premier navire pétrolier à parvenir en Alaska par le passage du Nord-Ouest, révélant ainsi non seulement une nouvelle prouesse technologique mais aussi les conséquences du réchauffement climatique déjà visibles : la fonte des glaciers. Le passage qui avait mis en échec les plus grands explorateurs britanniques est désormais une alternative à l'oléoduc Trans-Alaska. Il y a comme une juxtaposition des lieux, le poète déplore le comportement de la société face aux changements d'ordre écologique. Les deux lieux se superposent pour n'en faire qu'un car ils relèvent pour Ginsberg de la même problématique. Les frontières se meuvent sans cesse : là où la nature défait l'imaginaire, l'homme peut désormais s'immiscer et les barrages deviennent passages.

Des frontières au cœur énergétique du continent (selon les percepts d'Ezra Pound⁶⁵¹), dès cette préface, le poète trace sur la carte du continent son vortex, celui qu'il décrira dans sa longue jérémiade « Wichita Vortex Sutra ». Wichita, plus grande ville du Kansas est le centre géométrique de l'Amérique, équidistant d'Est en Ouest et du Nord au Sud, c'est le centre du vortex. C'est déjà ce que criait Whitman sur les toits du monde dans « Starting from Paumanok » : « chants going forth from the center, from Kansas, and thence *equidistant* / shooting in pulses of fire ceaseless to vivify all⁶⁵³ ». Le titre du poème lui-même suggère ce que Ginsberg tentera de mettre en œuvre : commencer là où tout a commencé, son lieu de naissance. Paumanok, nom amérindien pour le Long Island natal de Whitman deviendra, pour Williams et Ginsberg, Paterson, New Jersey. « Paterson » et sa formule célèbre : « To make a

⁶⁵¹ « All experience rushes into this vortex. All the energized past, all the past that is living and worthy to live. All MOMENTUM, which is the past bearing upon us, RACE, RACE-MEMORY instinct charging the PLACID NON ENERGIZED FUTURE. The DESIGN of the future in the grip of the human vortex. All the past that is vital, all the past that is capable of living into the future, is pregnant in the vortex, NOW. » (Ezra Pound in *Blast: Review of the Great English Vortex*, Number 1, ed. Lewis Wyndham, June 20th 1914, London.)

⁶⁵³ Walt Whitman, *The Complete Poems*, op. cit. 15.

start / Out of particulars » (P 3) peut se lire comme le prolongement du geste de Whitman dans « Starting From Paumanok ».

Mais pour Ginsberg, lorsqu'il se lance dans sa célèbre embardée anti-puritaine, tout commence aussi à Wichita qu'il prend pour centre de son effroyable Vortex. Il voit dans Wichita le centre du puritanisme américain exacerbé et chez Carrie Nation l'origine même du mal qui ronge l'Amérique et anéantit sa mère, Naomi. Carrie Nation, partisane du *Temperance Movement* qui lançait au début du XX^e siècle aux Etats-Unis des assauts à la hachette contre buvettes et troquets, devient chez Ginsberg une poupée vaudou, cible à son tour des attaques tranchantes du poète. Wichita, Kansas, devient ainsi le centre apocalyptique d'une Amérique pétrie de paradoxes. Toutes les villes traversées par l'anthologie sont référencées par rapport à ce point d'origine et gravitent en orbite autour de Wichita et du Kansas, le *Sunflower State*.

À l'instar de la préface et de l'anthologie, le poème « From NY to SF⁶⁵⁴ », propose une traversée du continent américain. À chaque grande section du poème, le poète fait correspondre un genre musical. Il commence à l'Est le survol du territoire par Wagner, puis se tourne vers la *folk music* et le rock psychédélique, esquissant ainsi également une carte musicale des Etats-Unis. À l'Est, les scories de culture européenne, au centre la musique *folk*, celle du peuple, et à l'Ouest, la musique californienne de Haight Ashbury.

Le surplomb depuis l'avion lui confère une position idéale de cartographe alors qu'il dévoile au lecteur le territoire qui se déroule sous ses yeux. Cette position, à l'image de celle du lecteur de Ginsberg, rappelle également ces mots de William Carlos Williams au sujet de Gertrude Stein : « Stein's pages have become like the United States viewed from an airplane—the same senseless repetitions, the endless multiplications of toneless words, with these she had to work. » (SE 119).

Dès les premiers vers, le poète présente l'Amérique comme un terrain spolié et abusé par une société dysfonctionnelle.

Once more o'er these states
Scanning the cities and fields
Once more for the rockies, to look
Down on my spermy history.
It's Wagner!

⁶⁵⁴ « From NY to SF », unpublished poem, 15 July 1965, Stanford University Special Collection Library Allen Ginsberg Papers M0733, 19 / 4.

The Ride of the Valkyries
 We're above the clouds! The
 Sunlight flashes on the giant bay!
 Earth is below! The horns of
 Siegfried sound gigantic in my ear –
 The banks of silver clouds like mountain ranges
 [...] once more the cities of clouds
 advancing over NY
 once more the houses parked like used
 cars in myriad row lots
 [...]

I plug in my Jetarama theatre
 Sterilized earphones - -
 [...]

I spread my giant green map
 On the air-table –

L'adjectif « spermy » vient faire référence à l'ensemencement illégitime et violent de la terre américaine, terre de pureté pastorale qui se retrouve ici cadastrée pour mieux servir les intérêts belliqueux des hommes. Aux fiançailles qu'il aurait souhaitées, le poète oppose une forme de viol que vient appuyer le choix de Wagner et *Der Ring des Nibelungen*, opéra de conquête et d'invasion. La référence explicite à Siegfried et ses « horns », que l'on pourrait non seulement traduire par *cuivres* mais aussi par *cornes*, rend la métaphore sexuelle d'autant plus évidente. Siegfried est par ailleurs soupçonné de viol dans l'opéra de Wagner, ce qui ne fait que souligner davantage le constat de Ginsberg.

Par la carte que le poète déploie devant lui à la fin de l'extrait cité, le territoire devient objet, il se meut en échiquier auquel le poète fera plus tard allusion⁶⁵⁵ (« Checkerboard », « chequered farmlands »). La carte matérialise à la fois le cadastre européen des treize colonies mais sa couleur verte transforme volontiers le groupe nominal « giant green map » en oxymore. La couleur vient évoquer à nouveau ce territoire vierge, « unpioneered », et nu et fait allusion à la pastorale américaine prélapsaire, d'avant le cadastre.

⁶⁵⁵ La terre cadastrée comme échiquier est un motif récurrent de la littérature américaine depuis le XIX^e siècle : « From the Norwegian graveyard, one looks out over a vast *checkerboard*, marked off in *squares* of wheat and corn ; light and dark, dark and light » (Willa Cather, *O Pioneers!*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 45, je souligne.)

Once more it's summer and the folks at
Ease by their pastoral garages
Reading the journal American
Headline screams
100,000 more US troops to Vietnam
Adlai flopped dead of Heart Attack on Sidewalk⁶⁵⁶

Les fils de l'écheveau s'entrelacent dans cette strophe où l'espace américain nous est exposé dans une vision binaire : il y a le pré et le postlapsaire. Tout se passe comme si Philip Roth⁶⁵⁷ avait tiré de ces vers la toile de fond de son roman *American Pastoral* (1997), récit d'une contre-culture devenue catastrophique. Surtout, ces vers mettent en acte l'ambition du poète de se faire journaliste de terrain, reporter : « Ginsberg acts as if poetry contains news at least as important to the daily life of the world as the NYT⁶⁵⁹. » Dans de nombreuses interviews, Ginsberg émet le souhait que ses poèmes soient pour le lecteur un reflet du monde dans toute son actualité, et que ce dernier le lise comme il lirait un article du *New York Times*⁶⁶⁰. La mort du sénateur démocrate de l'Illinois, Adlai Stevenson, date du 14 juillet 1965 et le poème fut composé le 15 juillet 1965, soit au lendemain de sa mort. Le poème devient ainsi *medium*, point de contact entre l'individuel et le collectif, le temps et l'espace. L'adjectif « American » vient jouer un rôle de pivot dans cette strophe. Ce qui est « Américain », c'est tout ce qui vient avant, l'Amérique préhistorique et pastorale d'avant la bombe et le napalm. Ce qui suit l'adjectif est aussi « American », et la place même de l'adjectif en fin de vers vient renforcer ce paradoxe.

Si, d'un point de vue macroscopique, Ginsberg tente de redéfinir les frontières de son état et celles de l'Amérique, il serait limité de ne pas considérer la situation cartographique de l'après-guerre à l'échelle mondiale. Jacques Darras affirme d'ailleurs au sujet de « Howl » :

⁶⁵⁶ « From NY to SF », *op. cit.*

⁶⁵⁷ Voir cet extrait de *American Pastoral* : « It was the summer of the Watergate hearings. The Levovs had spent nearly every night on the back porch watching the replay of the day's session on Channel 13. Before the farm equipment and the cattle had been sold off, it was from there, on warm evenings, that they looked out onto Dawn's herd grazing along the rim of the hill. Up a ways from the house was a field of eighteen acres, and some years they'd have the cows up there all summer and forget them. » in Philip Roth, *American Pastoral*, New York, Houghton Mifflin, 1997, 285.

⁶⁵⁹ John Clellon Holmes, Stanford Libraries, Allen Ginsberg Papers M0733, Box 245 / Folder 6.

⁶⁶⁰ « the statement I'm making is all newspaper-true » dans « Allen Ginsberg Talks About Poetry by Kenneth Koch », *the New York Times*, October 23, 1977. Cette volonté s'apparente à celle exprimée par William Carlos Williams dans « Asphodel, that Greeny Flower »: « It is difficult / to get the news from poems / yet men die miserably every day / for lack / of what is found there. » (*CPII* 318.)

Bien naïvement aveugles – aveuglés par quelle moitié d'idéologie – ceux qui prirent ce cri de détresse comme attaque exclusive contre l'Amérique et le capitalisme ! L'asile, les cliniques, l'enfermement, les murs divisant deux parties d'une ville ou d'un pays, les camps de concentration et d'extermination, les ghettos et les goulags, autrement dit la folie conçue comme entreprise à l'échelle industrielle fut une production européenne dont cette fin de siècle semble avoir peur de démonter les premiers fondements⁶⁶¹.

Les cartes sont européennes mais aussi asiatiques et la situation vietnamienne d'un pays scindé en deux hante l'écriture de Ginsberg. Les vieilles grilles européennes, réminiscences de la Seconde Guerre mondiale, viennent se superposer à la situation contemporaine d'une guerre qui, elle aussi, divise.

La poésie de Ginsberg devient à cet instant (celui de l'écriture de *Howl and Other Poems* en 1955) purement transnationale et dépasse largement, comme le dit Jacques Darras, les frontières du sol américain. C'est que la genèse même du poète refait surface : lorsqu'il intègre ses racines juives et russes au poème, le poète se fait, paradoxalement peut-être, d'autant plus américain. La perte autour de laquelle gravitent les poèmes « Howl » ou « Kaddish » n'est pas seulement celle de sa mère ou de son ami Carl Salomon, c'est une perte nationale et internationale : « like Rukeyser's *Book of the Dead*, "Howl" addresses a loss of national significance. In this respect, it may be understood as yet another variation upon the Lament — a kind of verse that may be central to poetic practice⁶⁶² ».

b. « Bringing it all back home⁶⁶⁷ » : l'impossible nostos

La lune et l'axe vertical

À l'inverse du mouvement horizontal d'Est en Ouest et des nombreuses traversées continentales, Ginsberg trace aussi une ordonnée, un axe vertical, laissant entrevoir une possible transcendance : « À pas élastiques et feutrés, telle une nouvelle espèce de coyotes se mouvant à travers le continent entier, les poètes réinvestissaient l'espace, lui redonnaient une nouvelle direction⁶⁶⁹. » Ce que dit ici Jacques Darras rejoint en fait la « ligne de fuite »

⁶⁶¹ J. Darras, *La voix, Le souffle*, op. cit. 10.

⁶⁶² Maaera Y. Shreiber, *The Cambridge Companion to Jewish American Literature*, eds. Kramer & Wirth-Nesher, Chap. Jewish American Poetry, Cambridge University Press, 2003, 160.

⁶⁶⁷ Bob Dylan, *Bringing It All Back Home*, New York, Columbia Records, 1965.

⁶⁶⁹ Jacques Darras, *Allen Ginsberg : La voix, le souffle*, op. cit. 31-32.

deleuzienne⁶⁷⁰. Hors-pistes, vagabondant sur des chemins non balisés, les poètes et écrivains de la *Beat Generation* « délirent », ils « sortent du sillon⁶⁷¹ ». Dès la préface, Ginsberg décrit les reliefs du continent, conférant ainsi une troisième dimension à sa carte.

Reader may further observe poetic energy as cyclic, the continuum a panorama of valleys and plateaus with peaks of inspiration every few years. (CP 6)

La géologie du texte se fait donc le miroir de la géologie du continent. Les poèmes viennent épouser le territoire, ses saillies et ses crevasses, ses pics et anfractuosités, pour mieux les révéler. La verticalité de la forme s'articule dans le jeu des enjambements et les coupes après prépositions, adjectifs et articles qui réagencent le relief du texte.

Remove the earphones at the
climax, undivided attention
to the
patches of summer snow on
the razor hills - - a
green valley & its brown road
settled in between
black shoulder —
waves of mountains slant
an inch above the old
human hummingbird hills - -
glacier patches & dust powder
hollows filled with white cold —
misted over by small vast
fog - [...]
Clouds racing eastward, the
Plane lowering slowly thru
The veils, over the
Flat Sacramento valley
Down
Thru desert & coast
Range spotted green
Once more down over

⁶⁷⁰ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues (1977)*, Paris, Flammarion, 1996, 52.

⁶⁷¹ *Ibid.*

Desolate rills and wrinkles
 & long red plateaus - -
 into the inhabited shores,
 the myriad minute boxes stacked
 in rows, curved in clusters
 planted like vast letters in
 the giant flats
 above the empty silent Space - -
 hangar in South Peninsula
 Over the Bay, pointing toward
 Golden Gate & Tamalpais⁶⁷²

Alors que le texte se déploie, apparaissent de manière visible dans le corps même du poème les reliefs, plateaux et vallées qu'il décrit. Le poème élabore une certaine iconicité entre le paysage qu'il décrit et sa structure sinueuse. Les ondulations des vers superposés semblent venir longer les anfractuosités des montagnes, (« waves of mountains slant »), et dessiner sur le blanc de la page la ligne de démarcation que trace la crête aiguisée des collines dans le ciel, (« razor hills »).

Dans un autre poème intitulé « In a Moonlit Hermit's Cabin » publié en 1969 dans le recueil *The Fall of America*, la dimension transcendante de la poésie de Ginsberg se dessine d'autant plus nettement. Le paradigmatique surgit au cœur d'une syntaxe qui juxtapose et liste. À l'opposé de l'axe horizontal englobant de la syntaxe traditionnelle, le texte catalogue des fragments *non sequitur*. Le poème, qui fait le récit des premiers pas de l'homme sur la lune (le poème est daté « July Moonday, 1969 ») dresse un inventaire vertical et esquisse ainsi une ligne transcendante.

Watching the White image, electric moon, white mist drifting over woods
 St John's Wort & Haweye wet with chance Yarrow on the green hillside
 "D'ya want your Airline Transport Pilot to smoke grass? Want yr moonmen to smoke
 loco weed?"
 What Comedy's epic! The lamb Lands on the Alcohol Sea— Deep voices
 "A good batch of Data" —the hours of Man's first landing on the moon —
 One and a Half Million starv'd in Biafra —Football players broadcast
 cornflakes—

⁶⁷² « From NY to SF », *op. cit.*

Tv mentioned America as much as Man—Brillo offers you free
 Moon-Map—2 labels—
 And CBS repeats Man-Epic—Now here again in Walter Cronkite,
 “How easy these words... a shiver down the old spine...
 Russia soundly beaten! China one Fifth of Mankind, no word
 broadcast...”
 The Queen watched the moon-landing at Windsor Castle—
 Pulling a fast one on Hypnosis at Disneyland, the kerchief-headed
 Crowd
 Waving to the TV Camera — Ersatz Moon—
 “no place gives you history today except the Moon” —
 Running behind time entering Space Suits —
 And a Moon-in at Central Sheep Meadow—
 Western Electric’s solemn moment !
 And rain in the woods drums on the old cabin! I want! I want! a ladder from the
 depths of the forest night to the silvery moon-wink— (CP 535)

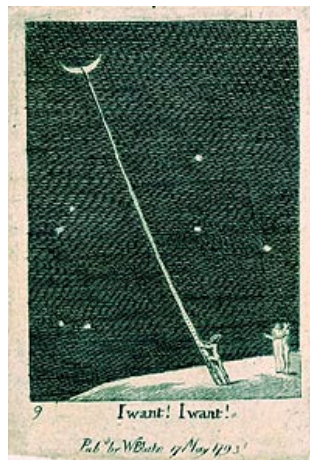


Fig 5. Gravure de William Blake, 1793.

Après l'énumération infinie des bribes et fragments de journaux télévisés et écrits, le poète fait référence à l'échelle de la gravure de Blake (voir *fig. 4*). L'allusion est d'autant plus explicite qu'elle illustre le poème dès la première édition. Cette voix enfantine « je veux ! je veux ! » c'est celle d'une Amérique qui cherche à déborder, transcender son espace. Les nombreux tirets et la verticalité du poème dessinent dans le corps même du texte les barreaux de cette échelle fantasmagique en même temps qu'ils représentent la respiration haletante de Neil Armstrong depuis son scaphandre.

Parallèlement à cela, l'illustration vient mettre en image ce que le poète percevait comme un caprice enfantin. La conquête spatiale et les premiers pas de l'homme sur la lune, qui constitueraient une véritable ligne de fuite⁶⁷³, ne séduisent pas Ginsberg. Il aurait mieux valu, semble suggérer le texte, que l'homme ne débarque jamais sur la lune, qu'elle continue d'appartenir au monde de l'imagination, qu'elle reste le symbole de désirs inatteignables. Dès le premier vers du poème, c'est sa blancheur qui fascine : « Watching the White Image, electric moon, white mist drifting over woods ». La blancheur melvillienne est ici prémonitoire : « Plant the flag and you're doomed! ».

Is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a color as the visible absence of color; and at the same time the concrete of all colors; is it for these reasons that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows—a colorless, all-color of atheism from which we shrink⁶⁷⁴?

Les cornes de Siegfried du poème *From NY to SF* sont ici remplacées par le drapeau planté dans le sable immaculé d'un cratère lunaire. C'est encore la transgression illégitime, la profanation de l'ineffable blancheur que le poète dénonce. Le poème met en avant l'aspect lancinant et répétitif d'un événement pourtant unique. La répétition de la forme -ING et de la conjonction « and » participe de ce sentiment de lassitude exprimé par le poème. C'est que tout dans le poème est mécanique, il n'y a plus de place pour l'inattendu, même une scène aussi extraordinaire que celle-ci vient s'inscrire dans un système. Les médias dépêchent des envoyés spéciaux qui récitent les mêmes textes.

L'« aventure spatiale » a joué exactement le même rôle que l'escalade nucléaire. C'est pourquoi elle a pu si facilement la relayer dans les années 1960 (Kennedy/Khrouchtchev), ou se développer parallèlement sur un mode de « coexistence pacifique ». Car quelle est la fonction ultime de la course à l'espace, de la conquête de la Lune, du lancement des satellites ? Sinon l'institution d'un modèle de gravitation universel, de satellisation dont le module lunaire est l'embryon parfait : microcosme programmé, ou *rien ne peut être laissé au hasard*. [...] *c'est l'univers*

⁶⁷³ « Dans les « grandes découvertes », les grandes expéditions, il n'y a pas seulement incertitude de ce qu'on va découvrir, et conquête d'un inconnu, mais l'invention d'une ligne de fuite [...] » (Deleuze, *Dialogues*, *op. cit.* 52)

⁶⁷⁴ Herman Melville, *Moby Dick*, Chap. « The Whiteness of the Whale », *op. cit.* 178.

total de la norme. [...] Car l'exaltation des foules n'allait pas à l'événement du débarquement sur la Lune ou du cheminement d'un homme dans l'espace (ceci serait plutôt la fin d'un rêve antérieur) non, la sidération va à la perfection de la programmation et de la manipulation technique⁶⁷⁵.

Dans ce contexte d'expansion permanente et de dilatation de l'espace, dans l'immensité d'un continent et d'un monde dont les frontières allotropiques ne cessent de vaciller, Ginsberg suit les préceptes de son aîné William Carlos Williams et cherche à « faire rempart contre la terreur du vague⁶⁷⁶ ». Revenir aux « feuilles d'herbe », c'est esquiver l'immensité. Le retour à l'échelle microscopique et au tangible opéré dans de nombreux poèmes du poète *beat*, notamment « A Strange New Cottage in Berkeley » sur lequel nous reviendrons mais aussi dans les poèmes objectivistes de Williams, permet à la fois d'échapper au *wilderness* mais aussi à l'immuabilité des bouleversements géologiques, historiques et cartographiques.

« *Garden State* » : *Retour homérique en terrain connu*

La désorientation et l'errance amènent les poètes à chercher le « fragment palpable » et tangible. Tony Tanner évoque la nécessité pour les poètes de se réfugier dans le monde sensible. Pour lui, un poème objectiviste tel que « The Red Wheelbarrow » de Williams, serait un moyen de déjouer l'impossibilité d'obtenir une solution totale, un système harmonieux pour contrer la dissolution de l'être et du monde qui l'entoure :

It is a symptom of disorientation. In a world of melting beliefs, of disintegrating systems, a universe which seemed recalcitrant to one harmonious integrating explanation, the bewildered poet might take refuge in examining only the palpable fragment. Substituting momentary awe for systematic theology, he might well think that only by paying attention to the particulars will he be able to gain for himself any orientation and stability in the world⁶⁷⁷.

Se réfugier, c'est se retourner pour fuir (*re-fugere*). Pour Ginsberg, comme pour beaucoup d'écrivains américains des XIX et XX^e siècles, c'est courir en toute hâte vers un chez-soi, *home*. Mais malgré sa course effrénée, le poète n'atteint jamais son but, celui de retourner au point zéro. Retournant dans son New Jersey natal, tel Rip Van Winkle dans le roman de

⁶⁷⁵ Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulations*, Paris, Galilée, Coll. Débats, 1981, 59.

⁶⁷⁶ P.-Y. Pétillon, *La Grand-Route*, op. cit. 233.

⁶⁷⁷ Tony Tanner, *The Reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature*, New York, Cambridge University Press, 1965, 91-92.

Washington Irving, Ginsberg doit faire face à la « perte des repères familiers du moi, étrangeté du monde métamorphosé en pays inconnu⁶⁷⁸ ». Pour Pierre-Yves Pétillon « ainsi s'esquisse un thème qui va hanter les fictions d'Amérique pendant deux siècles. Version américaine des pérégrinations d'Ulysse : le *nostos* impossible. Retournant à son Ithaque, il ne la retrouve plus : le point d'origine a entre-temps été effacé de la carte⁶⁷⁹. » Le poème « Garden State » de Ginsberg, pèlerinage du Nord au Sud de l'état à travers les villes industrielles du New Jersey, correspond en tout point au sentiment d'inquiétante étrangeté, *unheimlich*, qui s'empare du poète à son retour dans son pays natal. *Heim, Home*, ou sans patrie, sans abri, étranger en son pays « de sorte qu'à retraverser le pont et à revenir dans l'enceinte le voyageur y retrouve désormais l'ailleurs qu'il avait d'abord cherché en partant et fui ensuite en rentrant⁶⁸¹. » Le poème s'ouvre sur le constat nostalgique de ce qui n'est plus :

It used to be, farms,
stone houses on green lawns
a wooded hill
asphalt roads thru Lincoln Park. (CP 726)

Véritable constat d'échec du *nostos*, cette première strophe convoque les codes de la pastorale américaine. Le poète tâtonne dans le noir pour tenter de retrouver des sensations et visions familières. Lorsqu'il s'exclame « Einstein invented atom bomb » à la quatrième strophe, le poète décrit ce qu'il perçoit comme l'origine de cette perte de repères, la machine dans le jardin. Cette Amérique-là c'est la bombe, la guerre, la mafia, le nucléaire, le napalm... La liste semble sans fin. Le poète parcourt les rues, décrivant les écoles, parcs, maisons, panneaux publicitaires, mais aussi les vieux cimetières derrière les églises, qui sont au fond les seuls à faire preuve d'invariance. Ils sont des rappels de cette Amérique prélapsaire, mementos de ce qui a été. Le cimetière, c'est le lieu des origines où reposent les couches successives d'histoire. À la fois lieu de tous temps et hors du temps, il est ce que Michel Foucault nomme, dans *Des espaces autres*, « hétérotopique ». Le lieu hétérotopique n'est donc pas régi par les mêmes règles que la société, il obéit à d'autres codes, d'autres lois⁶⁸³.

⁶⁷⁸ P.-Y. Pétillon, *La Grand-Route*, op. cit. 71

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸¹ Michel De Certeau, *L'invention du quotidien*. op. cit. 189.

⁶⁸³ Je prendrai pour exemple la curieuse hétérotopie du cimetière. Le cimetière est certainement un lieu autre par rapport aux espaces culturels ordinaires, c'est un espace qui est pourtant en liaison avec l'ensemble de tous les emplacements de la cité ou de la société ou du village, puisque chaque individu, chaque famille se trouve avoir des parents au cimetière. Dans la culture occidentale, le cimetière a pratiquement toujours existé. [...] Les cimetières constituent alors non plus le vent sacré et immortel

Le poète ne laisse entrevoir qu'une seule issue en concluant son poème par un autre lieu hétérotopique, l'hôpital psychiatrique.

The data terminal people stand on Route 40,
now. Let's get our stuff together. Let's
go back Sunday & sing old springtime music
on Greystone State Mental Hospital Lawn. (CP 727)

Greystone Hospital est un lieu que Ginsberg connaît bien : il y a lui-même été hospitalisé et y a vu sa mère déperir après plusieurs lobotomies. C'est donc un lieu à la marge, un espace *autre* qui conclut le poème. Tel Moïse descendant le Sinaï avec les tables de la loi, le poète rapatrie le savoir d'une expérience acquise au péril de sa vie, sur la lame aiguisée d'une existence vagabonde.

Now turn on your boob tube
they explain away the Harrisburg,
hydrogen bubble the Vietnam war,
they haven't reported the end of the gardens of Jersey.
Much less the end of the world. (CP 727)

Le poète pose par l'écriture sa parole apocalyptique. Il se place en position de prophète et se lamente, tel Jérémie prédisant la fin de Jérusalem. Il est également à nouveau en position de reporter-journaliste et par prétériorité, annonce ce que les journaux télévisés n'ont pas fait : la fin des jardins du New Jersey.

Cette litanie américaine est bien celle qui traverse la culture populaire et la littérature. On la retrouve chez Bob Dylan et *Bringing it all Back Home* (1965) ou Tomas Wolfe et *You Can't Go Home Again* (1940), roman dont s'inspirera largement Jack Kerouac dans l'écriture de son premier roman *The Town and the City* (1950).

c. Le retour du refoulé dans le recueil poétique

L'hétérotopie du jardin

La psychanalyse nous a appris que l'essence du processus de refoulement ne consiste pas à supprimer, à anéantir une représentation représentant la pulsion, mais à

de la cité, mais l'« autre ville », où chaque famille possède sa noire demeure. (Michel Foucault, *Des Espaces Autres*, conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, <http://desteceres.com/heterotopias.pdf> [en ligne], 6.)

l'empêcher de devenir consciente. Nous disons alors qu'elle se trouve dans l'état « inconscient » et nous pouvons fournir des preuves solides de ce que, *tout en étant inconsciente, elle peut produire des effets, dont certains même atteignent finalement la conscience*⁶⁸⁴.

Le véritable *nostos* ne peut aboutir qu'à travers la poésie qui devient le seul véhicule profitable et efficace de ce savoir transgressif. En Californie, après avoir parcouru les 2900 miles qui séparent le Lower East Side de Haight Ashbury à sa sortie de l'hôpital en 1954, le désir profond de Ginsberg de revenir vers sa mère et d'assumer sa sexualité fait finalement retour dans l'écriture. Inconsciemment sans doute, le poète compose en Californie ses poèmes les plus mémorables sur New York et Newark, dans un mouvement perpétuel de retour. C'est parce qu'il est de l'autre côté, à l'autre bout du spectre continental qu'il y parvient. L'anthologie, c'est à dire l'association de tous ces recueils composés dans différents lieux et à différents moments de l'histoire, expose ce savoir de la marge. Un savoir rapatrié depuis d'autres états (cartographiques ou physiologiques), d'autres pays, par delà les frontières, un savoir rapatrié depuis la frange. L'anthologie devient elle-même un espace hétérotopique, un réceptacle qui conserve et garde en mémoire ce savoir transgressif. Pour Sigmund Freud, le retour de ce qui a été refoulé se manifeste dans des conversions, des condensations, des métamorphoses mais aussi des déplacements. Chez Ginsberg, il y a effectivement un retour de ce que le conscient a refoulé dans l'inconscient, et ce retour est poétique. Le poème s'est déplacé et opère lui-même un déplacement, un retour aux origines.

Le livre devient espace de perpétuité et de constance chez Ginsberg, bien moins chez Williams pour qui le recueil est un objet en construction perpétuelle. C'est dans la poésie même que le poète vient trouver refuge et esquiver l'ondoiement du territoire. Il n'est possible pour Ginsberg de se recueillir que dans le recueil. L'anthologie elle-même, prise comme catalogue, vient *fixer* le mot sur le continent. En ce sens, elle joue le rôle d'herbier qui conserve et préserve chaque échantillon de territoire. Cette fonction poétique est aussi assumée par Williams lorsqu'il écrit en 1962 :

The rose fades
and is renewed again
by its seed, naturally
but where
save in the poem

⁶⁸⁴ Sigmund Freud, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1968, 65, je souligne.

shall it go
to suffer no diminution
of its splendor (*CPH* 413)

L'emploi de « save » dans le vers « save in the poem » vient aussi souligner la mission de sauvegarde du poème. Quelques années plus tôt, en 1950 c'est Ginsberg qui écrivait dans ce qui sera son premier recueil :

An Imaginary Rose in a Book
Oh dry old rose of God,
that with such bleak perfume
changed images to blood
and body to a tomb,
what fragrance you have lost,
and are now withered mere
crimson myth of dust
and recollection sere

of an unfading garden
whereof the myriad life
and all that flock in blossom,
none other met the knife. (*CP* 57)

Il s'agit d'extraire les détails du monde pour les replanter dans une terre poétique fertile où ils pourront s'immortaliser. Pour Ginsberg, une fois sur la côte Ouest, à la lisière du continent, le seul chemin possible est celui d'un perpétuel retour. C'est ce que déplore Thoreau au sujet de la promenade quand il affirme que la moitié du trajet consiste à revenir sur ses pas :

Our expeditions are but tours, and come round again at evening to the old hearth-side
from which we set out. Half the walk is but retracing our steps⁶⁸⁵.

Ginsberg fait retour par le biais de la poésie. Il revient sur ses pas, suivant les traces à demi-effacées par le temps. Une fois à l'Ouest, il parcourt le continent dans l'autre sens et rapatrie le discours vers sa genèse.

⁶⁸⁵ Henry David Thoreau, "Walking", *The Essays of Henry David Thoreau*, New York, North Point Press, 2002, 118.

Le retour au brin d'herbe se traduit chez le poète *beat* littéralement par le retour au jardin à l'échelle la plus microscopique. C'est le jardin, le *backyard*, troisième principe de l'hétérotopie chez Foucault, qui seul permet d'échapper à la dilatation ondulatoire du continent.

Troisième principe. L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. [...] peut-être est-ce que l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en forme d'emplacements contradictoires, l'exemple le plus ancien, c'est peut-être le jardin. Il ne faut oublier que le jardin, étonnante création maintenant millénaire, avait en Orient des significations très profondes et comme superposées. Le jardin traditionnel des Persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un espace plus sacré encore que les autres qui était comme l'ombilic, le nombril du monde en son milieu, (c'est là qu'étaient la vasque et le jet d'eau); et toute la végétation du jardin devait se répartir dans cet espace, dans cette sorte de microcosme. Quant aux tapis, ils étaient, à l'origine, des reproductions de jardins. Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante (de là nos jardins zoologiques)⁶⁸⁶.

Pour Foucault, le jardin, plus petite parcelle du monde, contient à lui seul la totalité du monde et à la manière de l'arche, permet de regrouper toutes les espèces. Ainsi, l'anthologie, elle-même étymologiquement catalogue de fleurs, se fait jardin non pas zoologique comme dans l'exemple de Foucault, mais botanique et le poète y dresse un inventaire de la flore américaine.

« *A Strange New Cottage in Berkeley* » : *Retour aux feuilles d'herbe*

Le poème « *A Strange New Cottage in Berkeley* » reproduit à plus petite échelle, ce que fait l'anthologie et incarne à la perfection ce que nous appelons ici la stratégie de l'esquive et cette fonction hétérotopique du jardin comme lieu « où il y va du peu et du proche » comme l'explique Michel Serres, « des bornes et des voisinages, où tout le nécessaire est à portée de main, où tout le naturel fleurit et naît. Vous pouvez déduire toutes

⁶⁸⁶ M. Foucault, *Des Espaces Autres*, op. cit. 6.

les règles, tous les préceptes et conseils, théoriquement à partir de la boule, et pratiquement à partir du Jardin, sa prosopopée⁶⁸⁷. »

All afternoon cutting bramble blackberries off a tottering brown fence
under a low branch with its rotten old apricots miscellaneous under the leaves,
fixing the drip in the intricate gut machinery of a new toilet;
found a good coffeepot in the vines by the porch, rolled a big tire out of the scarlet
bushes, hide my marijuana;
wet the flowers, playing the sunlit water each to each, returning for godly extra drops
for the
stringbeans and daisies;
three times walked round the grass and sighed absently:
my reward, when the garden fed me its plums from the form of a small tree in the
corner,
an angel thoughtful of my stomach, and my dry and lovelorn tongue. (CP 143)

Composé en 1955, le poème marque la fin de la longue traversée de Ginsberg à travers le continent. Après un séjour en hôpital psychiatrique sur la côte Est (où il fait la rencontre de Carl Salomon à qui il dédiera son célèbre « Howl »), le poète va trouver refuge à l'Ouest. En même temps qu'il fait retour vers Paterson, le poème marque la transition Est-Ouest dans la poésie de Ginsberg. C'est la nécessité de reconstruire qui transparait d'ailleurs du poème dans lequel le narrateur débroussaille son jardin. C'est un peu l'accomplissement du célèbre adage « Go West » qu'il met en œuvre. « Voyageur sans bagages⁶⁸⁸ », Ginsberg embarque pour une excursion de l'esprit à travers le continent.

Mais parallèlement à cela et peut-être paradoxalement, ce jardin à Berkeley, c'est l'enclos perdu de l'enfance, le lieu originel que le poète s'efforce de reconstruire, (« fixing »), en convoquant la tradition pastorale par la liste des fleurs et de fruits qu'il y dresse. Si le poème s'ancre dans son contexte californien, il fait sans cesse retour vers les ruelles du New Jersey natal du poète. Au détour d'une parenthèse, alors qu'il observe les ricochets et retentissements des éclats de voix de *Howl* sur les gratte-ciels new-yorkais, Jacques Darras fait taire ses éventuels détracteurs en s'exclamant : « peu importe que le poème ait été composé à San Francisco⁶⁹⁰ ». Nous comprenons bien que même sur la côte Ouest, le poète nous décrit en fait ses années passées dans les cloaques de Manhattan, mais peu n'importe pas

⁶⁸⁷ M. Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, 229-230.

⁶⁸⁸ Philippe Soupault, *Westwego*, Editions de la Librairie Six, Paris, 1922, 15.

⁶⁹⁰ J. Darras, *Allen Ginsberg : La voix, le souffle*, op. cit. 11.

pour autant que le poème ait été composé à San Francisco. C'est bien parce qu'il est en Californie que le poète nous parle ainsi de New York et de son New Jersey natal. La distance à la fois émotionnelle mais aussi kilométrique ne doit pas être trop vite oubliée. L'exil est bien la condition nécessaire du retour.

The ethos of rehabilitating the "good coffeepot" found in the vines and the automobile tire beneath the burning bush is still the ethos of Paterson, New Jersey streets, indeed, of the Lower East Side where Louis and Naomi grew up⁶⁹¹.

Le poème marque un retour à la terre et aux travaux manuels. Tel Thoreau à Walden, et bien plus tard Kerouac à Big Sur, Ginsberg est ici reclus dans son environnement qu'il façonne de ses mains. L'idée même de travailler la terre, de la défricher, de l'essarter pour la rendre à nouveau fertile est un leitmotiv tout américain. Le poème n'est pas non plus sans rappeler cet espace fictif, la terre conquise et fantasmée de George et Lenny dans la *novella* de John Steinbeck *Of Mice and Men*. Ce qui fait tenir les deux protagonistes dans leur labeur quotidien c'est bien la perspective d'avoir un jour un petit lopin de terre à cultiver, un enclos instable à réparer. George évoque souvent ce lieu utopique pour soulager son ahan mais surtout celui de Lenny lorsqu'il lui rappelle par exemple : « We'll fix up that little old place an' we'll go live there⁶⁹². »

George propose ici encore de stabiliser, étymologie première de *fix*, aussi employé dans le poème. Tout se passe comme si les efforts fournis pour consolider le terrain laissaient entrevoir la possibilité de suspendre les soubresauts incessants du continent et de l'histoire, d'en interrompre la fugue. Dans ce huitain, les allitérations sur les plosives < b > (« bramble blackberries », « brown », « branch », « bushes ») et < t > (« tottering », « intricate », « toilet », « rotten ») viennent justement reproduire le babil et les balbutiements du Nouveau Monde.

C'est la perspective d'entretenir l'espace, (« fix up »), qui prime. Tel Ichabod Crane, étranger itinérant dans la légende de *Sleepy Hollow* de Washington Irving, Ginsberg répare la clôture qui le sépare des sables mouvants du reste du monde. Ce n'est que par les petits travaux, l'attachement au détail, que l'espace se fait sien.

Dès le premier vers, l'espace est circonscrit, à l'instar des pionniers de son New Jersey natal, le poète nettoie et cultive. L'enclos définissant les limites de son espace géographique

⁶⁹¹ Marjorie Perloff, *Poetic license: essays on modernist and postmodernist lyric*, Evanston, Northwestern University Press, 1990, 205.

⁶⁹² John Steinbeck, « Of Mice and Men » dans *The Short Novels of John Steinbeck*, London, The Companion Book Club, 1956, 217.

est instable et sa tâche première et donc de l'enraciner. « Tottering » indique la frontière incertaine du territoire et la menace qui l'accompagne. Le poème tente donc, à l'image de la clôture chancelante, de cerner le territoire, le contour de son objet. Dans la description *a priori* naïve de son jardin, le poète met en œuvre la stratégie de Williams (et de Whitman avant lui) afin de se préserver du *wilderness* et de l'immensité du continent. Il faut revenir au brin d'herbe pour reconstruire la genèse de l'Amérique.

Chaos de détails, (« particulars »), à partir desquels recréer son monde, faire naître une genèse, le petit jardin de Berkeley, c'est à l'échelle microscopique, le continent américain. En s'emparant ainsi de quelques acres de son continent, Ginsberg met en place une stratégie d'esquive de l'immensité. Par son enclos, il dessine son propre cadastre avant d'effectuer un catalogue de détails autochtones et de visions immédiates du monde qui l'entoure. Il débroussaille l'enclos comme il débroussaille la langue. Le résultat d'un tel effort se manifeste, nous dit le poète, dans le prunier qui lui prodigue à son tour des soins pour son estomac et son cœur.

Ce dernier commentaire informe le poème de manière métatextuelle. La langue du poète c'est à la fois sa langue comme organe pour manger les prunes, mais c'est aussi sa plume, sa parole et bien sûr son langage, l'américain. Le prunier, fruit de ce travail de renouvellement et de sauvegarde permet la régénération de la langue même du poète. Une langue issue de ce prunier américain de la côte Ouest qu'il a lui même fait pousser.

Ce qui frappe, c'est aussi l'immédiateté de la perception. Tout se passe comme si le poète n'était que l'instrument de ce qu'il perçoit, investi de la mission de retranscrire ses sensations, sans filtre ni grille herméneutique. L'omniprésence d'occurrences de la forme continue en -ING, vient renforcer cette impression de fluidité. La terminaison en -ING se fait jeu, à la fois jeu de piste, « je » d'un sujet syntaxique qui s'efface, et elle vient faire jouer la sémantique. L'agent de tous ces procès n'est jamais mentionné, et le sujet (sémantique) n'apparaît que de façon oblique, au génitif ou à l'accusatif par l'emploi de « my » ou « me ». Le jardin est le seul et unique sujet et agent d'un verbe conjugué : « when the garden fed me its plums ». Le poète devient le récipient de ce que lui prodigue la nature. Par ce procédé, Ginsberg nous livre sa définition des relations entre l'homme et la nature, et l'on ne peut s'empêcher d'y entrevoir les préceptes transcendentalistes d'Emerson. Purifié des scories qui ternissent le regard, transparent, l'œil du poète nous offre l'Amérique, débarrassée de la saleté qui ensevelit ses grammaires poussiéreuses.

The ruin or the blank that we see when we look at nature, is in our own eye. The axis of vision is not coincident with the axis of things and so they appear not transparent but opaque⁶⁹⁴.

Pour Tony Tanner, si la pupille est limpide, le poète opère tout de même une sélection minutieuse des détails qu'il choisit de nous présenter.

Yet the strategy is not so far removed from that of the Transcendentalist prose. The eye roams – though making full use of what Thoreau would call the discipline of selection. The long pauses serve to convey either a sense of loss or a sense of wonder. It does not seem excessive to me to call this an example of the naïve vision at work as a consciously adopted strategy⁶⁹⁵.

Alors que Tanner nous décrit la stratégie employée par Williams dans le poème « The Flowers Alone », sa remarque semble particulièrement appropriée au texte qui nous intéresse ici. C'est que Ginsberg s'approprie ouvertement les principes de Williams et les prend pour bases de sa propre poésie⁶⁹⁶. Il y ajoute cependant une dimension spirituelle qui ne se manifeste pas du tout de la même manière dans les poèmes objectivistes de Williams tels que « The Flowers Alone », « Sea-Trout and Butterfish » ou encore « The Red Wheelbarrow ». Au fond, la poésie de Ginsberg se rapproche à ce titre davantage de celle des transcendentalistes que de Williams, qui parfois même s'y oppose. Il y a dans la révolution contre-culturelle des années soixante un véritable retour en arrière, aux origines de la littérature, au transcendantalisme du XIX^e siècle.

Nomenclature et catalogue

Ginsberg achève toutefois son poème sur la dégustation de prunes qui n'est pas sans rappeler les prunes froides et sucrées dans la glacière de William Carlos Williams.

This is just to say
I have eaten
the plums
that were in
the icebox

⁶⁹⁴ Ralph Waldo Emerson, « Nature » dans *The Norton Anthology: American Literature*, New York, Norton & Co., 2007, 1136.

⁶⁹⁵ T. Tanner, *The Reign of Wonder*, op. cit. 91.

⁶⁹⁶ « But until the phrase [no idea but in things] is understood in itself, there is no common ground to begin with. » (Allen Ginsberg, *William Carlos Williams : Man and Poet*, Orono, Maine, National Poetry Foundation, chap. « Williams in a World of Objects », 1983, 34)

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold (*CPI* 179)

Si le poème vient également fournir une description du détail, les prunes n'ont pas ici la même fonction que celles du poème de Ginsberg, « A Strange New Cottage in Berkeley ». Les fruits ne sont pas entourés du halo spirituel qui enveloppe les objets du jardin dès le quatrième vers.

[...] a sequence that moves carefully from the ordinary to the strange and that culminates in the high style of “an angel thoughtful of my stomach, and my dry and lovelorn tongue”. The sequence of images moves from without to within, from the bramble blackberries on the fence to the “dry and lovelorn tongue” that craves the fruit of the garden⁶⁹⁷.

Ce glissement imperceptible du public au privé, de l'objectif au subjectif est absent du poème de Williams qui se refuse à toute explicitation ou spéculation. Ce qui est particulier, *particular*, c'est précisément ce qui résiste à l'explication universelle. Non qu'il n'y ait pas de possible transcendance chez Williams, ni même d'universel, mais le lien n'est jamais donné par le poème qui, au mieux, indique et fait signe de façon métonymique plus que métaphorique⁶⁹⁸. C'est-à-dire que le lien est horizontal et non vertical, il s'établit par contagion. L'émotion universelle surgit du détail isolé mais elle n'a pas besoin d'être explicite : « A life that is here and now is timeless. That is the universal I am seeking: to embody that in a work of art, a new world that is always “real” ». (*SE* 196)

⁶⁹⁷ M. Perloff, *Poetic License*, *op. cit.* 203.

⁶⁹⁸ voir Hélène Aji sur *Paterson* : « Par contraste, Paterson se présente comme la formulation poétique de ce qui se déclare comme un mythe — mythe de l'Amérique, exposition d'un mode de perception nouveau, quête de l'universel dans le particulier, métonymie du monde » (Hélène Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, *op. cit.* 238).

Dans le cas de Williams, les objets décrits se font les réceptacles des sensations du lecteur, c'est à lui d'investir l'objet, selon ses propres grilles herméneutiques. Pour Ginsberg au contraire, la nature et la multitude de détails singuliers qui l'entourent incarnent le palimpseste d'une présence divine. C'est d'ailleurs ce que sous-entend Marjorie Perloff lorsqu'elle emploie l'expression « burning bush » pour parler des « scarlet bushes » du poème. Le texte opère un glissement du banal au surnaturel, du bas vers le haut.

La philosophie panthéiste des écrivains de la Renaissance américaine accompagne donc l'époussetage de la vision de Ginsberg. Le divin semble immanent à cette nature et présent en toute chose. Le prunier devient un ange prévenant, qui veille au bien-être du poète. C'est là aussi que s'enchevêtrent les influences occidentales et orientales de Ginsberg. Le point commun entre ces deux courts poèmes reste au fond leur caractère anecdotique⁷⁰⁰, dans la mesure où ils font surgir un événement à la surface qui serait autrement resté enfoui. L'anecdotique comme désenfouissement et l'apparente insignifiance du détail qui affleure à la surface du texte viennent rendre l'intensité de l'être-au-monde dans la banalité du quotidien.

I didn't know the names
Of the flowers—now
My garden is gone (*CP*, « Four Haikus », 145)

Dans ce haïku, le poète souligne la puissance de la dénomination. L'acte de nommer investit la chose d'un souffle vital. Sans taxinomie le monde disparaît. La nomenclature se fait jeu linguistique pour déterrer une langue autochtone, directement issue du territoire. Légender c'est aussi faire des listes, ici, la liste de fleurs dans le jardin ne nous est pas donnée ce qui revient au fond à la négation même du jardin. Ce que veut faire l'anthologie, catalogue de fleurs, c'est tenter de capturer les mots qui constitueraient la liste de ce jardin pour ne pas qu'il s'évanouisse. Williams affirme quant à lui dans *Paterson* :

a flower within a flower whose history (within the mind) crouching among the ferny
rocks, laughs at the names by which they think to trap it. Escapes! Never by running
but by lying still— (*P* 22)

Ces deux affirmations, si elles semblent en surface se contredire, participent en fait d'une même réflexion. Ginsberg exprime dans ces trois vers la nécessité même de la poésie, instrument d'appropriation de son environnement. Williams montre quant à lui la limite du processus de catalogage et vient dénoncer l'impuissance des mots. La chose préexiste au mot

⁷⁰⁰ Du Grec *anekdota* < ἀνέκδοτα > < ἀν privatif + ἔκδοτ-ος publié, < ἐκ-διδόναι publier, distribuer, qui n'est pas publié.

et lui survit. Ce haiku anti-pastoral pousse à l'extrême l'inventaire négatif que Ginsberg opère dans le premier chant du poème « In the Baggage Room at Greyhound » :

I.

In the depths of the Greyhound Terminal
sitting dumbly on a baggage truck looking at the sky
waiting for the Los Angeles Express to depart
worrying about eternity over the Post Office roof in
the night-time red downtown heaven
staring through my eyeglasses I realized shuddering
these thoughts were not eternity, nor the poverty
of our lives, irritable baggage clerks,
nor the millions of weeping relatives surrounding the
buses waving goodbye,
nor other millions of the poor rushing around from
city to city to see their loved ones,
nor an indian dead with fright talking to a huge cop
by the Coke machine,
nor this trembling old lady with a cane taking the last
trip of her life,
nor the red-capped cynical porter collecting his quar-
ters and smiling over the smashed baggage,
nor me looking around at the horrible dream,
nor mustached negro Operating Clerk named Spade,
dealing out with his marvelous long hand the
fate of thousands of express packages,
nor fairy Sam in the basement limping from leaden
trunk to trunk,
nor Joe at the counter with his nervous breakdown
smiling cowardly at the customers,
nor the grayish-green whale's stomach interior loft
where we keep the baggage in hideous racks,
hundreds of suitcases full of tragedy rocking back and
forth waiting to be opened,
nor the baggage that's lost, nor damaged handles,
nameplates vanished, busted wires & broken
ropes, whole trunks exploding on the concrete

floor,
nor seabags emptied into the night in the final
warehouse. [...] (CP 161)

L'anaphore en « nor » suivi de la forme -ING couche néanmoins sur le papier ces mots, en niant leur existence, elle ne fait que rappeler leur présence. Cet inventaire négatif rappelle le célèbre passage de *Hawthorne* dans lequel Henry James dresse la liste de tout ce qui n'est *pas* américain :

No sovereign, no court, no personal loyalty, no aristocracy, no church, no clergy, no army, no diplomatic service, no country gentlemen, no palaces, no castles, nor manors, nor old country-houses, nor parsonages, nor thatched cottages nor ivied ruins; no cathedrals, nor abbeys, nor little Norman churches; no great Universities nor public schools--no Oxford, nor Eton, nor Harrow; no literature, no novels, no museums, no pictures, no political society, no sporting class--no Epsom nor Ascot!⁷⁰¹

Dire ce qui n'est pas pour deviner le tracé de ce qui est, c'est souvent la stratégie employée par les écrivains américains. Pour tenter au contraire d'ancrer sa lettre dans le continent, le poète inscrit ses lettres à même le sol, visibles depuis l'avion, comme les andains du faucheur.

into the inhabited shores,
the myriad minute boxes stacked
in rows, curved in clusters
planted like vast letters in
the giant flats above the empty silent Space - -
hangar in South Peninsula
Over the Bay, pointing toward
Golden Gate. (« From NY to SF »)

Dans ce terreau continental sont enracinées des lettres, palimpsestes de l'histoire même du continent qu'il faut déterrer. La lettre recouvre le pays, elle est l'Amérique, tel le « A » de la *Scarlet Letter*. Les villes elles-mêmes sont d'ailleurs dès le titre réduites à une graphie, leurs initiales : NY et SF. On ne peut s'empêcher de voir ici dans cette envolée vers le Golden Gate Bridge une référence aux portes du paradis, « pearly gates », borne finale de la traversée d'Est en Ouest, de la Genèse au jugement dernier.

⁷⁰¹ Henry James, *Hawthorne*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, 34.

2. William Carlos Williams ou le langage des fleurs et des choses muettes⁷⁰² !

a. *La licorne sur une toile millefleurs*⁷⁰³

Rythme et structure pastorales

Increasingly, Williams' world became identified with his second-floor study and the fenced-in area of his backyard garden, where he and Floss could tend to their flowers each day from spring to fall. It was here, then, that his crippled body moved toward its inevitable dissolution⁷⁰⁴ [...]

En 1955, lorsqu'il publia *Journey to Love*, Williams avait déjà subi deux arrêts cardiaques. Le recueil est le témoin d'une trajectoire sinueuse et le poète y laisse les stigmates de sa convalescence et les souvenirs de quelques cinquante années de travail poétique. C'est pourquoi *Journey to Love* est aussi le résultat de ces années de réflexion sur la forme et la mesure poétiques dont tous les poèmes du recueil sont la trace : composés en vers triadiques, ils ouvrent l'espace poétique à l'expérimentation. C'est le poème « Asphodel, that Greeny Flower », emblématique de cette nouvelle mesure, qui vient mettre un terme à ce « voyage vers l'amour ». Le poème se colle sur les pages, comme les fleurs de l'herbier qu'il y décrit, en guise de *coda* finale à cette odyssee. En voici les premiers vers :

Of asphodel, that greeny flower,
like a buttercup
upon its branching stem—
save that it's green and wooden—
I come, my sweet,
to sing to you. (*CPII* 310)

Le tercet en pieds variables vient concevoir le rythme même de la langue américaine. Ici, la forme engage le poète, elle instruit et recèle un certain savoir de l'Amérique⁷⁰⁵. La forme pense le souffle même de l'idiome américain, elle en sait les fuites et les ondulations. C'est pour en contenir toutes les aspérités, que Williams passa sa vie à chercher le socle poétique formel le plus apte à recevoir la langue américaine.

⁷⁰² Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « Elévation », *op cit.* 16.

⁷⁰³ « The unicorn against a millefleurs background », (*P* 227, je traduis)

⁷⁰⁴ Paul Mariani, *William Carlos Williams: A New World Naked*, *op. cit.* 700.

⁷⁰⁵ Cf R. Barthes dans *Essais critiques*, chapitre « Littérature et discontinu » sur la forme en littérature américaine.

Ainsi chez Williams, le rythme conserve, préserve la langue. Il y a comme une double impulsion dans cette recherche formelle. D'abord une volonté de propulser la poésie en avant pour compenser ce qu'il considère être l'entreprise de démolition rétrograde de T.S. Eliot⁷⁰⁶, un élan de renouveau puisque l'on est plus dans le Jersey mais dans la *nouvelle* Jersey, mais aussi simultanément, une volonté de conserver, de garder une trace d'oralité. Ce geste de sauvegarde d'ordinaire associé à l'écrit n'exclut pas l'oralité qui constitue aussi pour le poète une réserve de mémoire. La forme permet à Williams de préserver l'ordre de sa pensée, d'en imiter le flux, de venir au plus près de l'agencement cognitif premier. C'est que, nous dit le poète dans *Spring and All* (1923) déjà, la forme poétique est affaire de dynamique, elle *révèle*⁷⁰⁷ par les mots le mouvement de l'imagination. L'écriture poétique, le rythme du vers triadique frais et inédit, se fait le conservatoire d'une expérience ancienne, le dépôt par excellence des souvenirs.

The art of writing is all but lost (not the science which comes afterward and depends completely on the first) it is to make *the stores of the mind* available to the pen—
Wide! That which locks up the mind is vicious. (*I* 259)

Rien ne se perd, et le poète fouille sa mémoire pour nous donner à lire un poème composé de traces mnésiques et de segmentations successives formant un véritable palimpseste. Les choses sont en réserve, (« stored »), chez Williams, et elles se réservent sous la plume du poète.

Dès l'ouverture au poème « Asphodel », le poète évoque cette fleur « plutôt verte » et la compare à un bouton d'or : « like a buttercup ». Si ce dernier vient adoucir les funestes connotations de l'asphodèle, les deux fleurs n'ont pourtant rien de commun et le poète se corrigera au début du deuxième tercet car « save that it's green and wooden » vient en quelque sorte « corriger » la comparaison première au bouton d'or. L'asphodèle est comme un bouton d'or, sauf qu'elle n'a en réalité aucun attribut du bouton d'or : elle n'est pas jaune mais verte, sa tige n'est pas tendre et molle mais robuste et rugueuse. Il s'en suit un jeu de piste et de déchiffrement avec le lecteur qui doit lui aussi comprendre les codes et apprendre à penser le vers triadique. Car sous ce mouvement de va-et-vient lent et apaisant souvent

⁷⁰⁶ On rappellera ici ces quelques mots de son *Autobiography*, « These were the years just before the great catastrophe to our letters—the appearance of T.S. Eliot's *The Waste Land*. » (*A* 146)

⁷⁰⁷ « [P]oetry has to do with the dynamization of emotion into a separate form. This is the force of imagination. [...] the form of poetry is related to the movements of the imagination *revealed* in words. » (*CPI* 219, je souligne)

commenté par la critique⁷⁰⁸ parce qu'il tranche avec les premiers écrits plus effervescents et haletants du poète, se cache une multitude de significations et d'images. Les vers triadiques ne sont pas toujours les vagues d'une mer apaisée et ressemblent parfois plus aux ressacs d'une pleine mer agitée. Ils viennent se heurter à la nomination et à l'irréductibilité du langage avant de revenir vers des eaux plus paisibles, vers un littoral qui nous est familier. Dans le cas de ces quelques vers qui inaugurent le poème et de cette comparaison *a priori* arbitraire entre l'asphodèle et le bouton d'or il n'y a en fait rien de complètement fortuit. Ce qui compte ici c'est bien « upon its branching stem » au troisième vers, c'est la duplicité de la plante à la fois bouton d'or et asphodèle, sa capacité de dédoublement, son tracé arborescent qui tend vers la lumière mais qui ravine aussi pour enfoncer ses racines, sa propension à fourcher sans doute, comme la langue. L'arborescence, la ramification revient souvent dans la poésie williamsienne, elle va de pair avec l'obsession généalogique du poète : retrouver ses racines et celle de son continent, suivre les subdivisions. On retrouve le motif au cinquième livre de *Paterson*, sans doute le plus proche en termes formels, du poème « Asphodel » :

Small flowers
 seem crowding to be in on the act:
 the white sweet rocket,
on its branching stem, four petals
 one near the other to
 fill in the detail
 from frame to frame without perspective
 touching each other on the canvas
 make up the picture:
 the cranky violet like a knight in chess,
 the cinque-foil,
 yellow faced —
 this is a French
 or Flemish tapestry—
 the sweetsmelling primrose

⁷⁰⁸ Sur le mouvement du poème voir l'excellent article de Paul M. Mariani intitulé « The Satyr's Defense: Williams' "Asphodel" », *Contemporary Literature*, Vol. 14, No. 1 (Winter, 1973), 4 : « The most noticeable thing about "Asphodel" is that it is a quiet poem, markedly more tranquil than Paterson I-IV, closer in tone to Paterson V »,

growing close to the ground, that poets
 have made famous in England,
 I cannot tell it all:
 slippered flowers
 crimson and white,
 balanced to hang
 on slender bracts, cups evenly arranged upon a stem,
 foxglove, the eglantine
 or wild rose,
 pink as a lady's ear lobe when it shows
 beneath the hair,
 campanella, blue and purple tufts
 small as forget-me-not among the leaves.
 Yellow centers, crimson petals
 and the reverse,
 dandelion, love-in-a-mist,
 cornflowers,
 thistle and others
 the names and perfumes I do not know. (*P* 226-228, je souligne)

Ici encore, le poète mentionne la tige ramifiée au sommet de la julienne des dames. Les ramifications ne cessent de s'entrecroiser pour créer un gigantesque réseau naturel, un « canevas », une « tapisserie », que le poète explore. Les branches qui se scindent, liées au tronc ou à la tige principale sont des éléments dynamiques, comme l'est le mariage entre deux êtres, elles ne sont pas fusion mais comme le constate Héléne Aji, « union d'éléments individuels⁷⁰⁹ ». Si les branches font mine de divorcer, elles restent liées à un tronc ou une tige commune. La description qu'en fait Williams fait écho à l'organisation des fractales lorsqu'il mentionne la façon dont chaque plan vient s'ajouter au précédent pour former un tout :

The whole trees also seem self-similar at first blink, because every branch plus the branches it carries is a reduced scale version of the whole. But in fact, the two branches above the main fork do *not* add up to the whole, unless one adds a residue: a trunk⁷¹¹.

⁷⁰⁹ H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams, op. cit.* 76.

⁷¹¹ Benoit B. Mandelbrot, *The Fractal Geometry of Nature*, New York, Freeman, 1986, 152.

Ces tiges qui poussent de façon imprévisible ou chaotique et se démultiplient à l'infini correspondent aussi à la définition que donne Deleuze, dans son célèbre discours sur la littérature anglo-saxonne, des « lignes de fuite », schéma qu'il voit s'esquisser dans le récit américain et qu'il oppose à la littérature française : « Voyez le structuralisme : c'est un système de points et de positions, qui opère par grandes coupures dites signifiantes, au lieu de procéder par poussées et craquements, et qui colmate les lignes de fuite, au lieu de les suivre, de les tracer, de les prolonger dans un champ social⁷¹³ ». Les termes de « poussées » et « craquements », s'ils décrivent facilement les rameaux bourgeonnants, évoquent également dans le contexte d'une étude sur Williams, l'accouchement dont le poète obstétricien est le témoin quotidien. Car il ne faut pas oublier que la ramification, la multiplication, c'est d'abord la fertilité naturelle et poétique. Finalement, le poème lui-même devient réseau de branches, brindilles et feuillages, symbole de la fécondité qui est d'abord celle de l'imagination chez Williams.

La tapisserie florale bigarrée de *Paterson V*, parsemée de primevères rendues célèbres « par les poètes anglais », rappelle au poète l'*Endymion* de Keats qu'il admirait tant durant ses années à l'université de Pennsylvanie. La tapisserie, quant à elle, est « française, ou flamande », nous dit le poème, suivant à nouveau le rythme du tercet en pieds variables. Le poète fait ici référence au style millefleurs et aux tapisseries de verdure très populaires dans l'art et l'artisanat du Moyen Âge en France et aux Pays-Bas, et dont l'œuvre la plus canonique est *La Dame à la Licorne* à laquelle il fait régulièrement allusion au deuxième chapitre de *Paterson V*, ces licornes qu'il allait admirer aux Cloisters, au nord de Manhattan, Williams s'identifiant nous dit Paul Mariani, à l'animal mythique :

Now let him celebrate in a quieter fashion the final downfall of the poet, caught at last by the woman, killed finally, only to rise again in the eternal world of art. Yeats had summoned a golden bird and Eliot a rose to stand for the artist become his own artifact. Now Williams was choosing the Unicorn, sacrificed but living still—and forever—in his love poems⁷¹⁵.

La licorne, proche de la figure mythologique d'Eurydice, fut finalement sauvée par le caractère orphique de la poésie⁷¹⁶.

⁷¹³ G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues* (1977), *op. cit.* 48.

⁷¹⁵ P. Mariani, *William Carlos Williams*, *op. cit.*, 697.

⁷¹⁶ « and more / a horned beast among the trees / in the moonlight / following small birds / the chickadee / in a field crowded with small flowers . . / its neck circled by a crown! / from a regal tapestry of stars! / lying wounded wounded on his belly / legs folded under him / the bearded head held /

L'art du millefleurs

Le livre V de *Paterson* nous raconte l'histoire de ces tapisseries qui ont traversé le temps⁷¹⁷ et que le poète dépoussière. Cette référence aux tapisseries médiévales en dit long sur le travail poétique effectué par Williams et en particulier sur l'œuvre de *Paterson* : Williams y tisse une « bayeta⁷¹⁸ », sa propre tapisserie contemporaine. Nous avons vu précédemment au sujet de Ginsberg, que le jardin et le tapis constituaient ce que Foucault appelle l'hétérotopie, or, la tapisserie millefleurs semble elle aussi correspondre à cet espace hors-temps et hors-cadastre, un espace microscopique contenant le monde. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est surtout la propriété même d'une tapisserie flamande ou française, à la fois dans ses fonctions et dans son artisanat, sa confection.

La tapisserie médiévale est d'abord le travail du lissier ou licier, c'est-à-dire de l'artisan qui monte les lices du métier à tisser. Étymologiquement, la lice (issu du francique *listia*) signifie la barrière, le *limen*, la ligne, *line*. Elle désignait au Moyen Âge une palissade délimitant un champ d'action. C'est donc tout l'art poétique de Williams qui se déploie dans cette allusion aux tapisseries d'autant qu'il qualifia lui-même le poème de « champ d'action⁷²⁰ » et donc de lice. D'ailleurs, l'étape précédant le tissage dans la confection d'une tapisserie est celle de sa structure que l'on appelle « carton », bien qu'elle soit en toile. C'est le carton qui trace la carte, le dessin de ce qui deviendra la tapisserie : « as the cartoon has plotted it / for them. » (P 228) C'est sur lui que repose tout le tissage des fils de laine, de la même manière que pour Williams, c'est sur la structure, la forme, que repose la poésie américaine. Williams cherche avant tout à construire cette toile, ce socle sur lequel fixer la tapisserie. La confection du support est toujours l'étape présidant à l'écriture. Contrairement à Pound qui s'intéresse au « produit fini », et, sans doute aussi dans la conception du poète, contrairement à T.S. Eliot, Williams conçoit son rôle comme celui d'un artisan et non d'un artiste, comme le dit Pound, il s'intéresse à ce « maudit métier à tisser⁷²¹ ».

Dans le cas de cette tapisserie qu'il nous donne à admirer au livre V de *Paterson*, Williams s'empare bien de matériaux étrangers (Keats, culture médiévale européenne,...etc) et vient les intégrer à son (mé)tissage. Comme les états du *New Jersey* et de *New York*,

regally aloft . What but indirection / will get to the end of the sphere? / Here / is not there, / and will never be./ The Unicorn / has no match / or mate . the artist / has no peer » (P 209)

⁷¹⁷ « Tapestries / which have lain through the past. » (P 228)

⁷¹⁸ *I*, « The Great American Novel », 206, voir chapitre premier.

⁷²⁰ « the poem is a field of action » est le titre d'un essai de Williams publié en 1948, in *Selected Essays*, New York, Random House, 1969, 280.

⁷²¹ « your interest is in the bloody loom but what i'm after is the finished product », (P 37).

comme le *New World*, le poète vient ici confectionner son *New Millefleurs* et tramer une grande tapisserie continentale sur l'ourdissoir giratoire de l'Amérique.

what the old women or the young
or men or boys wielding their needles
to put in her green thread correctly
beside the purple, myrtle beside
holly and the brown threads besides:
together as the cartoon has plotted it
for them. All together, working together—
all the birds together. The birds
and leaves are designed to be woven
in his mind eating and . . . / (P 228)

Les tapisseries millefleurs étaient en effet composées de fils de laine mais aussi souvent enrichies de soie et parfois même de fil de métal précieux. Au départ, ces étoffes servaient de tissus d'ameublement pouvant recouvrir des fauteuils, des lits ou, bien sûr, et de façon plus commune, des murs. La tapisserie a donc une fonction ornementale mais contrairement à l'œuvre d'art, elle pouvait facilement être déplacée, et c'est le caractère « essentiellement mobile de ces tentures⁷²⁷ » qui nous intéresse ici particulièrement. Ce parallèle vient confirmer ce que nous soupçonnions dès le chapitre premier au sujet de la fuite deleuzienne et de Williams : c'est le poème lui-même qui bouge, et non le poète. La « commodité de manipulation⁷²⁹ » de la tapisserie, c'est le poème fleuve qu'est *Paterson*, une œuvre mobile et palimpsestuelle avec ses nombreuses ratures et corrections à l'image des verdure qui subissent des « interventions sur des pièces qui, à l'usage, ne donnent pas satisfaction⁷³¹. » Au Moyen Âge, les tentures sont souvent des transpositions en laine de grandes peintures murales. De la même manière, la poésie de Williams tente de transformer en objet dynamique une poésie statique émaillée par le temps, et de traduire les mythes et légendes ancestrales dans l'idiome américain. À la froideur de la peinture murale, Williams oppose la chaleur épaisse du tapis. C'est donc en définitive l'aspect utilitaire du poème, comme objet actif et *inter-actif* qui est souligné par cette comparaison au millefleur. Par là même, Williams rend la tapisserie au monde des gens « ordinaires », il la fait descendre de son piédestal. En iconoclaste, il lui ôte toute connotation religieuse pour la faire revenir dans

⁷²⁷ F. Joubert, A. Lefébure, P-F Bertrand, *Histoire de la tapisserie*, op. cit. 10.

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³¹ *Ibid.*

le siècle : « [...] remembering too The Cloisters themselves, Williams set out to demythologize, secularize and return to their earthbound origins much that had been lifted to the level of religion⁷³³. »

L'art de la mémoire

Avant de déployer sa liste de fleurs, Williams affirme « I cannot tell it all », pour finalement s'attacher à répertorier et nommer chaque espèce. Il opère de la même façon dans un précédent poème :

The Flowers Alone

I should have to be
Chaucer to describe
them—

Loss keeps
me from such a
catalogue—

But!

—low, the
violent, scentless as
it is here ! Higher ;
the peartree in full
bloom through which
a light falls as
rain— [...] (CPI 365)

C'est d'abord d'un abîme dont il est question : « loss keeps / me from such a catalogue ». Une perte, un déficit fait obstacle au catalogue pastoral chaucerien, à la liste de fleurs et arbres fruitiers qu'il voudrait établir. La césure entre « loss keeps » et l'objet qui le complète (« me from such a catalogue ») institue un rapport plus important entre la perte et le verbe « keep », « garder », « retenir », « contenir ». L'espace de quelques secondes, jusqu'à ce que l'œil se déplace au vers suivant, le verbe « keep » est employé de façon intransitive. Les deux monosyllabes viennent ainsi former comme une oxymore : « la perte retient ». En français, le verbe « retenir » désigne volontiers le processus de mémorisation :

⁷³³ P. Mariani, *William Carlos Williams, op. cit.* 700.

La mémoire n'est pas un instrument qui servirait à la reconnaissance du passé, mais [elle] en est plutôt le médium. Elle est le médium du vécu comme le sol est le médium dans lequel les villes antiques gisent ensevelies. Celui qui cherche à se rapprocher de son propre passé enseveli doit se comporter comme un homme qui fait des fouilles. [...] [I]l est utile, certes pendant les fouilles, de procéder selon des plans ; mais la bêche prudente et tâtonnante, elle aussi, est indispensable dans le sol sombre. Et il se leurre complètement, celui qui se contente de l'inventaire de ses découvertes sans être capable d'indiquer dans le sol actuel le lieu et la place où est conservé l'ancien. Car les véritables souvenirs ne doivent pas tant rendre compte du passé que décrire précisément le lieu où le chercheur en prit possession⁷³⁵.

La perte conserve donc et elle se souvient, car le poème « Asphodel » est avant tout une collection et une re-collection, une cueillette et un instant de re-cueillement dans lequel le poète cherche à légèrer précisément sa carte et retracer le lieu précis des dépouilles qu'il exhume. Ce qui intéresse Williams, c'est bien comme le dit Walter Benjamin de « décrire précisément le lieu où le chercheur » prit possession du passé et, comme Ginsberg le fera après lui, de fixer une nouvelle légende autochtone sur la carte du New Jersey.

Maps are not just colorings in of preset outlines or simple depictions of portions of the physical universe. Maps present entire world views, with all that that implies in terms of philosophical or scientific outlook, theological import, political influence, aesthetic perspective, and artistic choice.⁷³⁶

Ici la carte vient exprimer la volonté du poète moderniste d'attacher à son territoire un vocable adapté à sa géologie et à son identité, de ramasser les mots à même le sol comme il cueille les fleurs.

Par le détour de cette prétention, le poète formulera tout de même son catalogue car c'est dans la perte, dans les replis de la mémoire que sont piégés les souvenirs de couleurs et de mouvements ou, comme Williams l'exprimera dans son poème « The Flowers by the Sea », « but color and the movement—or the shape / perhaps—of restlessness » (*CPI* 378). Comme l'asphodèle dont l'odeur pénètre « toutes les anfractuosités » (*CPII* 337), les couleurs et mouvements des fleurs s'amassent dans l'abîme immémorial et une fois de plus, il est hors de question pour Williams de se soumettre à la banalité du silence et de

⁷³⁵ Walter Benjamin, *Images de Pensée*, traduit par Catherine Perret, Paris, Éditions de Minuit, 1992, 76.

⁷³⁶ Sylvia Tomasch, « *Mappae Mundi* and “the Knight’s Take”: the Geography of Power, the Technology of Control » in *Literature and Technology*, ed. Greenberg & Schachterle, Cranberry, NJ, Associated University Press, 1992, 66.

mourir, « incommunicado ». Par les prétéritons de départ (« I cannot tell it all » dans *Paterson V*, et « loss keeps me from such a catalogue » dans « the Flower Alone »), les vers qui en découlent deviennent un acte de défiance, non pas exactement au silence, mais à l'absence de mots.

Finalement, le poète célèbre l'hybridité dans « the Flowers Alone » et conclut sa liste : « and all / the living hybrids ». Cette étrange conclusion au poème rappelle la scène de pastorale dans *Le Conte d'Hiver* au cours de laquelle Polixenes célèbre l'hybridité des fleurs que Perdita distribue alors même qu'elle les dédaigne : « the fairest flower o'th' season / Are our carnations and streaked Gillyvors, / Which some call nature's bastards [...] and I care not / To get slips of them⁷³⁷. » C'est Polixenes (fidèle à son patronyme) qui lui répond qu'il est un art que la nature elle-même cultive, celui de l'hybridation⁷³⁹. Williams célèbre ainsi la diversité génétique et programmatique de son art ainsi que son hybridité personnelle, celle d'un poète américain de père anglais et de mère portoricaine⁷⁴⁰.

Cette conclusion au poème force la relecture et fait apparaître deux parties au cœur même de celui-ci, une première strophe descriptive où il nous est donné à voir de petites violettes au ras du sol (« Low ») et un poirier s'élevant vers la lumière (« higher »), c'est-à-dire des espèces « nobles » alors que la deuxième partie de cette pastorale métissée décrit des espèces hybrides. Le poirier du début devient un coing (« Forsythia, quince blossoms », [CPI 366]), pâle imitation souvent cultivé parmi d'autres arbres du verger comme le pommier. La violette devient quant à elle forsythia, plante de jardin hybride. Mais ce que Williams nous disait déjà dans son *The Great American Novel*, c'est aussi que l'hybridité originelle et naturelle de la terre est enfouie et qu'elle doit être nettoyée, purgée avant d'être retrouvée (I 206). Cette forme de catharsis quasi apocalyptique est omniprésente dans l'œuvre de Williams, elle passe même par les flammes dans le cas de la bibliothèque de Paterson au livre III. Le sol de l'Amérique est recouvert de boue et de rouille et la tâche du poète est de creuser aussi profond que possible pour atteindre l'humus qui permettra l'invention et la création. Par cette analyse se dessine un schéma de ramifications au cœur même de l'œuvre de Williams qui devient une immense tapisserie relatant la vie du New Jersey de la première moitié du XX^e siècle et ses paysages, qu'ils soient pastoraux ou post-industriels.

⁷³⁷ William Shakespeare, *The Winter's Tale*, IV.4 81-84, Oxford, Oxford University Press, 2008, 172.

⁷³⁹ « Yet nature is made better by no mean / But nature makes that mean; so over that art / Which you say adds to nature, is an art / That nature makes » (*Ibid*, IV. 4 89-92, 172-173)

⁷⁴⁰ Voir Chapitre Premier.

Deux ans avant la parution de « Asphodel that Greeny Flower » de Williams, Allen Ginsberg publiait un poème intitulé « An Asphodel » dans lequel la plante venait évoquer l'état mélancolique du poète et sa solitude. Il oppose l'asphodèle à la rose : si la première correspond à la morne réalité, la deuxième est la fleur du désir.

An Asphodel
O dear sweet rosy
unattainable desire
... how sad, no way
to change the mad
cultivated asphodel, the
visible reality ...
and skin's appalling
petals— how inspired
to be so lying in the living
room drunk naked
and dreaming, in the absence
of electricity ...
over and over eating the low root
of the asphodel,
gray fate ...
rolling in generation
on the flowery couch
as on a bank in Arden—
my only rose tonite's the treat
of my own nudity. (CP 96)

Williams avait connaissance des vingt vers qui composent cette « Asphodèle » au moment de la rédaction de son propre poème dans lequel il fait d'ailleurs référence à plusieurs reprises au jeune poète. On peut donc y lire une réponse de Williams à Ginsberg. Là où Ginsberg conserve les connotations de l'asphodèle comme fleur mortuaire dont la racine était mangée par les plus miséreux, et de la rose comme symbole du désir charnel, Williams renverse l'échelle des valeurs. Le désir aux nuances de rose, « rosy », de Ginsberg devient l'asphodèle « plutôt verte », « greeny », chez Williams. En éteignant les lumières de son salon, Ginsberg vient se placer lui aussi dans les ténèbres alors que chez Williams, la fleur souterraine s'élève par le biais de l'imagination, les mots lui confèrent une odeur, une forme, une sensation. Là où pour Ginsberg, elle reste la fleur dantesque des entrailles de la terre, pour Williams elle

« célèbre la lumière⁷⁴¹ ». Cependant, Williams semble avoir trouvé dans les premiers poèmes de Ginsberg un rythme, la « mesure mystique » des passions humaines, mentionnée en introduction. Pour Paul Mariani, l'influence de Ginsberg sur *Paterson V* et « Asphodel that Greeny Flower » est incontestable.

It was a description of a measure that tallied nicely with the measure of Williams' own « Asphodel » and *Paterson 5*. So Dante's initial tercet, englished by Williams at the start of his introduction to Ginsberg as
In the middle of the journey of our life (I came to)
myself in a dark wood (where) the
straight way was lost
becomes, with a little shifting of the typewriter tab, a close approximation of
Williams' own staggered tercets, as in
Of asphodel, that greeny flower,
like a buttercup
upon its branching stem⁷⁴⁴.

Avec « Asphodel » et *Paterson V*, la boucle est bouclée. Williams atteint grâce au pied variable une forme d'atemporalité. Le temps y est comme suspendu, il y est question du passé (de l'art rupestre à Cézanne en passant par Chaucer et Melville) mais aussi du présent et des générations futures. Tous les fils du temps s'y entremêlent pour former un canevas immémorial. « Asphodel that Greeny Flower », lettre d'amour à sa femme Flossie, est un retour vers le calme du foyer, un rapatriement des savoirs du poète. Comme Ginsberg lorsqu'il retourne à la fin de sa vie dans son New Jersey natal (voir *supra*), Williams rapporte ici un savoir acquis de l'autre côté, un savoir de la marge, de la *lice*, du pays de la licorne et de l'imagination.

This is the scenario ; he is more the teacher, garnering the fruits of his epic journey, crafty Odysseus retelling his tale to Penelope. There is no strain in the telling ; the past moves in step with the present⁷⁴⁵.

Comme dans un herbier, les odeurs et sensations y sont consignées et étiquetées. Sensations physiques ou intimes, elles font surgir la subjectivité du poète. L'herbier devient engramme, mnème des sensations.

⁷⁴¹ « but it too / celebrates the light. » (*CPII* 337, « Asphodel, that Greeny Flower »).

⁷⁴⁴ P. Mariani, *William Carlos Williams, op. cit.* 703.

⁷⁴⁵ Paul L. Mariani, « The Satyr's Defense », art. cit, 7.

b. Grenier des mémoires olfactives

Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir⁷⁴⁶.

—Marcel Proust

Odeur et indice du souvenir

Le poème « Asphodel, that Greeny Flower » se déploie comme un millefleurs, et ses verts feuillettes (et *vers feuillés*) se lisent comme un véritable herbier. Il s'agit bien d'une asphodèle, fleur qui pousse fréquemment dans les prairies du New Jersey et que Williams, en lecteur d'Homère, associait aux enfers et à Perséphone.

When I was a boy
I kept a book
to which, from time
to time,
I added pressed flowers
until, after a time
I had a good collection.
The asphodel,
forebodingly,
among them.
I bring you,
reawakened,
a memory of those flowers.
They were sweet
when I pressed them
and retained
something of their sweetness
a long time. (CPII 312)

⁷⁴⁶ Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, 46.

Si les replis de la mémoire capturent et retiennent dans « The Flowers Alone », ici aussi il s'agit de conserver. L'acte de nomination et de préservation est double, il y a d'abord l'herbier que le poète confectionnait étant petit et puis il y a aussi l'engramme de l'herbier exprimé par le poème :

What do we remember that was shaped
as this thing
is shaped ? [...] (*CPII*, 239)

Le poème ressuscite l'herbier et les fleurs qui s'y trouvaient : « reawakened » (*CPII* 312). Tout comme l'asphodèle homérique⁷⁴⁷ qui pousse dans les entrailles de la terre, fleur de Perséphone ou Korè aux enfers, les gerbes de l'herbier sont comme exhumées par le poème :

There are flowers also
in hell. So today I've come
to talk to to you about them, among
other things, of flowers (*CPII* 238-9)

Car si l'Asphodèle est la fleur des morts et pousse dans les prairies infernales, l'imagination la ressuscite, c'est pourquoi la fin du poème « Asphodel » se place sous le signe de l'imagination :

Asphodel
has no odor
save to the imagination (*CPII* 336)

Le poète passe ses souvenirs au tamis pour retrouver les sensations que lui procurait l'herbier. Et si la couleur est la première à s'effacer (« The color / was the first to go » [*CPII* 312-13]) il en reste l'odeur fantasmée. L'odorat est un sens que le poète développe dans toute son œuvre. Les arômes qui parcourent la poésie de Williams ont fait l'objet de peu d'analyses même si au détour d'un commentaire plus large sur le goût, Joseph Hillis Miller en rappelle l'omniprésence :

Scents have the same penetrating power [as taste]. Williams has an acute sense of smell and in a charming poem (“smell!” CEP 153) ironically reproaches his “strong-ridged and deeply hollowed / nose” for wanting to smell everything, “always indiscriminate, always unashamed”, smelling the “souring flowers” of the poplars, the

⁷⁴⁷ “[T]he Fields of Asphodel [are] where the dead, the burnt-out wraiths of mortals make their home.” Homer, in *Odyssey* 24.5-9, trad. Robert Fagles, London, Penguin Books, 1999.

“rank odor of a passing springtime”, with as much delight as more lovely aromas. His nose is determined to “taste everything”, “know everything”, “have a part in everything”. In another poem he praises “the smell / of new earth on a stone / that has lain breathing/ the damp through its pores”⁷⁴⁸.

Miller donne ici un échantillon des différentes senteurs qu’exhalent l’œuvre poétique de Williams et sur lesquels nous reviendrons. L’autobiographie de l’auteur est déjà assez expressive dans ce sens et le poète s’y remémore la première fois qu’il sentit le parfum de la violette : « When Mother was out to visit me one day, I had her take a picture there sitting on a tree root— it is still somewhere about the house. This is my first memory of the odor of violets. I went there when I could [...] » (*A* 31). Cette effluve sillonne l’œuvre de Williams et on la retrouve par exemple dans *The Great American Novel* :

That morning in the October garden she had picked a violet for him and placed it in his coat. Watching the feet of men and women as they touched the pavement a strong odor of violets crossed his path. (*I* 197)

Dans *Al Que Quiere!* déjà (1917), il se plaignait de l’inclination de son nez à vouloir tout renifler de façon indiscriminée : « What tactless asses we are, you and I, boney nose, / always indiscriminate, always unashamed » (« smell! », [*CPI*, 92]). Lorsque le poète se compare dans la préface de *Paterson* à un chien errant dans le parc, flairant d’arbre en arbre l’odeur d’urine s’échappant des racines, il renoue avec ce motif séminal.

Sniffing the trees,
just another dog
among a lot of dogs.
What
else is there? And to do?
The rest have run out—
after the rabbits.
Only the lame stands—
on
three legs. Scratch front
and back.
Deceive and eat. Dig
a musty bone (*P* 3)

⁷⁴⁸ Joseph Hillis. Miller, *Poets of Reality*, Chap. VII « William Carlos Williams », *op. cit.* 317.

Dans « Asphodèle », composé une dizaine d'années plus tard, le poète, dont le flair s'est émoussé avec l'âge, fouille ses souvenirs pour faire émerger à la surface du poème les odeurs enfouies, les dépouilles aux relents de moisi (« musty bone »). Chaque mot s'étire sur la surface de la page pour se donner à voir, à entendre et à *sentir*. Dans un essai sur e.e Cummings, Williams rappelle que les mots sont des vecteurs sensoriels :

He wanted to feel. He wanted to see, see, see! and make the words speak of what he saw... and felt. For it must not be forgot that we smell, hear and see with words and words alone, and that with a new language we smell, hear and see afresh [...] (SE 266)

Dans ce renouveau sensoriel, « afresh », c'est bien la mémoire reveillée —*reawakened*, ressuscitée par l'imagination qui s'exprime. La mémoire et l'imagination doivent être comprises dans leur interaction, un entrelacs permanent qui les noue inextricablement. Cette interdépendance est visible dans le texte williamsien mais elle est aussi l'un des problèmes posés à et *par* la philosophie ou, comme le dit Paul Ricœur : « le problème posé par l'enchevêtrement entre la mémoire et l'imagination est aussi vieux que la philosophie occidentale⁷⁴⁹. »

Les Grecs avaient deux mots, mnémé et anamnésis, pour designer d'une part le souvenir comme apparaissant, passivement à la limite, au point de caractériser comme affection — *pathos* — sa venue à l'esprit, d'autre part le souvenir comme objet d'une quête ordinairement dénommée rappel, recollection⁷⁵¹.

Chez Williams, cet entrelacs n'est pas problématique, il définit la texture même de son sol poétique et aussi de sa fiction dans le cas de *In the American Grain*. Comme dans le célèbre extrait de *À la Recherche du Temps Perdu* cité plus haut, le sentir et le souvenir sont intrinsèquement liés ou, comme le murmure Williams dans « the A,B & C of it », « Time without odor is Time without me. » (CPII 83) ou bien encore « The instant / trivial as it is / is all we have / unless—unless / things the imagination feeds upon, the scent of the rose, startle us anew » (CPII 310, « Shadows »). L'odeur chez Proust comme chez Williams provoque un véritable événement phénoménologique qui entraîne la remémoration. Or, il s'agit dans le cas de l'extrait de Proust, de *mnémé*. C'est-à-dire que le souvenir est perçu dans sa phase cognitive, il est donc involontaire. En revanche, Williams saisit le souvenir dans sa phase suivante, phase d'*anamnésis*, plus pragmatique, de recherche active du souvenir.

⁷⁴⁹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 7.

⁷⁵¹ *Ibid.* 4.

Le poète nous donne à *sentir* dans toutes ses acceptions en français. On notera d'ailleurs que si la vue et l'ouïe possèdent deux verbes, l'un pour désigner le procès « actif » et l'autre « passif » (regarder / voir, écouter / entendre), cette dichotomie n'est pas évidente pour l'odorat, sentir peut être à la fois volontaire et involontaire⁷⁵³. Nous citons plus tôt Benjamin au sujet du souvenir dont il nous dit qu'il faut retrouver le lieu d'enfouissement, et c'est bien par l'odeur que le poète en véritable chien pisteur finit par retrouver la dépouille⁷⁵⁴. Comme l'énonce Proust, l'odeur persiste, elle est en attente et se réserve même après la mort, on la trouve donc localisée « sur la ruine » du souvenir, elle en est l'indice et la trace.

Dans « Asphodel, that Greeny Flower », point d'orgue au recueil *Journey to Love*, le poète achève sa cueillette de fleurs et souvent, recherchant activement l'efflorescence du souvenir, se laisse guider par l'odeur.

I have forgot
and yet I see clearly enough
something
central to the sky
which ranges round it.
An odor
springs from it!
A sweetest odor!
Honeysuckle! And now
there comes the buzzing of a bee
and a whole flood
of sister memories. (CPII 312)

L'odeur se fait ici l'ultime condition du souvenir et de la remémoration. Elle vient dans cette instance pallier l'oubli. Le poète distingue une forme nébuleuse et indescriptible dans le ciel exhalant une odeur. C'est elle qui permet au poète de construire une image mentale précise et aux contours distincts et donc d'*imaginer*. L'émotion provoquée par le souvenir de l'effluve est vive et le rythme change, alors que se déverse un flot (« flood ») de recollections auditives

⁷⁵³ À ce sujet, si le toucher et le goût n'ont aussi qu'un seul verbe pour désigner le processus, on notera qu'ils sont, contrairement à l'odorat, quasi-exclusivement volontaires ou « actifs ».

⁷⁵⁴ Williams raconte dans son autobiographie qu'il connaissait toutes les odeurs balisant le chemin de l'école : « At Jersey City, we took the ferry; in winter it was sometimes, because of ice in the river, a thrilling ride. Up Warren or Chambers Street to either the Ninth or Sixth Avenue el was the next step. I knew every smell of the way. » (A 43).

et visuelles. Le poète nous décrira ensuite l'herbier qu'il tenait quand il était enfant, et les odeurs qui s'en dégagent. C'est l'odeur initiale du chèvrefeuille (« Honeysuckle! ») qui convoque le minutieux catalogue de fleurs qui s'en suivra. Voici les quelques vers qui clôturent le poème :

It is late
but an odor
as from our wedding
has revived for me
and begun again to penetrate
into all crevices (*CPII* 337)

L'odeur s'infiltré dans toutes les anfractuosités qu'elle imprègne durablement. Williams mentionne l'heure tardive (« it is late ») et précise que c'est cette odeur à la fois inerte et profonde, qu'il a suivie jusqu'à l'achèvement du poème. Dans un poème intitulé « Daphne and Virginia », du précédent recueil *Desert Music* (1954), le poète définissait l'odeur subtile du buis : « It is a love / less than / a young man's love but, / like this box odor / more penetrating, infinitely / more penetrating, / in that sense not to be resisted » (*CPII* 248). De même dans « Asphodel », le poète compare l'odeur tenace de l'asphodèle à celle de son mariage à Flossie. Cette représentation érotique de la fleur n'est pas sans évoquer les tableaux floraux de Georgia O'Keefe que Williams connaissait bien. Dans les poèmes les plus tardifs, l'odeur que le poète ne cesse de flairer est celle de l'amour : « Men / against their reason / speak of love, sometimes, / when they are old. It is / all they can do . . . » (*CPII* 249).

L'imagination à l'épreuve de l'effluve pestilentielle d'une littérature consignée

D'abord, il y a l'odeur telle que conservée dans l'herbier, indice du souvenir, mais on trouve aussi chez Williams l'odeur âcre et rance s'exhalant de la bibliothèque au livre III de *Paterson*, trace d'un lourd passé littéraire dont le poète cherche à s'extraire : « Book Three tells about the library. I even smelled the library. I hated it » (*IWWP* 83).

The Library is desolation, it has a
smell of its own
of stagnation and death .
Paterson.
[...]
The place sweats of staleness and of rot

a back-house stench . a
library stench (*P* 96-98)

Ayant flairé l'odeur de la bibliothèque depuis le dehors, Williams détecte le lieu d'ensevelissement de la charogne à l'odeur pestilentielle : ce sont les livres entreposés là depuis des décennies qui commencent à dépérir. La bibliothèque sert pour le poète de mausolée aride, « pour lui, la littérature canonique n'est rien de plus qu'une couche morte du palimpseste littéraire qui recouvre le sol et le rend infertile⁷⁵⁵. » L'évanouissement des œuvres canoniques, le dés-oeuvrement, cet abîme ardent et incandescent est le lieu où s'engouffre la modernité chez Williams. La conflagration, à la fois autodafé et crémation de ce corps littéraire pétrifié, est le seul moyen pour Williams de rendre les écrits à la nature, de se libérer de l'odeur fétide et d'accéder à une poésie renouvelée.

(breathing the books in)
the acrid fumes,
for what they could decipher
warping the sense to detect the norm, to break
through the skull of custom
to a place hidden from
affection, women and offspring—an affection
for the burning .
[...]
Breathless and in haste
the various night (of books) awakes! awakes
and begins (a second time) its song, pending the
obloquy of dawn. (*P* 115)

Pour le poète, l'emprisonnement d'une émotion par les mots est parfaitement illusoire. Une fois l'odeur cernée et l'objet exhumé, il se retrouve à nouveau cloisonné dans la langue, et dans les signes qu'il faut à nouveau aplatir et fracturer. Le mot doit être remis en liberté, il n'est pas permanent et ne peut se revivifier qu'en étant anéanti, calciné : « Words are not permanent unless the graphite be scraped up and put in a tube or the ink lifted. » (*I*, « The Great American Novel », 158) Pourtant, et c'est bien là toute la contradiction, les mots sont le seul matériau offert au poète, le seul véhicule dont il dispose pour creuser, débusquer la substance enterrée et l'extirper : « Words progress into the ground. One must begin with

⁷⁵⁵ H. Aji, *William Carlos Williams, op. cit.*, 88.

words if one is to write. But what then of smell? What then of the hair on the trees or the golden brown cherries under the black cliffs. What of the weakness of smiles that leaves dimples as much as to say: forgive me— I am slipping, slipping, slipping into nothing at all. » (*I* 158.) Au moins, nous dit le poète dans « Daphne and Virginia », il est possible d'écrire un poème « while this healing odor is abroad » (*CPII* 249).

Le mot, une fois déraciné, exhale une odeur de terre glaise et de lichens comme dans les deux poèmes suivants :

Rich as the smell
of new earth on a stone
that has lain breathing
the damp through its pores—
Spring closes me in
with her blossomy hair
brings dark to my eyes. (*CPI* 50, « The Shadow »)

Having died
one is at great advantage
over his fellows—
one can pretend.
And so,
the smell of earth
being upon you too—
I pretend
there is something
temptingly foreign
some subtle difference,
one last amour
to be divided for
our death necklaces, when
I would merely lie
hand in hand in the dirt with you. (*CPI* 57, « Spring Song »)

Pour Williams, les mots prennent l'odeur et le goût de ce qu'ils traversent⁷⁵⁷. L'odeur de terre humide est récurrente dans l'œuvre du poète⁷⁵⁸. Ici, elle vient marquer le printemps, métamorphose de la nature qui mue, quitte son manteau de neige pour un tapis de feuilles. L'odeur d'argile, c'est aussi celle des corps que Williams exhume (« Spring Song »), celle de l'histoire du pays et de son sol où sont enlisés des soldats de Sa Majesté, des esclaves, des indiens⁷⁵⁹,... Tout passe par les alvéoles, par le corps, à la fois ceux de la terre et de l'homme. Des pores de la terre s'échappent des effluves qui parviennent aux narines du poète. Ce que la terre expire le poète l'inspire. C'est d'ailleurs pourquoi l'odorat a longtemps été considéré comme un sens primaire et peu évolué associé au monde animal :

“[T]he sense of smell is more highly developed among savages than among civilized men”. Alain Corbin's provocative claim about smell was hardly a new one, and alludes to a traditional prejudice against the role and status of olfaction in civilized and especially classical, cultures. Smell was a base, animal behavior associated with lust, greed and sensuality [...] ⁷⁶⁰

Comme l'ouïe et contrairement aux autres sens, plus analytiques ou tout du moins délibérés, les odeurs pénètrent le corps de façon indiscriminée et involontaire. Le souvenir se déclenche de manière mécanique et corporelle plus qu'intellectuelle comme l'explique Jean Paul Sartre au sujet de l'image dans la pensée de Spinoza :

La théorie de l'image est comme chez Descartes coupée de la théorie de la connaissance et se rattache à la description du corps : l'image est une affection du corps humain ; le hasard, la contiguïté, l'habitude sont les sources de la liaison des images et le souvenir, la résurrection matérielle d'une affection du corps, provoquée par des causes mécaniques⁷⁶¹.

Williams prend l'immédiateté de l'odorat et du souvenir que la senteur peut évoquer comme terreau fertile à l'imagination, qu'il développe dans toute sa poésie. Le praticien qu'il est s'intéresse tout particulièrement aux réactions instinctives du corps. Ainsi l'imagisme se lie souvent pour lui, au souvenir, au passé, dont il se construit une image par le biais de

⁷⁵⁷ « Words are words. Fog of words. The car runs through it. The words take up the smell of the car. Petrol. » (*I* 159, « The Great American Novel »)

⁷⁵⁸ Voir les premiers chapitres de l'autobiographie, très éloquentes sur ce point : « What I learned was the way the moss climbed about a tree's roots, what growing dogwood and iron wood looked like; the way rotten leaves will mat down in a hole—and their smell when turned over—every path among those trees had its character, moist or dry. » (*A* 19, je souligne).

⁷⁵⁹ « primal and continuous identity with ground itself » (*LAG* 33)

⁷⁶⁰ Mark Bradley, *Smell and the Ancient Senses*, ed. Bradley, New York, Routledge, 2015, 4.

⁷⁶¹ Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, Paris, PUF Quadrige, [1936], 1989, 9.

l'imagination. Pour Ezra Pound et les poètes imagistes, dont Williams ne fit partie que marginalement, l'image est le stimulus d'une effervescence émotionnelle et intellectuelle contenue dans un seul instant : « an intellectual and emotional complex in an instant of time⁷⁶². » Le poème imagiste, « Nantucket », est une illustration de la façon dont Williams intègre ce précepte poundien à son exploitation des sens et en particulier de l'odorat, sublimé par l'imagination :

Flowers through the window
lavender and yellow
changed by the white curtains—
Smell of cleanliness
Sunshine of late afternoon—
on the glass tray

a glass pitcher, the tumbler
turned down, by which
a key is lying—And the
immaculate white bed (*CPI* 372)

Le traitement direct de la chose⁷⁶⁴ implique pour Williams l'image olfactive. Ici, c'est l'odeur du linge propre qui définit les contours du poème non sans rappeler à nouveau Proust, dans *Jean Santeuil* cette fois : « un jour vous sentirez seulement en prenant une serviette, l'odeur fine du linge propre, et vous vous souviendrez de l'arrivée à la campagne, quand après le dîner votre mère vous couchait après vous avoir revêtu d'une chemise blanche, dans des draps blancs, la tête sur un oreiller blanc⁷⁶⁵. » Dans les deux cas, l'odeur fraîche du linge blanchi vient souligner la clarté et donc l'immédiateté de l'émotion vive. Dans le poème de Williams, comme pour illustrer la structure même du poème imagiste, tout est cristallin : le plateau est en verre et renvoie la lumière du soleil, le pichet est aussi en verre, et l'on aperçoit des fleurs par la fenêtre. Le regard part de l'extérieur, des fleurs jaunes et violettes pour se diriger vers l'intérieur. C'est le blanc qui envahit le texte, la lumière aveuglante qui vocifère à la surface de la page ôte par là-même au poème son épithète « imagiste », refusant presque toute

⁷⁶² Ezra Pound, « A Few Don'ts by an Imagiste », in *Poetry: A magazine of Free Verse*, Chicago, Vol. I, No. 6, Mars 1913, 200.

⁷⁶⁴ « Direct treatment of the “thing”, whether subjective or objective » est le premier principe de l'imagisme selon Ezra Pound comme il l'expliqua dans le numéro de mars 1913 de la revue *Poetry: A Magazine of Verse*.

⁷⁶⁵ Marcel Proust, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, 397.

scripturalité. Ce tapis blanc se fait le support d'une parole plus marquée, si objective soit-elle : « smell of cleanliness ». L'odeur du propre est d'autant plus présente que tout est blanc et immaculé. Pourtant, si ce poème est souvent cité parmi les exemples les plus représentatifs de l'imagisme, il déplace le traitement direct de la chose de l'objectif vers le subjectif. Le poème vient effleurer de façon énigmatique un mouvement intérieur et ne fait pas qu'indiquer la transcendance possible du monde des objets comme l'explique très justement Neil Myers dans son article « Sentimentalism in the Early Poetry of William Carlos Williams ».

These poems are not simply consecutive collocations of hard, external images; there is something puzzling about them, different from most imagism. They have a quality of internal happening, of an inward structural event that somehow manages to convey a sense of the mystery of objects and relationships, and that makes the orderly contrasts of conventional imagist poem⁷⁶⁷.

C'est en partie le traitement de l'odeur chez Williams qui vient conférer à l'ensemble une dimension et une direction supplémentaires dans la mesure où elle traverse le poète qui offre un point de vue unique sur la scène qu'il décrit. C'est elle, par un vers aussi brutalement simple que « smell of cleanliness », qui souligne la dualité du poème ou, comme l'exprime Joseph N. Riddel : « For this reason Williams could argue that symbols, similes, and images denied at least one of the unique properties of words, either by pointing backward to the consciousness of the subject who speaks itself in them or by pointing forward to some idea that transcends them, toward which they yearn. The point was that words could not avoid either of these properties⁷⁶⁸ [...] » Le poème est déjà la marque d'un premier écart entre imagisme et objectivisme.

c. L'alphabet des arbres⁷⁶⁹

Abécédaire des plantes

Oh, keep the neck bent, plod with the back to the split dark! Walk in the curled mudcrusts to one side, hands hanging. Ah well ... Thoughts are trees! Ha, ha, ha, ha!
Leaves load the branches and upon them white night sits kicking her heels against the stars. (*I*, 70, « Kora in Hell »)

⁷⁶⁷ Neil Myers, « Sentimentalism in the Early Poetry of William Carlos Williams », *American Literature*, Vol. 37, No. 4, Duke University Press, Janvier 1966, 462.

⁷⁶⁸ Joseph N. Riddel, *The Inverted Bell: Modernism and the Counterpoetics of William Carlos Williams*, New Orleans, Louisiana State University Press, 1974, 132.

⁷⁶⁹ « The alphabet of / the trees » (*CPI* 348).

La définition de l'imagination williamsienne se trouve subsumée par ces quelques lignes du recueil *Kora in Hell*. L'imagination poétique est à l'image de l'arbre, par l'effet d'une symbiose, elle prend racine pour finalement vivifier son potentiel germinatif et ses branches feuillues sont le siège où l'oxymorique nuit claire étoilée peut venir se coucher. Dans un autre poème, composé en 1930, « The Botticellian Trees », les arbres deviennent les messagers prophétiques de la saison des amours. Si le poète refuse de lire la nature pour y voir le dess(e)in, (« design »), d'une présence divine comme les poètes romantiques du XIX^e siècle, il en interprète les formes et laisse libre cours à son imagination. Le poète ne se contente pas de décrire du dehors la forme de l'arbre, il en questionne la dynamique et plus seulement la géométrie.

D'après l'Oxford English Dictionary un alphabet désigne une série de lettres, organisées selon les conventions d'une langue, un manuel d'apprentissage de la lecture, une clé de lecture pour « déchiffrer » des symboles, un système de symboles et de signes employés pour communiquer, et un livre dans lequel le sujet est présenté de manière alphabétique, un abécédaire. L'alphabet représente donc une convention que le poète vient faire bouger en même temps qu'il s'en sert. Ici, l'alphabet des arbres, c'est à la fois l'œuvre de Williams, véritable abécédaire dans lequel il répertorie une centaine d'espèces, comme celles représentées dans le printemps de Botticelli par exemple, mais ce sont aussi les formes géométriques, les « runes éternelles de l'amour, & du silence⁷⁷⁰ » que les arbres tracent dans le ciel, « ciphers », que le poète tente de déchiffrer. Dans *Spring and All* (1923), Williams renverse les codes en commençant par le chapitre 19 et en mélangeant les chiffres en écritures romaine et arabe, renversement qu'il illustre très bien par le titre de ce qui est en fait le deuxième chapitre :

IIIIX ʌLLIᶒHO

De la même manière, il écrit l'alphabet complet dans *A Novelette*, mais dans un ordre parfaitement différent, celui de son clavier, soulignant ainsi l'arbitraire de l'ordre établi :

This is the alphabet

qwertyuiopaedfghjklzxcvbnm.

⁷⁷⁰ « Eternal runes of Love, & Silence » (Ginsberg, *Collected Poems*, « Contest of Bards », 673, je traduis).

Les branches, comme les phrases, se mettent à nu, se dévoilent par un processus d'exuviation, proche du serpent ou du sycomore dont Williams nous dit qu'il perd son écorce différemment des autres arbres.

Sycamore trees shed their bark differently from most others, by patches, leaving a green or yellow freshness for the beginning year. Nijinski's tights. (*I* 296, « A Novelette »)

Cette dernière référence à la danse insiste sur la dynamique, l'énergie vitale que recèle l'arbre. Le processus de desquamation est le même que celui qu'il nous décrit dans « The Botticellian Trees » lorsqu'il évoque les phrases nues, « stript sentences ».

The Botticellian trees
The alphabet
of the trees
is fading in the
song of the leaves
the crossing
bars of thin
letters that spelled
winter
and the cold
have been illuminated
with
pointed green—
by the rain and sun—
The strict simple
principles of
straight branches
are being modified
by pinched-out
ifs of color, devout
conditions

the smiles of love—
.....
unit the stript
sentences

move as a woman's
limbs under a cloth
and praise from secrecy
quick with desire
love's ascendancy
in summer—
In summer the song
sings itself
above the muffled words— (*CPI* 348-9)

L'écorce renferme un potentiel renouveau poétique. Ici les branches aux pointes verdies épellent dans le ciel les prémisses d'une saison nouvelle. Vite, le tracé abrupt et rectiligne des rameaux nus s'épaissit, se brouille pour dessiner des formes aléatoires. Les feuilles qui recouvrent les arbres en été fredonnent un chant qui étouffe les branches et l'alphabet qu'elles tracent. Mais ce qui compte par dessus tout pour le poète, c'est bien ce qui se trouve en-deça du feuillage, le corps qui se meut gracieusement sous l'étoffe, la structure même, mise à nue, défrusquée, charnelle et fertile : le poème. C'est pour quoi la structure des branches est ici comparée au corps d'une femme sous ses vêtements, « a woman's / limbs under cloth ». On retrouve ici le « strip » récurrent du médecin à son patient, et l'érotique « TAKE OFF YOUR CLOTHES » au livre III de *Paterson* (100). Ce qui intéresse Williams, c'est bien ce qui se trouve *sous* le feuillage, et l'effeuillage trouve là son double sens. C'est en utilisant la même image que Williams explicite sa définition du roman par opposition au poème. Le poète iconoclaste a la charge de dépouiller, dévoiler, révéler. C'est aussi la raison pour laquelle Williams évite les métaphores, pompeuses soieries qui viennent selon lui recouvrir et étouffer la chair à vif, telle l'écorce du sycomore. Schématiquement, pour Williams, le roman c'est les feuilles, le poème, le tronc.

“You see,” I went on, “there are no primitive novels. It began, barely, with the poem. You do not get the novel until you begin to hide the cruel nudity; until you get clothes. [...] We must, in a novel to begin with, have clothes, clothes to strip off—almost. The occasion of the novel is when as time passes out clothed men develop at last into clothes horses. [...] So that the novel is most at home and occupies its greatest esteem when nothing but the clothes remain, which, when *stripped off* reveal—a cipher. *The iconoclast at work*. It should, as did Henry James's work, usher in the classic age, the poem.” (*A* 369, je souligne)

Dans le motif récurrent de l'arbre employé par Williams, ce qui compte c'est le dessin qu'il trace, c'est-à-dire la ligne de démarcation et donc la rencontre entre l'objet et la lumière.

[L]e contour de l'arbre est cette zone de pénétration entre la feuille et la lumière, non pas d'exclusion mais de communication entre la physiologie végétale et l'atmosphère environnante. L'arbre communique avec la nature en chaque point de son être, ainsi que l'attesterait encore l'invisible ramification des racines dans la terre nourricière. Racines et radicules, chevelure vivante, ne sont pas distinctes de leur environnement, refermées sur elles-mêmes ; leur raison d'être est de faire accueil aux substances éparses dans le sol. La forme vivante se trouve en état de complémentarité, de communion avec l'ambiance ; il en est de l'animal comme de l'arbre et de l'homme comme de l'animal⁷⁷².

Ce lien entre l'homme, l'animal et l'arbre, Williams l'illustre bien dans l'introduction de *Paterson* citée précédemment lorsqu'il tisse son propre réseau poète-chien-arbre. Mais les notions sur lesquelles nous souhaitons ici revenir sont celles de la « zone de pénétration » entre feuille et lumière et la question de cette « chevelure vivante » dont parle ici George Gusdorf.

Tout d'abord, dans « The Boticellian Trees », l'interaction entre les feuilles et la lumière ainsi que la question des couleurs est tout à fait centrale. L'alphabet des arbres ne se dessine que sur le fond de la nuit étoilée, comme dans le *Le Printemps* de Boticelli qui dépeint plus d'une centaine d'espèces végétales et dont les branches d'arbres dessinent derrière Venus un véritable vitrail : de l'opacité de la tapisserie à la transparence du verre. C'est également le cas dans le poème « The Flowers Alone » :

—low, the
violet, scentless as
it is here ! higher,
the peartree in full
bloom through which
a light falls as
rain—
[...]
And bare as
they are, the coral
peach trees melting

⁷⁷² George Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982, 47.

Wheelbarrow » qui dessine une brouette vernissée par la pluie⁷⁷⁵, et ont souvent été commentés en lien avec son attrait pour la peinture, notamment le précisionnisme. L'emploi de répétitions a également fait l'objet de nombreuses analyses et il semble pertinent de mettre en rapport ces deux aspects de la poétique williamsienne.

Des pétales au sépales : mouvement centripète et géométrie fractale

Les répétitions fréquentes permettent de dessiner une forme de perspective, de profondeur et ainsi, de recevoir la lumière en plusieurs angles. Elles offrent au poète une possibilité de déplacement autour de l'objet et donnent ainsi à voir trois dimensions au lecteur. La répétition serait donc en lien avec le mouvement centripète dépeint par Williams. Le poème « The Crimson Cyclamen », élégie pour son ami et peintre Charles Demuth, en est une démonstration. Le poème consiste en une description géométrique et dynamique du cyclamen, plante qui comme le poème, n'a rien de superflu, pas de concaténation qui viendrait alourdir la syntaxe : « a pattern more / of logic than a purpose / links each part to the rest, / an abstraction / playfully following / centripetal / devices, as of pure thought ». (CPI 420). Éternité cyclique, donc, mais non téléologique. Les pétales orbitent autour du cœur et dessinent une corolle, comme autant d'individus autour du cercueil. Chaque strophe se présente elle-même comme un pétale orbitant de façon centri-pétale autour de la mort du peintre qui n'est jamais ainsi nommée mais demeure dans la répétition des termes « frail » ou « edge », le tiret final et bien sûr la chute ultime des pétales : « the petals fallen now well back / till flower touches flower / all round / at the petal tips / merging into one flower—» (CPI 426). Le poème fait sans arrêt usage du même lexique⁷⁷⁶ : flower, petal, edge, leaf, stem. C'est que le poète vient ici esquisser une série de cyclamens, comme une déclinaison du même objet sous tous les angles. Le cyclamen contient en puissance toutes les déclinaisons possibles de lui-même et en chaque saison. Le poète effectue un mouvement centripète autour de la fleur pour mieux la décrire et les prépositions spatiales sont omniprésentes : « Upon each leaf », « Under the leaf », « lifts / through the leaves », « From above / to the streams ».

Le poème vient mettre en pratique dans sa structure la régularité géométrique des pétales et suit la « logique » de ses motifs, « patterns » (CPI 420). L'itération se poursuit à différentes échelles, celle du bouton, de la feuille, de la tige, des pétales, de la fleur, de la plante et du poème. La mélancolie envahit toutes les échelles et le poétique s'abîme dans

⁷⁷⁵ « glazed with rainwater » (CPI 224).

⁷⁷⁶ Nombre d'occurrences des termes dans le poème « The Crimson Cyclamen » : Flower (12), Petal (10), Edge (10), Leaf (8), Stem (7).

chaque atome du cyclamen. Si *Paterson* est le poème-fleuve de Williams, Paul Mariani donne au poème « Asphodel that Greeny Flower » le nom de « poème-fleur » et ce terme convient aussi très bien ici. Le poème-fleur « The Crimson Cyclamen » se déploie en répétant sa propre structure comme les algorithmes itératifs en géométrie fractale⁷⁷⁷. De plus, Charles Demuth avait peint un tableau intitulé *The Pink Cyclamen* que Williams reprend ici en changeant la couleur. La fleur n'est plus rose mais pourpre, rouge sang, tout du moins dans le titre. Le poème prend alors un air keatsien d'*ekphrasis*, double mise en abîme du cyclamen. Le poète inaugure le poème en nuancant sa couleur, comme un peintre fusionnant les teintes sur sa palette pour trouver la couleur idéale : « White suffused with red / more rose than crimson » (*CPI* 419) et il achève le poème sur une teinte de mauve : « the rose of it nearly all lost / a darkness of dawning purple / paints a deeper afternoon » (*CPI* 425). Le poète pose ainsi la question du dialogue entre les arts et de la réécriture, de la représentation dans un autre medium. La forme élégiaque elle-même favorise la métatextualité. Le poème est archéologique, il tente de reprendre pas à pas, « gradually », (*CPI* 420) les étapes du tableau. Renversant la direction de l'élégie, le poète cherche une issue et conclut le poème par une renaissance. Il réinvestit la forme statique du tableau pour lui donner mouvement et temporalité⁷⁷⁸. Une fois de plus chez Williams, c'est le cyclique, la révolution qui seule permet d'avancer.

Tout comme le serpent ou la rivière qui se mordent la queue dans *Paterson*, la poussière retourne à la poussière dans un mouvement cyclique d'éternité qui rappelle le nom même de la fleur écarlate, le mouvement est immuable et cyclique, qu'il en soit ainsi, « so be it⁷⁷⁹ » : *Cycl-Amen*.

Tout se répète, se réitère, et s'il reprend la régularité de l'itération de la géométrie fractale, le poète mentionne aussi le tracé accidenté et chaotique⁷⁸¹ des pétales (« irregularly / across the edge—», [*CPI*, 420]), introduisant ainsi le principe de chaos mathématique dont

⁷⁷⁷ « J'a conçu, mis au point et largement utilisé une nouvelle géométrie de la nature. La notion qui lui sert de fil conducteur sera désignée par l'un de deux néologismes synonymes, "objet fractal", et "fractale", termes que je viens de former, pour les besoins de ce livre, à partir de l'adjectif latin *fractus*, qui signifie "irrégulier ou brisé" ». (B. Mandelbrodt, *op. cit.*, 5)

⁷⁷⁸ « in / September when the first / pink pointed bud still / bowed below » (420), « The day rises and swifter/ briefer » (425), « the day passes / in a horizon of colors » (425)

⁷⁷⁹ Voir l'anaphore « So be it. » dans *Paterson* 117-118.

⁷⁸¹ « All pulchritude is relative... We ought not... to believe that the banks of the ocean are really deformed, because they have not the form of a regular bulwark ; nor that the mountains are out of shape, because they are not exact pyramids or cones ; nor that the stars are unskillfully placed, because they are not all situated at uniform distance. » Richard Bentley dans Mandelbrodt, *The fractal geometry of nature*, New York, Freeman, 1986, 6.

l'un des principaux outils est, contradictoirement peut-être, l'algorithme itératif. Benoît Mandelbrot a bien prouvé que l'itération n'empêche pas l'irrégularité et réciproquement, c'est ce qu'il appelle « les erreurs en rafales⁷⁸² ». Le poème devient donc une fraction du monde lui-même en même temps qu'il le contient. De la même façon, lorsque Williams parle de l'asphodèle et de sa floraison, « the apex of its bloom » (*CPII* 315), il nous donne à voir la bombe, « the exploding bomb » (*CPII* 322). La bombe à l'apogée de sa puissance ne ressemble-t-elle pas étrangement à une fleur en pleine éclosion ? Le célèbre poème de Gregory Corso « Bomb » en est une traduction mimétique. Le poème, c'est à la fois la fleur et la bombe dans la poésie de Williams, « the expanding flower of the bomb, hell's other flower: death⁷⁸⁵ ».

Dans *Les Objets Fractals*, ouvrage fondateur sur la géométrie fractale, Mandelbrot prend pour objet de son chapitre premier « la côte de la Bretagne », puis au chapitre V, « les cratères de la lune », c'est-à-dire des objets naturels, mais il applique également la notion d'objet fractal aux rues aléatoires des villes. Dans un poème intitulé « The Flower », publié en 1930, Williams compare implicitement l'irrégularité itérative des pétales à la disposition des îlots de maisons de la cité. Si le titre du poème laissait entrevoir la possibilité d'un nouveau catalogue pastoral, il n'en est rien. La fleur de ce poème représente « l'épanouissement de la cité⁷⁸⁸ » et les racines profondes du poète en Amérique, chaque pétale désignant un point cardinal.

The Flower

A petal, colorless and without form
the oblong towers lies

beyond the low hill and northward the great
bridge stanchions,

small in the distance, have appeared,
pinkish and incomplete —

⁷⁸² B.B. Mandelbrot, *The fractal geometry of nature*, op. cit. Chap 4.

⁷⁸⁵ P.L. Mariani, « The Satyr's Defense », art cit., 8.

⁷⁸⁸ H. Dupeyron-Marchessou, *William Carlos Williams et le renouveau du lyrisme*, op. cit., 119.

It is the city,
approaching over the river. Nothing

of it is mine, but visibly
for all that it is petal of a flower — my own.

It is a flower through which the wind
combs the whitened grass and a black dog

with yellow legs stands eating from a
garbage barrel. One petal goes eight blocks

past two churches and a brick school beyond
the edge of the park where under trees

leafless now, women having nothing else to do
sit in summer — to the small house

in which I happen to have been born. Or
a heap of dirt, if you care

to say it, frozen and sunstreaked in
the January sun, returning. (*CPI* 322-323)

La ville fonctionne comme la fleur, selon un schème préexistant que le poète nous dévoile dans « The Crimson Cyclamen » : « the plant was there / before the flowers / as always— » (*CPI* 420). Les rues de la ville de Rutherford que nous décrit ici Williams sont semblables aux veines de la fleur qui strient les pétales dans son épitaphe à Charles Demuth.

The structure of the petal
that was all red
beginning now to show
from a deep central vein
other finely scratched veins
dwindling to that edge
through which the light
more and more shows

fading through gradations
immeasurable to the eye— (CPI 425)

Si le poète décrit ici la cité de la fleur, il décrira ailleurs la fleur de la cité, celle capable de fissurer la roche et pousser dans la rue entre deux pavés et ainsi de plaider pour un nouveau mariage de l'homme à la nature : « Saxifrage is my flower that splits / the rocks » (CPII 55). La fleur et la ville partagent donc des liens inattendus dans la poésie du poète moderniste, il réconcilie ces objets *a priori* incompatibles : « —through metaphor to reconcile / the people and the stones » (CPII 55).

La nature n'est donc chez Williams, à la fois l'accidenté, le chaotique et le régulier, l'immuable. Les fractales ne sont qu'une des manifestations de ce « tout pour la partie », de ce passage du particulier à l'universel si cher à Williams : « The ethnographic modernist searches for the universal in the local, the whole in the part⁷⁹¹ ».

Racines et cheveux

Nous venons d'observer l'aspect fractal et géométrique dans l'exploration phytopoétique de Williams, et nous souhaitons pour conclure reprendre l'analyse de George Gusdorf qui consiste à voir les racines et radicelles des arbres comme une « chevelure vivante » dont la « raison d'être est de faire accueil aux substances éparses dans le sol⁷⁹³. »

Il faut, pour bien comprendre, rappeler que l'arbre philosophique est une image renversée de l'homme. [...] Ainsi, que sa chevelure soit souterraine ou céleste, l'arbre est lié par sa forme même au corps humain. Implantée de part et d'autre, racine ou ramure, la chevelure tisse le rapport. Tronc du corps et tronc de l'arbre. Bras et branches aussi⁷⁹⁵.

La coiffure est souvent couronnée de feuillage et ce depuis l'Antiquité, des lauriers de Jules César à la couronne d'épine de Jésus. Ainsi, la fleur à la corolle encrassée devient emblème des persécutions subies par le peuple juif dans le poème « In Back of the Real » de Ginsberg :

[...]
A flower lay on the hay on
the asphalt highway
—the dread hay flower I thought— It had a

⁷⁹¹ James Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 4.

⁷⁹³ Georges Gusdorf, *Du Néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983, 47.

⁷⁹⁵ Christiane Noireau, *L'Esprit des cheveux : chevelures, poils, barbes : mythes et croyances*, Paris, Cheminement, 2009, 98.

brittle black stem and
corolla of yellowish dirty
spikes like Jesus' inchlong
crown, and a soiled
dry center cotton tuft
like a used shaving brush
that's been lying under
the garage for a year. (CP 121)

Dès l'ouverture de *Paterson*, Williams offre au lecteur la même métonymie cheveux-racines⁷⁹⁶ que celle décrite par Gusdorf alors qu'il décrit la montagne qui surplombe la ville dans une vision bien moins christique que celle offerte par Ginsberg :

And there, against him, stretches the low mountain.
The Park's her head, carved, above the Falls, by the quiet
river; Colored crystals the secret of those rocks;
farms and ponds, laurel and the temperate wild cactus,
yellow flowered . . . facing him, his
arm supporting her, by the *Valley of the Rocks*, asleep.
Pearls at her ankles, *her monstrous hair*
spangled with apple-blossoms is scattered about into
the back country, waking their dreams— where the deer run
and the wood-duck nests protecting his gallant plumage. (P 3, je souligne)

Garret Mountain rappelle ici la silhouette d'une déesse mythologique dont les cheveux sont souvent un trait majeur : des cheveux bleus d'Aphrodite à l'abondante crinière bouclée de Vénus en passant par la Méduse et sa chevelure entrelacée de serpents. Mais ce qui est ici frappant c'est que l'esquisse que nous donne à voir Williams ressemble étrangement à la femme couronnée de fleurs, allégorie du printemps, dans le *Printemps* de Botticelli (1486) ou bien encore à l'*Automne* et son lourd panier de coings, figues et raisins sur la tête. L'ébauche de la montagne dans *Paterson* entre donc en dialogue avec le poème cité précédemment « The Botticellian Trees ». Les cheveux sont d'une importance *capitale* chez Williams. Sans cesse, les personnages décrits dans les poèmes sont tête-nues, « bareheaded » (P 59, 61, CPI 384,

⁷⁹⁶ Voir aussi Walt Whitman et les « feuilles de cheveux » dont nous citerons deux occurrences : « And now it seems to me the beautiful uncut hair of graves. [...] And roll head over heels and tangle my hair full of wisps. » (W. Whitman, *Complete Poems*, op. cit. 28-30.)

444, *CPII* 77, 267, 139, 544). Comme les branches et feuilles de l'arbre qui s'offrent au soleil dans les exemples précédents, les cheveux sont en contact direct avec la lumière.

Before them an old man,
wearing a fringe of long white hair, bareheaded,
his glabrous skull reflecting the sun's
light and in shirtsleeves, is beginning to speak—

calling to the birds and trees!

Jumping up and down in his ecstasy he beams
into the empty blue, eastward, over the parapet
toward the city . . . (*P* 59)

L'extase ici (« ecstasy ») c'est bien le décentrement du vieil homme en communion avec la nature. Le poète nous précise même qu'il porte des manches courtes, il a les bras nus et la tête nue. C'est là un aspect presque romantique de la poésie williamsienne que cet échange et ce partage harmonieux et organique du vieillard avec son environnement. Lorsque, tête nue, les cheveux sont libérés, il y a mouvement, dynamique. La chevelure coule et éclabousse, à l'image de la chevelure d'Hester Prynne dans le roman de Nathaniel Hawthorne⁷⁹⁷, Williams « observe le mouvement de l'eau à sa surface, comme il ressemble à celui d'une chevelure⁷⁹⁸ » .

bare-
headed, their clear hair dangling—

Two—
disparate among the pouring
waters of their hair in which nothing is molten— (*P* 13)

Les cheveux des deux jumelles sont ici semblables aux eaux torrentielles des chutes de la Passaic. Dans tous les cas, ces cheveux-racines servent en effet de réceptacles aux diverses

⁷⁹⁷ On retiendra en particulier le jaillissement de sa chevelure alors qu'elle retire son bonnet : « By another impulse, she took off the formal cap that confined her hair, and down it fell upon her shoulders, dark and rich, with at once a shadow and a light in its abundance, and imparting the charm of softness to her features. There played around her mouth and beamed out of her eyes, a radiant and tender smile, that seemed gushing from the very heart of womanhood. » dans Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, Boston, James R. Osgood and Co., 1871, 237.

⁷⁹⁸ Léonard de Vinci, *Vieillard et Tourbillons d'Eau*, Florence, Dessin à la plume, vers 1513.

substances qui se trouvent enfouies dans le sol ou sont déversées par la rivière. Comme le poème, les radicelles capillaires se nourrissent de ce substrat pour se ramifier et croître.

Comme les fleurs bourgeonnantes et les arbres fleuris dont ils font la liste, les poètes se font les messagers d'une saison nouvelle. Ils offrent le témoignage de leurs visions des souterrains labyrinthiques, dans un mouvement allant du bas vers le haut, ils cheminent depuis la marge vers le centre pour délivrer un message à la communauté.

CHAPITRE VI

ESPACE & ÉCRITURE PROPHÉTIQUES

La voix de Ginsberg lors de ses nombreuses lectures publiques résonne encore, plus que celle de Williams sans doute, sur les scènes de « poetry performance » américaines. Dans cette oralité, c'est toute la tradition apocalyptique de la littérature qui se trouve réinvestie, ou comme l'écrit John Clellon Holmes : « as a poet, Ginsberg has been perhaps the most potent force in resurrecting the Counter Tradition in American Poetry – the apocalyptic tradition of personal witness and visionary insight that is the legacy of our two greatest 19th century poets, Walt Whitman and Emily Dickinson⁸⁰¹ ». La mise en voix du poème par le poète lui-même lors de ses lectures laisse entendre le bruissement des harmonies anciennes, comme un écho à la parole biblique et prophétique : « The older tradition, the most ancient tradition and... *the* tradition, the conservative tradition, the actual tradition, is oral⁸⁰² ». La lecture orale est une occurrence singulière, Walter Ong rappelle que le terme hébreu *dabar*, qui signifie « mot », désigne également un « événement » et touche donc à la performance orale :

The Hebrew word *dabar*, which means word, means also event and thus refers directly to the spoken word. The spoken word is always an event, a movement in time, completely lacking in the thing-like repose of the written or printed word⁸⁰³.

Il y a événement aussi dans la mesure où, comme l'affirme Jean-Marie Gleize, la lecture du poème par son auteur, lui inflige « un surcroît de sens, [le] surcharge d'intentions et d'inflexions expressives⁸⁰⁴ » et révèle ainsi quelque chose de celui qui le lit. Brian M. Reed remarque quant à lui que le texte subit au passage un préjudice lors de la performance, s'il y a « surcroît de sens », il y a aussi déperdition, le texte se défait d'abord pour se reconstruire

⁸⁰¹ Stanford Library, « Allen Ginsberg Papers », Box 245, Folder 6.

⁸⁰² Allen Ginsberg, *Composed on the Tongue*, *op. cit.*, 55-56.

⁸⁰³ Walter Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London, Routledge, 1982, 75.

⁸⁰⁴ Jean-Marie Gleize, « À quoi ça sert ? » dans *Dire la Poésie ?*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015, 241.

ensuite mais cette nouvelle entité ne doit pas être perçue comme la perte d'un idéal scripturaire : « one discovers that moving from page to performance inevitably incurs a set of denotative and connotative losses. Such losses, though, are not lamentable fallings-away from an Edenic ur-text⁸⁰⁵ ».

En outre, la lecture publique transforme la spatio-temporalité du poème qui s'affranchit du même coup de la longueur du papier et de l'espace clos du recueil pour devenir un véritable « texte tiers⁸⁰⁶ », comme l'affirme Vincent Broqua. Ginsberg célèbre la composition orale car pour lui, le champ clos de la page délimite la longueur des vers de façon arbitraire, et ne rend pas au souffle sa liberté et sa capacité de durée, « [t]he main line of poetry is the breath, not the page⁸⁰⁷ » :

Since it is written down on a page, silently, without everybody talking, the page determines the length of the line. It's an arbitrary thing—if I have a big enough notebook, it's a big long line, generally, because there's room for the hand to move freely across, and the mind to think freely in terms of, the long line. If it's a little pocket notebook that you stick in your back pocket then you tend to have smaller, choppier lines⁸⁰⁸.

Si l'œuvre de Ginsberg a trop souvent été réduite à celle d'un poète narcissique sous psychotropes, c'est qu'il faut prendre en compte l'espace marginal ouvert par la lecture publique, comme nouveau lieu d'échange et de partage. L'œuvre de Ginsberg n'est pas un long solipsisme autolâtre dans la mesure où la parole est toujours *adressée* et le poète se positionne comme témoin (« I saw » [CP 134]) devant les autres. Il nous faudra ici rendre compte de la modalité prophétique du témoignage qui se laisse facilement saisir dans les plis de la mise en voix du poème. Chez Williams, il convient de tendre l'oreille vers le témoignage des chutes vrombissantes qui rendent compte de l'histoire de la localité et en révèlent la multiplicité des voix sous-jacentes, « The roar, unrelenting, witnessing » (P 141).

Cette modalité du témoignage pose avec insistance la question du sujet dont la présence sur scène vient incarner le verbe en même temps qu'il élabore sa propre subjectivité par la lecture. Pour Ginsberg, la lecture à voix haute permet de sortir de l'intériorité pour

⁸⁰⁵ Brian M. Reed, « Visual experiment and oral performance » dans Marjorie Perloff (ed.), *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, 277.

⁸⁰⁶ Vincent Broqua, « Le corps en lecture publique : surdramatisation, corps absent, corps et technologie (trois exemples nord-américains) » dans *Dire la Poésie ?*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015, 297.

⁸⁰⁷ A. Ginsberg, *Composed on the Tongue*, op. cit. 94.

⁸⁰⁸ *Ibid.* 18.

projeter son moi et construire son identité de sujet-poète. La lecture à voix haute a ceci d'apocalyptique qu'elle révèle la voix du poète d'ordinaire dissimulée derrière le texte et que le poète s'y révèle à lui-même ou comme l'écrit Jean-Jacques Viton dans son « Vestiaire » : « Une lecture en public s'apparente aussi à l'exposition d'un fragment, d'un détail, tendu à l'attention, sinon à l'analyse, d'un auditoire⁸⁰⁹ ». C'est un nouveau versant du sujet-poète qui nous est donné à voir lors de la lecture publique.

Chez Williams, le mode prophétique est intrinsèquement lié à l'eschatologique, au cataclysme et à la catastrophe : *cata*, la chute. Le ton est moins celui d'un prédicateur évangéliste aux accents yiddish que celui d'une Cassandre. La question du sujet s'y pose aussi, mais de façon indirecte. Le « je » du célèbre « I saw », seuil auroral et guttural de « Howl » n'est pas celui de Williams dans « Sycamore », qui nous interpelle et nous met en arrêt avant de délivrer son message : « I must tell you » (*CPII* 266). Le « je » williamsien se découvre dans les contractions de la langue elle-même. Si les enregistrements de Williams témoignent de ses impressionnantes capacités d'orateur (dont Ginsberg aura sans doute tiré profit), l'analyse doit avant tout se porter sur la scripturalité du texte dans la mesure où c'est souvent le poème qui dit « je ». Ainsi, « l'incarnation » du poème par la scansion n'a pas lieu au même titre que chez Ginsberg dont la mise en page textuelle tente d'imiter le flux oral. Là où Ginsberg se voit cloisonné par l'espace blanc et clos de la page, cet espace est pour Williams un lieu d'expérimentation, sa matérialité se transforme en véritable laboratoire de l'élaboration d'une nouvelle poésie américaine. Il conviendra en effet de sortir de la binarité traditionnelle « écrit-oral » pour comprendre avec Meschonnic que l'oralité s'inscrit déjà dans le texte écrit par le rythme dont il faudra observer ici les mécanismes lors de l'« envoi » prophétique du message.

Il ne faudra pas dans ce chapitre séparer les analyses des deux auteurs mais au contraire, nous efforcer de nouer continuellement les deux œuvres pour mettre en valeur les ruptures et continuités. En effet, les deux poètes creusent un espace liminaire, ils entretiennent l'écart, seuil à partir duquel délivrer un message à la communauté. Ce lieu devient un espace de partage, mais cette « boucle » poétique se matérialise de façons différentes bien que complémentaires d'un poète à l'autre. La comparaison immédiate permettra de mieux saisir les enjeux de cet espace comme lieu d'envoi prophétique, pour chacun des poètes.

⁸⁰⁹ Jean-Jacques Viton, *Les poètes : (Vestiaire)*, Paris, Fourbis, 1996, 134.

1. Témoignage

a. Réception et communautés

D'emblée, il semble que la carrière de Ginsberg ait pris une toute autre mesure après la lecture publique de « Howl », comme si son corps entier et l'épaisse tessiture de sa voix s'était soudainement révélés à l'Amérique, tel un écho à la voix ancestrale de Whitman⁸¹⁰. La lecture donnée par Ginsberg avait déjà quelque chose de l'oreille et du souffle de William Carlos Williams. Lorsque le poète Beat se remémore les moments passés aux côtés de son père spirituel, il évoque l'importance du corps et de la voix chez Williams :

My experience with Dr. Williams' texts, and person, was similar to Creeley's, and I think Creeley gave a really delicate analysis of the effects of Williams' ear – in relation to his own ear. I was really delighted and impressed by that because that was right on the nose – close to the nose and in the ear. Williams's great accomplishment: to make us hear ourselves or allow us to hear ourselves, and to reinforce our own self-confidence in our own voices, in our own cadences, our own diction, our own syntax, our own minds, therefore. And in our own physique, finally. So in that sense, it's an act of self-acceptancy, the willingness to relate to and work with one's own body, speech, and mind. It follows the great breakthrough that Whitman proposed for "large persons" in America⁸¹¹.

De même, Amiri Baraka soulignait l'influence de Williams sur le développement d'une langue orale vernaculaire dans la poésie américaine :

And while Williams is less frequently associated with black vernacular poetics, Amiri Baraka defines him as the "common denominator" for the New American Poetry,

⁸¹⁰ Voir à ce sujet : Anna Aublet, « "A Voice of Rock as the sound of Prophecy": Discussing Allen Ginsberg's New Jersey poetics and recording of the album "The Lion for real" with guitarist Marc Ribot », *IdeAs [En ligne]*, Printemps / Été 2017, vol. 9 : « Ginsberg's New Jersey "voice of rock" is indeed very reminiscent of the modernist poet's cry in *Paterson* that "the rocks / the bare rocks / speak!" (Williams, 206) Ginsberg's voice resonates as an echo of the primeval rocks of Paterson where he grew up and articulates the mineral chaos of years of accretion and sedimentation. The crumbling pebbles are also the silent witnesses of Ginsberg's ancestral heritage: from Whitman's "barbaric yawp" in Camden to the barking dogs of Williams' Rutherford. » (4).

⁸¹¹ Stanford Library, « Allen Ginsberg Papers » : "Recollections of encounters with WCW", Box 1, Folder 68.

“because he wanted American Speech, a mixed foot, a variable measure. He knew American life had outdistanced the English rhythms and their formal meters⁸¹².”

Dans son livre *Scratching the Beat Surface*, le poète Michael McClure raconte sa première lecture publique à la Six Gallery de San Francisco, un jour d’octobre 1955, c’est-à-dire au moment de la première lecture publique de « Howl » dont il souligne à nouveau l’implication charnelle :

Ginsberg read on to the end of the poem, which left us standing in wonder, or cheering and wondering, but knowing at the deepest level that a barrier had been broken, that a human *voice and body* had been hurled against the harsh wall of America and its supporting armies and navies and academies [...] How was Allen’s metamorphosis from quiet, brilliant, burning bohemian scholar trapped by his flames and repressions to epic vocal bard⁸¹⁴.

Le corps entier du poète se trouve investi par la lecture du poème dont il goûte et savoure chacune des syllabes : « chanting like a Jewish cantor, sustaining his long breath length, savoring the outrageous language⁸¹⁵ ». La lecture à voix haute de « Howl » donne à saisir et à entendre des bouchées de mots, soulignant davantage la portée physiologique d’une telle performance. L’ampleur de cette lecture fut telle que Theodore Roszak alla même jusqu’à suggérer que le chantre Beat n’avait plus à lire ses poèmes lors des performances publiques mais que sa seule présence physique sur scène suffisait à produire sur l’auditoire l’effet escompté. Si ce jugement peut sembler discutable et arbitraire⁸¹⁶, il témoigne néanmoins de l’importance de la présence charnelle de Ginsberg sur scène et de la place prépondérante du corps en poésie, ou plutôt, du corps dans l’écriture poétique. Il faut cependant reconnaître à Ginsberg un contexte propice à la réception du poème dans le San Francisco du milieu des années cinquante. Le contexte pragmatique de la lecture influe sur le discours idéologique déployé dans le poème et réciproquement. On peut donc assez

⁸¹² John Lowney, « Williams: the New Poetries and Legacy » dans Christopher MacGowan (ed.), *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, New York, Cambridge University Press, 2016, 189.

⁸¹⁴ Michael McClure, *Scratching the Beat Surface*, San Francisco, North Point Press, 1982, 15, je souligne.

⁸¹⁵ Barry Miles, *Ginsberg: A Biography*, op. cit., 186.

⁸¹⁶ Voir la réponse de John Tytell à Theodore Roszak dans John Tytell, *Naked Angels: the Lives & Literature of the Beat generation*, New York, McGraw-Hill Companies, 1976 : « Roszak gratuitously and foolishly suggests that Ginsberg need only appear at his readings without bothering to read the poetry at all but simply demonstrating his person to achieve the desired effect » (219).

facilement imaginer que Ginsberg s'adresse à un public conquis à la Six Gallery, ce qui n'était pas le cas de William Carlos Williams lors de ses lectures.

Les poèmes « modernistes » de Williams semblent *a priori* se prêter moins volontiers au jeu de la lecture publique. Pourtant, dans ses enregistrements, Williams fait montre d'une capacité de diction et de scansion remarquable. Le poète avait même tenté de fonder un groupe de lecture dans sa petite commune de Rutherford : « In October 1916, William Carlos Williams helped form the Polytopics Club in Rutherford, New Jersey, where he practiced as a doctor⁸¹⁷ ». Peter Middleton raconte comment la lecture par Williams d'un extrait de *Kora in Hell* suscita les rires de son auditoire, peu coutumiers de ce type d'exercice : « The disappointing reception of *Kora in Hell* showed that a reading circle could not provide the kind of relation with his readers that a modernist poet needed⁸¹⁸ ». Déserté par la communauté des écrivains modernistes dispersés en Europe, Williams doit affronter seul un cercle de notables de la ville qui connaissent avant tout le docteur et non le poète. Après une lecture à Chicago en 1919 en présence des poètes Carl Sandburg et Ben Hecht et face à une assemblée d'étudiants mieux disposée à accueillir le poète, Williams écrira une lettre enthousiaste à Harriet Monroe, la rédactrice en chef du magazine *Poetry* : « I had never in my life before had an opportunity to be just a poet, the one thing I want to be. I was, to the vulgar eye at least, a poet! I was at least as near to being a poet as I had ever been and it was as if new bones had been put into me⁸¹⁹ ». Ironiquement, c'est par le biais de l'académie qu'il abhorrait par dessus tout, que Williams parvient à faire entendre sa poésie.

b. Lectures

La lecture à voix haute d'un poème tel que « Howl » se fait témoignage d'une génération qui s'est retranchée à la marge pour fonder une communauté, dans la confraternité des meilleurs esprits, « best minds » (CP 134), de ceux qui allaient représenter la contre-culture dans l'Amérique des années soixante. Le poème ouvre l'espace de la marge à un plus large public. Il fait entendre d'une voix claire et profonde les cris et les plaintes de ces explorateurs des franges dans leur quête de sens nouveau et de valeurs renouvelées. La

⁸¹⁷ Peter Middleton, *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005, 77.

⁸¹⁸ *Ibid.* 81.

⁸¹⁹ P. Mariani, *William Carlos Williams: A New World Naked*, *op. cit.* 160.

récurrence de l'aube dans le poème (« the negro streets at dawn » [CP, 134], « cemetery dawns », [*Ibid.*]) ainsi que dans toute l'œuvre du poète⁸²⁰, vient sur-inscrire la symbolique du renouveau auquel aspire sa génération. C'est depuis cet espace marginal, ce seuil inaugural et auroral, que le poète peut témoigner de sa condition et ouvrir son poème en affirmant : « I saw » (CP 134). Une fois prononcé par Ginsberg sur son estrade, le « je » s'incarne et fait corps, révélant le véritable pouvoir orphique et prophétique de la poésie. Dans cette « autopoésie », le « je » de l'énonciateur devient celui de l'homme qui déclame son poème. L'oralisation redouble la qualité auto-déictique, sui-référentielle du poème.

Première évidence peut-être, lorsque le poème est lu à voix haute, le poète se met en scène devant un public à l'écoute, ou tout du moins, relativement attentif. Pourtant, il est intéressant de noter que ce dispositif sera plusieurs fois repris par le poète dans le cœur même de l'écriture par l'évocation d'un personnage attentif, à l'écoute de ce qui va se dire. Le poème « Sunflower Sutra » étudié en détail précédemment, est emblématique de ce procédé formel : « Jack Kerouac sat beside me on a busted rusty iron pole, companion, we thought the same thoughts of the soul, » (CP 146). Pourtant, Kerouac restera un auditeur silencieux et le dialogisme n'est que théorique. Au fond, tout se passe comme si la présence d'un auditoire n'actualisait pas de réelle conversation mais participait et encourageait un dialogue intérieur. Ainsi les poèmes de Ginsberg, pour la plupart « composed on the tongue », bien que révisés et remaniés par la suite, ont ceci de caractéristique qu'ils se déploient avant tout oralement. Il aurait ainsi retenu la leçon williamsienne : « One must not slip back into the ruts rhyme and inversion of phrase. Let speech be the rule⁸²¹ ». Pour Hélène Aji, « la mesure de Williams n'est ni un pied variable ni une triade de vers isochrone, mais une notion qui tient compte de la lecture comme acte de parole et de visualisation du poème sur la page⁸²² » et c'est peut-être ce dénominateur dont Ginsberg s'est le plus détourné, le jugeant trop contraignant.

Le monologisme du poète *beat* est une mise en scène théâtrale, il y a exhibition avant même que le poète ne s'expose en public dans la mesure où il se met déjà en scène à l'intérieur du « récit » poétique. Le « Sutra », sermon final du poème « Sunflower Sutra » est un monologue, déclaration orale en présence de Kerouac, avant même l'acte d'écriture. La lecture à voix haute renvoie ainsi le poème à son état pré-scriptural originel. Pour le dire avec

⁸²⁰ On aura relevé plus de cinquante occurrences dans les *Collected Poems*.

⁸²¹ Cité dans Linda W. Wagner, « William Carlos Williams: The Unity of His Art », *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 1969, vol. 2, Papers of the Midwest Modern Language Association, Number 1. Poetic Theory/Poetic Practice, 136.

⁸²² H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, op. cit. 96.

Meschonnic dans sa *Politique du Rythme*, « l'oral est alors une propriété possible de l'écrit comme du parlé⁸²³ ». Dans cette définition, le poème écrit possède déjà les attributs rythmiques du texte parlé, dans la mesure où dans la trame « narrative » du poème se dessine déjà un interlocuteur attentif. Lorsque Meschonnic affirme encore que « dans sa longue phrase, Proust a sa propre oralité, qui est la subjectivité de son rythme », son analyse pourrait aussi bien s'appliquer l'art poétique du vers long de Ginsberg qui se donne à lire comme manifestation de sa subjectivité physique et poétique. Sur le mode biblique, la poésie de Ginsberg ne saurait tout à fait se ranger dans les grandes catégories de la prose ou de la poésie, de l'écrit ou de l'oral, dont Meschonnic déplore la trop grande simplicité et le manichéisme : « la pseudo-sagesse du binaire⁸²⁴ ». On retrouve ici l'une des principales préoccupations de Williams, qui ne cesse de rappeler au fil de son œuvre, que poésie et prose ne sont pas si éloignées que l'on tend souvent à le penser :

It is that prose and verse are both *writing*, both a matter of words and an interrelation between words for the purpose of exposition, or other better defined purpose of *the art* [...] I want to say that prose and verse are to me the same thing, that verse (as in Chaucer's tales) belongs *with* prose [...] Poetry does not have to be kept away from prose as Mr. Eliot might insist, it goes *along with* prose [...] (SL 263)

Dans l'œuvre de Ginsberg, une autre dichotomie est à l'œuvre que Meschonnic identifie dans la Bible comme celle du parler/chanter. Cette oscillation est très nette dans certains enregistrements, notamment sur l'album *The Lion for Real* (1997) et rapproche la lecture de Ginsberg de la cantillation hébraïque. La lecture des poèmes s'accompagne d'une pièce musicale spécialement composée pour chacun. Le poète ne les chante pas comme il a pu le faire auparavant, il les scande. Tout à coup, c'est le rythme qui prime, souligné par l'instrumentation. Si quelque chose se dit que le sens des mots ne révèle pas, c'est par le rythme de la cantillation. Le rythme a alors ceci d'apocalyptique qu'il révèle une signifiance « avec tout ce qu'elle comporte d'infra-linguistique, de transsémiotique (débordant le signe)⁸²⁶ » par-delà le sens premier véhiculé par le poème. Pour Meschonnic, il semble « que ce sont ces éléments qui font la relation spécifique du rythme au poème⁸²⁷ ». Une fois encore, c'est tout l'art poétique de Williams qui trouve ici son évolution. Susan Churchill affirme en effet que Williams voulait abandonner la rime au profit du rythme : « Dispensing with rhyme

⁸²³ Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, 151.

⁸²⁴ *Ibid.* 168.

⁸²⁶ Henri Meschonnic, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue Française*, 1982, vol. 56, 10.

⁸²⁷ *Ibid.*

altogether, Williams uses only a rhythmic parallel [...] to mark the beginning and ending of the poem⁸²⁸ ». Dans les enregistrements des poèmes de Williams, « il est fascinant d’observer la complexité de sa diction, rythmée et modulée comme si les lignes comprenaient une portée musicale où s’inscrirait le chant⁸²⁹ ». Si l’histoire littéraire retient souvent la lecture par Ginsberg à la Six Gallery comme moment clé des performances orales sur la scène poétique américaine, il faut remonter aux enregistrements de Williams, qui « avait le talent oratoire des meilleurs poètes américains d’aujourd’hui, formés à son école⁸³⁰ », pour en comprendre la texture.

Reprenons « Howl » du point de vue de la cantillation rythmique et vocalique ou « *te’amim*, dont l’appellation *ta’am*, qui signifie le goût, métaphore orale-gustative, suppos[e] une bouchée de sens⁸³¹ ». Cette définition du *ta’am* n’est pas sans rappeler le goût de Williams pour les mots : « can you not see, can you not taste, can you not smell, can you not hear, can you not touch— words? » (*I* 159) Ginsberg crie sa douleur tout au long du poème en faisant résonner le [a], présent dans [æ], [aɪ] et le [aʊ] de « Howl ». Le tout premier vers est assez éloquent de ce point de vue : « [aɪ] saw the best m[aɪ]nds of m[aɪ] generation, destroyed b[aɪ] m[æ]dness, starving, hysterical, naked » (*CP* 134), le vers suivant s’ouvrant également sur le [æ] accentué du trochaïque « dragging ». Pour Meschonnic, lorsque la métrique ne tient pas compte du rythme poétique et qu’elle se laisse aller à « toutes les divisions de la poésie selon les catégories binaires du signe », elle « étouffe le a-a-a⁸³² » universel du poème. Ainsi le rythme cantillé resserre l’écart entre le sujet parlant, l’émotion et le texte de façon telle que « la notion de gémissement, la notion de son ne sont plus elles-mêmes que des métaphores du rapport entre le rythme et le sujet⁸³³ ». La fin du poème vient refermer la diphtongue [aʊ] du « Howl » inaugural, par l’emploi récurrent de la lettre « o » en développant les sons [ɔ], [ɑ] et la diphtongue [oʊ] :

I’m with you in R[a]ckland / where we wake up electrified out of the c[oʊ]ma by our
[oʊ]n s[ɔ]ls’ airplanes r[ɔ]ring [oʊ]ver the roof they’ve c[a]me to dr[a]p angelic
b[a]mbs the h[a]spital illuminates itself imaginary w[ɔ]lls collapse [oʊ] skinny

⁸²⁸ Suzanne Wintch Churchill, *The Little Magazine Others and the Renovation of Modern American Poetry*, New York, Ashgate Publishing, Ltd., 2006, 107.

⁸²⁹ H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams*, op. cit. 97.

⁸³⁰ Jacques Darras, *Allen Ginsberg : La voix, le souffle*, op. cit., 4.

⁸³¹ H. Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit. 378.

⁸³² *Ibid.* 461-462.

⁸³³ *Ibid.* 461.

legions run outside [ou] starry-spangled sh[a]ck of mercy the eternal war is here [ou]
victory forget your underwear we're free (CP 141)

La répétition du « o » vient clore le poème et boucler la boucle alors que le poète revient à son point de départ « the door of my cottage » (*Ibid.*). Continu cosmique que vient célébrer le signe, dans ce « o » final s'abîme le souffle, fin du hurlement de désolation « ow ».

c. Témoignage et subjectivité

Chez les deux poètes à l'étude, la question du sujet, par quoi nous entendrons, celui qui dit « je », notion complexe s'il en est, et dont les discours psychanalytiques et narratologiques se sont emparés, prend des formes radicalement différentes. Tout se passe comme si la place ontologique du poète à la fois vis-à-vis de lui-même et dans la société n'était jamais la même d'un poète à l'autre. On notera au passage que la question de la lecture et de la performance orale du poème lu par son auteur interroge la condition ontologique du sujet : « The poet's performance, both live and recorded, poses an arresting issue for poetry, for the differences among the alphabetic, grammaphonic, and live are not so much ones of textual variance as of ontological status⁸³⁴ ».

Le caractère très autobiographique et introspectif de la poésie de Ginsberg fait de ce « je », sujet grammatical, un agent du discours explicite et que l'on voit d'autant mieux paraître lors d'une lecture publique, comme nous l'avons suggéré. L'oralité, le rythme a partie liée à la subjectivité, elle dit quelque chose du rapport qu'entretient le sujet avec son langage : « Cette relation entre la prosodie et le sujet, dont la poétique est l'écoute, suppose inséparablement une poétique et une éthique du sujet. Celle justement de sa fragilité. Tout ce qui advient au sujet advient à son langage [...] ⁸³⁵ ». Pour Émile Benveniste dans ses *Problèmes de linguistique générale*, le pronom « je » fait partie de ce qu'il nomme les « signes “vides”, non référentiels par rapport à la “réalité”, toujours disponibles, et qui deviennent “pleins” dès qu'un locuteur les assume dans chaque instance de son discours. C'est en s'identifiant comme personne unique prononçant “je” que chacun des locuteurs se pose tour à tour comme “sujet”. L'emploi a donc pour condition la situation de discours et

⁸³⁴ Charles Bernstein, *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, 123.

⁸³⁵ H. Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit. 155.

nulle autre⁸³⁶ ». Plus qu'en toute autre instance, la lecture à voix haute est une « situation de discours » qui vient remplir le signe de tout le souffle du poète qui le lit, et l'on reconnaîtra dans cette définition du pronom « je », l'opérateur linguistique privilégié de Ginsberg pour s'auto-référencer par le langage.

When Allen Ginsberg read "Howl" his magnificent assertion of prophetic judgement filled the first person with his substantial presence from the very first word, the pronoun "I," closing the gap between author and text, saying in effect, "I, this Allen Ginsberg you see before you, witnessed these things and am telling you about them now"⁸³⁷.

Middleton conclut son analyse de la lecture de Ginsberg en affirmant que l'autorité du poème s'actualise pendant la performance : « the poet *performs* authorship⁸³⁸ ». Le poète se façonne et s'objective dans l'espace dilatoire et oratoire d'un poème « en marche » puisqu'il est en train d'être dit. Le poème se transforme au fil de la lecture en véritable laboratoire expérimental de l'élaboration en cours du sujet-poète. Durant ce temps de la lecture, le sujet se révèle à son auditoire. La lecture réalise le projet ontologique de Ginsberg qui ne cesse de s'écrire et de se décrire tout au long d'une œuvre que Pierre-Yves Pétilion ira même jusqu'à qualifier « [d'] immense auto-hagiographie⁸³⁹ ». L'espace de la Six Gallery devient, le temps d'une lecture, le lieu privilégié de l'élaboration du moi poétique de Ginsberg. Sa confrontation directe à l'auditoire l'individualise et l'identifie en tant que sujet face à l'Autre.

C'est sans doute cette modalité « égologique » de la poésie de Ginsberg qui lui a valu les foudres de certains critiques, notamment Harold Bloom qui déplore ce qu'il perçoit comme une suite de solipsismes litaniques⁸⁴⁰. Pourtant, si certains poèmes peuvent en effet se laisser aller à une certaine facilité narcissique, le poète évite le plus souvent le piège égotiste du solipsisme, ne serait-ce que par l'humour, que la lecture publique rend d'autant mieux : « In *Howl*, there's that kind of run within the line; there are little breaks within the line,

⁸³⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 254.

⁸³⁷ Peter Middleton, *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005, 33.

⁸³⁸ *Ibid.*

⁸³⁹ P.-Y. Pétilion, *Histoire de la littérature américaine: notre demi-siècle, 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, 192.

⁸⁴⁰ Voir Harold Bloom, *Figures of Capable Imagination*, New York, The Seabury Press, 1976, 260 : « The chanter of *Howl*, *Kaddish*, and many lesser litanies is as much beyond the reach of criticism as Normal Mailer; both have been certain to acclaim as an event, something that has happened and so is news, like floods, fires, and other stimulating disasters. »

actually, depending on the humor in reading it, too⁸⁴¹ ». Cet humour participe du mode souvent « tragicomique » de la poésie de l'auteur que Williams sut immédiatement percevoir :

William Carlos Williams son préfacier comprit tout de suite très bien qu'il s'agissait d'un voyage en Enfer accompli sur les traces de Dante mais à l'américaine, avec protection d'humour et de grotesque, version Disneyland en quelque sorte, incorporant toboggans et chutes simulées du haut de l'Empire State Building⁸⁴².

Lorsque James E.B. Breslin définit « Howl » comme une pure confession, « naked confession⁸⁴³ », dénuée de toute ironie, « not irony but prophetic vision⁸⁴⁴ », il sépare le comédien du prophète alors qu'il semble au contraire plus pertinent dans ce contexte de les observer dans leur interaction ou comme l'affirme Marjorie Perloff : « Interestingly, the controversy over the value of Ginsberg's prophetic mode tends to bypass the role of the comic, the absurd in his poetry⁸⁴⁵ ». Au fond, le comique et le tragique ne cessent de se nourrir mutuellement pour finir par se confondre dans des poèmes tels que « America » ou « Howl » par exemples : les deux modes s'entrelacent et les poèmes ne peuvent être pensés en dehors de leur implication réciproque, telle que chacun des termes modifie l'autre. Nous avons étudié au chapitre III comment la lecture publique parvient d'autant mieux à exploiter ces deux modes. À l'exception de « Kaddish », dont la tonalité élégiaque et tragique travaille tout le poème, de très nombreux poèmes doivent être lus dans l'entrelacement du tragique et du comique.

Pour Christophe Cusset, « l'essence du tragique [...] réside d'abord dans l'affrontement, dans le personnage tragique, d'une certaine fatalité et d'une liberté⁸⁴⁶ ». Cette dualité traverse à la fois le locuteur des poèmes et les personnages qu'il met en scène, notamment Naomi dans « Kaddish » à la fois condamnée à mourir et libérée par la mort : « And you're out, Death let you out Death had the Mercy, you're done with your century, done with God, done with the path thru it— Done with yourself at last— Pure— Back to the Babe dark before your Father, before us all— before the world— » (CP 218). La tonalité comique, absente de « Kaddish » qui se développe sur le mode de la *catharsis*, se fait sentir

⁸⁴¹ A. Ginsberg, *Composed on the Tongue*, op. cit. 25.

⁸⁴² J. Darras, *Allen Ginsberg : La voix, le souffle*, op. cit. 6-7.

⁸⁴³ James E.B. Breslin, *From Modern to Contemporary: American Poetry, 1945-1965*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, 77.

⁸⁴⁴ *Ibid.*

⁸⁴⁵ Marjorie Perloff, « A Lion in Our Living Room », *The American Poetry Review*, 1985, vol. 14, n° 2, 39.

⁸⁴⁶ Christophe Cusset, *La tragédie grecque*, Paris, Seuil, 1997, 57.

plus encore lorsque le poète lui-même se met en scène, comme dans ce poème tardif intitulé « Mugging » dont l'incipit décrit comme souvent une promenade dans Manhattan, « Tonite I walked out of my red apartment door on East tenth street's dusk— » (CP 633). Un renversement intéressant s'opère alors que le poète se fait détrouser par une bande de jeunes gens de sac et de corde. La modalité comique du poème émane de la conscience aiguë qu'a le poète de faire désormais partie de l'*Establishment* qu'il maudissait autrefois, le poème échappe au discours pathétique en soulignant le comique de la situation comme l'observe très justement Marjorie Perloff :

The spectacle of this man suddenly being knocked down by a gang of slum kids and trying to calm himself by chanting a mantra is both funny and touching. For the irony is that the once wild poet has become a member of the Establishment and he knows it. His "snakeskin wallet" ("actually plastic," he explains apologetically) contains "70 dollars" as well as "dreary plastic contents—Amex card & Manf. Hanover Trust Credit too—business card from Mr. Spears British Home Minister Drug Squad—my draft card—membership ACLU & Naropa Institute Instructor's identification." [...] But so good-humored is Ginsberg about his new role as « sixty-year-old smiling public man, » that we can only smile too⁸⁴⁷.

Ginsberg répond aussi à la modalité négative du monologue par une ouverture dialogique avec le public, dont l'humour n'est d'ailleurs pas exclu. La retraite spirituelle du locuteur, sa solitude en marge de la société ne se réduit pas au solipsisme, elle attribue au poète une mission prophétique, l'investit d'un message et d'un savoir dont il devra témoigner. « Wichita Vortex Sutra » se déploie sur le mode prophétique. Après avoir déploré les exactions commises par les États-Unis au Vietnam, le poète se retire dans le cœur du pays, au Kansas, centre du Vortex :

I'm an old man now, and a lonesome man in Kansas
but not afraid
to speak my lonesomeness in a car,
because not only my lonesomeness
it's Ours, all over America, O tender fellows—
& spoken lonesomeness is Prophecy
in the moon 100 years ago or in
the middle of Kansas now. (CP 413)

⁸⁴⁷ M. Perloff, « A Lion in Our Living Room », art cit. 42-43.

Le poème s'origine dans le moi pour s'éployer tout entier vers le monde qui l'entoure. La marge depuis laquelle le poète envoie son poème est un espace de partage ouvert et mouvant. Il est un lieu d'action et d'interaction entre poète, texte, et lecteur, entre sujet et objet. La lecture publique transforme la marge des souterrains étudiée au chapitre II en véritable espace d'expérimentation des possibles, espace central et organisateur de relations. Le poète ne cesse de projeter son moi au-delà des limites de son intériorité. D'abord témoin de la chute au premier chant de « Howl », « I saw », l'introspection et la quête d'équilibre passe aussi par des allusions à la situation politique avec le géant Moloch au deuxième chant où se définit l'idéologie de la génération Beat contre l'exploitation des ressources, « Moloch whose love is endless oil », le grand capital, « Moloch whose soul is electricity and banks! [...] blind capitals! », ou encore contre la bombe H, « Moloch whose fate is a cloud of sexless hydrogen! [...] monstrous bombs! » (CP 139-140). Puis au troisième chant, le poète réapparaît et le sujet s'affirme non plus comme témoin oculaire mais comme victime lui aussi des désastres causés par Moloch : il ne dit plus « j'ai vu », mais répète anaphoriquement, « je suis » (CP 140). Chaque chant du poème se concentre sur un acteur de la société qui vient produire du discours et définir l'idéologie politique du poète.

Dans ses poèmes autobiographiques, le poète entreprend l'élaboration de son moi intérieur. Un poème tardif composé en 1974, « Ego Confession », donne à voir la façon dont Ginsberg fabrique son « moi » poétique par le langage. Il y esquisse, non sans ironie, son auto-portrait messianique et prophétique (« To whom the Messianic Fink sent messages » [CP 631]), il y vante son « ego extraordinaire » (« extraordinary ego » [*Ibid.*]) et ses talents de cuisinier (« extraordinary cooking, lung stew & Spaghetti a la Vongole and recipe for salad dressing » [*Ibid.*]) pour finalement déclarer : « who had no subject but himself in many disguises » (CP 632). Métaphore projetée de son moi monumental, le poète s'identifie à une montagne en conclusion au poème : « Even climbed mountains to create his mountain, with ice ax & crampons & ropes, over Glaciers— » (*Ibid.*). Ginsberg donne à voir un versant de son moi intérieur dans chacun de ses poèmes, de sorte que les *Collected Poems* peuvent se lire comme un véritable atelier de confection du sujet se construisant, dans la parole. L'anthologie se fait le réceptacle, l'espace limite d'accueil et de traitement des mythes, idéologies, héritages et traditions philosophiques qui définissent et traversent le sujet. Dans ce contexte, la lecture à voix haute partage encore un autre versant de cet « ego » poétique. Elle se construit sur cette enquête préliminaire du poète pour son « moi » poétique, ensemencée par l'imagination. La mise en voix est une réflexion supplémentaire sur la pratique poétique, elle est une expérimentation du sujet dans la mesure où elle vient programmer et éprouver le

poème et le poète lui-même, face au public. Le poème lu à haute voix s'étoffe et s'agrémente des réactions du public. Ainsi, le sujet se construit non seulement de façon subjective et auto-réflexive mais aussi de façon objective dans l'accueil et la réception immédiate par l'auditoire. Ginsberg se souvient des interjections de Jack Kerouac lors de cette lecture :

I gave a very wild, funny, tearful reading of the first part of "Howl". Like I really felt shame and power reading it, and every time I'd finish a long line Kerouac would shout "Yeah!" or "So there!" or "Correct!" or some little phrase, which added a sort of extra note of bop humor to the whole thing. It was like a jam session, and I was very astounded because "Howl" was a big, long poem and yet everybody seemed to understand and at the same time to sympathize with it⁸⁴⁸.

On comprend ici que le rythme de la lecture à la Six Gallery s'est aussi construit sur l'interaction entre les différents acteurs. La fabrication du poème passe ainsi par sa circulation aérienne depuis la bouche du poète jusqu'aux oreilles de l'auditoire qui lui-même réagit pour venir former une boucle. Ainsi dans cette boucle poétique de confection du poème se mêlent intériorité et extériorité, sujet et objet, dans l'ici et maintenant de la lecture. Le poème écrit aurait-il eu le même impact sans cette lecture publique préalable ? Rien n'est moins sûr. C'est en effet à la suite de cette performance que Lawrence Ferlinghetti proposa à Ginsberg une publication chez City Light Books⁸⁴⁹. Le procès qui suivit la publication aura sans doute également participé activement à faire de « Howl » un poème mythique, étendard d'une poésie nouvelle pour toute une génération qui s'identifiera à son cri de ralliement. Le procès qui s'instruit dans le poème contre les institutions d'une société de plus en plus individualiste notamment au deuxième chant, se répercute dans la sphère sociale au moment du procès pour atteinte aux bonnes mœurs. Ainsi le réquisitoire qui se joue d'abord dans l'espace marginal du poème sort de sa sphère pour s'élargir au monde extérieur, et la lecture de « Howl » à la Six Gallery peut se voir comme une audience préalable à celle du procès, avec Ginsberg dans le rôle du procureur. S'esquisse alors un nouveau circuit de l'individuel au collectif, de la périphérie vers le centre.

⁸⁴⁸ Jane Kramer, *Allen Ginsberg in America*, New York, Fromm International Publishing Corporation, 1997, 45.

⁸⁴⁹ Voir à ce sujet Peggy Pacini, « City Lights and the Emergence of Beat Poetry: How *Howl* and *Other Poems* redefined Poetic and Cultural Boundaries in the mid-1950s », *IdeAs* [En ligne], 9 | Printemps / Été 2017 : « Ferlinghetti was in the audience. He qualified "Howl" as the articulation of the apocalyptic message the world was waiting for (Morgan and Peters, 2006: xii). On October 13, he sent Ginsberg a telegram to congratulate him: "I GREET YOU AT THE BEGINNING OF A GREAT CAREER [stop] WHEN DO I GET THE MANUSCRIPT OF "HOWL"?" [stop] LAWRENCE (FERLINGHETTI) CITY LIGHTS BOOKSTORE" (Ferlinghetti and Ginsberg, 2015: 1). » (12).

Si comme l'affirme Peter Middleton⁸⁵⁰, Ginsberg ressort par la lecture à voix haute, l'écart entre énonciateur et poète, texte et voix, la poésie de Williams ne cesse au contraire de creuser l'intervalle. S'il est d'emblée assez simple d'identifier la place ontologique du sujet dans la poésie de Ginsberg qui vient incarner le « I » et le remplir de son souffle, rien n'est moins évident dans celle de Williams. Chez Ginsberg, il s'agit comme on l'a suggéré, d'auto-présentation d'ordre presque exhibitionniste, comme un déploiement télescopique du rouleau manuscrit : « waving genitals and manuscripts » (CP 136), nous dit le poète dans « Howl ». Le sujet dans les poèmes de Williams ne se laisse entrevoir que de biais, au détour d'un subtil dévoilement (et dévoilement) de l'écriture. Le poème williamsien est apocalyptique dans la mesure où il est sa propre révélation. Au fond, chez Williams, c'est avant tout le poème qui dit « je » et non le poète :

[L]'apocalyptique ne serait-il pas une condition transcendante de tout discours, de toute expérience même, de toute marque ou de toute trace ? [...] Dans ce cas, si l'apocalypse révèle, elle est d'abord révélation de l'apocalypse, auto-présentation de la structure apocalyptique du langage, de l'écriture, de l'expérience de la présence soit du texte ou de la marque⁸⁵¹ [...]

Williams l'homme, ne déclare rien, ou rarement : si quelque chose se déclare chez Williams, c'est l'écart entre les lecteurs (intra et extradiégétiques par le biais des lettres par exemple) et le poète (lui aussi intradiégétique, Paterson, et extradiégétique, Williams). Cet espace, s'il sépare, est aussi un nouveau lieu de partage créé par le poème. C'est un lieu en marge de tout autre où le « contact » cher à Williams peut opérer. Ainsi lorsque Vincent Bucher affirme que « cette distance n'est pas invariable et nous encourage à considérer qu'elle peut être suffisamment réduite pour qu'une relation devienne effectivement possible⁸⁵² », c'est surtout qu'elle ouvre un nouvel espace organisateur des relations d'énonciation. Il ne s'agit pas tant de réduire l'espace que de le maintenir ouvert (par le biais du (*lang*)wedge) pour que puissent s'y retrouver lecteur et poète dans une redéfinition du message poétique. Il ne faut pas seulement chercher à savoir ce que le poème *veut dire* car *Paterson* est véritablement un poème de la *poïesis*, élaboration du faire poétique moderniste que le poète ne parviendra pas à achever. La position du poète au-dessus des chutes, comme

⁸⁵⁰ Peter Middleton, *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005, 33 (voir supra).

⁸⁵¹ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, op. cit., 77-78.

⁸⁵² Vincent Bucher, *Une pratique sans théorie : le très long poème américain*, thèse soutenue le 1^{er} décembre 2012, 295.

celle de Sam Patch au livre I, vient signifier le principe de gravité qui fait chuter le poème, l'interrompre dans son élan créatif et imaginatif. Williams se trouve ainsi confronté à la pesanteur du mot et c'est cela que le poème vient tout à la fois révéler et tenter de dépasser. La pesanteur et la gravité mènent inéluctablement à la chute et aux chutes, « the Passaic falls ». Williams déploie dans le poème une eschatologie de l'écriture qui elle aussi se déverse et périlclite.

d. Litanie et rythme prophétique

Pour Louis L. Martz, la parole de la chute apocalyptique sourd du désastre et de la menace nucléaire :

[...] prophetic writing was born out of disaster or the threat of disaster, out of the human need to believe in more than destruction and in our century the genre of prophetic writing has again come alive. It was first created out of the ashes of World War I, by D.H. Lawrence, H.D., Ezra Pound, and T.S. Eliot⁸⁵³.

Williams illustre souvent l'apocalypse par le motif de la bombe comme dans ce célèbre extrait du poème « Asphodel, That Greeny Flower » :

The bomb put an end
to all that.
I am reminded
that the bomb
also
is a flower
dedicated
howbeit
to our destruction.
The mere picture
of the exploding bomb
fascinates us (*CPII* 321-322)

Le contexte d'extrême urgence et de menace n'est pas seulement le sujet du poème, il le structure et lui donne un rythme. C'est à travers cette structure et ce rythme que se révèle la

⁸⁵³ Louis Lohr Martz, *Many Gods and Many Voices: The Role of the Prophet in English and American Modernism*, Columbia, University of Missouri Press, 1998, 5.

force poétique du poème williamsien. Pour lui, « quand la structure échoue, la rime tente de venir à la rescousse⁸⁵⁴ » mais sans y parvenir. La rime ne déclare rien, au contraire, elle dissimule et recouvre le corps poétique sous d'inutiles soieries.

The old horse dies slow.
By gradual degrees
the fervor of his veins
matches the leaves'

stretch, day by day. But
the pace that his
mind keeps is the pace
of his dreams. He

does what he can, with
unabated phlegm,
ahem! but the pace that
his flesh keeps—

leaning, leaning upon
the bars—beggars
by far all pace and every
refuge of his dreams. (*CPII* 135-136)

Le poème tente de désigner l'échec, la faille, « fails », créés par la rime aux dépens de la structure et pose au contraire la « cadence authentique⁸⁵⁵ » d'un vieux cheval comme paradigme de référence pour le rythme du poème : « the pace that his / mind keeps is the pace / of his dreams. » (*CPII* 136). Le pas du cheval bat la mesure de ses rêves. Le vers chemine lui aussi au rythme du cheval fourbu et mourant notamment par le biais des enjambements et de l'unique phrase qui constitue les deux dernières strophes. Il suit la longue procession, lente déambulation de l'animal vers la mort. La répétition de « keep », « pace » et « dream », d'autant plus visible dans l'espace restreint d'un poème long de seulement quatre quatrains, dévoile la démarche flegmatique, « phlegm », du cheval qui émeut dans son sens le plus étymologique, c'est-à-dire qui, lui aussi, déclenche le mouvement, « pace ». L'animal

⁸⁵⁴ Voir « When Structure Fails Rhyme Attempts to Come to the Rescue », (*CPII* 135).

⁸⁵⁵ H. Dupeyron-Marchessou, *William Carlos Williams et le renouveau du lyrisme*, op. cit., 139.

humanisé qui rappelle l'*Homme qui marche* (1947) d'Alberto Giacometti, lui aussi courbé, « leaning, leaning », vient synthétiser le rôle de l'art dans son pouvoir de révélation graduelle, de dévoilement apocalyptique des mouvements de la nature.

Chez Ginsberg, c'est la menace d'une troisième guerre mondiale qui hante la parole prophétique. Là où Williams isole un détail pour en révéler le rythme et le mouvement, c'est sur le mode de la jérémiade et de la litanie que se manifeste l'apocalypse chez Ginsberg. Le constat d'échec des institutions sociales qui traverse *Howl*, immédiatement saisissable à première lecture, fait progressivement place à la symbolique religieuse dans un poème qui met en correspondance discours politique et religieux. Dès le premier chant, le constat alarmant du dysfonctionnement des institutions évolue vers une symbolique de renouveau par un processus de purification. Ces jeune gens « fous », « affamés » et « nus » (on notera ici des adjectifs d'ordre physique et psychologique qualifiant des êtres de chair) se voient pousser des ailes d'ange, et ainsi convertis en héros angéliques sur le mode visionnaire : « angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night » (CP 134). Au fil du poème, Ginsberg se fait prédicateur évangéliste—une interprétation que la lecture à la Six Gallery ne peut que renforcer—et il met en place un rituel de purification par le feu et la lumière : le verbe « burn » apparaît quatre fois dans le poème, repris par la métaphore du volcan et de la lave (CP 135), la récurrence du verbe « illuminate », accompagné de « gleam », des adjectifs « starry », « radiant », « brilliant » et des syntagmes nominaux « lightning in the mind » ou « king light of mind », « Harlem crowned with flame » imposent une dimension spirituelle et sacrée. Le poème construit donc un réseau de correspondance entre l'expression politique et le discours religieux sur le mode prophétique. Les héros de ce Manhattan dantesque, eux-mêmes prophétiques et visionnaires, se confondent avec les étoiles du ciel constellé pour venir signifier la permanence de cette luminosité de l'esprit. Le poète nous parlera d'ailleurs, dans son poème « The Names », de ces êtres dont la lumière éternelle de l'âme flamboie au-delà des murs de leur prison : « Shine in Cell free behind bars Immortal soul » (CP 184). En 1954, il écrivait déjà dans « Song » que l'amour fait briller les corps : « The warm bodies / shine together / in the darkness, » (CP 120). Le poème fait donc des *hipsters* new-yorkais à la fois les héros de l'épopée poétique mais aussi les prophètes, garants d'un message immortel qui survivra à l'apocalypse.

Ce processus de glorification et sanctification des personnages au sein du poème s'opère graduellement suivant un schéma lui-même rituel, comme un cérémonial dont on peut assez facilement saisir les étapes, une prédication liturgique, litanie elle-même régie par des

codes énonciatifs. Si l'on omet le « Footnote to Howl », qui s'apparente davantage à un envoi, une déclaration de foi prophétique, comme un « Amen » ultime à ce qui précède, le poème suit un schéma ternaire. Cette organisation semble contredire le jaillissement oral dont le poète fait le centre de sa composition poétique. On pensera ici aux « speech spurts⁸⁵⁶ », terme qu'il emploie au sujet de l'écriture de « Howl » notamment. Comment donc organiser de façon formelle ces surgissements, projections de langage ? C'est la dissension, le dialogue permanent entre composition écrite et orale qui articule l'élaboration du poème. L'éruption soudaine et incontrôlable du discours se trouve endiguée par le rituel cérémonial du processus d'écriture. Les anaphores en particulier structurent formellement le poème en encadrant chaque « jaillissement » dont elles sont dans le même temps le marchepied, l'impulsion première. Le poème est une litanie religieuse, dans la mesure où les émotions du poète sont transmises et rythmées par le biais de répétitions anaphoriques, la structuration en trois temps et l'emploi du vers long. Ces trois caractéristiques formelles définissent les facultés créatrices et « poétiques » du rythme. Presque deux tiers des strophes en « who » se terminent par une monosyllabe⁸⁵⁷, « jazz », « war », « wall », « York », « night » pour ne citer que les tout premiers. Tout se passe comme si l'accentuation spondaïque des fins de vers était une tentative de ralentir ou de modérer le flot oral du poète.

Le troisième chant en particulier porte la marque de l'identification de l'énonciateur qu'est Ginsberg au héros de cette épopée à qui le poème est dédié, Carl Solomon. La fin du poème est particulièrement éloquente à ce sujet dans la mesure où Solomon est implicitement comparé à la figure du vieux marin coleridgien de retour de son périple : « I'm with you in Rockland / in my dreams you walk dripping from a sea-journey on the highway across America in tears to the door of my cottage in the Western night » (CP 141). Le vieux marin, c'est bien la parole prophétique contrainte de se dire à jamais, et c'est ici Ginsberg, animé par la nécessité de raconter le sort des vagabonds, qui se fera la voix de Solomon. Si le poème se développe à partir du « je » inaugural d'un locuteur observant ces autres « qui »—« who »—ce « je » regagne graduellement la communauté et l'émergence du « we » (« O victory forget your underwear we're free » [CP 141, je souligne]) en toute dernière partie de poème vient indexer l'inclusivité finale. Le lecteur-spectateur est invité à rejoindre et partager l'espace de la marge où le « je » s'était d'abord retiré. De là le mode prophétique de l'écriture de « Howl ». Il s'agit de transmettre et diffuser ce savoir acquis depuis la marge. Comme dans le

⁸⁵⁶ A. Ginsberg, *Composed on the Tongue*, op. cit. 51.

⁸⁵⁷ On a relevé 40 occurrences de vers dont le dernier mot est une monosyllabe, sur les 65 subordonnées commençant par le pronom « who ».

poème « America », ce « we » inclusif est partiellement responsable du dysfonctionnement des institutions et de l'individualisme qui règne en maître dans la société que le poète dénonce au deuxième chant. Ainsi, le prophète, en tant que celui qui parle « pour un autre », développe sa parole dans un contexte d'urgence et de nécessité, comme Ézéchiél lors de la captivité de Babylone qui doit aller prévenir le peuple d'Israël de la chute imminente, récit qui inspira de nombreux poètes romantiques, notamment William Blake :

Fils de l'homme, tiens-toi sur tes pieds, et je te parlerai. Dès qu'il m'eut adressé ces mots, l'esprit entra en moi et me fit tenir sur mes pieds ; et j'entendis celui qui me parlait [...] Qu'ils écoutent, ou qu'ils n'écoutent pas, -car c'est une famille de rebelles, - ils sauront qu'un prophète est au milieu d'eux. Ce sont des enfants à la face impudente et au cœur endurci ; je t'envoie vers eux, et tu leur diras : Ainsi parle le Seigneur, l'Eternel. (Ézéchiél 2 : 1-5)

2. Dévoilement apocalyptique

a. Déclaration

La déclaration a cela d'apocalyptique qu'elle est aussi stratégie de dévoilement : de *declarare*, faire advenir la clarté. Souvent lorsqu'il s'engage, le poète « déclare » et se réapproprie, (« claim »), par ce biais, ce qui lui revient de droit. Ainsi dans sa première lettre au Dr. Williams, Ginsberg décrivait son « Sunflower Sutra » comme une « déclaration de l'expérience heureuse de la vraie miséricorde⁸⁵⁸ ». La déclaration préside à de très nombreux poèmes du poète Beat. Dans le prophétique « Wichita Vortex Sutra » à la fin duquel Ginsberg « déclare la fin de la guerre » (« I here declare the end of the war » [CP 415]), il annonce la venue d'une possible rédemption, « Joy reborn », retour à la joie de vivre ensemble et d'être au monde :

I claim my birthright!
reborn forever as long as Man
in Kansas or other universe— Joy
reborn after the vast sadness of War Gods!
A lone man talking to myself, no house in the brown vastness to hear,
imaging the throng of Selves
that make this nation one body of Prophecy

⁸⁵⁸ « [D]eclaration of the experience of happy real mercy » cité en notes dans *Paterson*, 293.

languaged by Declaration as Pursuit of Happiness!
I call all Powers of imagination
to my side in this auto to make Prophecy, all Lords
of human kingdoms to come (*CP* 414)

Comme en témoignent de très nombreux poèmes dont les célèbres « Howl » et « Kaddish », chez Ginsberg, la souffrance et la douleur, physique ou psychique, donnent lieu au poème. C'est-à-dire qu'elles donnent à parler et à dire. De même, au seuil de l'expiation, la parole prolifère pour le poète-prophète. Il convoque les pouvoirs de l'imagination pour faire advenir la paix qui saura transcender ce corps unique (« one body ») composé de multiplicité (« the throng of Selves »), et pétri par le langage, (« languaged »), qu'est la nation américaine.

Le rôle du poète était pour Williams déjà, de transformer la vie quotidienne, « the mere facts of humdrum life » (*I* 200), en véritable déclaration d'amour et de joie :

The imagination will not down. If it is not a dance, a song, it becomes an outcry, a protest. If it is not flamboyance it becomes deformity; if it is not art, it becomes crime. [...] Flamboyance expresses faith in that energy— it is a shout of delight, a declaration of richness. It is at least the beginning of art. (*Ibid.*)

Dans *Kora in Hell*, le poète rend compte de son rôle de témoin du spectacle de la nature qu'il doit magnifier à la faveur de l'imagination vive. Il offre son témoignage à la fleur, qui, exaltée par la force poétique du poème, sera rendue à son œuvre rédemptrice :

XIII. No. 3. A poet witnessing the chicory flower and realizing its virtues of form and color so constructs his praise of it as to borrow no particle from right or left. He gives his poem over to the flower and its plant themselves, that they may benefit by those cooling winds of the imagination which thus returned upon them will refresh them at their task of saving the world. (*I* 19)

Chez Ginsberg, le poème témoigne sans cesse du lien qui unit la joie et la souffrance, dans un même entrelacs, du balancement permanent d'un spectre à l'autre de l'imagination entre l'hymne et le cri, la flamboyance (et de flammes il est souvent question) et la difformité que mentionne Williams :

Take me to thy mansion, for I house
In clay, in a sad dolor out of joy.
Behold thy myth incarnate in my flesh
Now made incarnate in Thy Psalm, O Lord. (*CP*, « Psalm II », 30)

Le poème prend la forme d'un psaume où la joie prend sa source dans la douleur : « in a sad dolor out of joy ». Le poète occupe un lieu de louange et d'affliction, de grâce et de tourment, aussi mêle-t-il dans son cantique intitulé « hymmn »—troisième chant du poème « Kaddish »—la bénédiction et la déploration : « Blessed be you Naomi in tears! Blessed be you Naomi in fears! Blessed Blessed Blessed in sickness! » (*CP* 233). Dans son « Psalm II » le poète abolit toute distinction entre l'espace qu'il occupe, « house », le matériau, « clay », et l'humeur, « sad dolor », « joy ». Tout cela vient s'incarner dans la chair du poète, « in my flesh », et dans celle du poème lui-même, « incarnate in Thy Psalm ». La « dissonance », qui était pour Williams une modalité d'invention et de découverte⁸⁵⁹, fait jaillir la révélation dans le poème de Ginsberg qui ne peut ignorer le mal qui ronge la société et qui a entraîné la chute. Le jardin pastoral, « Flatland entering Great Plains », se voit pénétré par les démons de la société capitaliste : « Evil gathers in Cities, Eye mouth newspapers Television concentrates its blue flicker of death in the frontal lobe— » (*CP* 397). À mesure qu'il se déploie, le poème dévoile chez Ginsberg un subtil équilibre entre la joie qui souvent se déclare et la souffrance qu'il éprouve, comme dans le poème « Who Be Kind To » :

Be kind to the fearful one at your side
 Who's remembering the Lamentations of the bible
 the prophecies of the Crucified Adam Son
 of all the porters and char men of Bell gravia—
 Be kind to your self who weeps under
 the Moscow moon and hide your bliss hairs
 under raincoat and suede Levi's—
 For this is the joy to be born, the kindness
 received thru strange eyeglasses on
 a bus thru Kensington,
 the finger touch of the Londoner on your thumb,
 that borrows light from your cigarette,
 the morning smile at Newcastle Central
 station, [...] (*CP* 368)

D'abord du côté de la lamentation, le poème se meut vers une quiétude plus béate ou « beat » justement. Le tétramètre, « the prophecies of the Crucified Adam Son », mêle à la fois le dactyle, « Crucified », le trochée « Adam » et le spondée « Son », qui viennent

⁸⁵⁹ « Dissonance, / (if you are interested) / leads to discovery » (*P* 170).

endeuiller et solenniser la déclaration de leur poids alors que la parole s'allège au rythme de l'iambe en deuxième partie de strophe et que les anapestes, « of the Londoner », « on your thumb », « from your cigarette », viennent traduire rythmiquement la joie des sensations éprouvées. De même, la préposition « thru » employée deux fois, ainsi que les enjambements confèrent un souffle au poème et lui offrent un espace plus aérien à même de partager les sensations simples qu'il décrit. Tout se passe comme si le poète inscrivaient sur la page les phénomènes tels qu'il se les remémore de façon directe et sans interposition. Cependant, le rythme vient aussi indiquer et révéler ses mouvements, pulsions et désirs : « when longhair Tom blond husband greets the bearded stranger of telephones— the boom bom that bounces in the joyful bowels » (CP 368). L'allitération en « -b », (« blond », « bearded », « boom bom », « bounces », « bowels »), vient mimer dans le texte les bondissements et les battements accélérés du cœur. Au fond, ce balancement permanent entre nostalgie, constat d'échec et bénédiction se condense justement dans l'adjectif « kind » présent anaphoriquement tout au long du poème. « Kind » c'est d'abord la bienveillance dont le poète-prophète nous somme de faire preuve car elle se déverse en toute chose : « Be kind to yourself, because the bliss of your own kindness will flood the police tomorrow » (CP 367). Toutefois, « kind » en conclusion au poème, c'est aussi « mankind », l'essence même du genre humain depuis la création :

That a new kind of man has come to his bliss
to end the cold war he has borne
against his own kind flesh
since the days of the snake (CP 370)

Cette strophe vient créer un réseau de significations avec le premier « kind » venant dire le genre ou l'espèce puis le deuxième « kind » qui peut être à la fois adjectif et nom. Dans le premier cas l'adjectif vient qualifier la chair meurtrie de l'homme, « flesh », qui s'inflige à lui-même ses blessures, mais on ne peut manquer de lire « his own kind » comme une référence au genre humain. « Kind » opère ainsi le balancement entre la fraternité et la désunion de la condition humaine.

b. Attente

Ce balancement, mouvement régulier de haut en bas, d'un côté à l'autre du spectre, est à l'œuvre dans la poésie de Williams qui met le texte en attente. L'œuvre de Williams est tout

entière traversée par un geste de dévoilement, une volonté de lever le voile qui recouvre le texte, « qu'on puisse sous lui (*unter ihm*) pressentir⁸⁶⁰ » le réel. Sa poésie n'est pas une poésie du sentiment romantique et c'est cela que perçoit Joseph Hillis Miller lorsqu'il affirme :

Romantic poetry, like idealist philosophy, had been based on an opposition between the inner world of the subject and the outer world of things. [...] This tradition remains valid through the nineteenth and early twentieth century down to Yeats and the early Stevens. In Williams it disappears. [...] Gone are both the profound abysses of subjectivity, so important in earlier poetry, and the limitless dimensions of the external world, through which Shelley's *Alastor* or Browning's *Paracelsus* sought a vanishing presence and strained every nerve to reach it⁸⁶¹.

On reconnaîtra dans cette définition de la subjectivité romantique quelque chose du poète Beat. Si nous avons vu au chapitre III que Williams avait conservé, peut-être malgré lui, un goût pour ceux qui font l'objet de la poésie romantique, chez Ginsberg, c'est la subjectivité, la place ontologique du sujet qui se rapproche le plus de la sensibilité romantique. Comme l'affirme Miller, la poésie de Williams n'est pas celle du sentiment : elle est poésie du *pressentiment*. Une latence sépare sans cesse le texte et le lecteur, toujours en attente. Le temps linguistique, le temps de la signification y est comme suspendu. L'intervalle blanc qui sépare les mots sur la page (voir « Rain » au chapitre IV), le vers triadique, sont autant de *mimesis* de l'écart patiemment creusé par Williams et son (lang)wedge entre le poème et son lecteur : c'est une poésie du dévoilement du voir et de l'entendre. Ainsi dans un passage en prose de *Kora in Hell*, Williams entend faire « danser » l'imagination avec les choses vues et entendues au détour de ses pérégrinations, et il compare la malléabilité du langage poétique ainsi formé à un nuage, en déplacement perpétuel, recouvrant le ciel en même temps qu'il le fait apparaître : « By this chemistry is fabricated a language of the day which shifts and reveals its meaning as clouds shift and turn in the sky and sometimes send down rain or snow or hail » (I 59). Il ajoutera plus tard dans *Spring and All*, que ce langage doit être capable de révéler les mouvements de l'imagination : « the form of poetry is related to the movements of the imagination revealed in words— or whatever it may be— the cleavage is complete » (I 133). Williams donc, cultive l'écart entre sujet et objet, texte et lecteur et il met le texte en attente. Dans l'œuvre du poète moderniste, le « je » n'est pas une instance pleine et fixe comme dans celle de Ginsberg. Lorsqu'il ordonnait déjà dans *Paterson*

⁸⁶⁰ Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 2005, 44.

⁸⁶¹ J. H. Miller, *Poets of Reality: Six Twentieth-Century Writers*, op. cit., 288.

« say it! No ideas but in things », la voix « pythique » émanait davantage du poème lui-même qu'elle ne s'incarnait dans le poète. Le poème « The Young Sycamore » exemplifie à la fois la latence qui sous-tend le texte apocalyptique et la question de la subjectivité du « je » :

I must tell you
this young tree
whose round and firm trunk
between the wet

pavement and the gutter
(where water
is trickling) rises
bodily

into the air with
one undulant
thrust half its height—
and then

dividing and waning
sending out
young branches on
all sides—

hung with cocoons—
it thins
till nothing is left of it
but two

eccentric knotted
twigs
bending forward
hornlike at the top (*CPI* 266)

L'interprétation de Joseph Hillis Miller suggère que ce n'est pas Williams qui dit « je » mais le langage lui-même. Cette analyse semble d'autant plus pertinente que le modal

« must », contrairement à « should », exprime une obligation « interne », comme une injonction de la langue à elle-même⁸⁶³.

It is as though the words themselves were saying “I” [...] If the *I*, who is no longer Williams but someone or something speaking through Williams or through the words, must tell you or me, you and I must listen, must understand, and must tell in our turn⁸⁶⁴.

Miller compare ce phénomène à la glossolalie ou une forme de ventriloquisme : quelqu'un s'adresse au lecteur *à travers* le poème. Ce « je » c'est donc bien une voix narrative mais la voix narratrice est inconnue. Or dans les mots de Jacques Derrida, « dès qu'on ne sait plus qui parle ou qui écrit, le texte devient apocalyptique⁸⁶⁵ ». Contrairement à Ginsberg, Williams se méfie de l'Ego et de son emprise et s'interroge : « Why even speak of 'I', he dreams, which/interests me almost not at all ? » (*P* 18) ou « What the hell difference do I make as I? » (*SL* 239). Ainsi à la remarque de Miller qui note l'urgence de Williams dans l'injonction « I must tell you » ou bien encore « There is something / something urgent / I have to say to you » (*CPII* 311), il faut ajouter la portée eschatologique d'une telle imminence : « C'est la fin tout à l'heure, c'est imminent signifie le ton⁸⁶⁶ ». L'impossibilité à établir avec certitude l'origine de la parole apocalyptique vient créer une tension permanente entre clarté et obscurité, sujet parlant et sujet parlé. À l'orée du poème, premier atermolement, il nous est demandé de nous arrêter et de tendre une oreille attentive à ce qui va se dire. L'engagement impératif du vers inaugural, « I must tell you », va se dérouler syntaxiquement en une seule longue phrase neuve, à l'image du jeune sycomore qui se dresse pour fendre l'air de tout son élan : « rises / bodily / into the air with / one undulant / thrust ». Ce « thrust », saillie télescopique ondulatoire, est la trace d'une activité intérieure. L'eau qui ruisselle, « where water is trickling » associée à l'irruption de l'arbre dont on entendrait presque les vibrations vient apparenter la scène à une prosopopée, c'est elle qui bruisse, c'est du lieu qu'émane le son qui anime le poème. Bien que l'arbre soit *a priori* statique, il ne s'agit pas d'une nature morte. Les élans vitaux, germinations créatrices de vie traversent le poème. Même si Williams « chante la gloire première de l'objet, réhabilite la seule matière⁸⁶⁷ », l'arbre semble être en communion organique avec son environnement, son écorce est traversée par le pouls d'une sève vitale, des radicelles jusqu'aux feuilles. L'emploi récurrent des formes verbales en —ING participe de ce mouvement permanent, « the flesh of a

⁸⁶³ On pensera ici à une autre occurrence du modal « must » dans *The Desert Music* : « Only the poem / only the made poem, to get said what *must be said* » (*CPII* 274, je souligne).

⁸⁶⁴ Joseph Hillis Miller, *The linguistic moment: from Wordsworth to Stevens*, Princeton, Princeton University Press, 2014, 354.

⁸⁶⁵ J. Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, op. cit. 77.

⁸⁶⁶ *Ibid.* 70.

⁸⁶⁷ J. Saunier-Ollier, *William Carlos Williams : L'homme et l'œuvre poétique*, op. cit. 291.

constantly repeated permanence » (*SL* 130) et de la pulsation constante d'un fluide vital et universel. À nouveau, et comme c'était déjà le cas du saxifrage croissant entre les pavés, le sycamore congédie toute hiérarchie entre la nature sauvage et la ville humaine, il se situe entre le pavé mouillé et les rigoles gorgées d'eau, lieu depuis lequel devra être délivré le prophétique message. Les pronoms relatifs viennent par deux fois suspendre le cours du récit (« whose », « when »). Dans son analyse du poème, Hugh Kenner décrit la stratégie poétique de Williams dans un poème « en attente de déclaration », qui suit selon lui un schéma narratif proche de la nouvelle :

[...] each phrase reaches forward. From line 3 to line 7 we are drawn past unit after unit of attention by the promise of a verb to fulfill "whose trunk"; then granted that verb but still waiting for the structure initiated by "this young tree" to declare itself, we press on, alerted (by "into the air with") that the dependent clause continues. "And then," a major structural node, undertakes yet a further dependent verb; the poem rushes on-- [Finally there is] No full stop, because no termination for the tree's energies; but the poem, an eye's upward scan, is over. We have been carried through it by essentially narrative devices: from "I must tell you" through suspensions and delays to "and then," past vignettes and episodes ("hung with cocoons") to "till nothing is left of it but"; and the terminal episode still secretes hidden force: "bending forward hornlike at the top." The poem's system is that of a short story⁸⁶⁸.

Stratégie de suspension dilatoire, le poème se couvre et se découvre : d'abord recouvert de cocons (annonciateurs d'une vie renouvelée), l'arbre lui-même s'émacie pour ne laisser voir que les branches nues, « it thins / till nothing is left of it ». Miller note que, comme souvent chez Williams, ce qui doit se dire ne se dit pas, se réserve encore en-deçà du texte et les mots s'immiscent dans l'interstice qui sépare la bombe de son onde de choc : « in the space between the eminence of the end and the end that never quite comes in the words, in the space, that is, between the flash of the bomb and the shock-wave thunder crack⁸⁶⁹ ».

c. Venir et advenir

Le poème ne saurait tout dire, quelque chose est passé sous silence encrypté, qui « parle à l'autre en se taisant, en lui taisant quelque chose. » Pour Derrida, le poème marque la limite de son propre témoignage, il est dévoilement de son non-dévoilement :

⁸⁶⁸ Hugh Kenner, *The Pound Era*, London, Faber and Faber, 1972, 402-403.

⁸⁶⁹ J.H. Miller, *The Linguistic Moment*, *op. cit.* 356.

En taisant, en gardant le silence, il s'adresse encore. Cette limite interne à tout témoignage, le poème aussi la dit. [...] Révélant son masque *comme* masque, mais sans se montrer, sans se présenter, présentant peut-être sa non-présentation comme telle, la représentant, il parle ainsi du témoignage en général, mais d'abord du poème qu'il est, de lui-même dans sa singularité, et du témoignage dont témoigne tout poème. Laissé ici à lui-même, dans sa solitude essentielle, dans sa performance ou dans son événement, l'acte poétique de l'œuvre ne relève peut-être plus alors de la présentation de soi *comme telle*⁸⁷⁰.

Pour Miller, la séparation nette des mots sur la page dans le poème « The Young Sycamore », de par les séquences accentuées, confère aux mots eux-mêmes une parole, c'est-à-dire que les mots parlent d'eux-mêmes : « the words seem to speak of themselves or to speak for some radical otherness or alien power of enunciation that the words as such evoke. It is as though the words were calling "Come", and that the call were answered by the entry into the words of something nameless that comes at a call⁸⁷¹ ».

Ce « je » inaugural, serait chez Williams celui des mots et du langage lui-même, expression du « poème, énonciateur⁸⁷² » évoqué par Mallarmé dans « Crise de Vers ». Il y aurait alors quelque chose de l'ordre de la parole prophétique dans cette écriture compulsive, quelque chose qui doit, « must », être dit et dont les mots se font les messagers. À mesure qu'ils s'inscrivent sur la page, les mots prennent la pleine mesure de leur pouvoir créatif et prescripteur. Si comme l'explique Miller au sujet de ce poème, les mots nous intimement de nous approcher et disent « viens », ils sont comme traversés par un commandement d'ordre biblique : Viens, *erkhou, veni*⁸⁷³. Toujours cette latence, attente d'une exécution ou d'un geste, la poésie williamsienne se situe dans l'avent prophétique, dans ce qui va ad-venir et qui reste à-venir. Williams emploiera l'injonction à de nombreuses reprises dans toute son œuvre, comme une incantation, exhortation à faire danser les flammes, au deuxième livre de *Paterson* :

Come overall beauty. *Come* soon. So be it.

A dust between the fingers. So be it.

Come tatterdemalion futility. Win through.

So be it. So be it. (*P* 112, je souligne)

⁸⁷⁰ J. Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, op. cit. 78.

⁸⁷¹ J.H. Miller, *The Linguistic Moment*, op. cit. 353.

⁸⁷² Stéphane Mallarmé, *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003, 254.

⁸⁷³ Voir J. Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philologie*, op. cit 87.

Pour Derrida, ce « viens » est profondément apocalyptique dans la mesure où « c'est le geste dans la parole, ce geste qui ne se laisse pas reprendre par l'analyse — linguistique, sémantique ou rhétorique — d'une parole⁸⁷⁴ ». Geste indécent chez Ginsberg à son tour, « come » c'est l'éjaculation orgasmique à venir. Le verbe se donne toujours à comprendre comme une attente et son exécution est conditionnée à un présent immédiat. La parole apocalyptique est toujours subversive. Dans « the Young Sycamore », on retrouve le dénuement, « thin out », mise à nu apocalyptique qui a tout du dévêtement, « strip », du patient williamsien. Pour Derrida, le dévoilement est plus immoral et séditieux que la nudité même : « geste de dénuder ou de donner à voir, le mouvement *apocalyptique* est plus grave, parfois plus coupable et plus dangereux que ce qui s'ensuit et ce à quoi il peut donner lieu, par exemple, l'accouplement⁸⁷⁵ ». Geste subversif par excellence, la mise à nu permet pour Williams d'effleurer la chair « à mains nues », elle participe d'un retour à la sensualité contre le puritanisme.

Cette venue, « come », est également accueil, avènement de la multiplicité dans le poème. Les nombreux fragments de sources diverses insérés dans la matière du texte de *Paterson* font et défont le poème, « ouvrant chaque parole à la hantise de l'autre dans une polytonalité immaîtrisable, avec greffes, intrusions, parasitages⁸⁷⁶ ». Si le discours de *Paterson* ne semble pas par essence apocalyptique, ce sont les « tons » du poème, dans les mots de Derrida, qui portent l'empreinte apocalyptique de l'œuvre. C'est ainsi que la relation « je-tu » se complexifie. L'amorcellement de fragments et de voix vient faire court-circuiter le discours de sorte qu'une lettre peut couper la parole à une autre et ainsi brouiller les identités du sujet parlant et du destinataire. C'est à une scène de confusion babélique que s'apparentent alors certaines mises en texte, mises en scène de la parole dans *Paterson*. Le deuxième livre du long poème est exemplaire de cette multiplication de voix dissonantes dont l'origine ne peut être identifiée avec certitude. Le poète traverse le parc, et l'anaphore « walking » jalonne le texte pourtant émaillé de fragments épars dont on tentera ici de reproduire la mise en page typographique :

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 thigh is lifted and the leg and opposite

⁸⁷⁴ *Ibid.* 93-94.

⁸⁷⁵ *Ibid.* 23.

⁸⁷⁶ *Ibid.* 67.

arm are swung forward (fig. 6B). Various muscles, aided .

Despite my having said that I'd never write to you again, I do so now because I find, with the passing of time, that the outcome of my failure with you has been the complete damming up of all my creative capacities in a particularly disastrous manner such as I have never before experienced. [...]

How do I love you? These!
(He hears! Voices . indeterminate! Sees them
moving, in groups, by twos and fours—
filtering off by way of the many bypaths.)

I asked him, What do you do?
He smiled patiently, The typical American question.
In Europe they would ask, What are you doing? Or,
What are you doing now? [...]

No fairer day ever dawned anywhere than May 2, 1880, when the German Singing Societies of Paterson met on Garret Mountain, as they did many years before on the first Sunday in May. [...]

Signs everywhere of birds nesting, while in the air, slow, a crow zigzags with heavy wings before the wasp-thrusts of smaller birds circling about him that dive from above stabbing for his eyes
Walking — (P 40-42)

L'écriture travaille à un projet de dématérialisation d'une voix poétique stable par la multiplication et la fragmentation des voix. L'écriture poétique est une tentative d'arrachement du voile qui étouffe les voix et les enlève dans le silence comme le poète le signale au détour d'une parenthèse : « (a slowly descending veil / closing about the mind / cutting the mind away) . SILENCE! » (P 96) La perspective épique de l'œuvre trouve dans ces multiples coupes et fractures du discours une véritable mise en scène, celle de l'héroïque langue américaine. La chute du langage édénique s'illustre dans l'espace d'une parole babélique. Ce qui semble préalablement posé comme voix sûre et stable du poème, avec l'anaphore rythmique du verbe « walk », se laisse interrompre, révélant de fait sa malléabilité et sa friabilité. Le sujet se retire du texte williamsien, de là peut-être sa difficulté

d'appréhension pour le lecteur. Ce retrait permet à Williams simultanément de créer un nouvel espace, une nouvelle boucle de lecture et de s'ouvrir au monde des objets et de la matière. Il faudrait alors pour Williams faire venir (« come ») dans cet espace les choses et les mots, le sujet et l'objet. Le discours du poète sur le monde est un discours choral, il émane de cet espace de partage creusé par l'écriture apocalyptique. Comme il le formule dans la parenthèse de l'extrait de *Paterson* cité plus haut : « (He hears! Voices . indeterminate! Sees them / moving, in groups, by twos and fours— / filtering off by way of the many bypaths) ». *Paterson* est l'expression d'une présence dans la localité, le poète s'adresse *pour* l'Amérique à l'Amérique et ses complexités, la multiplicité de ses voix :

Voices! / multiple and inarticulate . voices / clattering loudly to the sun, to / the clouds. Voices! / assaulting the air gaily from all sides. / —among which the ear strains to catch / the movement of one voice among the rest / —a reed-like voice of peculiar accent (*P* 49)

Peut-être faudrait-il ici s'arrêter un instant sur la parenthèse citée plus haut, processus rhétorique fréquent chez Williams, et qui une fois encore, met le texte en attente. D'emblée, le signe graphique vient délimiter un espace, comme si la parole—ce qui se dit là—devait être mise à l'écart. La parenthèse dessine les limites de cette « boucle » de lecture déjà mentionnée, elle semble vouloir dire : dans cet espace se joue une parole tout à la fois centrale et marginale, centrale *donc* marginale. Du point de vue de l'énonciation, la parenthèse laisse entrevoir quelque chose du sujet parlant. La figure du poète affleure dans son espace clos, elle apparaît souvent comme un commentaire de Williams sur son art poétique, adressé au lecteur. Dans une strophe séminale de *Paterson*, première parenthèse du long poème qui apparaît dès la préface, le poète laisse déjà entrevoir ses ambitions programmatiques :

(The multiple seed,
packed tight with detail, soured,
is lost in the flux and the mind,
distracted, floats off in the same
scum) (*P* xii)

Le poème est tout entier tourné vers l'extraction et l'éclosion de la graine et du grain flottant *ab hoc et ab hac* dans le courant des chutes boueuses, par le biais des facultés imaginatives de l'esprit, pour qu'ils fertilisent la terre d'Amérique. Le devenir du poème procède de cette parturition originelle qui permet l'éclosion puis la floraison et empêche le bourgeon de rester « éternellement vert » : « a bud forever green / tight-curved, upon the

pavement » (P 12). Étymologiquement, la parenthèse, c'est « insérer à côté », c'est coucher les mots dans leur forme la plus pure, à côté des syllabes qui choient le long des chutes de la Passaic, « lay it, white, beside the sliding water » (P 141), c'est donc finalement, donner à lire cet énoncé qui marquera de sa présence l'espace qui le sépare du suivant dans une représentation de l'harmonie conjugale : « to find one phrase that will / lie married beside another for delight » (P 135). Dans le deuxième chant du livre II de *Paterson*, la parenthèse délimite une chambre à échos, et vient en effet marquer le plaisir jouissif, « delight », du poète pour les sonorités de la langue :

There is no direction. Whither? I
cannot say. I cannot say
more than how. The how (the howl) only
is at my disposal (proposal) : watching—
[...] Divorce is
the sign of knowledge in our time,
divorce! divorce!
with the roar of the river
forever in our ears (arrear)
inducing sleep and silence, the roar
of eternal sleep . . . challenging
our waking— (P 12)

La parenthèse est à l'image de l'écart creusé par le texte et de la boucle qu'il élabore, elle fait advenir un sens et un rythme nouveau, elle fait jouer le texte et le disloque. Elle n'est pas pour autant séparée du reste du texte, elle entre en résonance avec lui et « l'épouse » pour reprendre l'image williamsienne. Elle est un espace privilégié de partage et d'échange entre le poète, le texte et le lecteur. La parenthèse est donc peut-être une occurrence du « je » du poète. Elle est presque toujours un commentaire sur le devenir poétique, *poiétique* du poème dans la synthèse et la correspondance fluide qu'elle opère entre la voix poétique et les chutes d'eau. Une verticalité profonde parcourt l'œuvre, à travers l'image des chutes, reprise ensuite par les vers « The descent beckons / as the ascent beckoned » (P 73) qui vient creuser le volume et les reliefs du texte pour en laisser entrevoir la structuration interne. Le mouvement d'ascension et de chute est comparable aux mouvements de révélation du poème qui voile et dévoile, couvre et découvre son sens à mesure qu'il choit lui aussi sur la page.

d. Cycle continu

Cette double impulsion orphique de plongée-résurgence—qui n'est pas sans rappeler *Koré aux Enfers* ou « Persephone / gone to hell » dans *Paterson* (121)—vient elle aussi mettre le poème en suspens par son mouvement cyclique et continu. *Paterson* met en place un double système dans la symbolique hydrique qu'il déploie : il y a d'abord le mouvement dynamique des chutes et de la rivière qui suit son cours téléologique jusqu'à la mer⁸⁷⁷, mais la verticalité des chutes et le courant de la rivière sont aux prises avec le mouvement immuable du cycle et de la boucle : « the (self) direction has been changed / the serpent / its tail in its mouth / “the river has returned to its beginnings” / and backward / (and forward) » (*P* 224). Quelques pages plus tôt, la symbolique de l'*ouroboros* bouclait déjà « le cercle de la vie dans un cycle parfait, et créant sa propre unité, celle de la vie intérieure⁸⁷⁸ ». Le serpent qui se mord la queue fait colliger le début et la fin, l'arrière (« backward ») et l'avant (« forward »), le haut et le bas :

a secret world,
a sphere, a snake with its tail in
its mouth
rolls backward into the past (*P* 206-207)

Les chutes verticales, forces vives de l'imagination, viennent sonder et labourer les linéaments circulaires du poème. À la verticalité des chutes se superpose la circularité du serpent qui se mord la queue, à l'image de la rivière. Et l'on retrouve ici une nouvelle « boucle » de lecture qui met en suspens la dynamique du texte orchestrée par les chutes. Gouffre symbolique, « that cavern, / profound cleft » (*P* 34), crypte qui est dans la symbolique jungienne, comme le note Hélène Dupeyron-Marchessou, un double du monde utérin maternel, la grotte concave prolonge également la spirale du texte. La troisième dimension qu'offre la profondeur des chutes et le creux de la crypte, confère au cercle son volume pour faire advenir la « sphère », véritable cosmos de l'imaginaire williamsien.

⁸⁷⁷ Dans son « Statement about the poem *Paterson* », Williams commente l'organisation générale du poème : « 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 of 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 » (*P* xiii).

⁸⁷⁸ H. Dupeyron-Marchessou, *William Carlos Williams et le renouveau du lyrisme*, op. cit. 160.

L'eau vient tout à la fois signifier le mouvement cyclique et la quête chez Williams d'un équilibre poétique :

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 the conclusion and
fall, fall in air! as if
floating, relieved of their weight,
split apart, ribbons; dazed, drunk
with the catastrophe of the descent
floating unsupported
to hit the rocks: to a thunder,
as if lightning had struck

All lightness lost, weight regained in
the repulse, a fury of
escape driving them to rebound
upon those coming after—
keeping nevertheless to the stream, they
retake their course, the air full
of the tumult and of spray
connotative of the equal air, coeval,
filling the void (*P* 3)

Williams parle ici de la fabrication du poème, dans ce flot de mots représenté par les deux strophes, « coalescent » des contraires, la légèreté (« floating, relieved of their weight ») et la pesanteur (« all lightness lost »), la multiplicité (« split apart ») et l'unicité (« they retake their course »). Le flot se retrouve pendant un court instant comme suspendu par l'écriture, à la fois immobile et impétueux. Il trouve un point d'équilibre fragile en actualisant à la fois son poids et son équilibre. Point suspendu de la construction du poème, cet arrêt sur image inscrit les paradoxes de la création poétique dans son immuabilité et sa fugacité. L'équilibre « the equal air, coeval » répond au double mouvement d'ascension et de descente observé précédemment. Le mouvement fluide et léger de la première strophe est interrompu par un espace séparant les deux strophes avant la pesanteur et le tumulte à venir. L'espace blanc est

la trace d'une dislocation, indice de la fuite de l'équilibre idéal du poème. Le vide (« the void ») sur la page où s'imisce la lumière de l'éclair (« as if lightning had struck ») répond à l'intensité du mouvement de la cascade qui rebondit (« ascent ») pour reprendre son cours vertical (« descent »). La coalescence uniforme du flot lisse et transparent (« they coalesce now / glass-smooth with their swiftness ») est brisée et segmentée par la roche. Williams touche ici à l'expérience limite de l'écriture nécessairement fragmentaire. De cette fragmentation naît une forme de chaos (« tumult ») où s'origine la faculté d'imagination. C'est dans cette attente, dans cet équilibre incertain, dans l'expectation d'un à-venir que se déploie l'imagination qui inonde le poème. Louis L. Martz suggère que le bourdon continu des chutes vient synthétiser les voix ancestrales et nouvelles qui peuplent la petite ville de *Paterson*, chaque reflux, ribambelle de gouttes, « hordes [...] ribbons », répondant à une effusion d'archives de différentes natures.

It is the central symbol of the poem—the roar of the Falls, suggesting the voices of all the past and present in the city, “pouring down,” in verse of various forms, in letters, newspaper clippings, historical memoirs, advertisements, financial treatises, reports of a rock-drill down through the earth below Paterson— a roar in which he finds “his voice, one among many (unheard) / moving under all⁸⁷⁹”

Finalement, c'est dans l'intériorité de son esprit créatif représentée par la boucle du serpent que le poète-prophète parvient à contenir le flot : « And in book Three we have the achievement of a prophetic voice that holds the roar of all contemporary consciousness within the mind⁸⁸¹ ». La rivière suit son cours labyrinthique à travers les plaines du New Jersey et se jette finalement dans l'océan au livre IV, qui devait à l'origine être le dernier : « The sea is our home / whither all rivers (wither) run / . the nostalgic sea / sopped with our cries » (*P* 194).

Le flot de l'imagination dessine lui aussi une boucle délimitant l'espace visionnaire édifié par le poème. Dans ses confins se meuvent les silhouettes des monstres et chimères qui peuplent l'univers de Ginsberg. Le poète Beat projette dans cet espace cathartique ses angoisses les plus existentielles. Williams cherche quant à lui à inscrire cet espace visionnaire dans le monde. Il veut montrer que l'imagination n'est pas une sphère isolée, à l'écart de la société, mais qu'elle doit s'enraciner dans la sphère sociale.

⁸⁷⁹ L.L. Martz, *Many Gods and Many Voices*, *op. cit.* 60.

⁸⁸¹ *Ibid.* 66.

3. Espace visionnaire

a. « *The Lion For Real* » : onirisme romantique chez Allen Ginsberg

S'adressant à la jeune génération de poètes pour qui il faisait souvent figure de mentor, Williams écrivit ceci :

Yet the unlying dragon within us can only be called up by an incantation of words.
How? Shall we go learn the words at an academy? Shall we?
Academies are the cemeteries of all dragons. Avoid them.⁸⁸²

À la faveur de l'imagination, la littérature doit accueillir les véritables dragons et ne pas se laisser gouverner par la bienséance de la grammaticalité académique. Dans de nombreux poèmes dont « *The Lion for Real* », Ginsberg semble avoir suivi les conseils de son aîné et laisse libre cours à une forme d'onirisme visionnaire. Ses dragons imaginaires prennent souvent la forme de rêveries diurnes et de visions chimériques. Le poète remplit ses poèmes de ses songeries délirantes, aussi écrit-il en quatrième de couverture du recueil « *Reality Sandwiches* » : « *Wake-up nightmares in Lower East Side, musings in public library, across the U.S. in dream auto, drunk in old Havana, brooding in Mayan ruins, sex daydreams on the West Coast,* » (CP 822, je souligne). Le poème « *The Lion for Real* » est emblématique de la frontière ténue et mouvante qui sépare rêve et réalité chez Ginsberg et témoigne d'une forme de somnambulisme poétique. Il s'y développe une certaine étrangeté frontalière et liminaire comme c'est souvent le cas dans l'œuvre du poète. Le lion lui apparaît dans son appartement de Harlem, comme la voix rugissante de Blake quelques années plus tôt⁸⁸³, il est une révélation mystique et trône en majesté dans le poème :

Lion that eats my mind now for a decade knowing only your hunger
Not the bliss of your satisfaction O roar of the Universe how am I chosen
In this life I have heard your promise I am ready to die I have served
Your starved and ancient Presence O Lord I wait in my room at your Mercy. (CP 183)

⁸⁸² William Carlos Williams et James EB Breslin (ed.), *Something to Say: William Carlos Williams on younger poets*, New York, New Directions Publishing, 1985, 40.

⁸⁸³ Il racontera sa vision de Blake dans un poème intitulé « *Psalm IV* » : « and heard a voice, it was Blake's, reciting in earthen measure: / the voice rose out of the page to my secret ear never heard before— » (CP 246)

D'abord terrifié par sa vision, la réaction première du poète est—logiquement—la fuite : « Rushed out on the fire escape screaming Lion! Lion! » (CP 182). Après avoir partagé sa vision à des amis incrédules, et que son psychiatre lui a raccroché au nez, « "It's happened" I panted. "There's a lion in my room" / "I'm afraid any discussion would have no value" he hung up » (CP 182), le poète finit par offrir au lion l'hospitalité et se prend de pitié pour l'animal affamé : « He didn't eat me, tho I regretted him starving in my presence. » (CP 183).

Souvenir d'une « vision auditive », le poème suit le schéma narratif de la parabole biblique. Le poète raconte à son entourage sa mésaventure mais sans être cru. Le locuteur de la parabole est un élément central de celle-ci, contrairement au mythe. En effet, là où le mythe impose une évidence universelle, la vérité de la parabole n'est portée que par celui qui la dit. Au fond, la poésie de Ginsberg fonctionne davantage sur le régime de la parabole que du mythe dans la mesure où comme nous l'avons étudié précédemment, le narrateur y tient une place importante, il ne s'efface pas. L'organisation des symboles du poème suit le schéma du kérygme chrétien et apparente le poème à une profession de foi. Sur le seuil de la porte, s'appêtant à partir, le lion affirme tel le messie : « I will be back again⁸⁸⁴ » (CP 183), conférant au texte une tonalité millénariste drolatique. Le poète finit par s'arracher au réel pour s'isoler dans le monde onirique de sa vision dans les six dernières strophes. Le poème se clôt finalement sur une prise de conscience de sa propre finitude et il se résout à attendre son salut : « I wait in my room at your Mercy » (CP 183).

La fin du poème prend la forme d'une prédication, conclusion personnelle du poète sur le sens de la vie : « how am I chosen / In this life I have heard your promise I am ready to die I have served / Your starved and ancient Presence O Lord I wait in my room at your Mercy. » (*Ibid.*) Ainsi le poète mélange-t-il à nouveau le sermon de l'évangéliste juché sur une caisse à savon, au *sutra* bouddhiste de Chögyam Trungpa tel qu'on le retrouve par exemple dans le « Sunflower Sutra » étudié précédemment.

La figure du lion, c'est à la fois le texte et l'écriture elle-même dont l'ombre portée représente un danger pour le poète, c'est l'écriture faite image, icône, lourd passé romantique qui étrangle le poète. Le poème évoque non seulement la voix de William Blake résonnant dans son appartement de Harlem, mais il fait aussi écho au célèbre passage du *Marriage of Heaven and Hell*, « The roaring of lions, the howling of wolves, the raging of the stormy sea,

⁸⁸⁴ Voir *King James Bible*, John 14:3 : « And if I go and prepare a place for you, *I will come again*, and receive you unto myself ; that where I am, there ye may be also » (je souligne).

and the destructive sword, are portions of eternity too great for the eye of man⁸⁸⁵ », pour ne rien dire du célèbre fauve dans « Tyger ».

Pour Ginsberg, comme pour Blake avant lui, la Bible, et plus précisément la littérature hébraïque foisonnent de visions qui font advenir le sublime. On retrouve là une des caractéristiques de la poésie romantique dans l'œuvre du poète *beat* car le sublime (que Ginsberg écrit avec une majuscule [CP 527]) qu'il y développe répond à la définition burkénne du terme. Le poème « The Lion For Real » associe un degré de terreur et de tranquillité qui caractérisent le sublime chez Burke :

[...] not pleasure but a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror; which as it belongs to self-preservation is one of the strongest of all passions. Its object is the sublime; its highest degree I call astonishment; the subordinate degrees are awe, reverence, and respect, which by the very etymology of the words show from what source they are derived, and how they stand distinguished from positive pleasure⁸⁸⁶.

Le lion dans l'appartement, « Terrible presence! » (CP 183), impose au poète son altérité transcendante. Les mots ont perdu de leur pouvoir de description et aucun des interlocuteurs du poète ne peut se soumettre à la présence du fauve. Le poème implique l'échec du langage, rupture de communication inhérente au sublime que la vision onirique tente de pallier.

Le lion vient aussi symboliser la part de sauvagerie indicible (« the bomb blast of his anger » [CP 182]) qui toujours se tait dans le langage dont il est captif (« He roaring hungrily at the plaster walls but nobody could hear him outside thru the window » [CP 182]). Ce lion fantasmatique permet malgré tout d'outrepasser cette limite du langage tout en rappelant son inévitable existence. En effet, le poème semble avoir été composé dans un état de rêverie intense dont le poète témoigne non par les mots mais par des associations d'images qui font appel à l'imagination sur fond de surréalisme. Il y a dans le poème « The Lion for Real » quelque chose de cette ressource inépuisable qu'est l'inconscient, « reichien », nous dit le poème (CP 182), dans la lignée de Breton, Aragon ou Éluard. C'est-à-dire que le poète préconise l'incursion dans l'inconscient pour accéder à la source des images poétiques, comme une réponse à l'indescriptible déferlement de haine et de violence de l'Histoire. Ginsberg passe par le lien du rêve pour tenter de témoigner de sa réalité. À bord de sa

⁸⁸⁵ William Blake, *The Complete Poems*, Second Edition., New York, Longman, 1989, 109.

⁸⁸⁶ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Routledge and Kegan Paul, 1958, 136.

« jeep » (CP 182), le poète propose au lecteur un véritable safari dans la brousse surréaliste de son écriture poétique.

Souvent, lors de ces visions fantasmatiques, il s'agit pour Ginsberg d'évacuer l'angoisse en la projetant à l'extérieur. Ces visions poétiques sont la matérialisation d'une émotion qui doit être expulsée. L'espace visionnaire créé par le poème est le produit d'un rituel d'expulsion cathartique qui le travaille. En effet, la *catharsis* « désigne, dans le domaine des connaissances et des techniques minières et métallurgiques, les procédés d'épuration et de raffinage d'un matériau brut dont il s'agit d'extraire, par séparation, une matière plus précieuse⁸⁸⁷ ». Cette définition de la *catharsis* par Henri Joly n'est pas sans rappeler la « beautiful thing » qu'il faut extraire du minerai au livre III de *Paterson*⁸⁸⁸. Cet impossible à dire, c'est le poème et l'état de rêverie intense qui l'expriment. Le lion est une objectivation, une mise à distance cathartique de l'angoisse existentielle qui hante le poète. À la fin de ce processus de purgation émerge une parole poétique transmuée, supplique psalmodique dans laquelle le poète se soumet finalement à la puissance divine. On notera la symétrie prosodique de « O Roar of the universe how am I chosen » et « O Lord I wait in my room at your Mercy » (CP 183), deux pentamètres construits sur l'amorce spondaïque.

b. « intense vision of the facts⁸⁸⁹ », l'imagination chez William Carlos Williams

Pour Williams, il s'agit moins de porter une parole inaudible et indicible que d'ouvrir la marge creusée par l'imagination poétique vers l'extérieur et d'y faire advenir une vision structurante du chaos qui l'entoure. Ainsi s'exprime chez le poète moderniste la quête du mot, « THE word », qui ne pourra avoir lieu qu'après le processus de purification apocalyptique :

Upon which there intervenes
a sour stench of embers. So be it. Rain
falls and surfeits the river's upper reaches,
gathering slowly. So be it. Draws together,
runnel by runnel. So be it. A broken oar

⁸⁸⁷ Henri Joly, *Le renversement platonicien: logos, épistémè, polis*, Paris, Vrin, 1994, 71.

⁸⁸⁸ On rappellera ici cet extrait de l'*Autobiography* de Williams : « it is that essence [...] which is hidden in the very words from which we must recover underlying meaning as realistically as we recover metal out of ore. » (A 362, je souligne)

⁸⁸⁹ William Carlos Williams, *Imaginations: The Descent of Winter*, New York, New Directions Publishing, 1971, 259.

is found by the searching waters. Loosened
it begins to move. So be it. Old timbers
sigh— and yield. The well that gave sweet water
is sullied. So be it. And lilies that floated
quiet in the shallows, anchored, tug as
fish at a line. So be it. And are by their
stems pulled under, drowned in the muddy flux.
The white crane flies into the wood.
So be it. Men stand at the bridge, silent,
watching. So be it. So be it. (*P* 125)

C'est la tâche du poète de parvenir à réinventer un ordre cosmique par une nouvelle articulation du lexique. Le flot purificateur met en branle un monde d'ordinaire inanimé : la rame démantibulée se met à bouger, « Loosened it begins to move », le bois d'œuvre respire et ploie sous les eaux torrentielles, « Old timbers sigh— and yield ». La vision apocalyptique est immédiatement rapportée à l'histoire de l'écriture elle-même :

Texts mount 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. (*P* 125)

Le mythe apocalyptique semble venir nourrir l'élan iconoclaste du poète en démanchant et en disloquant les objets. Du déluge émergera au livre V de *Paterson* une tapisserie luxuriante, espace visionnaire canonique, analogue au *Livre de la Révélation* selon Jean. Ginsberg édifiera également une vision pastorale presque miltonienne de la Nouvelle Jérusalem dans son poème « The Rune » :

[...] Honeysuckle, rose,
pale dew dript from day-lily leaf to leaf, green lamps went
out in windows on Minneapolis avenues,
Lovers rose to work in subways, buses ground down
empty streets in early light, the country
robin lit from the maple leaf whistling, cat scratched the
farmhouse door
bulls groaned in barns, (*CP* 681-682)

Ce jardin pastoral fait écho aux verdure de fleurs de la fin de *Paterson* étudiées au chapitre précédent. Dans l'épaisseur de la tapisserie s'insinue la quête du poète pour une nouvelle voix lyrique et musicale, « a low voice, musical » (*CPI* 353) qui serait une, « a music that is whole, unequivocal » (*P* 54), et parviendrait à sceller l'union de toutes les forces, liquides, incendiaires, éoliennes et sensuelles qui traversent l'œuvre.

We know nothing and can know nothing
but
the dance, to dance to a measure
contrapuntally,
Satyrically, the tragic foot. (*P* 231)

Ultimes vers du long poème, ce passage chorégraphie la nature profonde de la poésie williamsienne pour venir fusionner la danse, la musique et l'érotisme.

Contrairement à la révélation chez Ginsberg qui laisse attendre une possible rédemption, Williams abolit toute notion de temporalité linéaire pour faire place au présent, à l'ici et maintenant de la vision. Quelques pages après sa vision de l'apocalypse, le poète fusionne dans le motif des chutes les temporalités passées et futures pour s'abandonner au temps présent :

The past above, the future below
and the present pouring down: the roar,
the roar of the present, a speech—
is, of necessity, my sole concern. (*P* 139)

Le monde nouveau qui s'édifie au dernier chant de *Paterson* ne peut advenir que par l'art minutieux du tissage des tapisseries d'une part et des vers poétiques d'autre part. Le prophétisme de Williams, s'il en est, repose sur la capacité de l'art à se renouveler sans cesse et à se reconstruire, « rebricked up » (*P* 138). L'espace visionnaire d'un art nouveau, conforme aux besoins de la société, doit être élargi pour devenir ce « champ d'action » immédiate, vortex créatif agissant de façon centripète sur le chaos de l'histoire.

Le processus de desquamation, de "séparation" cathartique est pour Williams l'œuvre de l'imagination : « The value of the imagination to the writer consists in its ability to make words. Its unique power is to give created forms reality, actual existence. This separates . » (*I* 120). La *catharsis*, « the violence of expulsive emotion » (*I* 112), est opérante si elle s'accompagne d'une puissance imaginative, seule capable de faire sens de la réalité :

From the time of Poe in the U. S.— the first American poet had to be a man of great *separation*— with close identity with life. Poe could not have written a word without the violence of *expulsive emotion* combined with the in-driving force of a crudely repressive environment. Between the two his imagination was forced into being to keep him to that reality, completeness [...] (I 112)

L'attention qu'il porte aux infimes détails de son environnement opère un « détachement » et une « élucidation », terme que Williams emploie fréquemment dans son acception première, par le biais de l'imagination comme il le décrit dans *Spring and All*. L'imagination ne peut être envisagée en dehors du processus de différenciation et d'isolation discriminante :

Things with which he is familiar, simple things— at the same time to *detach* them from ordinary experience to the imagination. Thus they are still “real” they are the same things they would be if photographed or painted by Monet, they are recognizable as the things touched by the hands during the day, but in this painting they are seen to be in some peculiar way— *detached* . (I 110, je souligne)

Pour Williams, l'imagination ne ment pas, « this is not, as so many believe today a “lie,” » (*Ibid.* 107), elle n'opacifie pas la vie pour la recouvrir d'un écran de fumée subjuguant, « a stupefaction, a kind of mesmerism, a thing to block out “life,” bitter to the individual, by a “vision of beauty.” » (*Ibid.*) Au contraire, l'imagination éclaire, elle « élucide » (« such work elucidates » [*Ibid.*]) car elle révèle à celui qui contemple l'œuvre d'art sa propre identité et sa finitude :

It gives the feeling of completion by revealing the oneness of experience; it rouses rather than stupefies the intelligence by demonstrating the importance of personality, by showing the individual, depressed before it, that his life is valuable— when completed by the imagination. (I 107)

Le « réalisme » de l'art williamsien n'est pas à chercher ailleurs que dans la faculté imaginative qui l'instruit, la seule création « réaliste » possible doit être le produit de l'imagination : « The only realism in art is of the imagination. It is only thus that the work escapes plagiarism after nature and becomes a creation. » (*Ibid.* 111) La conscience à soi et la présence au monde dépendent de la faculté transcendante de l'imagination, force qui donne vie et forme à la création. Cette puissance imaginative dévoile le monde pour l'offrir à la perception, elle relève de la prophétie dans la mesure où elle donne à voir et à entendre les messages du monde naturel, elle joue un rôle de médiation entre l'homme et la nature : « It

lives as pictures only can: by their power TO ESCAPE ILLUSION and stand between man and nature *as saints once stood between man and the sky* » (*Ibid.* 112, je souligne). Cette conception de l'imagination en fait le mode d'appréhension privilégié du sujet à l'objet. L'imagination permet la création artistique car elle offre un langage à la vision, elle est directement liée au pouvoir gésésiaque de nomination : « The only means he has to give value to life is to recognize it with the imagination and name it; this is so. To repeat and repeat the thing without naming it is only to dull the sense and results in frustration » (*Ibid.* 115). Le mot choisi pour décrire le monde doit être la synthèse de la chose vue et de l'imagination. L'imagination est un mode de représentation du monde pour l'artiste, elle est un instrument de création qui déstabilise le lexique pour lui offrir de nouvelles identités linguistiques.

Cette définition de l'imagination williamsienne a partie liée à l'obsession du poète pour la structure. En effet, l'œuvre n'est jamais statique, elle est toujours en mouvement, en construction, marche poétique que le long poème *Paterson*, inachevé, illustre bien. En même temps qu'elle révèle en éclairant les choses, « things », d'un jour nouveau, l'imagination structure l'impulsion créatrice. Elle travaille l'œuvre de l'intérieur : latente, elle régit sa structuration interne et lui offre une direction. On voit donc à nouveau que l'imagination est directement liée au faire poétique, à la marche poétique d'un poème en devenir. Si l'imagination ne doit pas être employée pour masquer la réalité du monde, il en va de même pour la structure qui tend à l'obscurcir par le biais d'une métrique convenue :

What I put down of value will have this value: an escape from crude symbolism, the annihilation of strained associations, complicated ritualistic forms designed to separate the work from "reality"— such as rhyme, meter as meter and not as the essential of the work, one of its words. [...] The work will be in the realm of the imagination as plain as the sky is to a fisherman— A very clouded sentence. The word must be put down for itself, not as a symbol of nature but a part, cognizant of the whole— aware— civilized. (*I* 102)

On comprend mieux pourquoi Williams se met en quête d'une nouvelle structure et cherche à tout prix à s'affranchir de la rime et de la prosodie classique : elles signifient la mort de l'imagination, la stagnation totale de l'œuvre et l'ensevelissement du monde. Au contraire, l'imagination dynamise la structure et lui insuffle un élan vital, érotique et fécond : « The empty form drops from a cloud, like a gourd from a vine; into it the poet packs his phallus-like argument » (*I* 75). La structuration de l'œuvre est le résultat de la séparation, de l'individuation opérée par l'imagination. C'est là que le poète se rapproche à nouveau d'une écriture lyrique. En effet, même s'il cherche à se défaire de la prosodie, un poème comme

Paterson se façonne toujours en renvoyant à son propre mode de fabrication, lui-même réflexion sur le contexte historique de la composition. Ainsi lorsque le poète s'interroge dans le séminal « Wanderer », « How shall I be a mirror to this modernity? » (*CPI* 28), il évoque le rôle de l'œuvre poétique dans son existence en devenir et la spéculation du poète sur ce processus. L'œuvre poétique de Williams développe une réflexion critique sur elle-même : « Who am I but my own critic? » (*I* 111). Au fond, si comme nous l'avons vu le « je » du poète souvent se cache pour laisser place à une ontologie de l'écriture, le poète apparaît dans les replis de cette réflexivité poétique. La silhouette filigranée du poète surgit de ce rapport conscient à l'écriture poétique. Le poète s'individue au fil de l'écriture et de l'élaboration poétique pour prendre sa place sur le territoire américain et dans l'espace linguistique ouvert par le poème. La reformulation moderniste de l'écriture poétique après, les mutations profondes de la société au début du XX^e siècle, implique une réflexion du poète sur sa propre technique. Pour Williams, c'est l'imagination, capable de magnifier la vie et de produire un art véritable qui seule peut réhabiliter la poésie. Dans son introduction à *The Great American Novel*, Wallace Stevens réaffirme le rôle fondamental de l'imagination chez Williams : « Adorn and exaggerate life through the power of the mind to fantasize, to capture random associations, to turn the grimmest facts of America into the richest texture. » (*I* 157) On trouve une illustration de cette faculté d'association par l'imagination dans un passage en prose de *Kora in Hell* :

Two people, an old man and a woman in early middle life, are talking together upon a small farm at which the woman has just arrived on a visit. They have walked to an orchard on the slope of a hill from which a distant range of mountains can be clearly made out. A third man, piecing together certain knowledge he has of the woman with what is being said before him is prompted to give rein to his imagination. This he does and hears many oblique sentences which escape the others. (*I* 44)

L'imagination révèle par la poésie ce que nous ne pouvons pas entendre et qui ne peut se saisir qu'obliquement, « This he does and hears many oblique sentences which escape the others ». Cette coupe transversale, l'oblicité dont il est si souvent question chez Williams⁸⁹⁰, c'est la lumière de l'imagination qui vient « élucider » la situation. Surtout, c'est la

⁸⁹⁰ On rappellera ici ces deux occurrences de la vision oblique chez Williams, déjà mentionnées au chapitre III : « Facts, but just before and just after the incident which prose (journalism) would select and, by that, miss the significance poetry catches aslant. » (*YCAL* 54/1228) De même, le poète propose dans *Paterson* de laisser couler les mots comme des gouttes de pluie, qu'ils puissent effleurer de biais la feuille blanche et ainsi faire advenir le poème : « Let the words fall any way at all that they may hit love aslant. It will be a rare visitation. » (*P* 142)

« quatrième dimension » du poème, la faille creusée par le poids des chutes d'eau, d'où jaillit le sens du poème : « And what is the fourth dimension? It is the endlessness of knowledge— It is the imagination on which reality rides— It is the imagination— It is a cleavage through everything by a force that does not exist in the mass and therefore can never be discovered by its anatomization » (*I* 139). Cette quatrième dimension fait advenir dans un même mouvement, l'imagination et le (lang)wedge étudié précédemment comme outil d'ouverture où s'engouffrent les mythes, l'idéologie politique, le positionnement poétique et ontologique et l'héritage—perpétué ou non— du poète moderniste.

Conclusion : Inflexions rythmiques et réfractions lumineuses

Le 13 mai 1961, peu de temps après la publication de *Kaddish and Other Poems* par Allen Ginsberg, le magazine *The Nation* publiait un poème de William Carlos Williams intitulé « Cézanne », qui porte la marque d'une relation indélébile par la référence explicite au poète *beat*. Le titre rend compte de l'influence des arts visuels sur l'œuvre du poète moderniste. Une autre ramification généalogique prend forme dans la mesure où Ginsberg se réclamait aussi du postimpressionnisme de Paul Cézanne dans sa conception de la juxtaposition :

Cézanne doesn't use perspective lines to create space but it's a juxtaposition of one color against another color [. . .] so, I had the idea [of the] juxtaposition of one word against another, a gap between the two words —like the space gap in the canvas— there'd be a gap between the two words which the mind would fill in with the sensation of existence⁸⁹¹.

Le poème de Williams est aussi une expérimentation sur le thème de la perspective visuelle. Pourtant, là où Ginsberg cherche à rendre la perspective en télescopant les mots, à la manière de Cézanne avec les couleurs⁸⁹², Williams veut conférer au poème la troisième dimension qui en fera un volume, au même titre que n'importe quel autre objet du monde, en congédiant toute forme de temporalité. Ces deux mises en pratique sont une nouvelle manifestation du modernisme réfracté qui constelle la poésie de Ginsberg. En effet, le premier modernisme de Pound et Williams semble transmué en faisceau lumineux dans l'œuvre du poète *beat*. Réfraction partielle de quelques miroitements modernistes, son œuvre est dépositaire d'héritages multiples, récoltés au gré de ses vagabondages continentaux et intercontinentaux.

Cézanne

No pretense no more than the
French painters of
the early years of the nineteenth century

⁸⁹¹ Allen Ginsberg, *Spontaneous Mind: Selected Interviews, 1958-1996*, op. cit. 30.

⁸⁹² Paul Cézanne dans une lettre à Henri Gasquet : « Je cherche à rendre la perspective uniquement par la couleur ». Cité dans Patrick Davous, *Neuronal Gallery: cerveau, art et créativité*, Paris, Editions Publibook, 2016, 177.

to scant the truth
of the light itself as
it was reflected from

a ballerina's thigh this Ginsberg
of *Kaddish* falls apart
violently to a peal of laughter or to

wrenched imprecation from a
man's head nothing can
stop the truth of it art is all we

can say to reverse
the chain of events and make a pileup
of passion to match the stars

No choice but between
a certain variation
hard to perceive in a shade of blue (*CPII* 376-377)

Le poème williamsien est à la fois objet sonore et visuel. Comme Cézanne, le poète offre à son œuvre des contours mobiles et multiples. Il cherche une structure souple et malléable à donner au poème. Il offre une luminosité qui souligne la perspective, « as it was reflected / from a ballerina's thigh ». Si Williams organise les espaces blancs de la page, Ginsberg supprime sans cesse les coordinations à la manière de Cézanne qui laissait aussi des espaces blanc entre deux blocs de couleurs sur la toile. Chez Williams, c'est l'intensité de la vision qui prime et l'activation par l'imagination de ce qui s'imprime passivement sur la rétine. La ligne d'horizon se dessine dans les nuances de couleurs et trace les contours incertains d'un nouvel objet. Si le poème apparaît comme une nouvelle mise en pratique de l'expérience esthétique picturale du poème williamsien, on y décèle également une lecture, variation sur le poème de Ginsberg. Le poète *beat* mentionnait déjà dans son poème les « slice[s] of light » (*CP* 234), interstices de lumière blanche, instants de perception intense où se glissent les « petites sensations » de Cézanne. Pour Williams, la lumière filtrée (« to scant the truth / of the light itself ») se réduit à un trait de lumière se réfractant sur un objet dont il

souligne les contours. La remémoration par Ginsberg des événements marquants de la relation qu'il entretenait avec sa mère, « traced back to Hitler » (CP 226), vient prendre l'histoire à rebours pour la transcender : « the truth of art is all we / can say to reverse / the chain of events and make a pileup / of passion to match the stars ». Finalement, le poète méditatif observe dans son *Kaddish* les gratte-ciels perçant les nuages bleutés qui recouvrent le ciel l'espace de quelques instants, dessinant au loin une ligne de variation azurée, expérience synesthésique le ramenant à l'événement cathartique du poème :

It leaps about me, as I go out and walk the street, look back over my shoulder, Seventh Avenue, the battlements of window office buildings shouldering each other high, under a cloud, tall as the sky an instant—and the sky above—an old blue place. (CP 217)

Les références intertextuelles et renvois poétiques foisonnants entre les deux œuvres sont l'expression d'une diffraction poétique lumineuse qui vient iriser le texte de façon inattendue et sollicite une lecture « holographique » des poèmes, révélant toujours de biais leurs chatoiements. s

La lecture des œuvres poétiques de William Carlos Williams et Allen Ginsberg nous a conduits à l'élaboration d'une archéologie et au tracé d'une cartographie des correspondances qui les unissent. Cette déambulation dans les œuvres des deux poètes nous a également menés à une analyse de leur relation à l'espace : de Paterson, au New Jersey et à l'Amérique. Si chaque poète a été circonscrit par la critique à un mouvement littéraire ou un milieu spécifique, les textes se chevauchent et définissent un espace poétique commun.

Le terme de « *paramoderne* » employé par Bruce Comens pour qualifier la poétique de Louis Zukofsky semble s'appliquer à celle de Ginsberg et offre un début de solution à la question de la périodisation des mouvements littéraires :

To gain a better sense of Stein's « alongside » relation—what Zukofsky embodies in the new Time of *An*—a better term, I think, would be the *paramodern*, by which I mean those practices that acknowledge an inability to succeed modernism but that nevertheless refuse to accede to strategic organization. This term is obviously related to other usages : paratactics, paralogy, and so on. To the extent that we can speak of their place, these practices are always situated alongside the modern. They do not replace it, but resite it⁸⁹³ [...]

⁸⁹³ B.Comens, *Apocalypse and After*, op. cit. 191.

L'œuvre de Ginsberg n'est pas la continuation téléologique de la poétique moderniste de Williams. Elle la chevauche parfois et souvent en suit le cours en fauchant ses propres andains. Elle trace ses propres lignes, elle suit des ornières parallèles à celles de Williams. L'espace séparant ces lignes asymptotiques dessine un nouveau terrain de rencontres poétiques.

Cet espace poétique relationnel ne révèle pas de « lignée » proprement dite, mais des lignes partagées, il est un champ d'action commun. Toute projection linéaire est compromise par la nature même de la poésie des deux poètes, et Williams le premier s'opposerait à l'idée d'une lignée généalogique et téléologique. La boucle poétique que nous venons d'étudier au chapitre VI se pose aussi comme centre du fonctionnement de la relation entre les deux poètes. Si *Paterson* se donne à lire comme le cycle continu de la rivière Passaic, les errances de Ginsberg ne proposent aucun itinéraire, la poésie surgit sans cesse dans un lieu autre, inattendu. Le poète ne se donne aucune destination et ses explorations le ramènent inlassablement vers son New Jersey natal, espace privilégié d'une relation, terrain fertile aux surgissements d'une poétique américaine.

À la croisée de l'éthique, du politique, du mythologique et même de l'organique, la poésie se fait l'écho de sons inaudibles, de rythmes imperceptibles, le reflet de quelque nuance de couleur indécélable à l'œil nu, dans l'obscurité opaque des souterrains. Sourciers des temps modernes, les deux poètes font jaillir les flots rythmiques des souterrains qui ont traversé les strates géologiques diaprées dont ils cherchent à rendre chaque miroitement.

Thus the material is as the handling: the thought, the word, the rhythm— all in the style. The effect is in the penetration of the light itself, how much, how little; the appearance of the luminous background (*I* 317).

Le texte s'entrouvre et se laisse infiltrer d'une luminosité qu'il entend réfléchir à travers chacun de ses mots et peut-être plus encore, de ses rythmes. Le « secret » abordé au chapitre II, sécrétion des profondeurs et de la rivière, est une coulée de rythmes, essence rythmique (« beat ») de l'être au-delà de la lettre, cadence secrète du ventre (« the secret rhythm of the belly » [*CP* 357, « Big Beat »]). Comme nous l'avions suggéré en introduction, les deux poètes se retrouvent dans une lutte commune contre l'individualisme et le capitalisme qui menacent la société et entravent la rythmique de la danse williamsienne, « the measured dance » (*P* 230) et la mesure tellurique de Ginsberg, « earthen measure » (*CP* 246, « Psalm IV »).

Ginsberg's wanderings around Paterson, and Williams' early wanderings around that city forty years before: a chiming, a resonance which was to haunt Williams when he began to flesh out the fifth part of *Paterson* several years later. But for now he had his theme and his figure of crossing in Ginsberg, Pater's son⁸⁹⁴.

La « résonance » évoquée par Paul Mariani, caractérise avec justesse à la fois l'interaction et les préoccupations des deux poètes. Il n'y a pas de véritable quête d'une pratique commune dans la structure poétique : le long poème de Williams ne trouve pas de réponse formelle chez Ginsberg. Pourtant, les deux poètes ont en commun une aversion catégorique au totalitarisme, qui se manifeste par l'élaboration d'une poésie démocratique dont le rythme et la mesure constituent pour eux le vecteur le plus fiable.

Le rythme des chutes de la Passaic entraîne chez Williams un silence léthargique dangereux,

with the roar of the river
forever in our ears (arrear)
inducing sleep and silence, the roar
of eternal sleep . . . challenging
our waking—» (*P* 12)

Cet assourdissement des battements de la langue Ginsberg tente de les raviver par une poésie aux inflexions jazz et bebop, « jumping with jazz / on the Pacific ocean. » (*CP* 73, « After Dead Souls ») Le rythme n'est pas seulement une présence phonique, il est un espace de passage d'un état à un autre : d'une forme de somnolence passive à une présence à soi et au corps réactivée.

Chez l'un comme chez l'autre, dans le blanc interstitiel où s'immisce le rythme, s'entend une prière : du dimanche matin dans « Sunday » de Williams et ses rythmes du quotidien qui se conclut par un « Amen » rituel, à la psalmodie lors du déluge de *Paterson* scandé par l'envoi biblique « so be it », aux litanies et aux cantiques de Ginsberg dans « Howl » ou « Kaddish », sans oublier ses nombreux mantras. La poésie est le lieu d'actualisation du principe unificateur et prophétique du rythme. Les échos de ces rythmes se répandent dans les vers des deux poètes et leur confèrent une forme d'universalité. Ainsi, ce sont toujours des réverbérations, « résonances » de la voix du poète *beat* contre les parois du poème williamsien qui se font entendre, et réciproquement, comme une propagation de l'énergie rythmique d'une œuvre à l'autre.

⁸⁹⁴ P. Mariani, *William Carlos Williams, op. cit.* 605.

Au fond, c'est une relation elle aussi rhizomatique qui semble présider aux échanges entre Williams et la *Beat Generation*. Il s'agit en effet d'une part d'envisager la tradition comme un réseau souterrain aux multiples ramifications, et d'autre part « de travailler également en aval, dans la perspective d'entrer eux-mêmes dans la tradition et de produire un nouveau réseau de correspondances, celui-là neuf et américain⁸⁹⁵. » Le dialogue entre les deux poètes est un long processus d'édification d'une nouvelle tradition poétique américaine. Cette poétique se construit pour Williams au fil des conversations avec la jeune génération dont les éclats de voix se répercutent dans le poème. Si Ginsberg se situe davantage dans l'imitation, celle-ci n'exclut pas la création. Il revisite (« Wales Visitation »), réinvestit et réinvente la tradition au gré de ses influences : « All work has been an imitation of the literary cackle in my head. » (*CP* 26, « Psalm I »)

Les deux poètes semblent s'épanouir non dans le *wilderness* aux contours indéfinissables mais dans l'espace mouvant du jardin, dépositaire des emprunts et espèces autochtones qu'ils y font pousser. Dans le jardin public où Williams se voit humer les racines des arbres comme un chien, Ginsberg déclame ses mantras et imprécations (« If by night thy devotee naked with long weird hair sit in the park and recite this Hymn » [*CP* 299, « Stotras to Kali Destroyer of Illusions »]) Les deux poètes aspirent à une poésie publique, elle aussi. S'ils se retranchent en marge de la communauté, c'est toujours pour mieux la regagner et l'interpeller. Les terres stériles de l'enclos puritain et de la terre gaste d'Eliot sont nettoyées et ensemencées pour donner vie à de nouvelles germinations.

Si Williams s'efface du poème pour y faire advenir la voix des autres, notamment celle de Ginsberg, les inclusions du jeune poète sont plus diffuses et témoignent de lectures aléatoires recueillies au fil de ses voyages, et d'une subjectivité sélective. Le « je » du poète s'insère toujours entre les lignes. Au prisme d'une conscience subjective, le poète livre sa réalité alors que Williams cherche au contraire à se retirer du texte. Il n'y a pas non plus chez le poète *beat*, contrairement à Williams, de volonté de rupture avec le romantisme, ce qui fait de son projet poétique une entreprise paradoxalement moins radicale que celle de Williams. Ginsberg ne craint pas la contradiction, il se réclame de traditions littéraires très diverses et de confessions multiples. Son œuvre offre ainsi un large panorama social, historique, géographique et littéraire des années cinquante et soixante aux États-Unis. S'il y a continuité du projet williamsien, elle s'opère dans la conception démocratique de la poésie de Ginsberg dans le sens d'une inclusion de la sphère poétique dans la sphère sociale. Tous deux se

⁸⁹⁵ H. Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams, op. cit.* 241.

mettent en scène publiquement et font du poème un ressort politique, moyen d'action sur le champ social. Le mode eschatologique qu'ils développent émane de leur vision d'une société déshumanisée qu'il faut sauver et rédimer par un ordre poétique nouveau. Les prescriptions thérapeutiques de Williams et les prédictions visionnaires de Ginsberg, ont pour objectif d'ériger cet ordre nouveau.

ANNEXE

*Entretien avec Marc Ribot, guitariste sur l'album The Lion For Real*⁸⁹⁶ (1989)

DÉCEMBRE 2014

Anna Aublet: How did the recording “the Lion for Real” happen? Could you go back on the process?

Marc Ribot: I was contacted by Hal Willner, the producer who put the project together. I had worked with him on a number of circumstances before this, he knew many people on the scene, he had done records for John Zorn, I worked with him on the score for a Robert Frank film before. He did a lot of projects with so-called “downtown musicians”. Hal mentioned a number of other people who were going to be on it—musicians I hadn’t at that time yet worked with—but who I really admired, including Bill Frisell and a lot of other artists. I think we went to an initial meeting with Allen, who I had never met before, at which we were given copies of a book containing all of the poems to date, a large collection of poems. And we were basically told “go ahead! pick a couple, and if there is any one you want to set, let us know”. I chose three. There were so many poems to choose from, that there wasn’t any overlap in the different musicians’ choice. And interestingly enough, I think people stayed away from the most famous ones, nobody did *Howl*...

AA: or *Kaddish*...

MR: Yes, which is lucky partly because they would have taken up half the record! But also lucky in another way because it brought to light unknown poem. I read through the whole book, I had been interested in Ginsberg’s poetry long before that. I’m from New Jersey too, if that’s relevant for you...

AA: It is indeed. I was actually wondering if you identified with what is sometimes referred to as the “New Jersey School”⁸⁹⁷.

⁸⁹⁶ Entretien publié en 2017, précédé d’un propos liminaire : « “A Voice of Rock as the sound of Prophecy”: Discussing Allen Ginsberg’s New Jersey poetics and recording of the album “The Lion for real” with guitarist Marc Ribot », *IdeAs [En ligne]*, Printemps / Ét 2017, vol. 9.

MR: It's funny, you know I didn't identify with New Jersey School, all I knew about New Jersey as a teenager was that I wanted to get the hell out! As they say "I'm from New Jersey and I want to stay that way: *from* New Jersey". Now it is kind of hip, I like to go back. But at the time I just knew I wanted to get out. And I didn't identify as a part of New Jersey school, I didn't read William Carlos Williams until much later.

But I did identify as a hippie, I played electric guitar like all the other hippies. I was a kid in High School, what did I know? I was a moron [laughter]. But I knew that Allen Ginsberg was a famous hippie, so when I heard he was going to do a poetry reading at the North Field YMHA—Young Men's Hebrew Association—which is the Jewish version of the YMCA, in West Orange, NJ, this entirely suburban town, I thought "man, this is amazing!"

I never went to one other single activity at the Y. I guess it must have been in 68, or 69, it was a joint poetry reading with Allen and his father. And his father used to write a poetry column for the Stars Ledger, one of the New York-based newspapers. He wrote a poetry column, it was a beautiful time when newspapers had poetry columns, I tell you, I didn't think so at the time, but now I think so...

Allen's father read first, he was very good. I actually remember a line from a poem that he read, it was a poem about getting older, the line went: "the days go by like minutes, but the minutes take hours"⁸⁹⁷. He finished and then Allen read *Kaddish*. I had read some poems, my friends and I used to sit around, get high and read poems, but when Allen read *Kaddish* he went into a rhythmic reading of it. Something he was really concerned with was using his breath as a form of meter. The reading unfolded the story of his mother and his family. The setting of the poem was about five miles from where we were sitting, and it involved his father who was standing next to him. All I can say is that by the time he reached the end of the poem, and the final "caw caw caw", the image of the crows at the graveyard around his mother's grave, it was just shattering. I had had no idea that poetry could do that. When he finished, nobody said anything, it took a long time before people clapped. It was a life-changing experience for me.

Years later, I spoke about that with him during the session and he said that it had also been life-changing for him. I asked him: "was that just another reading for you, something

⁸⁹⁷ Voir Gregory Jordan, « A School Of Literature That's Called New Jersey », *The New York Times*, August 3rd 2003.

⁸⁹⁸ Vers tirés du recueil de Louis Ginsberg *Everlasting Minute*, mentionné par Allen dans « To Aunt Rose ».

you just do every other night?” and he said “no”. He explained that it had been very heavy for him as well, because it was not just his father, his whole extended family was there in the room. All of them knew his mother, it was the first time that he read the poem in front of his whole family, and he said it was very hard for them. Anyway, after that I bought these little paperback⁸⁹⁹ copies of *Planet News*, *Wichita Vortex Sutra*, these individual poems that you could buy in bookstores. So I read these particular poems *before* the session.

AA: So you were familiar with his work when they asked you to record with him and you had already “heard” him...

MR: Yes I was familiar with his work. I read later on *Howl* and the famous stuff. I was very happy when Hal called me for this project because of the poetry and because the other musicians who were on it were all great. And when I got into reading the works, I chose a bunch of really early stuff. I was very surprised and happy to get more fully acquainted with what he had done. I thought that there was a kind of middle period with which I had grown out of touch, in those intervening years when he got into automatic writing stuff—I guess in the late 70s—I just didn’t feel that much connection with it. I associated it with several drugs I had given up. I wanted to avoid the drugs and the related writing. But I was really happy to find that the early poems were really fantastic, naturalistic, like *To Aunt Rose*, which is one I chose for the set, and *The End*. *To Aunt Rose* is describing a Jewish family setting with which I was totally familiar: left-wing parents and relatives talking about the sexuality of it.

AA: I was wondering actually to what extent the poems themselves inspired the music. For *Aunt Rose*, for instance, it is classical guitar that you chose as a background. I was wondering how you made these choices after reading the poems.

MR: It was kind of intuitive. But also now if I think about it later, I felt like the kind of repetition, the repeating practice of a classical music phrase was sort of consistent with the character of aunt rose. You know, her repeating her ideology, like kind of a broken practice, a practice that had become emotionally deep.

You know, Allen was critical of them but actually he wrote about his characters with some affection.

⁸⁹⁹ Ribot fait référence à la maison d’édition City Lights Books.

AA: You said you chose three poems, I think *the Shrouded Stranger* as well, which is also an early poem and so when you read them, did you choose them because they were your favorites or because you thought that the music was coming to you as you read?

MR: Yeah, more of the latter you know. There was always the love of the poems but these suggested something and I think I love them! I think they're great.

AA: Did Ginsberg give you any indications as to what he wanted for the poems in terms of music?

MR: You know Allen was completely accepting, he gave no criticism, didn't criticize a single musician's choice of setting. He was a great live reader, no matter what the musicians presented, he made a really strong effort to go with. You could just say 'well he was a nice guy', but I think that there were a couple other things at play there: part was a Buddhist acceptance of what musicians brought in and part was that not only Allen but other poets of his generation just had a mystical admiration—I don't want to use the word 'worship'—but at least admiration, of jazz musicians, and I think that as poets they aspired to the conditions of jazz musicians. So there was sometimes maybe too much respect! Allen met a lot of musicians over the course of his career, and well, some of the collaborations were more successful than others.

AA: Would you say that you are reinterpreting the poem with the musical setting or that you are supporting it somehow? How do you perceive the finished object as not a poem but a performance?

MR: yeah, I understand the question. John Lurie once said something very interesting about film scoring, and I think it also applies to setting poetry. He said "all music works with all images" and I'd extend that to words: 'all music works with all words' but there's a second half to that which I don't think Lurie actually said, but which I think he meant, anyways, which *I* am saying whether he meant it or not. It's that 'all music *alters* all images.' And 'all music *alters* all words' so what you get as a performance is not simply the music. The music without question alters the words. It alters the reality, the way the words are perceived without question, in another way.

AA: yes absolutely and every occurrence of a performance is different from the previous and the next. When you saw Ginsberg reading *Kaddish*, you saw a one-time performance.

MR: Yeah, and every performance of the words is different in itself. Depending on what music you put with those words. You could take a recording of a poem, a reading, and set different musics to it and create drastically different outcomes for the listener.

AA: And when you say that his poetry had an impact on you, do you think it also applied to the music you created as a musician?

MR: It's certainly true that what I read affects my music and that music is not a hermetically sealed world. Everything that you experience in your life has some effect on what you play, so yes, on some immeasurable degree.

AA: You were talking about being from New Jersey and you said you just wanted to get out of there, but retrospectively today would you see it differently? Now, would you say that there is a community of artists from New Jersey?

MR: I'm sure there are local scenes. Amiri Baraka was from Newark, it's funny, people write about Ginsberg or Amiri Baraka and they always essentialize Baraka's blackness and Ginsberg's hippiness or Jewishness or whiteness. But they're not often written of as a New Jersey school of poetry, and yet I participated—it had never occurred to me until now!—despite the fact that they used to often read together and I participated in a concert at the old village gate in which they read together, it was a stunning evening. I forget what we did... I think we did *Wichita Vortex* and Amiri Baraka did a poem, I forget the name, I think it was "the Devil Made Me Do It". And it was a jazz trio backing him up and both Baraka and Ginsberg were fantastic readers, they got along. When Allen died Amiri Baraka spoke very sadly and movingly at his memorial at the St Marks' church, I played there too. You know the reality is that oftentimes when there are smaller towns in the proximity of a great city, the great city kind of siphons off the artistic talent. Some very interesting artists live in New Jersey but there is no reason for there to be a local scene. People get on the trains from Paterson, from South Orange, Orange, from Newark and are in New York in twenty or thirty

minutes, it costs like a buck or two. I'm sure that there is a local scene in Newark now but most people do what I did and come to New York.

And William Carlos Williams was a doctor in Rutherford, NJ, he had a medical practice out there, so I don't think he stayed in Rutherford for the poetry scene.

AA: Yeah, that's true! He stayed for the autochthonous poetry of New Jersey not the poetry scene! All the others had "run out after the rabbits"⁹⁰⁰ like he said and lived in Europe. But what I meant was that maybe there was a geography, a common ground to those artists, I was wondering if you felt that, precisely because of the proximity to New York maybe...

MR: You know it's an interesting theory but he became a poet, I think in New York, at Columbia, and also he became an out gay man while he was in New York, that's something that would have been very dangerous in the New Jersey of his time. What's hard to remember now, is that when I was a teenager, there were hundreds of thousands, millions of gay people but if I had been asked, in my public or private life to name some homosexuals, all I could say was Liberace and Allen Ginsberg! So you know the amount of guts that it took to be out! I didn't appreciate it at the time, I thought well "that's what he is" of course, you know it was a choice. It must have been astounding.

AA: Do you have anything else you wanted to say about the session because we did digress a bit...

MR: Yes actually, it's a funny story and it might answer your question as to how Ginsberg worked with the musicians. I remember, we were doing one of the poems, I think *Mind Breaths*—and it may shed some light on why he was so accepting of our ideas. One of the lines of the poem is "first thought, best thought"⁹⁰¹. I remember when we were recording that piece we did a first take that was absolutely atrocious. And I said "so Allen, 'first thought best thought'; does that mean 'first take best take?!'" [laughter] because you know it was late

⁹⁰⁰ « What / else is there? And to do? The rest have run out— / after the rabbits » (Williams, *Paterson*, 3)

⁹⁰¹ Expression fréquente chez Ginsberg dans *Cosmopolitan Greetings* et dans ses essais: « First thought, best thought. Spontaneous insight— the sequence of thought-forms passing naturally through ordinary mind— was always motif and method of these compositions. » (CP 6) Le poème « Mind Breath » n'apparaît dans la version finale de l'album.

and we all wanted to go home. And he said “the first take, does not always necessarily best embody the first thought”

But you know it’s funny, New Jersey... it’s pretty hardcore!

AA: did you feel that as you were growing up?

MR: well, I grew up in South Orange, which was a white suburb, which bordered on Newark. But you know, I don’t know how much you know about the history of Newark but terrible things happened.

AA: Yes.

MR: Oh yeah? What do you know about it? Did you get into the history of the riots and all that?

AA: Yes, I did learn a bit about that, actually, from Philip Roth!

MR: Yeah he would know! So my family moved to Orange. I was born in Newark. But they moved as they earned a little bit of money. But after the riots happened, it became a polarized city. Not only were the majority black and extremely poor, but the white sections that remained unsafe—when I was a teenager this guy Anthony Imperiale won a city council seat. He was going on radio late night, drunk, railing on black people. He bought a tank, he drove down the streets in a tank! Newark had the most people killed in the riots of any city. There were parts of Newark that were burnt in the riots that are still today vacant lots. There was a good music scene going on there, but it was not at all an avant-garde music scene, you know it was a working-class black music scene with people like Jack McDuff, Etta Jones, Houston Person, Jimmy Mcgriff. It was funky hard groove jazz.

AA: And you got influenced by that and then by the New York scene?

MR: yeah! I was always influenced by both, I mean I was a white kid, listening to things that were marketed at white kids at the time: The Doors, Cream, all the hippie stuff. But when we drove around late at night we would listen to the radio station would play Wes

Montgomery, Grant Greene, that organ-groove based jazz. We always thought black style was cool, I always knew that that was hip.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires

a. *William Carlos Williams*

Poèmes

A Dispersal, Santa Cruz, Cowell Press, UC Santa Cruz, 1974, 16 p.

Al Que Quiere! a centennial edition, The centennial edition. [First New Directions paperback edition], New York, New Directions Books, [1917] 2017, 92 p.

An Early Martyr, New York, The Alcestis press, 1935, 68 p.

Journey to Love, New York, Random House, 1955, 87 p.

Kora in Hell: improvisations, San Francisco, City Lights Books (coll. « The Pocket poets series »), 1957, 83 p.

Paterson (Revised Edition), New York, New Directions Publishing, [1958] 1992, 311 p.

Pictures from Brueghel, and other poems, [1st ed.], Norfolk, Conn, J. Laughlin, 1962, 184 p.

Sour Grapes: a Book of Poems, Boston, The Four seas company, 1921, 78 p.

Spring and All, New York, New Directions Publishing, [1923] 2011, 96 p.

The Cod Head, San Francisco, Harvest Press, 1932, 4 p.

The Desert Music, and other poems, New York, Random House, 1954, 8 p.

The Gift: a poem, Norfolk, Conn., Robert M. MacGregor and New Directions, 1957, 4 p.

The Pink Church: [Poems, 1st ed.], Columbus, Ohio, Golden Goose Press (coll. « Golden Goose chap book »), 1949, 28 p.

The Red Wheelbarrow and other poems, New York, NY, New Directions, [1923] 2018, 1 p.

The Tempers, London, E. Mathews, 1913, 31 p.

The Wedge, New York, Cummington Press, 1944, 109 p.

Traductions

Au grain d'Amérique, Jacques Darras (trad.), Lonrai, Christian Bourgeois, 2006, 240 p.

Paterson, Yves Di Manno (trad.), Paris, Flammarion, 1981, 300 p.

Anthologies

The Collected Poems: 1909-1939, New York, New Directions Publishing, 1986, vol. 1/ 583 p.

The Collected Poems: 1939-1962, New York, New Directions Publishing, 1988, vol. 2/ 553 p.

The Collected Earlier Poems, Norfolk, James Laughlin, 1951, 482 p.

The Collected Later Poems, Rev. ed., New York, New Directions, 1963, 240 p.

The Complete Collected Poems of William Carlos Williams, 1906-1938, Norfolk, Conn, New Directions Publishing, 1938, 317 p.

The Doctor Stories, New York, N.Y, New Directions, 1984, 142 p.

Go go, New York City, Monroe Wheeler (coll. « Manikin »), 1923, 21 p.

Imaginations (Kora in Hell, Spring and All, The Great American Novel, The Descent of Winter, A Novelette and Other Prose), New York, New Directions, 1971, 365 p.

Make Light of It: collected stories, New York, Random House, 1950, 342 p.

Route 80: Anthology, Paterson, N.J, William Carlos Williams Poetry Center of the Paterson Free Public Library (coll. « Library occasional paper »), 1976, 60 p.

Prose

A Beginning on the Short Story: notes, Folcroft, Pa., Folcroft Library Editions, 1974, 23 p.

A Recognizable Image: William Carlos Williams on art and artists, New York, New Directions, 1978, 268 p.

A Voyage to Pagany, New York, The Macauley company, 1928, 3 p.

« Comment, » *Contact 2* (jan. 1921), p. 12

« Further Announcement, » *Contact 1* (Dec. 1920), p. 10.

In the American grain, New York, New Directions Books (coll. « A New Directions paperback 53 »), 1956, 235 p.

In the Money, London, MacGibbon & Kee, 1966, 352 p.

I Wanted to Write a Poem: the Autobiography of the Works of a Poet, New York, New Directions Publishing, 1978, vol.469, 100 p.

Life along the Passaic River, Norfolk, Conn, New Directions, 1938, 201 p.

Make Light of It: Collected Stories, New York, Random House, 1950, 342 p.

Selected Essays, New York, New Directions Publishing, 1969, 340 p.

Something to Say: William Carlos Williams on younger poets, New York, New Directions Publishing, 1985, vol.1, 280 p.

The Autobiography of William Carlos Williams, New York, New Directions Publishing, 1967, vol.223, 402 p.

The Build-up: a Novel, New York, New Directions Publishing, 1952, vol.259, 335 p.

The Broken Span, Norfolk, Conn, New Directions (coll. « Poet of the month »), 1941, 32 p.

The Embodiment of Knowledge, New York, New Directions Publishing, 1974, vol.434, 198 p.

The Farmers' Daughters: The Collected Stories of William Carlos Williams, New York, New Directions, 1961, 374.

The Great American Novel, Folcroft, Pa., Folcroft Library Editions, 1973, 79 p.

The Knife of the Times, and Other Stories, Folcroft, Pa., Folcroft Library Editions, 1974, 164 p.

The Music of Survival: a Biography of a Poem by William Carlos Williams, Urbana, University of Illinois Press, 1968, 141 p.

White Mule: a Novel, New York, Published for J. Laughlin by New Directions Pub. Co, 1967, 291 p.

Yes, Mrs. Williams: a Personal Record of my Mother, New York, New Directions Pub. Corp, 1982, 143 p.

Correspondances et entretiens

AHEARN Barry [ed], *The Correspondence of William Carlos Williams & Louis Zukofsky*, Middletown, Conn, Wesleyan University Press, 2003, 574 p.

EAST James H. [ed], *The Humane Particulars: the Collected Letters of William Carlos Williams and Kenneth Burke*, Columbia, S.C, University of South Carolina Press (coll. « Studies in rhetoric/communication »), 2003, 288 p.

MAGID Barry et WITEMEYER Hugh [eds], *The Letters of William Carlos Williams & Charles Tomlinson*, New York, Dim Bray Bar Press, 1992, 47 p.

NORSE Harold et WILSON John [eds], *The American Idiom: a Correspondence*, 1st ed., San Francisco, CA, Bright Tyger Press, 1990, 154 p.

O'NEIL Elizabeth Murrie [ed], *The Last Word: Letters between Marcia Nardi and William Carlos Williams*, Iowa City, University of Iowa Press, 1994, 242 p.

THIRLWALL John C. [ed], *The Selected Letters of William Carlos Williams*, New York, New Directions Publishing, 1957, vol.589.

WAGNER-MARTIN Linda, *Interviews with William Carlos Williams: "speaking straight ahead"*, New York, WW Norton & Co Inc, 1976.

WITEMEYER Hugh [ed], *Pound/Williams: Selected Letters of Ezra Pound and William Carlos Williams*, New York, New Directions (coll. « The correspondence of Ezra Pound »), 1996, 352 p.

Archives

The William Carlos Williams Papers—MSS116. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Books and Manuscripts Library, Yale University.

William Carlos Williams Collection 1902-1960—PCMS-0024. The Poetry Collection of The Lockwood Memorial Library, State University of New York at Buffalo.

b. Allen Ginsberg

Poèmes

Airplane Screams: Compositions from Journals, [USA ed., San Francisco], City Lights Books, 1969, 38 p.

Bixby Canyon Ocean Path Word Breeze, New York, Gotham Book Mart, 1972, 21 p.

Cosmopolitan Greetings: Poems, 1986-1992, 1st ed., New York, HarperCollins, 1994, 118 p.

Death & Fame: Poems, 1993-1997, 1st ed., New York, NY, HarperFlamingo, 1999, 116 p.

Empty Mirror: Early Poems, New York, Totem Press, 1961, 47 p.

First Blues: Rags, Ballads & Harmonium Songs, 1971-74, New York, Full Court Press, 1975, 74 p.

Howl and Other Poems: Pocket Poets Number 4, San Francisco, City Lights Books, 1956, 44 p.

Iron Horse, Toronto, The Coach House Press, 1972, 52 p.

Kaddish, and Other Poems, San Francisco, City Lights Books (coll. « The Pocket poets series, no. 14 »), 1961, 100 p.

Mind Breaths: Poems, 1972-1977, San Francisco, City Lights Books (coll. « The Pocket poets series »), 1977, 123 p.

New Year Blues, 1st ed., New York, Phoenix Book Shop (coll. « Phoenix Book Shop oblong octavo series »), 1972, 15 p.

Planet News, 1961-1967, [1st American ed., San Francisco], City Lights Books (coll. « The Pocket poets series »), 1968, 144 p.

Plutonian Ode: Poems, 1977-1980, San Francisco, City Lights Books (coll. « Pocket poets series »), 1982, 111 p.

Reality Sandwiches, 1953-60, [Millwood, N.Y, Kraus Reprint Co (coll. « The Pocket poets series »), 1973, 98 p.

Sad Dust Glories: Poems during Work Summer in Woods, Berkeley, Workingmans Press : distributed by Serendipity Books, 1975, 27 p.

The book of martyrdom and artifice: first journals and poems, 1937-1952, 1st Da Capo Press ed., Cambridge, MA, Da Capo Press, 2006, 523 p.

The Fall of America: Poems of these States, 1965-1971, San Francisco, City Lights (coll. « The Pocket poets series »), 1972, 188 p.

The Gates of Wrath: Rhymed Poems: 1948-1952, 1st ed., Bolinas [Calif.], Grey Fox Press, 1972, 56 p.

T.V. Baby Poems, New York, Grossman, 1968, 1 p.

Wales--a Visitation, July 29, 1967, London, Cape Goliard Press, 1968, 15 p.

White Shroud: Poems, 1980-1985, 1st ed., New York, Harper & Row, 1986, 89 p.

GINSBERG Allen et COLLINS Larry R., *Old Love Story*, 1st ed., New York (207 Avenue A, Apt. 2, New York, NY 10009), Lospecchio Press, 1986, 12 p.

- , DROOKER Eric, *Howl: a Graphic Novel*, 1st ed., New York, Harper Perennial, 2010, 223 p.
- , DROOKER Eric, *Illuminated Poems*, New York, Four Walls Eight Windows, 1996, 141 p.
- , LAVIGNE Robert, *The Moments Return: a Poem*, San Francisco, Grabhorn-Hoyem, 1970, 5 p.
- , MILES Barry et SOLOMON Carl (eds), *Howl: Original Draft Facsimile, Transcript & Variant Versions, Fully Annotated by Author, with Contemporaneous Correspondence, Account of First Public Reading, Legal Skirmishes, Precursor Texts & Bibliography*, New York, Harper & Row, 1986.
- , ORLOVSKY Peter et LEYLAND Winston, *Straight Hearts' Delight: Love Poems and Selected Letters, 1947-1980*, 1st ed., San Francisco, Gay Sunshine Press, 1980, 239 p.

Anthologies

- Collected Poems 1947-1997*, New York, Harper Collins, 2013, 1189 p.
- Selected Poems, 1947-1995*, 1st ed., New York, HarperCollins, 1996, 442 p.
- The Essential Ginsberg*, First edition., New York, Harper Perennial, 2015, 423 p.
- City Lights Pocket Poets Anthology*, 60th anniversary edition., San Francisco, City Lights Books (coll. « City Lights pocket poets series »), 2015, 306 p.

Essais & Journaux & Photographies

- Allen Ginsberg Photographs*, 1st ed., Altadena, Calif, Twelvetrees Press, 1990, 1 p.
- Allen Verbatim: Lectures on Poetry, Politics, Consciousness*, New York, McGraw-Hill Companies, 1974, 269 p.
- Composed on the Tongue*, San Francisco, Grey Fox Press, 1980, 153 p.
- “Confrontation with Louis Ginsberg's Poems” dans Louis Ginsberg, *Morning in Spring, and Other Poems*, New York, W. Morrow and co., 1970, 125 p.
- Deliberate Prose: Selected Essays 1952-1995*, New York, Harper Collins, 2000, 536 p.
- Indian Journals, March 1962-May 1963: Notebooks, Diary, Blank Pages, Writings*, 1st Grove Press ed., New York : [Emeryville, Calif.], Grove Press ; Distributed by Publishers Group West, 1996, 210 p.
- Journals: Early Fifties, Early Sixties*, New York, Grove Press, 1992, 302 p.
- Scenes Along the Road: Photographs of the Desolation Angels, 1944-1960*, San Francisco, City Lights Books, 1984, 56 p.
- Scrap Leaves: Hasty Scribbles*, New York, Poet's Press, 1968, 11 p.
- Snapshot Poetics: a Photographic Memoir of the Beat Era*, San Francisco, Chronicle Books, 1993, 95 p.

The Visions of the Great Rememberer, Amherst, Mass, Mulch Press (coll. « A Haystack book »), 1974, 71 p.

Visiting Father & Friends, Louisville, White Fields Press (coll. « Heaven poster series »), 1995, 1 p.

Your Reason & Blake's System, New York, Hanuman Books, 1988, 43 p.

The Retreat Diaries, New York, N.Y, City Moon (coll. « City Moon broadcast »), 1976, 40 p.

Correspondance

As Ever: the Collected Correspondence of Allen Ginsberg & Neal Cassady, New York, Creative Arts Book Company, 1977, 227 p.

Family Business: Selected Letters Between a Father and Son, London, Bloomsbury Publishing USA, 2002, 412 p.

Jack Kerouac and Allen Ginsberg: The Letters, New York, Viking, 2010, 500 p.

Letters to Allen Ginsberg from William S. Burroughs, 1953-1957, New York, Full Court Press, 1982, 203 p.

The Letters of Allen Ginsberg, Cambridge, Da Capo Press, 2008, 468 p.

The Selected Letters of Allen Ginsberg and Gary Snyder, Berkeley, Counterpoint : Distributed by Publishers Group West, 2009, 321 p.

The Selected Letters of Robert Creeley, Berkeley, University of California Press, 2014, 467 p.

The Yage Letters, San Francisco, City Lights Books, 1963, 68 p.

Entretiens

COHN Jim [ed], *Sutras & Bardos: Essays & Interviews on Allen Ginsberg, the Kerouac School, Anne Waldman, Postbeat Poets & the New Demotics*, 1st ed., Boulder, Colo, Museum of American Poetics Publications, 2011, 221 p.

CARTER David et HAVEL Václav [eds], *Spontaneous Mind: Selected Interviews, 1958-1996*, New York, HarperCollins, 2001, 601 p.

DAUGHERTY Leo [ed], *Ginsberg at Evergreen: an Extended Interview*, Limited ed., Charlottesville, VA, Northwood Press, 2000, 45 p.

SCHUMACHER Michael [ed], *First Thought: Conversations with Allen Ginsberg*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, 155 p.

CALONNE David Stephen [ed], *Conversations with Gary Snyder*, Jackson, University Press of Mississippi (coll. « Literary conversations series »), 2017, 230 p.

YOUNG Allen [ed], *Gay Sunshine Interview*, Bolinas [Calif.], Grey Fox Press, 1974, 42 p.

Archives

Allen Ginsberg Papers, M0733, The Green Library, Stanford University Rare Books and Manuscripts Library.

Allen Ginsberg Papers, *Rare Book and Manuscript Library*, Columbia University, New York City.

Jack Kerouac Papers, Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library (NYPL).

c. Enregistrements Audio

Allen Ginsberg Reading, Berkeley, CA, Fantasy, 1959.

Allen Ginsberg Reads Kaddish, New York, Atlantic, 1966.

Allen Ginsberg, William Blake, New York, Verve Forecast, 197

Howls, Raps & Roars: Recordings from the San Francisco Poetry Renaissance, Berkeley, Warner Music France, 1993.

Holy Soul Jelly Roll: Poems and Songs, 1949-1993, Los Angeles, Rhino/Word Beat, 1994.

The Lion for Real, New York, Mercury Records, 1989.

William Carlos Williams reads his poetry, Caedmon TC 1047. [1958], 2 p.

d. Autres sources primaires

BAUDELAIRE Charles, « Les paradis artificiels » dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, [1860] 1975, 1605 p.

———, *Les Fleurs du Mal. Les Epaves. Supplément aux « Fleurs du Mal ». Introduzione e varianti a cura di Carlo Cordié*, Milano, A. Martello, 1954, 355 p.

———, *Salon de 1846*, Paris, Michel Lévy Frères, 1846, 132 p.

BLAKE William, *The Complete Poems*, Second Edition., New York, Longman, 1989, 929 p.

BREMSER Ray, *Poems of Madness & Angel*, Sudbury, Water Row Press, 1986, 86 p.

CATHER Willa, *O Pioneers!*, Oxford, Oxford University Press, [1913] 1999, 179 p.

CELAN Paul, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, Gallimard, 1998, 376 p.

CRANE Hart, *The Complete Poems of Hart Crane*, New York, Liveright Publishing Corporation, 1986, 268 p.

DYLAN Bob, « *Highway 61 Revisited* », New York, Columbia Records, 1965.

———, *Bringing It All Back Home*, New York, Columbia Records, 1965.

ELIOT Thomas Stearns, *The Annotated « Waste land » with Eliot's Contemporary Prose*, New Haven, Yale University Press, [1923] 2006, 270 p.

EMERSON Ralph Waldo, « Nature » dans *The Norton Anthology: American Literature*, New York, Norton & Co., [1836] 2007, 2874 p.

- , *Ralph Waldo Emerson: Selected Essays, Lectures and Poems*, New York, Bantam Classics, 2006, 396 p.
- FERLINGHETTI Lawrence, *Poetry as Insurgent Art*, San Francisco, New Directions Publishing, 2007, 90 p.
- FIEDLER Leslie A., *Waiting for the End*, New York, Stein and Day, 1964, 256 p.
- GARCIA LORCA Federico, *Poet in New York*, traduit par Ben Belitt, New York, Grove Press, 1955, 191 p.
- HAWTHORNE Nathaniel, *Wakefield*, Vancouver, The Vancouver Day Press, [1835] 2013, 110 p.
- , *The Scarlet Letter*, Boston, James R. Osgood and Co., 1871, 394 p.
- HEMINGWAY Ernest, *The Sun Also Rises: The Hemingway Library Edition*, New York, Scribner, [1954] 1956.
- HUGHES Langston, *Selected Poems of Langston Hughes*, New York, Vintage Books, 1990n 297 p.
- HUNCKE Herbert, *The Evening Sun Turned Crimson*, 1st ed., Cherry Valley, NY, Cherry Valley Editions, 1980, 224 p.
- IRVING Washington, *Legend of Sleepy Hollow*, Philadelphia, Henry Altemus, [1820] 1900, 103 p.
- , *Rip Van Winkle*, Toronto, Copp, Clark, & Company, [1819] 1884, 61 p.
- JEFFERSON Thomas, 1984, [1787], *Notes on the State of Virginia*, in *Writings*, Peterson, Merrill D. (éd.), New York, Library of America, 391 p.
- KEROUAC Jack, *On the Road: the Original Scroll*, New York, Penguin, [1957] 2007, 408 p.
- , *The Subterraneans*, London, Penguin UK, [1958] 2001, 111 p.
- , *Lonesome Traveler*, London, Penguin UK, [1960] 2000, 183 p.
- , *The Town and the City*, London, Penguin UK, [1950] 2000, 499 p.
- , *Some of the Dharma*, New York, Viking, 1997, 419 p.
- , *Visions of Cody*, New York, Penguin, [1972] 1993, 430 p.
- , *Big Sur*, New York, Penguin, [1962] 1992, 241 p.
- , *Visions of Gerard: A Novel*, New York, Penguin, [1963] 1991, 151.
- , *Doctor Sax: Faust Part Three*, New York, Grove Press, [1959] 1987, 245 p.
- , *Desolation Angels*, New York, Perigee Book, [1965] 1980, 409 p.
- KYGER Joanne et SIGO Cedar, *There You Are: Interviews, Journals, and Ephemera*, First edition., Seattle, Wave Books, 2017, 150 p.
- MALLARME Stéphane, *Igitur ; Divagations ; Un Coup de Dés*, Paris, Gallimard, 2003, 528 p.
- MELVILLE Herman, *Moby Dick or the White Whale*, London, Hodder & Stoughton, 540 p.
- MOORE Marianne, *Selected Poems*, New York, MacMillan Company, 1935, 126 p.
- O'HARA Frank, *Lunch Poems*, San Francisco, City Lights Books, 2014, 71 p.
- OLSON Charles, *Selected Writings of Charles Olson*, Robert Creely éd., New York, New Directions, 1966, 280 p.

- , *Call me Ishmael*, New York, Grove Press, 1947, 119 p.
- OPPEN George, *Selected Poems*, New York, New Directions, 2003, 205 p.
- PONGE Francis, *Pièces*, Paris, Gallimard, 1971, 192 p.
- POUND Ezra, *Le Travail et l'usure*, traduit par Patrice de Nivard, Lausanne, l'Age d'homme, [1925] 1968, 115 p.
- , *The Spirit of Romance*, London, P. Owen, 1952, 248 p.
- « A Few Don'ts by an Imagiste », *Poetry: A magazine of Free Verse*, Chicago, Vol. I, No. 6, Mars 1913, p. 200.
- PROUST Marcel, *Jean Santeuil précédé de Les plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, [1952] 1971, 1136 p.
- , *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, [1908] 1971, 1728 p.
- ROTH Philip, *American Pastoral*, New York, Houghton Mifflin, 1997, 423 p.
- SALINGER Jerome David, *Franny and Zooey*, Boston, Little Brown and co., 1961, 201 p.
- SHAKESPEARE William, *The Winter's Tale*, Oxford, Oxford University Press, 2008, 295 p.
- SOLOMON Carl, *Emergency Messages: an Autobiographical Miscellany*, New York, Paragon House, 1989, 235 p.
- SOUPAULT Philippe, *Westwego*, Paris, Éditions de la librairie six, 1922, non paginé.
- STEIN Gertrude, *The Geographical History of America: Or the Relation of Human Nature to the Human Mind*, London, John Hopkins University Press, [1936] 1995, 235.
- STEINBECK John, « Of Mice and Men » dans *The Short Novels of John Steinbeck*, London, The Companion Book Club, [1953] 1956, 407 p.
- THE BEATLES, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, London, Parlophone, 1967.
- THOREAU Henry David, *The Essays of Henry David Thoreau*, New York, North Point Press, 2002, 390 p.
- , *Walden*, Boston, Houghton Mifflin, 1897, 357 p.
- T.S. ELIOT, *Collected Poems, 1919-1962*, Houghton Mifflin, New York, 1970, 220 p.
- WHITMAN Walt, *The Complete Poems of Walt Whitman*, Hertfordshire, Wordsworth Editions, 1995, 553 p.
- WORDSWORTH William et COLERIDGE Samuel, *Lyrical Ballads*, London, Routledge, [1798] 1991, 440 p.
- ZUKOFSKY Louis, *A*, London, John Hopkins University Press, [1978] 1991, 365 p.

II. Sources secondaires

1. Ouvrages

a. Monographies sur William Carlos Williams

- AHEARN Barry, *William Carlos Williams and Alterity: the Early Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, vol.75.
- AJI Hélène, *William Carlos Williams: un plan d'action*, Paris, Belin (coll. « Voix américaines »), 2004.
- , *Ezra Pound et William Carlos Williams: pour une poétique américaine*, Paris, l'Harmattan, 2001.
- BALDWIN Neil, *To All Gentleness: William Carlos Williams, the Doctor-Poet*, 1st ed., New York, Atheneum, 1984.
- BALDWIN Neil et MEYERS Steven L., *The Manuscripts and Letters of William Carlos Williams in the Poetry Collection of the Lockwood Memorial Library, State University of New York at Buffalo: a descriptive catalogue*, London, Macmillan Reference USA, 1978.
- BECK John, *Writing the Radical Center: William Carlos Williams, John Dewey and American cultural politics*, Albany, State University of New York Press, 2001.
- BERNSTEIN Michael André, *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the modern verse epic*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- , *William Carlos Williams, an American Artist*, New York, Oxford University Press, 1970.
- BRODERICK James F., *Paging New Jersey: a Literary Guide to the Garden State*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press.
- BRYANT Jennifer et SWEET Melissa, *A River of Words: the Story of William Carlos Williams*, Grand Rapids, Mich, Eerdmans Books for Young Readers, 2008.
- CALLAN Ron, *William Carlos Williams and Transcendentalism: Fitting the Crab in a Box*, Boston, Macmillan, 1992.
- CHURCHILL Suzanne Wintsch, *The Little Magazine Others and the Renovation of Modern American Poetry*, New York, Ashgate Publishing, Ltd., 2006.
- COGHILL Sheila et TAMMARO Thom (eds.), *Visiting Dr. Williams: Poems inspired by the Life and Work of William Carlos Williams*, Iowa City, University of Iowa Press, 2011.
- COLES Robert, *William Carlos Williams: The Knack of Survival in America*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1975.
- CONRAD Bryce, *Refiguring America: a Study of William Carlos Williams' In the American Grain*, Urbana, University of Illinois Press, 1990.
- COPESTAKE Ian D., *The Ethics of William Carlos Williams's Poetry*, Columbia, Camden House, 2010.
- , WILLIAMS William Carlos, *Rigor of Beauty: Essays in Commemoration of William Carlos Williams*, New York, Peter Lang, 2004.
- CRAWFORD T. Hugh, *Modernism, Medicine & William Carlos Williams*, Norman, University of Oklahoma Press (coll. « Oklahoma project for discourse and theory »), 1993.
- CUSHMAN Stephen, *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*, New Haven, Yale University Press (coll. « Yale studies in English »), 1985.

- DICKIE Margaret, *On the Modernist Long Poem*, 1st ed., Iowa City, University of Iowa Press, 1986.
- DOYLE Charles, *William Carlos Williams: the Critical Heritage*, Boston, Routledge and K. Paul, 1980.
- DRISCOLL Kerry, *William Carlos Williams and the Maternal Muse*, Ann Arbor, UMI Research Press (coll. « Studies in modern literature »), 1987.
- DUPEYRON-MARCHESSOU Hélène, *William Carlos Williams et le Renouveau du Lyrisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.
- ENGELS John, *The Merrill Studies in Paterson*, Columbus, Ohio, Merrill (coll. « Charles E. Merrill studies »), 1971.
- , *The Merrill Checklist of William Carlos Williams*, Columbus, Ohio, C. E. Merrill Pub. Co (coll. « Charles E. Merrill checklists »), 1969.
- , *The Merrill Guide to William Carlos Williams*, Columbus, Ohio, C. E. Merrill Pub. Co (coll. « Charles E. Merrill program in American literature »), 1969.
- FRAIL David, *The Early Politics and Poetics of William Carlos Williams*, Ann Harbor, UMI research press, 1987.
- FREDMAN Stephen, *Poet's Prose: the Crisis in American Verse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- GABLE Craig (ed.), *A Concordance to the Poetry of William Carlos Williams*, Lewiston, N.Y, Edwin Mellen Press, 2012.
- GISH Robert, *William Carlos Williams: a Study of the Short Fiction*, Boston, Twayne Publishers (coll. « Twayne's studies in short fiction »), 1989.
- GUIMOND James, *The art of William Carlos Williams: a Discovery and Possession of America*, Champaign, University of Illinois Press, 1968.
- HALTER Peter, *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, vol.76.
- HOLSAPPLE Bruce, *The Birth of the Imagination: William Carlos Williams on Form*, Albuquerque, University of New Mexico Press (coll. « Recencies Series: Research and Recovery in Twentieth-Century American Poetics »), 2016.
- KAMINSKY Leah, *Writer, M.D: the Best Contemporary Fiction and Nonfiction by Doctors*, New York, Vintage (coll. « Vintage original »), 2012.
- KENT STATE UNIVERSITY et IGNATOW David (eds.), *William Carlos Williams: an Exhibition, October 16, 1978 - February 1, 1979*, Kent, Ohio, Dept. of Special Collections, Kent State University Libraries, 1978.
- KHERDIAN David et HOGROGIAN Nonny (eds.), *Poems Here and Now*, New York, Greenwillow Books, 1976.
- KUTZINSKI Vera M., *Against the American Grain: Myth and History in William Carlos Williams, Jay Wright, and Nicolás Guillén*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.
- LAUGHLIN James, *Remembering William Carlos Williams*, New York, New Directions Books, 1995.

- LLOYD Margaret Glynne, *William Carlos Williams's Paterson: a Critical Reappraisal*, Cranbury, Fairleigh Dickinson Univ Press, 1980.
- LOEVY Steven Ross, *William Carlos Williams's A Dream of Love*, Ann Arbor, Mich, UMI Research Press (coll. « Studies in modern literature »), 1983.
- LOWNEY John, *The American Avant-Garde Tradition: William Carlos Williams, Postmodern Poetry, and the Politics of Cultural Memory*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997.
- MACGOWAN Christopher, *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, New York, Cambridge University Press, 2016.
- MARCHANT Frederick J., *Getting Started: a Study of the Early Years and Writings of Robert Frost, William Carlos Williams, and Wallace Stevens*, [Ph.D Thesis], University of Chicago, 1981, 284 p.
- MARIANI Paul, *William Carlos Williams: A New World Naked*, New York, McGraw Hill Books, 1982.
- ., *William Carlos Williams*, Chicago, American Library Association (coll. « The Poet and his critics »), 1975.
- MARSH Alec, *Money and Modernity: Pound, Williams and the Spirit of Jefferson*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1998.
- MARZAN Julio, *The Spanish American Roots of William Carlos Williams*, Austin, University of Texas Press, 1994.
- MIKI Roy, *The Prepoetics of William Carlos Williams: Kora in Hell*, Ann Arbor, Mich, UMI Research Press (coll. « Studies in modern literature »), 1983.
- MILLER Joseph Hillis, *William Carlos Williams: a Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966.
- MOORE William Thomas, *William Carlos Williams's Paterson, the American reality*, [Ph.D thesis], University of Chicago, 1982.
- MORRIS Daniel, *The Writings of William Carlos Williams: Publicity for the Self*, Columbia, University of Missouri Press, 1995.
- OLIPHANT Dave et ZIGAL Thomas (eds.), *WCW & others: Essays on William Carlos Williams and his association with Ezra Pound, Hilda Doolittle, Marcel Duchamp, Marianne Moore, Emanuel Romano, Wallace Stevens, and Louis Zukofsky*, Austin, Tex., Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin, 1985.
- OSTROM Alan B., *The Poetic World of William Carlos Williams*, Carbondale, Southern Illinois University Press (coll. « Crosscurrents: modern critiques »), 1966.
- RAPP Carl, *William Carlos Williams and Romantic Idealism*, Hanover, University Press of New England, 1984.
- SANKEY Benjamin, *A Companion to William Carlos Williams's Paterson*, Berkeley, Univ of California Press, 1971.
- SAUNIER-OLLIER Jacqueline, *William Carlos Williams: L'homme et l'œuvre poétique*, (Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, 17), Paris, Les Belles Lettres, 1979.

- SAYRE Henry M., *The Visual Text of William Carlos Williams*, Champaign, Univ of Illinois Pr, 1983.
- SCHMIDT Peter, *William Carlos Williams, the Arts, and Literary Tradition*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1988.
- SWIGG Richard, *Quick, Said the Bird: Williams, Eliot, Moore, and the Spoken Word*, Iowa City, University of Iowa Press, 2012, 157 p.
- TASHJIAN Dickran, *William Carlos Williams and the American Scene, 1920-1940: Whitney Museum of American Art... December 12, 1978-February 4, 1979*, Berkeley Univ of California Press, 1978.
- TERRELL Carroll Franklin, *William Carlos Williams: Man and Poet*, Orono, National Poetry Foundation, 1983.
- TOMLINSON Charles, *William Carlos Williams: a Critical Anthology*, Harmondsworth, Penguin (coll. « Penguin critical anthologies »), 1972.
- UNGER Leonard, *Seven Modern American Poets: an Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1967.
- WAGNER Linda Welshimer, *The Poems of William Carlos Williams: A Critical Study*, Middletown, Wesleyan University Press, 1966.
- , *William Carlos Williams: a Reference Guide*, Boston, G. K. Hall (coll. « A Reference publication in literature »), 1978.
- , *The Prose of William Carlos Williams*, Middletown, Wesleyan University Press, 1970.
- , *The Poems of William Carlos Williams: a critical study*, 1st ed., Middletown, Conn, Wesleyan University Press, 1964.
- WALLACE Emily Mitchell, *A Bibliography of William Carlos Williams*, 1st ed., Middletown, Conn, Wesleyan University Press, 1968.
- WEATHERHEAD A. Kingsley, *The Edge of the Image: Marianne Moore, William Carlos Williams, and some other poets*, Seattle, University of Washington Press, 1967.
- WEAVER Mike, *William Carlos Williams: the American Background*, Cambridge [Eng.], Cambridge University Press, 1971.
- WHITAKER Thomas R., *William Carlos Williams*, Rev. ed., Boston, Twayne Publishers (coll. « Twayne's United States authors series »), 1989.
- .
- WHITTEMORE Reed, *William Carlos Williams, Poet from Jersey*, Boston, Houghton Mifflin, 1975.
- WILLARD Nancy, *Testimony of the Invisible Man: William Carlos Williams, Francis Ponge, Rainer Maria Rilke, Pablo Neruda*, Columbia, University of Missouri Press, 1970.

b. Ouvrages sur le modernisme

AJI Hélène, *Ezra Pound and Referentiality*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2003.

- , MANSANTI Céline et TADIE Benoît, *Revue modernistes, revues engagées: 1900-1939*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- ALFANDARY Isabelle, *Le risque de la lettre: lectures de la poésie moderniste américaine*, Paris, ENS éditions, 2012.
- , *EE Cummings, ou La minuscule lyrique*, Paris, Belin, 2002.
- BERNSTEIN Michael André, *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- COMENS Bruce, *Apocalypse and After: Modern Strategy and Postmodern Tactics in Pound, Zukofsky, and Williams*, Tuscaloosa, Univ. of Alabama Press, 1995.
- FINKELSTEIN Norman, *Not One of Them in Place: Modern Poetry and Jewish American Identity*, Albany, State University of New York Press, 2001.
- GOBLE Mark, *Beautiful Circuits: Modernism and the Mediated Life*, New York, Columbia University Press, 2010.
- HART Matthew, *Nations of Nothing but Poetry: Modernism, Transnationalism, and Synthetic Vernacular Writing*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- HUGHES Glenn, *Imagism & the Imagists: a Study in Modern Poetry*, New York, Biblio & Tanenn, 1972.
- KENNER Hugh, *The Pound Era*, London, Faber and Faber, 1972.
- LOUGHLIN James, *New Direction in Prose and Poetry*, Norfolk, New Directions, 1941.
- MARTZ Louis Lohr, *Many Gods and Many Voices: The Role of the Prophet in English and American Modernism*, Columbia, University of Missouri Press, 1998.
- MICHAELS Walter Benn, *Our America: Nativism, Modernism, and Pluralism*, Durham, Duke University Press, 1995.
- MILLER Joseph Hillis, *Poets of Reality: Six Twentieth-Century Writers*, Harvard, Harvard University Press, 1965.
- PERLOFF Marjorie, *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, Evanston, Northwestern University Press, 1990.
- , *Frank O'Hara: Poet Among Painters*, Chicago, University of Chicago Press, 1977.
- POTTS Alex, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, Yale, Yale University Press, 2000.
- RABATE Jean-Michel, *The Cradle of Modernism*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007.
- RIDDEL Joseph N., *The Inverted Bell: Modernism and the Counterpoetics of William Carlos Williams*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1974.
- SPEARS Monroe K., *Dionysus and the City: Modernism in Twentieth Century Poetry*, New York, Oxford University Press, 1970.
- SUTTON Walter, *American Free Verse: the Modern Revolution in Poetry*, New York, New Directions Books, 1973.
- , *Ezra Pound: a Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1963, vol.29.
- TADIE Benoît, *L'expérience moderniste anglo-américaine (1908-1922): formes, idéologies, combats*, Mayenne, Didier Érudition, 1999.

- TYTELL John, *Ezra Pound: the Solitary Volcano*, New York, Anchor, 2013.
- WALSH Rebecca, *The Geopoetics of Modernism*, Gainesville, University Press of Florida, 2015.
- WHITE Eric, *Transatlantic Avant-Gardes: Little Magazines and Localist Modernism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.
- WITEMEYER Hugh (ed.), *The Future of Modernism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.
- XIE Ming, *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translation, and Imagism*, New York, Routledge, 1999, vol.6.

c. Monographies sur Ginsberg

- BAKER Deborah, *A Blue Hand: the Beats in India*, New York, Penguin Press, 2008.
- BALL Gordon, *East Hill Farm: Seasons with Allen Ginsberg*, Berkeley, CA, Counterpoint, 2011.
- BRAM Christopher, *Eminent outlaws: the Gay Writers who Changed America*, 1st ed., New York, Twelve, 2012.
- BRESLIN James EB, « Allen Ginsberg's "Howl": From Modern to Contemporary American Poetry », *Howl". " From Modern to Contemporary American Poetry*, 1945, vol. 1965.
- BULTEAU Michel, *Allen Ginsberg: le chant de l'Amérique*, Paris, Éditions de la Différence (coll. « Littérature »), 2006.
- CAROLAN Trevor, *Giving up Poetry: with Allen Ginsberg at Hollyhock*, Banff, Alta, Banff Centre Press, 2001.
- DARRAS Jacques, *Allen Ginsberg : La voix, le souffle*, Paris, Jean Michel Place, 2002.
- FELVER Christopher, *The Late Great Allen Ginsberg: a Photo Biography*, New York : [Emeryville, CA], Thunder's Mouth Press ; Distributed by Publishers Group West, 2002.
- FERLINGHETTI Lawrence, *Howl of the Censor*, Westport, Conn, Greenwood Press, 1976.
- GINSBERG Allen et MORGAN Bill (eds.), *Kanreki: a Tribute to Allen Ginsberg, pt. 2*, 1st ed., New York, Lospecchio Press, 1986.
- HEIMS Neil, *Allen Ginsberg*, Philadelphia, Chelsea House Publishers (coll. « Gay and lesbian writers »), 2005.
- HUYNH Sabine, *Avec vous ce jour-là: lettre au poète Allen Ginsberg*, Bruxelles, Maelström revolution, 2016.
- KATZ Eliot, *The Poetry and Politics of Allen Ginsberg*, Charleston, Beatdom Books, 2016.
- KRAMER Jane, *Allen Ginsberg in America*, New York, Fromm International Publishing Corporation, 1997.
- KRAUS Michelle P., *Allen Ginsberg, an Annotated Bibliography, 1969-1977*, Metuchen, N.J, Scarecrow Press (coll. « The Scarecrow author bibliographies ; no. 46 »), 1980.

- MEAD-BREWER Katherine Campbell, *The Trickster in Ginsberg: a Critical Reading*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2013.
- MERRILL Thomas F., *Allen Ginsberg*, Rev. ed., Boston, Twayne Publishers (coll. « Twayne's United States authors series »), 1988.
- MILES Barry, *Ginsberg: A Biography*, London, Viking, 1990.
- MORGAN Bill, *I Celebrate Myself: the Somewhat Private Life of Allen Ginsberg*, New York, Viking, 2006.
- , *The Response to Allen Ginsberg, 1926-1994: a Bibliography of Secondary Sources*, New York, Greenwood Publishing Group, 1996.
- MORGAN Bill et PETERS Nancy J., *Howl on Trial: the Battle for Free Expression*, San Francisco, City Lights Books, 2006.
- MOTTRAM Eric, *Allen Ginsberg in the Sixties*, Brighton, Seattle, Unicorn Bookshop, 1972.
- PORTANTE Jean, *Allen Ginsberg: l'autre Amérique*, Bordeaux, Castor astral (coll. « Tombeau »), 1999.
- PORTUGES Paul, *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg*, Santa Barbara, Ross-Erikson, 1978.
- RASKIN Jonah, *American Scream: Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation*, Berkeley, Univ of California Press, 2004.
- SANDERS Edward, *The Poetry and Life of Allen Ginsberg, a Narrative Poem*, Woodstock, The Overlook Press, 2000.
- SCHNEEMAN George, WALDMAN Anne et GINSBERG Allen, *Homage to Allen G*, New York City, Granary Books, 1997.
- SCHUMACHER Michael, *First Thought: Conversations with Allen Ginsberg*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.
- , *Dharma Lion: A Critical Biography of Allen Ginsberg*, New York, St. Martin's Press, 1992.
- SHINDER Jason, *The Poem that Changed America: "Howl" Fifty Years Later*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- TRIGILIO Tony, *Allen Ginsberg's Buddhist Poetics*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2007.
- , *Strange Prophecies Anew: Rereading Apocalypse in Blake, H.D., and Ginsberg*, Madison [N.J.]: London, Fairleigh Dickinson University Press; Associated University Presses, 2000.
- WARNER Simon (ed.), *Howl for Now*, Pontefract: Chester Springs, PA, Route; U.S. distributor, Dufour Editions, 2005.

d. Ouvrages sur la Beat Generation

- AMBURN Ellis, *Subterranean Kerouac: the Hidden Life of Jack Kerouac*, Boston, Macmillan, 1999.
- BRESLIN Paul, *The Psycho-political Muse: American Poetry Since the Fifties*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

- BUHLE Paul (ed.), *The Beats : anthologie graphique : une histoire de la Beat generation*, Paris, Emmanuel Proust Editions, 2001.
- CAMPBELL James, *This is the Beat Generation: New York, San Francisco, Paris, London*, Secker & Warburg, 1999.
- CAVENEY Graham, *Screaming with Joy: the Life of Allen Ginsberg*, 1st U.S. ed., New York, Broadway Books, 1999.
- CHANDARLAPATY Raj, *The Beat Generation and Counterculture: Paul Bowles, William S. Burroughs, Jack Kerouac*, New York, Peter Lang, 2009, vol.51.
- CHARTERS Ann et MYERSON Joel (eds.), *The Beats : Literary Bohemians in Postwar America*, Detroit, Gale Research, 1983.
- CLOSS Larry, *Beatitude*, Bar Harbor, Me, Rebel Satori Press, 2011.
- COTTRELL Robert C., *Sex, Drugs, and Rock « n » Roll: the Rise of America's 1960s Counterculture*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 2015.
- DALTON David, *Who is that man? in Search of the Real Bob Dylan*, 1st ed., New York, Hyperion, 2012.
- DUVAL Jean-François, GINSBERG Allen, CASSADY Carolyn, JOHNSON Joyce, LEARY Timothy, WALDMAN Anne et KESEY Ken, *Kerouac et la Beat generation: une enquête*, 1re édition., Paris, Presses universitaires de France (coll. « Perspectives critiques »), 2012.
- FRENCH Warren et SALINGER J. D., *Jack Kerouac: Novelist of the Beat Generation*, Boston: Twayne, 1986.
- GINSBERG Allen, WALDMAN Anne et MORGAN Bill, *The Best Minds of my Generation: a Literary History of the Beats*, First Grove Atlantic hardcover edition., New York, Grove Press, 2017.
- GRACE Nancy M., *Jack Kerouac and the Literary Imagination*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- , et SKERL Jennie (eds.), *The Transnational Beat Generation*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- GROVES Kelly, *Beat. a Play on Words*, 1st ed., New York, Playscripts, Inc, 2004.
- HALVERSON Krista, WINTERSON Jeanette et WHITMAN Sylvia (eds.), *Shakespeare and Company, Paris: a History of the Rag & Bone Shop of the Heart*, First edition., Paris, Shakespeare and Company, 2016.
- HARRIS Oliver, *William Burroughs and the Secret of Fascination*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2003.
- HIPKISS Robert A., *Jack Kerouac, Prophet of the new Romanticism: a Critical Study of the Published Works of Kerouac and a Comparison of them to those of JD Salinger, James Purdy, John Knowles, and Ken Kesey*, Lawrence, University Press of Kansas, 1976.
- INCHAUSTI Robert (ed.), *Hard to be a Saint in the City: the Spiritual Vision of the Beats*, First edition., Boulder, Shambhala, 2017.
- JAFFE Harold et TYTELL John, *The American Experience: a Radical Reader*, New York, Harper & Row, 1970.

- JOHNSON Ronna et GRACE Nancy M., *Girls who wore Black: Women Writing the Beat Generation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2002.
- JONES James T., *A Map of Mexico City Blues: Jack Kerouac as Poet*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1992.
- KASHNER Sam, *When I was Cool: My Life at the Jack Kerouac School*, New York, HarperCollins Publishers, 2004.
- KEROUAC Jack et CHARTERS Ann, *The Portable Jack Kerouac*, New York, Viking Press, 1995.
- KHERDIAN David (ed.), *Beat Voices: an Anthology of Beat Poetry*, 1st ed., New York, Holt, 1995.
- KOPP Zack, *The Denver Beat Scene: the Mile-high Legacy of Kerouac, Cassady & Ginsberg*, Charleston, SC, The History Press, 2015.
- LANE Véronique, *The French Genealogy of the Beat Generation: Burroughs, Ginsberg and Kerouac's Appropriations of Modern Literature, from Rimbaud to Michaux*, New York, Bloomsbury Publishing USA, 2017.
- LARDAS John, *The Bop Apocalypse: the Religious Visions of Kerouac, Ginsberg, and Burroughs*, Chicago, University of Illinois Press, 2001.
- LETOURNEUR Stéphane, *Bob Dylan : l'éternel dissident*, Paris, Oslo Editions, 2014.
- LONG John, *Drugs and the « Beats »: the Role of Drugs in the Lives and Writings of Kerouac, Burroughs, and Ginsberg*, College Station, TX, Virtualbookworm.com Pub, 2005.
- MCCLURE Michael, *Scratching the Beat Surface*, San Francisco, North Point Press, 1982.
- MCNALLY Dennis, *Desolate Angel: Jack Kerouac, the Beat Generation, and America*, Cambridge, Da Capo Press, 2009.
- MELEHY Hassan, *Kerouac: Language, Poetics, and Territory*, New York, Bloomsbury Publishing USA, 2016.
- MILES Barry, *Allen Ginsberg: Beat Poet*, New ed., London, Virgin, 2010.
- , *Jack Kerouac: King of the Beats*, New York, Random House, 2010.
- , *The Beat Hotel: Ginsberg, Burroughs, and Corso in Paris, 1958-1963*, 1st ed., New York, Grove Press, 2000.
- MORGAN Bill, *The Beats Abroad: a Global Guide to the Beat Generation*, San Francisco, City Lights Books, 2015.
- MORRIS Daniel, *Lyric Encounters : Essays on American Poetry from Lazarus and Frost to Ortiz Cofer and Alexie*, New York, Bloomsbury Publishing, 2013.
- MURNAGHAN Sheila et ROSEN Ralph Mark (eds.), *Hip Sublime: Beat writers and the Classical Tradition, Columbus*, The Ohio State University Press (coll. « Classical memories/modern identities »), 2018.
- NICOSIA Gerald, *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*, New York, Grove Pr, 1983.
- NIEMI Robert, *The Ultimate, Illustrated Beats Chronology*, Berkeley, CA, Soft Skull Press, 2011.

- PENOT-LACASSAGNE Olivier (éd.), *Beat Generation : L'inservitude volontaire*, CNRS Éditions, Paris, 2018.
- PHILLIPS Rod, « *Forest Beatniks* » and « *Urban Thoreaus* »: *Gary Snyder, Jack Kerouac, Lew Welch, and Michael McClure*, New York, Peter Lang Publishing, 2000.
- SMITH R. J., *American Witness: the Art and Life of Robert Frank*, First edition., Cambridge, Da Capo Press, 2017.
- STELZIG Eugene L. et BROWN Allison P., *Bob Dylan's Career as a Blakean Visionary and Romantic*, Milne Library, State University of New York at Geneseo, 2013.
- STEPHENSON Gregory, *The Daybreak Boys*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1990.
- SUITER John, *Poets on the Peaks: Gary Snyder, Philip Whalen & Jack Kerouac in the North Cascades*, New York, Counterpoint Press, 2003.
- SWARTZ Omar, *The View from On the Road: The Rhetorical Vision of Jack Kerouac*, Carbondale, SIU Press, 1999.
- TIPPINS Sherill, *Inside the Dream Palace: the Life and Times of New York's Legendary Chelsea Hotel*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2013.
- TORGOFF Martin, *Bop Apocalypse: Jazz, Race, the Beats, and Drugs*, Cambridge, Da Capo Press, 2016.
- TURNER Steve, *Angelheaded Hipster: A Life of Jack Kerouac*, New York, Viking Press, 1996.
- TYTELL John, *Naked Angels: the Lives & Literature of the Beat Generation*, New York, McGraw-Hill Companies, 1976.
- WARNER Simon, *Text and Drugs and Rock'n'Roll: The Beats and Rock Culture*, New York, Bloomsbury Publishing, 2013.
- WEAVER Helen, *The Awakener: a Memoir of Kerouac and the Fifties*, San Francisco, Calif, City Lights Books, 2009.
- WEINREICH Regina, *Spontaneous Poetics of Jack Kerouac*, Boston, Marlowe & Company, 1994.

2. Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

William Carlos Williams

- AJI Helene, « Modernity and Tradition William Carlos Williams and Ezra Pound against Whitman », *Europe Revue Littéraire Mensuelle*, 2011, n° 990, p. 61–71.
- , « Pound and Williams: The Letters as Modernist Manifesto », *DQR Studies in Literature*, 2007, vol. 40, n° 1, p. 53–72.
- , « William Carlos Williams/Frank O'Hara: de l'objectivisme au personnalisme », *Revue française d'études américaines*, 2000, p. 20–37.
- AUBLET Anna, « Bill & Carlos: les Amériques de William Carlos Williams », *IdeAs. Idées d'Amérique*, 2018, n° 11.

- BENNETT David, « Defining the American Difference, Cultural Nationalism and the Modernist Poetics of William Carlos Williams », *The Southern Review*, 1987, vol. 20, n° 3, p. 271–280.
- BRESLIN James E., « Whitman and the Early Development of William Carlos Williams », *Publications of the Modern Language Association of America*, 1967, p. 613–621.
- BUCHER Vincent, « Désir de monuments chez Ezra Pound, William Carlos Williams et Robert Smithson » dans *Monument et modernité dans l'art et la littérature britanniques et américains*, Marc Porée & Christine Savinel (éds.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2015.
- COHEN Milton A., « William Carlos Williams and Politics » dans *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, Ed. Christopher Mac Gowan., New York, Cambridge University Press, 2016.
- DARRAS Jacques, « Le Grand Poème américain », *Revue française d'études américaines*, 1982, p. 343–371.
- « Grain, graine, grenat d'amérique », *In'hui*, 1981, n° 14.
- EASTMAN Andrew, « 'Tactile Qualities'. Mimetic Sound and the Poetics of English in the Work of William Carlos Williams », *Sillages critiques*, 2012, n° 14.
- FURIA Philip, « Paterson's Progress », *Boundary 2*, 1981, p. 31–50.
- GLASER Brian Brodhead, « Critical Portraits: Working-Class Corporeality in Williams's Poems of the 1930s », *William Carlos Williams Review*, 2007, vol. 27, n° 2, p. 119–136.
- HAYDEN Gabriele, « New World Encounters: William Carlos Williams, Rafael Arévalo Martínez, and El Nuevo Mundo », *William Carlos Williams Review*, 2013, vol. 30, n° 1, p. 181–199.
- HERRING Scott, « " Her Brothers Dead in Riverside or Russia": " Kaddish" and the Holocaust », *Contemporary Literature*, 2001, vol. 42, n° 3, p. 535–556.
- JACKSON Brian, « Modernist looking: Surreal Impressions in the Poetry of Allen Ginsberg », *Texas Studies in Literature & Language*, 2010, vol. 52, n° 3, p. 298–323.
- JONES Granville H., « Jack Kerouac and the American Conscience », *Lectures on Modern Novelists. Pittsburgh: Carnegie Institute of Technology*, 1963, p. 25–39.
- LECLAIR Thomas, « The Poet as Dog in Paterson », *Twentieth Century Literature*, 1970, vol. 16, n° 2, p. 97–108.
- LLOYD Margaret Glynne, *William Carlos Williams's Paterson: a Critical Reappraisal*, Cranbury, Fairleigh Dickinson Univ Press, 1980.
- LOURDEAUX Stanley, « Toads in Gardens for Marianne Moore and William Carlos Williams », *Modern Philology*, 1982, p. 166–167.
- LOWNEY John, « Williams: the New Poetics and Legacy » dans Christopher MacGowan (ed.), *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, New York, Cambridge University Press, 2016.
- MARIANI Paul L., « The Satyr's Defense: Williams'" Asphodel" », *Contemporary Literature*, 1973, p. 1–18.

- MARTZ Louis L., « The Unicorn in Paterson: William Carlos Williams », *Thought: a Review of Culture and Ideas*, 1960, vol. 35, n° 4, p. 537–554.
- MOORE Patrick, « William Carlos Williams and the Modernist Attack on Logical Syntax », *ELH*, 1986, vol. 53, n° 4, p. 895–916.
- NEWMANN Alba, « Paterson: Poem as Rhizome », *William Carlos Williams Review*, 2006, vol. 26, n° 1, p. 51–73.
- PERLOFF Marjorie, « Williams and the Visualization of Poetry » dans *The dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Evanston, Northwestern University Press, 1996.
- POUND Ezra, « Dr Williams' Position » dans *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1968.
- SAUNIER-OLLIER Jacqueline, « Whitman, Williams, Ginsberg: histoire d'une filiation », *Revue française d'études américaines*, 1978, p. 93–108.
- STEINMAN Lisa M., « “No Confusion – Only Difficulties” in Williams's Spring and All » dans *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, Ed. Christopher MacGowan., New York, Cambridge University Press, 2016.
- SUTTON Walter, « Interview: A Visit with William Carlos Williams », *Minnesota Review*, Spring 1961, I, p. 309-324.
- SUTTON Walter et ADAMS Hazard, « Modern American Criticism », 1964.
- TAPSCOTT Stephen, « Whitman in Paterson », *American Literature*, 1981, p. 291–301.
- THIRLWALL John C., « William Carlos Williams' 'Paterson': The Search for the Redeeming Language—A Personal Epic in Five Parts » dans *New Directions in Prose and Poetry*, New York, New Directions, 1961, vol.17, p. 252–310.
- TOYNBEE Philip, « A Poet of his Time », *William Carlos Williams, the Critical Heritage*, Charles Doyle (ed.), New York, Routledge, 1980.
- WAGNER Linda W., « William Carlos Williams: The Unity of His Art », *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 1969, vol. 2, Papers of the Midwest Modern Language Association, Number 1. Poetic Theory/Poetic Practice, p. 136-144.
- ., « William Carlos Williams: Poet-Physician of Rutherford », *JAMA*, 1968, vol. 204, n° 1, p. 15–20.
- WHITE Eric B., « William Carlos Williams and the Local » dans Christopher MacGowan (ed.), *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, New York, Cambridge University Press, 2016.
- WITEMEYER Hugh, « William Carlos Williams' Introduction to His Short Stories: A History and Some Interpretive Uses », *Journal of modern literature*, 1993, p. 435–446.

Modernisme

- BERNSTEIN Charles, « Objectivist Blues: Scoring Speech in Second-Wave Modernist Poetry and Lyrics », *American Literary History*, 2008, vol. 20, n° 1-2, p. 346–368.
- BROSSARD Olivier, « The/Profile of a city/Exploding: Frank O'Hara's Aesthetics of Shock », *Anglophonia*, 2009, n° 25, p. 215–228.

- CLAVIER Aurore, « An Octopus / of ice » : stratigraphies d'un poème », *Transatlantica* [Online], 1 | 2015, Online since 31 August 2015, URL : <http://transatlantica.revues.org/7322>
- DARRAS Jacques, « Notes abruptes sur la poésie de Frank O'Hara », *Cahier du collectif Change*, 1981, vol. 41, L'espace Amérique, p. 113-120.
- FARLAND Maria, « Modernist Versions of Pastoral: Poetic Inspiration, Scientific Expertise, and the "Degenerate" Farmer », *American Literary History*, 2007, vol. 19, n° 4, p. 905–936.
- GINSBERG Allen, « Pound's Influence », *the American Poetry Review*, vol. 15. No. 4, July-august, 1986.
- LANG Abigail, « Politiques poétiques "objectivististes", formes politiques et engagement poétique chez trois poètes "objectivististes" » dans *Ecriture et Engagement aux Etats-Unis (1918-1939)*, Paris, Ophrys, 2010.
- LECERCLE Ann, « Tuer l'enfant ou la conjuration de la faille (un cas d'hermétisme chez T.S. Eliot) », *Tropismes N°1*, Université de Paris X, Année 1981-1982.
- NADEL Ira, « Understanding Pound », Ira B. Nadel (éd.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, New York, Cambridge University Press, 1999.
- NICHOLLS Peter, « Beyond *The Cantos* : Ezra Pound and recent American poetry », Ira B. Nadel (éd.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, 1999.
- LOUDART Clément, « Typewriting as War Machine: Robert Duncan between Self- and Anti-Publishing », *IdeAs [En ligne]*, mis en ligne le juillet 2017, Printemps / Été 2017.
- PETERSON Leland D., « Ezra Pound: The Use and Abuse of History », *American Quarterly*, 1965, p. 33–47.
- SAYRE Henry M., « American Vernacular: Objectivism, Precisionism, and the Aesthetics of the Machine », *Twentieth Century Literature*, 1989, p. 310–342.
- SYLVESTER David, « Franz Kline 1910-1962: An Interview with David Sylvester », *Living arts*, 1963, vol. 1, p. 2–13.

Allen Ginsberg

- ARTHUR Jason, « Allen Ginsberg's Biographical Gestures », *Texas Studies in Literature and Language*, 2010, vol. 52, n° 2, p. 227-246.
- AUBLET Anna, « "A Voice of Rock as the Sound of Prophecy": Discussing Allen Ginsberg's New Jersey poetics and recording of the album "The Lion for Real" with guitarist Marc Ribot », *IdeAs [En ligne]*, Printemps / Été 2017, vol. 9.
- AXELROD Steven Gould, « Between Modernism and Postmodernism: The Cold War Poetics of Bishop, Lowell, and Ginsberg », *Pacific Coast Philology*, 2007, vol. 42, n° 1, p. 1–23.
- BELLARSI Franca, « 'Alien Hieroglyphs of Eternity' and 'Cold Pastorals': Allen Ginsberg's 'Siesta in Xbalba' and John Keats's Great Odes », *Comparative American Studies An International Journal*, 2013, vol. 11, n° 3, p. 243–264.

- , « Apocalypse of Nature and Self: the Deep Ecology of Allen Ginsberg's *The Fall of America* », *Poetic Ecologies: Text as Nature and Nature as Text in English-Language Verse*, 2011.
- , « Allen Ginsberg's Re-Reading of William Blake's "Spiritual War" » , *University of Bucharest Review*, 2006, vol. 8, p. 42–49.
- , « William Blake and Allen Ginsberg: Imagination as a Mirror of Vacuity: Imagination as a Mirror of Vacuity » , *The Journal of the Blake Society at St James*, 2000, vol. 5, p. 71–86.
- BRESLIN James, « Allen Ginsberg: The Origins of "Howl" and "Kaddish" » , *The Iowa Review*, 1977, vol. 8, n° 2, p. 82-108.
- BRITO Manuel, « Widening the Paradigm of American Literature: Small Presses in the Publishing and Creation of New Hispanic Texts » dans *Race, Ethnicity and Publishing in America*, New York, Springer, 2014, p. 79–94.
- BÜYÜKOKUTAN Barış, « Toward a Theory of Cultural Appropriation: Buddhism, the Vietnam War, and the Field of U.S. Poetry » , *American Sociological Review*, 2011, vol. 76, n° 4, p. 620-639.
- DIGGORY Terence, « Allen Ginsberg's Urban Pastoral » , *College Literature*, 2000, vol. 27, n° 1, p. 103–118.
- DUNN Patrick, « "What If I Sang": The Intonation of Allen Ginsberg's Performances » , *Style*, 2007, vol. 41, n° 1, p. 75-93.
- EPSTEIN Robert P., FRIEDMAN Jeffrey, REDLEAF Elizabeth, WALKER Christine Kunewa, FRANCO James, HAMM Jon et STRATHAIRN David, « Howl » , *Oscilloscope Laboratories Collection (Library of Congress)*, 2010.
- GENTER Robert, « "I'm Not His Father": Lionel Trilling, Allen Ginsberg, and the Contours of Literary Modernism » , *College Literature*, 2004, vol. 31, n° 2, p. 22-52.
- HAMPTON Timothy, « Tangled Generation: Dylan, Kerouac, Petrarch, and the Poetics of Escape » , *Critical Inquiry*, 2013, vol. 39, n° 4, p. 703-731.
- HARRIS Oliver, « Cold War Correspondents: Ginsberg, Kerouac, Cassady, and the Political Economy of Beat Letters » , *Twentieth Century Literature*, 2000, vol. 46, n° 2, p. 171–192.
- HARTMAN Anne, « Confessional Counterpublics in Frank O'Hara and Allen Ginsberg » , *Journal of Modern Literature*, 2005, vol. 28, n° 4, p. 40–56.
- HERRING Scott, « "Her Brothers Dead in Riverside or Russia": "Kaddish" and the Holocaust » , *Contemporary Literature*, 2001, vol. 42, n° 3, p. 535–556.
- HUNSBERGER Bruce et SMART Kit, « Kit Smart's "Howl" » , *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 1965, vol. 6, n° 1, p. 34-44.
- IGLESIAS RIVAS Sara, « Allen Ginsberg's "Howl": a literary and cultural analysis » , 2014.
- JACKSON Brian, « Modernist Looking: Surreal Impressions in the Poetry of Allen Ginsberg » , *Texas Studies in Literature and Language*, 2010, vol. 52, n° 3, p. 298-323.
- JOHNSTON P. J., « Dharma Bums: The Beat Generation and the Making of Countercultural Pilgrimage » , *Buddhist-Christian Studies*, 2013, vol. 33, p. 165-179.

- MABREY María Cristina C., « Mapping Homoerotic Feelings and Contested Modernity: Whitman, Lorca, Ginsberg, and Hispanic Modernist Poets », *South Atlantic Review*, 2010, vol. 75, n° 1, p. 83–98.
- MCDOWELL Linda, « Off the Road: Alternative Views of Rebellion, Resistance and “The Beats” », *Transactions of the Institute of British Geographers*, 1996, vol. 21, n° 2, p. 412-419.
- MCGEE Lynn et GINSBERG Allen, « Allen Ginsberg Interview », *Columbia: A Journal of Literature and Art*, 1988, n° 13, p. 49-61.
- MEYERS Jeffrey, « Ginsberg’s Inferno: Dante and “Howl” », *Style: Public Discourse, Forms, Plots, and Consciousness*, Spring 2012, vol. 46, n° 1, p. 88-94.
- MOLESWORTH Charles, « Republican Objects And Utopian Moments: The Poetries Of Robert Lowell And Allen Ginsberg », *The American Poetry Review*, 1977, vol. 6, n° 5, p. 35–39.
- MORAMARCO Fred, « Moloch’s Poet: A Retrospective Look at Allen Ginsberg’s Poetry », *American Poetry Review*, 1982, vol. 11, p. 10–18.
- MORTENSON Erik, « Capturing the Fleeting Moment: Photography in the Work of Allen Ginsberg », *Chicago Review*, 2005, vol. 51, 1/2, p. 215-231.
- PACINI Peggy, « Êtes-vous Beat? Contemporary French Beat Writing » dans *The Routledge Handbook of International Beat Literature*, New York, Routledge, 2018, p. 105–118.
- , « “Je pense à Jack Kerouac, le père que nous n’avons jamais trouvé” (Mythe, Nostalgie et Réalité) » dans *Beat Generation : L’inservitude Volontaire*, Olivier Penot-Lacassagne (éd), Paris, CNRS Éditions, 2018.
- , « City Lights and the Emergence of Beat Poetry: How Howl and Other Poems redefined Poetic and Cultural Boundaries in the mid-1950s », *IdeAs. Idées d’Amérique*, 3 juillet 2017, n° 9.
- , « Franco-American Writers: In-visible Authors in the Global Literary Market » dans *Race, Ethnicity and Publishing in America*, Springer, 2014, p. 95–119.
- , « Satori in Paris: Deconstructing the French Connection or the Legend’s Satori », *Comparative American Studies An International Journal*, 2013, vol. 11, n° 3, p. 290–299.
- , « Writing as a Form of ‘Survival’ in Franco-America Translingualism, Memory and Identity in Robert B. Perreault and Normand Beupré », *Comparative American Studies An International Journal*, 2006, vol. 4, n° 3, p. 327–345.
- PERLOFF Marjorie, « Allen Ginsberg », *Poetry*, 2013, vol. 202, n° 4, p. 351-353.
- , « A Lion in Our Living Room », *The American Poetry Review*, 1985, vol. 14, n° 2.
- , « The Contemporary of our Grandchildren », George Bornstein (ed.), *Ezra Pound Among the Poets*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.
- PFAFF Matthew, « The Invention of Sincerity: Allen Ginsberg and the Philology of the Margin » dans *Hip Sublime*, Columbus, Ohio State University Press (coll. « Beat Writers and the Classical Tradition »), 2018, p. 73-96.
- PORTUGÉS Paul, « Allen Ginsberg’s Paul Cezanne and the Pater Omnipotens Aeterna Deus », *Contemporary Literature*, 1980, vol. 21, n° 3, p. 435-449.

- PROTHERO Stephen, « On the Holy Road: The Beat Movement as Spiritual Protest », *The Harvard Theological Review*, 1991, vol. 84, n° 2, p. 205-222.
- SIBLEY Gay, « Documents of Presumption: The Satiric Use of the Ginsberg Letters in William Carlos Williams' Paterson », *American Literature*, 1983, p. 1-23.
- SVONKIN Craig, « Manishevitz and Sake, the Kaddish and Sutras: Allen Ginsberg's Spiritual Self-Othering », *College Literature*, 2010, vol. 37, n° 4, p. 166-193.
- TRIGILIO Tony, « “ Strange Prophecies Anew”: Rethinking the Politics of Matter and Spirit in Ginsberg's Kaddish », *American literature*, 1999, vol. 71, n° 4, p. 773-795.
- TYTELL John, « An Emotional Time Bomb: Allen Ginsberg's “Howl” at 60 », *The Antioch Review*, 2015, vol. 73, n° 4, p. 636-646.
- WASSERMAN Martin, « Madness as Religious Experience: The Case of Allen Ginsberg », *Journal of religion and health*, 1982, vol. 21, n° 2, p. 145-151.

Beat Generation

- BARTLETT Lee, « The Dionysian Vision of Jack Kerouac », *The Beats: Essays in Criticism*, ed. by Lee Bartlett, (Jefferson, NC: McFarland, 1981), 1981, p. 115-26.
- DUFFEY Bernard, « The Three Worlds of Jack Kerouac », *Recent American Fiction*, 1963, p. 175-184.
- JOHNSON Ronna C., « “You're Putting Me on”: Jack Kerouac and the Postmodern Emergence », *College Literature*, 2000, p. 22-38.
- LOWNEY John, « “The Air of Atrocity”: “Of Being Numerous” and the Vietnam War » dans *Thinking Poetics*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2009.
- PROTHERO Stephen, « On the holy Road: the Beat movement as spiritual protest », *Harvard theological review*, 1991, vol. 84, n° 02, p. 205-222.
- SORRELL Richard S., « Novelists and Ethnicity: Jack Kerouac and Grace Metalious as Franco-Americans », *Melus*, 1982, p. 37-52.
- ., « The Catholicism of Jack Kerouac », *Studies in Religion/Sciences Religieuses*, 1982, vol. 11, n° 2, p. 189-200.
- WEBB Howard W., « The Singular Worlds of Jack Kerouac », *Contemporary American Novelists*, 1974, p. 120-134.
- WHITE Kenneth, « Autour de la montagne froide, déambulation avec Gary Snyder », Olivier Penot-Lacassagne (ed.), *Beat Generation, L'inservitude volontaire*, Paris, CNRS Éditions, 2018.

3. Critique et théorie générales

- ADORNO Theodor W., *Dialectique négative*, traduit par G. Coffin, J. Masson, O. Masson, A. Renault et D. Trousson, Paris, Payot, 1992.
- AGAMBEN Giorgio, *Idée de la prose, trad*, traduit par Macé, Gérard, Paris, Bourgeois, 1988.
- ALTIERI Charles, « Spectacular Antispectacle: Ecstasy and Nationality in Whitman and His Heirs », *American Literary History*, 1999, vol. 11, n° 1, p. 34-62.

- ANDRES Mireille, « Nom Propre » dans Pierre Kaufmann (ed.), *L'apport freudien*, Paris, Bordas, 1993.
- ANGEL-PEREZ Elisabeth, *Voyages au bout du possible: Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Langres, Klincksieck, 2006, vol.2.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France-PUF, 2009.
- BADIOU Alain, *Que pense le poème?*, Caen, Nous, 2016.
- BALDWIN Thomas, *The Material Object in the Work of Marcel Proust*, Bern, Peter Lang, 2005, vol.40.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2015.
- , *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1982.
- , *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, vol.1.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation, coll. débats*, Paris, Galilée, 1981.
- BEAUNE Jean-Claude, « Un détrit humain, le vagabond de l'entre-deux-monde », *Cités*, 2000, No. 1, Sociétés sans droits ?, p. 121-136.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale au XIXe siècle*, Paris, Allia, 2015.
- , *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, London, Penguin UK, 2008.
- , *Œuvres*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 2000.
- , *Images de pensée*, traduit par Catherine Perret, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- , *Illuminations*, New York, Random House, 1968, vol.241.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 351 p.
- BERGSON Henri, *Le rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Arvensa, 1899.
- BERNSTEIN Charles, *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.
- , *A Poetics*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.
- BERRY Francis, *Poetry and the Physical Voice*, London, Routledge, 1962.
- BITOUN Julien, *Strange Brew : Pour une étude de l'histoire du rock*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2015.
- BLANCHOT Maurice, *Après-coup; précédé par le ressassement éternel*, Paris, Minuit, 1995.
- BLOOM Harold, *Figures of Capable Imagination*, New York, Seabury Press, 1976.
- , « The Anxiety Ofinfluence », *Oxford: Oxford University Press. Journal of PsychoAnalysis*, 1973, vol. 76, n° 1, p. 19–24.
- BLOOM Harold, « Emerson: The Self-Reliance of American Romanticism », *Figures of Capable Imagination (New York: Seabury Press, 1976)*, p. 46–64.
- BONNAT Jean-Louis, BOSSIS Mireille, GIRARD Hélène (ed.), *Les Correspondances : problématique et économie d'un genre littéraire : écrire, publier, lire. Actes du*

- Colloque international Les Correspondances, [Nantes, les 4-7 octobre 1982], Nantes, Université de Nantes, 1983.
- BONNECASE Denis, *S.T. Coleridge, poèmes de l'expérience vive*, Grenoble, Ellug, 1992, 230 p.
- BONNECASE Denis et POREE Marc, *Lyrical Ballads de Wordsworth et Coleridge; la différence en partage*, Paris, PUF, 2011.
- BOSSIS Mireille, *La Lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Paris, Kimé, 1994.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.
- BRADLEY Mark, *Smell and the Ancient Senses*, ed. Bradley, New York, Routledge, 2015.
- BRESLIN James EB, *From Modern to Contemporary: American Poetry, 1945-1965*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- BREVIK Frank W., *The Tempest and New World-Utopian Politics*, London, Palgrave Macmillan, 2012.
- BROQUA Vincent, « Le corps en lecture publique : surdramatisation, corps absent, corps et technologie (trois exemples nord-américains) » dans *Dire la Poésie ?*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015.
- , *À partir de rien : esthétique, poétique et politique de l'infime*, Paris, M. Oudiard, 2013.
- et ALFANDARY Isabelle (eds.), *Genres/genre dans la littérature anglaise et américaine*, Paris, Michel Oudiart, 2015.
- et MARCHE Guillaume, *L'épuisement du biographique ?*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- BURKE Edmund 1729-1797, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Routledge and Kegan Paul, 1958.
- CAILLOIS Roger, *Le Mythe de la Licorne*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1991.
- , *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, 1972.
- CASALE Frank D., *Bloom's how to Write about Walt Whitman*, New York, Infobase Publishing, 2010.
- CHARTERS Ann, BRUCE Lenny, GINSBERG Allen, REXROTH Kenneth, FERLINGHETTI Lawrence, CORSO Gregory, ORLOVSKY Peter, WIENERS John, LAMANTIA Philip, WELCH Lew, WHALEN Philip, MCCLURE Michael, MELTZER David, DOYLE Kirby et JACOBS Henry, *Howls, Raps & Roars: Recordings from the San Francisco Poetry Renaissance*, Berkeley, CA, Fantasy, 1993.
- CHASTAGNER Claude, *Révoltes et utopies: militantisme et contre-culture dans l'Amérique des années soixante*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- CLIFFORD James, *The Predicament of Culture (Cambridge, Cambridge, Cambridge University Press*, 1988.
- COCHOY Nathalie, « Walking, Writing—Reinventing the City in American Fiction », *South Atlantic Review*, 2011, vol. 76, n° 4, p. 41–55.
- , « Marcher avec eux, un instant, dans la ville », *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, 2010, 7.2.

- , *Passante à New-York*, Bordeaux, Presses Univ de Bordeaux, 2009.
- , « New York as a “Passing Stranger” in The Beautiful and Damned », *The F. Scott Fitzgerald Review*, 2005, vol. 4, n° 1, p. 65–83.
- COHEN Monique-Lise, « Emmanuel Lévinas et Henri Meschonnic: résonances prophétiques », 2011.
- CONDE Susan, VILTER Frédérique et PENWARDEN Charles, *Fractalis: la complexité fractale dans l’art*, Paris, la Différence, 1993.
- CONNOR Steven, *Beyond Words : Sobs, Hums, Stutters and other Vocalizations*, London, Reaktion, 2014.
- COOK Albert, « Language and Myth », *Boundary 2*, Spring 1977, vol. 5, n° 3, p. 653–678.
- CUNLIFFE Marcus, *American Literature since 1900*, New York, P. Bedrick Books, 1987.
- CUSSET Christophe, *La tragédie grecque*, Paris, Seuil, 1997.
- DAGOGNET François, *Des détritrus, des déchets, de l’abject. Une philosophie écologique.*, Le Plessis-Robinson, Les empêcheurs de tourner en rond, 1997.
- DANTO Arthur Coleman, *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*, Berkeley, Univ of California Press, 2001.
- DARRAS Jacques, « La fin de l’absolu poétique », *Esprit*, 2009, n° 3, p. 43–67.
- , Préface à William Carlos Williams, *Au grain d’Amérique*, Jacques Darras (trad.), Lonrai, Christian Bourgeois, 2006.
- , « Fleuves profonds, frontières fluides », *Manière de Voir*, 2002, n° 65.
- , « Progressive transformation du paysage français par la poésie II: divagations, réflexions, lectures (Scot Érigène, Baudelaire, Poe, Rilke, Tsvetaeva, Aragon, Dadelsen, Ginsberg, Miron, Zumthor) », *In’hui*, 2000, (coll. « Le cri »).
- , *La mer hors d’elle-même: l’émotion de l’eau dans la littérature*, Paris, Hatier, 1991.
- , *Arpentage de la poésie contemporaine: Robert Marteau, Yves Bonnefoy...: 14 portraits-entretiens suivis d’un essai*, Amiens, Trois cailloux, 1987, vol.3.
- , « Réponse à une question que quelqu’un m’a posée » dans *Pound Périphériques*, Amiens, Trois Cailloux (coll. « In’hui »), 1985.
- Coleridge Samuel, *La Ballade du vieux marin et autres textes*, Paris, Gallimard, 2007.
- DAVOUS Patrick, *Neuronal Gallery: cerveau, art et créativité*, Paris, Editions Publibook, 2016.
- DE CERTEAU Michel, *L’invention du quotidien. 1. Art de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- DE TOCQUEVILLE Alexis, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Librairie de Médecis, 1947, vol.1.
- DEHAENE Michiel et DE CAUTER Lieven, *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, New York, Routledge, 2008.
- DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF : quadrige, 1964.
- , et BOURDOT Pierre, « La Pensée Nomade », *Paris: AGE. Deleuze Pensée Nomade 159 Nietzsche Aujourd’hui*, 1973, p. 159–174.

- et GUATTARI Félix, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, New York, Bloomsbury Publishing, 1988.
- et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- et PARNET Claire, *Dialogues (1977)*, Paris, Flammarion, 1996.
- DELMAS Catherine, *Écritures du désert: Voyageurs et romanciers anglophones XIXe-XXe siècles*, Aix-En-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005.
- DERRIDA Jacques, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philologie*, Paris, Galilée, 2005, 128 p.
- , *Poétique et politique du témoignage*, Paris, l'Herne, 2005.
- , *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000.
- , *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.
- , *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- DEWEY John, *The Middle Works, 1899-1924*, Carbondale and Edwardsville, SIU press, 1983, vol.12, 1921-1922.
- DOUMET Christian, *Faut-il comprendre la poésie?*, Paris, Klincksieck, 2004.
- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- ECKMAN Frederick, « Six Poets, Young or Unknown », *Poetry*, octobre 1956, vol. 89, n° 1.
- ECO Umberto, « Political Language: The Use and Abuse of Rhetoric » dans *Apocalypse Postponed*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 75–86.
- ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969.
- , *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, vol.32.
- EMPSON William, *Some Versions of Pastoral*, New York, New Directions Publishing, 1935, vol.92.
- FELIX Brigitte, AJI Hélène, LARSON Anthony et LECOSSOIS Hélène, « L'impersonnel en littérature: explorations critiques et théoriques », 2009.
- FIEDLER Leslie A., *The Return of the Vanishing American*, New York, Stein and Day, 1971, 192 p.
- , *Love and Death in the American Novel*, Champaign, 1960.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » conférence au Cercle d'études architecturales (14 mars 1967) dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49. [en ligne]
- , *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1973.
- , « Il faut défendre la société », *Cours au Collège de France (1975-1976)*, Édition numérique réalisée en août 2012 à partir de l'édition CD-ROM, Le Foucault Électronique (ed. 2001).
- et MISKOWIEC Jay, « Of Other Spaces », *Diacritics*, 1986, vol. 16, n° 1, p. 22–27.
- FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, traduit par Jean Laplanche et traduit par Jean Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1968.
- FRYE Northrop, *The Educated Imagination*, Bloomington, Indiana University Press, 1964.

- GARCIA Tristan, *La vie intense : une obsession moderne*, Paris, Autrement, 2016.
- GERARD Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GILES Paul, « Transnationalism and Classic American Literature », *Publications of the Modern Language Association of America*, 2003, p. 62–77.
- GLEIZE Jean-Marie, « À quoi ça sert ? » dans *Dire la Poésie ?*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015.
- , *La poésie : textes critiques, XIVe-XXe siècle*, Paris, Larousse, 1995.
- , *Lectures de « pièces » de Francis Ponge: les Mots et le Choses*, Paris, Belin, 1988.
- GREENBERG Mark L., *Literature and Technology*, Lehigh, Lehigh University Press, 1992, vol.5.
- GUSDORF Georges, *Du Néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983.
- , *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot Paris, 1982.
- HARDING Wendy, *The Myth of Emptiness and the new American Literature of Place*, Iowa City, University of Iowa Press, 2014.
- HUGONNIER François, *Les interdits de la représentation dans les œuvres de Paul Auster et Jerome Rothenberg*, Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2012.
- JABES Edmond, *Le livre des questions ; le livre de Yukel ; le retour au livre*, Paris, Gallimard, 1988.
- JAKOBSON Ronan, *Essais de linguistique générale*, traduit par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 2003, vol.1. Les fondations du langage.
- JAMAIN Claude, *Idée de la voix : études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
- , *La voix sous le texte: actes du colloque d'Angers 4 et 5 mai 2000*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2002.
- JAMES Henry, *Hawthorne*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.
- JAY Gould Stephen, *Aux racines du temps*, Paris, Grasset, 1987.
- JOLY Henri, *Le renversement platonicien: logos, épistémè, polis*, Paris, Vrin, 1994.
- JOUBERT Fabienne, *La tapisserie*, Turnhout, Brepols, 1993, vol.67.
- , LEFEBURE Amaury et BERTRAND Pascal-François, *Histoire de la tapisserie: en Europe, du Moyen Age à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.
- JUNG Carl Gustav et CAHEN Roland, *Les racines de la conscience: études sur l'archétype*, Paris, Buchet-Chastel, 1971.
- KALCK Xavier, *George Oppen's Poetics of the Commonplace*, New York, Peter Lang Publishing, 2017.
- KLEIMAN-LAFON Sylvie, « Économies du rebut: Poétique et critique du recyclage au xviii e siècle éd. by Florence Magnot-Ogilvy et Martial Poirson (review) », *Eighteenth-Century Fiction*, 2014, vol. 27, n° 2, p. 325–328.
- LA CASSAGNERE Christian, *William Blake, Des Chants d'Innocence au Livres d'Expérience*, C.E.R.A.N Université Lumière-Lyon 2, Etudes Anglaises, Cahiers et Documents 14, 1996.

- LAWRENCE David Herbert, GREENSPAN Ezra, VASEY Lindeth et WORTHEN John, *Studies in Classic American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, vol.2.
- LECERCLE Ann, *Le théâtre d'Harold Pinter*, Paris, Klincksieck, 2006.
- LECERCLE Jean-Jacques, *Le Dictionnaire et le cri*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1995.
- , *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, New York, Routledge, 1994.
- , *The Violence of Language*, New York, Routledge, 1990.
- LENROW Elbert et BURKMAN Katherine H., *Kerouac Ascending: Memorabilia of the Decade of On the Road*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010, 82 p.
- LEVINAS Emmanuel, *Quatre lectures talmudiques*, Paris, Minuit, 2005.
- , *Difficile liberté, Essais sur le Judaïsme*, Paris, Albin Michel, 1976.
- LEVY Paule, *Figures de l'artiste : identité et écriture dans la littérature juive américaine de la deuxième moitié du XXe siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.
- LUDOT-VLASAK Ronan, *La réinvention de Shakespeare sur la scène littéraire américaine: (1798-1857)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013.
- LYOTARD Jean-François, *Discourse, Figure*, Paris, Klincksieck, 1985.
- MACHEREY Pierre, *À quoi pense la littérature ? : Exercice de philosophie littéraire*, 1990, Presses Universitaires de France-PUF, 1990, 405 p.
- MAINGUENEAU Dominique et AMOSSY Ruth, « Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos », *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, 1999, p. 75–100.
- MANDELBROT Benoit B., *The Fractal Geometry of Nature*, New York, Freeman, 1986, vol.982.
- MARTIN Ronald E., *American Literature and the Destruction of Knowledge: Innovative Writing in the Age of Epistemology*, London, Duke University Press, 1991.
- MARX Leo, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford, Oxford University Press, 1964.
- , « The Pilot and the Passenger: Landscape Conventions and the Style of Huckleberry Finn », *American Literature*, 1956, p. 129–146.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Le Voyageur à Son Retour*, Mesnil-sur-l'Estrée, Le Passeur Éditeur, 2016.
- , *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
- MAYOUX Jean Jacques, *Vivants piliers: le roman anglo-saxon et les symboles*, Paris, Julliard, 1960, vol.1.
- MESCHONNIC Henri, *Dans le bois de la langue*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2008.
- , *Heidegger, ou le national-essentialisme*, Paris, Teper, 2007.
- , *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.
- , « Qu'entendez-vous par oralité? », *Langue Française*, 1982, vol. 56, p. 6-23.
- , *Le Signe Et le Poème [Essai]*, Paris, Gallimard, 1975.

- MIDDLETON Peter, *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005.
- MILES Barry, *Call Me Burroughs: A Life*, First edition., New York, Twelve, 2014, 718 p.
- MILLER Joseph Hillis, *The Linguistic Moment: from Wordsworth to Stevens*, Princeton, Princeton University Press, 2014.
- MONTANDON Alain, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, Paris, Editions Imago, 2012.
- , *Les Formes Brèves*, Paris, Hachette, 1992.
- MURPHY Francis, « Walt Whitman: The Complete Poems », *Great Britain: Penguin Books*, 1986.
- NANCY Jean-Luc, « Un art de la ville », *Caliban*, 2009, n° 25.
- , *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.
- NEEL Jasper P., *Plato, Derrida, and Writing*, Carbondale, SIU Press, 1988.
- NEHER André, *L'Exil de la Parole*, Paris, Seuil, 1970.
- NOIREAU Christiane, *L'esprit des cheveux : chevelures, poils, barbes : mythes et croyances*, Turquant, l'À part du beau, 2009.
- ONG Walter, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London, Routledge, 1982.
- OUDART Clément, *Les Métamorphoses du modernisme de HD à Robert Duncan: vers une poétique de la relation*, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, Paris, 2009.
- PENOT-LACASSAGNE Olivier et THEVAL Gaëlle (éds), *Poésie & Performance*, Cécile Defaut, Paris 2018.
- PERELMAN Bob, « Speech Effects, The Talks as a Genre » dans Charles Bernstein (ed.), *Close listening: Poetry and the performed word*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- PERLOFF Marjorie, *Wittgenstein's Ladder: Poetic language and the Strangeness of the Ordinary*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.
- , *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Evanston, Northwestern University Press, 1996.
- , *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- , « Toward a Wittgensteinian Poetics », *Contemporary Literature*, 1992, p. 191–213.
- , *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Evanston, Northwestern University Press, 1981.
- PERLOFF Marjorie et DWORKIN Craig, *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- PETILLON Pierre Yves, *La Grand-Route: espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979, vol.34.
- , « Emerson et l'emprise du legs », *Esprit*, 2012, n° 12, p. 103–115.
- , *Histoire de la littérature américaine: notre demi-siècle, 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992.

- PIQUET François, *Le romantisme anglais: émergence d'une poétique*, Paris, Presses Universitaires de France-PUF, 1997.
- PIVANO Fernanda, GINSBERG Allen et FACCIOLI Davide, *Beat & Pieces: a Complete Story of the Beat Generation*, First edition English/Italian., Milano, Photology, 2005, 249 p.
- PLATON, *Œuvres de Platon*, traduit par Victor Cousin, Paris, Rey et Gravier Librairies, 1839, vol.11.
- PRINCE Michael J., *Adapting the Beat Poets: Burroughs, Ginsberg, and Kerouac on Screen*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield (coll. « Film and history »), 2016, 139 p.
- RABATE Dominique, « Quelques raisons d'être bref (De Baudelaire et Valéry à aujourd'hui) » dans *Brièveté et écriture*, La Licorne., Poitiers, Publication de l'UFR de langues et littératures de Poitiers, 1991, vol.21.
- RANCIERE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- , *La chair des mots: politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.
- , « Transports de la liberté » dans *La politique des poètes*, Paris, Albin Michel, 1992.
- REED Brian M., « Visual Experiment and Oral Performance » dans Marjorie Perloff (ed.), *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- REXROTH Kenneth, « Assays. New York: New Directions, 1961 », *Birds in the Bush*.
- RICHARD Claude, *Lettres américaines: essais*, Aix-En-Provence, Alinéa, 1987.
- RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, 1955.
- RICŒUR Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 2013, vol.2.
- , *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 2013.
- , *Temps et récit: Le temps raconté*, Paris, Seuil, 2013.
- , *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- , *Temps et récit, tome III*, Paris, Editions du Seuil, 1985.
- RICŒUR Paul et al., *Éthique et Responsabilité, autour d'un entretien avec Paul Ricœur et d'un échange de lettre avec Emmanuel Lévinas et Paul Ricœur, textes réunis par Jean-Christophe Aeschlimann*, Boudry-Neuchâtel, les Éditions de la Baconnière, 1994.
- ROCHE Denis, *Dépôts de savoir et de technique*, Paris, Le Seuil, 1980.
- ROSENBERG Liz (ed.), *The Invisible Ladder: an Anthology of Contemporary American Poems for Young Readers*, 1st ed., New York, Henry Holt & Co, 1996, 210 p.
- ROSENTHAL Macha Louis, *The Modern Poets: a Critical Introduction*, New York, Oxford University Press, 1969.
- ROUDEAU Cécile, « A name for a monument: Epitaphs of native America in James Fenimore Cooper and Lydia Howard Sigourney » dans *Monument et modernité dans l'art et la littérature britanniques et américains*, Marc Porée et Christine Savinel., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2015.
- , « Fuite de la ligne. De la catégorie en Amérique. », *Quaderna*, 2012, vol. 1.
- SARTRE Jean-Paul, *L'imagination*, Paris, Presses Universitaires de France-PUF, 1989.
- SAVINEL Christine, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1993.

- SCHÄFFER Bogusław [from old catalog et GINSBERG Allen, *Howl: for speaker and ensemble of performers after Allen Ginsberg*, Kraków, Polskie Wydawn. Muzyczne, 1974, 15 p.
- SCOTT Charlotte, *Shakespeare's Nature: From Cultivation to Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- SERRES Michel, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce: fleuves et turbulences*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- SOKOL B. J., *A Brave New World of Knowledge: Shakespeare's The Tempest and Early Modern Epistemology*, Madison, NJ, Fairleigh Dickinson Univ Press, 2003.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason*, Harvard, Harvard university press, 1999.
- STIERLE Karlheinz, *La Capitale des signes: Paris et son discours*, Paris, Les Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.
- STOKES Claudia, *Writers in Retrospect*. University of North Carolina Press: Chapel Hill, 2006.
- STROM Martha, « Wallace Stevens's Earthy Anecdotes », *New England Quarterly*, 1985, p. 421–441.
- TADIE Benoît, *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.
- , *Revue Modernistes Anglo-Américaines: Lieux d'Échanges Lieux D'Exil*, Paris, Ent 'revues, 2006.
- TANNER Tony, *Scenes of Nature, Signs of Men: Essays on 19th and 20th Century American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, vol.31.
- , *City of Words: American Fiction, 1950-1970*, New York, Harper & Row, 1971.
- , *The Reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature*, New York, Cambridge University Press, 1965.
- TAXIDOU Olga, *Tragedy, Modernity and Mourning*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- THOMAS M. Wynn, « Whitman's Tale of Two Cities », *American Literary History*, 1994, vol. 6, n° 4, p. 633–657.
- TOMASCH Sylvia, « Mappae Mundi and "The Knight's Tale": The Geography of Power, the Technology of Control », *Literature and Technology*, 1992, vol. 5.
- VITON Jean-Jacques, *Les poètes : (Vestiaire)*, Paris, Fourbis, 1996.
- WHELAN Robert Emmet, « The House of the Seven Gables », *Renascence*, 1979, vol. 31, n° 2, p. 67–82.
- WHITE Kenneth, *L'esprit nomade*, Paris, Librairie Générale Française, 2008.
- WHITTEMORE Reed, *The Poet as Journalist: Life at the New Republic*, Washington, New Republic Book Co., 1976.
- WILSON Brendan, *Wittgenstein's Philosophical Investigations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.

TABLE DES IMAGES

Fig 1. Carte de Paterson, New Jersey, 1872	9
Fig 2. Carte des trajets postaux, 1953	108
Fig 3. Carte-Index des strates géologiques du New Jersey, 1940	135
Fig 4. Joe Daniel, <i>Allen Ginsberg, Peter Orlovksy and fellow meditators, blocking the supply rail for Rocky Flats nuclear weapons production facility, Jefferson County, Colorado, June 1978.</i>	178
Fig 5. "I want! I want!" Gravure de William Blake, 1793	289

INDEX DES NOMS PROPRES

A

ADORNO Theodor 166, 186, 426
 AGAMBEN Girogio 189, 426
 AJI Hélène 63, 66, 78, 79, 80, 84, 100, 107,
 114, 117, 168, 199, 201, 205, 206, 212,
 213, 228, 230, 241, 245, 301, 308, 323,
 347, 349, 392, 411, 414, 420, 430
 ALLEN Donald 97
 ANDERSON Sherwood 50, 53
 ANDRÈS Mireille 40, 42, 43, 427
 ARISTOTE 193
 AXELROD Steven Gould 156, 192, 423

B

BACHELARD Gaston 72, 427
 BALL Gordon 270, 416
 BARTHES Roland 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46,
 69, 87, 131, 247, 271, 281, 305, 427
 BAUDELAIRE Charles 66, 126, 133, 215,
 248, 262, 305, 408, 429, 434
 BEATLES The 92, 410
 BENJAMIN Walter .. 66, 169, 257, 261, 264,
 266, 313, 321, 413, 427
 BENNETT David 50, 62, 421
 BENTLEY Richard 334
 BENTON Thomas Hart 66
 BENVENISTE Emile 350, 351, 427
 BERNSTEIN Charles.. 65, 99, 241, 350, 411
 BERNSTEIN Michael André . 244, 415, 422,
 427, 433
 BLAKE William.. 16, 26, 28, 48, 50, 90, 91,
 92, 93, 109, 121, 122, 191, 196, 289,
 361, 377, 378, 379, 407, 408, 417, 424,
 431, 437
 BLANCHOT Maurice 186, 189, 427
 BLOOM Harold 49, 351, 427, 428

BONNECASE Denis 89, 91, 158, 210, 428
 BOTTICELLI Sandro 328, 338
 BRAQUE George 207
 BRESLIN James E.B.47, 115, 192, 193, 194,
 352, 377, 416, 417, 421, 424, 428
 BROQUA Vincent 5, 99, 342, 428
 BROSSARD Olivier 269, 422
 BUCHER Vincent 145, 356, 421
 BURKE Kenneth ..62-63, 80, 136, 139, 379,
 404, 428
 BURKE Edmund 379, 404, 428
 BURROUGHS William S. 15, 42, 96, 148,
 170, 278, 407, 418, 419, 433, 434

C

CAGE John 47, 99, 433
 CAILLOIS Roger 259, 263, 428
 CARPENTER Don 227
 CASSADY Neal 25, 42, 45, 89, 168, 169,
 170, 221, 407, 418, 419, 424
 CATHER Willa 284, 408
 CÉZANNE Paul 11, 89, 97, 98, 316, 387,
 388
 CHAGALL Marc 23, 158
 CHASTAGNER Claude 172, 173, 177, 428
 CHAUCER Geoffrey 312, 316, 348
 CHURCHILL Susan Wintch... 348, 349, 411
 CLIFFORD James 337, 428
 COCHOY Nathalie 5, 268, 428
 COHEN Milton 212, 214, 421, 429
 COLERIDGE Samuel Taylor ..39, 89, 90, 91,
 157, 158, 205, 215, 410, 428, 429
 COLOMB Christophe 21, 243
 COMENS Bruce 166, 187, 198, 389, 415
 CORSO Gregory 15, 110, 165, 178, 179,
 191, 335, 419, 428

CRANE Hart..... 86, 206, 257, 258, 298, 408
CREELEY Robert 84, 110, 344, 407
CUSSET Christophe 352, 429

D

DAGOGNET François 127, 129, 429
DAHLBERG Edward..... 56, 113
DANTE Alighieri 89, 148, 316, 352, 425
DARRAS Jacques 21, 22, 25, 28, 39, 58, 63,
66, 76, 81, 90, 93, 115, 120, 126, 134,
146, 226, 235, 240, 241, 263, 264, 285,
286, 297, 349, 352, 402, 416, 421, 423,
429
DE CERTEAU Michel... 53, 54, 55, 292, 429
DE TOCQUEVILLE Alexis 61, 429
DELEUZE Gilles .. 22, 52, 62, 73, 106, 189,
197, 287, 290, 309, 429
DEMUTH Charles..... 62, 251, 333, 334, 336
DERRIDA Jacques. 106, 107, 115, 161, 220,
252, 253, 269, 356, 365, 367, 368, 369,
370, 430, 433
DEWEY John 51, 57, 59, 117, 171, 206,
209, 411, 430
DOOLITTLE Hilda (H.D.)..... 69, 357, 417
DI MANNO Yves 252, 402
DOUMET Claude 188, 189, 217, 430
DUCHAMP Marcel 23, 127, 413
DUNCAN Robert..... 15, 103, 107, 110, 168,
178, 423, 433
DUPEYRON-MARCHESSOU Hélène 233,
238, 335, 358, 374, 412
DYLAN Bob.... 14, 106, 181, 194, 275, 286,
293, 408, 418, 419, 420, 424

E

EBERHART Richard 97, 150, 158
ECO Umberto..... 193, 194, 430
ELIADE Mircea..... 228, 237, 240, 241, 245,
246, 430

ELIOT Thomas Stearns ... 17, 47, 53, 64, 65,
69, 76, 80, 97, 113, 117, 120, 144, 175,
177, 180, 185, 222, 223, 234, 236, 306,
309, 310, 348, 357, 392, 408, 410, 414,
416, 423

EMERSON Ralph Waldo ... 30, 71, 173, 195,
205, 206, 299, 300, 408, 409, 427, 433

F

FERLINGHETTI Lawrence 13, 110, 193, 278,
355, 409, 416, 428
FIEDLER Leslie A. 24, 84, 409, 430
FINKELSTEIN Norman 103, 188, 415
FOUCAULT Michel.. 56, 142, 292, 293, 296,
310, 430
FRANK Robert 49, 226, 260, 263, 264, 265,
269, 270, 394, 409, 415, 420, 422, 423,
424, 428
FREDMAN Stephen 17, 412
FREUD Sigmund 76, 294, 430
FRISELL Bill 394

G

GENETTE Gérard 262, 431
GINSBERG Louis 28, 119, 169, 395,
406
GINSBERG Naomi .. 23, 24, 151, 158, 170,
176, 181, 184, 185, 186, 187, 188, 189,
190, 260, 283, 298, 352, 363
GLEIZE Jean-Marie..... 341, 431
GÓNGORA Luis de 78, 79, 81, 83
GREGORY Horace 241
GRIS Juan 207, 223
GUATTARI Felix 22, 106, 189, 430
GUSDORF Georges..... 331, 337, 338, 431

H

HALTER Peter 197, 198, 412
HAWTHORNE Nathaniel 236, 304, 339,
409, 431
HECHT Ben..... 346

HEMINGWAY Ernest..... 65, 409
HERRING Scott..... 184, 421, 424
HOLLANDER John 158
HUGHES Langston..... 270, 409, 415
HUGONNIER François..... 27, 166, 431

I

IRVING Washington . 75, 83, 145, 292, 298,
409

J

JAMES Henry..... 304, 330

K

KALCK Xavier..... 114, 196, 431

KATZ Eliot 175, 180, 181, 182, 416

KEATS John.... 23, 109, 187, 243, 309, 310,
423

KEROUAC Jack..... 15, 28, 42, 45, 90, 100,
105, 106, 110, 118, 120, 121, 122, 128,
149, 150, 165, 170, 177, 190, 221, 260,
275, 293, 298, 347, 355, 407, 408, 409,
417, 418, 419, 420, 421, 424, 425, 426,
432, 434

KLINE Franz..... 265, 423

KRAMER Jane..... 286, 355, 416

L

LA CASSAGNÈRE Christian 92, 431

LACAN Jacques 40, 67

LAWRENCE David Herbert... 104, 357, 432

LAZARUS Emma..... 210

LECERCLE Ann..... 97, 160

LECERCLE Jean-Jacques 132, 152, 188,
194, 423, 432

LECLAIR Thomas..... 114, 421

LEFEBVRE Jean-Pierre..... 186

LEROI Jones..... 270

LEVINAS Emmanuel..... 36, 432

LEVI-STRAUSS Claude 266

LEWIS Sinclair..... 50, 282

LORCA Federico Garcia.. 77, 78, 79, 83, 86,
87, 97, 150, 409, 425

LOWNEY John 192, 205, 345, 413, 421, 426

LYLE David..... 113

M

MABREY Maria Cristina C. 87, 425

MAĬAKOVSKI Vladimir..... 85, 165

MALLARMÉ Stéphane..... 126, 369, 409

MANDELBROT Benoît..... 308, 335, 432

MANSANTI Céline 78, 415

MARIANI Paul... 11, 12, 39, 53, 63, 80, 117,
118, 201, 222, 242, 305, 307, 309, 312,
316, 334, 335, 346, 391, 413, 421

MARTINEZ Rafael Arevalo 74, 136

MARTZ Louis Lohr 277, 357, 376, 415,
422

MARX Karl..... 120, 432

MARX Leo..... 3, 31, 240

MARZAN Julio 83, 413

MAULPOIX Jean-Michel 156, 432

MCCLURE Michael 282, 345, 419, 420,
428

MELVILLE Herman.. 85, 279, 290, 316, 409

MESCHONNIC Henri..... 189, 227, 343, 348,
349, 350, 429, 432

MEYERS Jeffrey..... 148, 411, 425

MICHAELS Walter Benn 38, 332, 415

MIDDLETON Peter..... 346, 351, 356, 433

MILES Barry . 151, 179, 191, 345, 406, 417,
419, 433

MILLER Joseph Hillis 53, 205, 230, 231,
232, 254, 318, 319, 365, 366, 367, 368,
369, 413, 415, 433

MIRÓ Joan..... 127

MONET Claude 85, 268, 383

MONROE Harriet..... 12, 346, 403, 415

MONTANDON Alain..... 214, 433
MOORE Marianne ... 70, 84, 127, 227, 233,
409, 421
MOORE Patrick 207, 208, 422
MUNCH Edvard..... 160
MYERS Neil 327

N

NADEL Ira 95, 102, 423
NANCY Jean-Luc 190, 254, 269, 430, 433
NARDI Marcia 113, 404
NEHER André..... 160, 433
NICHOLLS Peter 95, 102, 423

O

OLSON Charles. 39, 84, 103, 112, 113, 218,
219, 222, 279, 409
ONG Walter Jackson..... 341, 433
OPPEN George 17, 196, 410, 431
ORLOVSKY Peter... 110, 165, 171, 406, 428
OUDART Clément... 15, 103, 107, 168, 239,
423, 433

P

PACINI Peggy 168, 355, 425
PERLOFF Marjorie 15, 16, 47, 96, 102, 103,
220, 221, 269, 270, 298, 301, 302, 342,
352, 353, 415, 422, 425, 433, 434
PETILLON Pierre-Yves . 5, 28, 29, 166, 233,
236, 291, 292, 351, 433
PLATON 38, 434
PONGE Francis 208, 410, 414, 431
PORÉE Marc 89, 91, 145, 158, 210, 421,
428, 434
PORTUGÉS Paul 13, 98, 417, 425
POUND Ezra . 12, 41, 51, 53, 59, 62, 63, 66,
71, 76, 77, 78, 79, 80, 84, 94, 95, 96, 97,
98, 99, 100, 101, 102, 107, 113, 117,
119, 127, 144, 145, 166, 168, 177, 195,
201, 202, 204, 206, 218, 221, 228, 230,
234, 238, 241, 244, 245, 282, 301, 308,

310, 326, 347, 349, 357, 368, 387, 392,
404, 410, 411, 413, 414, 415, 416, 420,
421, 422, 423, 425, 429, 433

PROUST Marcel .. 39, 40, 90, 197, 210, 317,
320, 321, 326, 348, 410, 418, 427, 429

R

RABATÉ Dominique 215, 415, 434
RANCIÈRE Jacques 109, 116, 174, 183, 215,
434
RAPP Carl 206, 413
RASKIN Jonah..... 156, 157, 159, 417
REED Brian M. 341, 342, 434
REZNIKOFF Charles 17, 114, 196
RIBOT Marc 41, 344, 394, 396, 423
RICHARD Claude 69, 70, 107, 111, 113,
158, 204, 212, 213, 251, 334, 414, 426,
434
RIDDEL Joseph Neill 327, 415
ROCHE Denis..... 49, 434
ROSENTHAL Macha Louis 15, 16, 434
ROSZAK Theodore..... 169, 345
ROTH Philip..... 136, 226, 285, 400, 410
ROUDEAU Cécile 145, 281, 434
RUIZ Juan 79

S

SALINGER Jerome David..... 85, 410, 418
SANDBURG Carl..... 50, 86, 346
SANDERS Edward 24, 417
SARTRE Jean-Paul 325, 434
SAUNIER-OLLIER Jacqueline 136, 197, 204,
211, 231, 232, 238, 253, 255, 367, 413,
422
SCHUMACHER Michael. 24, 84, 89, 94, 109,
119, 159, 181, 182, 407, 417
SERRES Michel 19, 296, 297, 435
SHAKESPEARE William .. 45, 144, 314, 410,
418, 432, 435
SHEELER Charles..... 62

SHELLEY Percu Bysshe..... 187, 365
 SHREIBER Maaera Y. 286
 SIBLEY Gay..... 11, 111, 112, 113, 116, 426
 SPEARS Monroe Kirk..... 12, 353, 415
 STEIN Gertrude .. 24, 61, 62, 224, 234, 283,
 389, 409, 410, 430
 STEINBECK John 149, 298, 410
 STELLA Joseph..... 258
 STEPHENSON Gregory 153, 157, 420
 STEVENS Wallace 116, 131, 132, 205, 206,
 230, 365, 367, 385, 413, 433, 435
 STIEGLITZ Alfred 62
 STIERLE Karlheinz 261, 262, 435

T

TADIE Benoît 5, 18, 78, 206, 256, 415, 435
 TANNER Tony 71, 73, 291, 300, 435
 TASHJIAN Dickran 62, 66, 414
 THOREAU Henry David ... 69, 70, 173, 204,
 212, 295, 298, 300, 410
 TOYNBEE Philip 128, 422
 TYTELL John... 15, 345, 416, 418, 420, 426

U

URE Peter..... 234, 235

V

VITON Jean-Jacques 343, 435

W

WAGNER Linda W..... 347, 414, 422
 WAGNER Richard..... 283-284
 WALSH Rebecca 38, 416
 WHITE Eric B. 38, 52, 252, 422
 WHITE Kenneth..... 15, 426, 435
 WHITMAN Walt .. 12, 19, 20, 24, 27, 39, 48,
 49, 51, 52, 57, 61, 76, 79, 80, 84, 85, 86,
 87, 88, 93, 95, 96, 97, 100, 102, 150,
 165, 174, 178, 179, 194, 205, 206, 210,
 223, 246, 251, 258, 279, 282, 299, 338,
 341, 344, 410, 418, 420, 421, 422, 425,
 426, 428, 433, 435
 WHITEMORE Reed 41, 414, 435
 WOOD Grant..... 66

Y

YEATS William Butler .. 234, 235, 309, 365

Z

ZORN John..... 394
 ZUKOFSKY Louis..... 17, 98, 166, 176, 196,
 226, 229, 389, 404, 410, 413, 415

INDEX DES POÈMES

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

- A Goodnight, 126
A Novelette, 223, 226, 328-329
A Sort of Song, 198-199
A Woman in Front of a Bank, 202-203
Adam & Eve & the City, 253, 256
Al Que Quiere, 52, 58, 74, 77, 80, 136-137, 319
An Early Martyr and Other Poems, 213, 214
Asphodel, That Greeny Flower, 11, 288, 305, 316-317, 321, 357
At Kenneth Burke's Place, 136, 139
By the Road to the Contagious Hospital, 64
Catastrophic Birth, 139, 199, 256
Cézanne, 387-388
Daphne and Virginia, 322, 324
Dedication for a Plot of Ground, 51, 52, 76
Della Primavera Transportata al Morale, 132
Education a Failure, 53
El Hombre, 82-83
El Hombre Que Parecia un Caballo, 74, 77, 136
Epigramme, 142
Fertile, 256
Forgotten City, 56
In the American Grain, 21, 74, 76-78, 81, 104, 128, 133, 146, 217, 227, 232, 238, 243-244, 320
Item, 210, 214
Jersey Lyric, 42
Journey to Love, 11, 57, 254, 305, 321
Labrador, 37, 224
Late for Summer Weather, 203, 213
Life Along the Passaic River, 138
Nantucket, 37, 326
Navajo, 143-144
New Mexico, 37, 144
Pastoral, 210
Paterson, 10, 11-12, 14-15, 19-20, 22-23, 28, 30, 37, 39, 44, 48, 50, 56, 63, 67-73, 79, 98, 104, 110-119, 128, 131-133, 136-137, 140-142, 144, 146, 160, 168, 196, 198, 200-202, 204, 206, 209, 212, 217, 223-225, 229-230, 232, 234-235, 238-239, 241-247, 249-252, 254-255, 263, 280, 301-302, 307, 309-311, 314, 316, 319, 322, 330-331, 334, 338, 344, 356, 361, 365, 369-370, 372-374, 376, 381-382, 384-385, 390-391, 399
Perpetuum Mobile, 253-254
Proletarian Portrait, 208-212
Rain, 230, 365
Riposte, 28
Russia, 58
Shadows, 119, 320
Spring and All, 8, 64, 72, 116, 199, 209, 224, 226, 239, 256, 306, 328, 365, 383
Spring Song, 324-325
Struggle of Wings, 125
Sub Terra, 74, 131, 133, 136, 137
Sunday, 129, 132, 196, 391
The Botticellian Trees, 328-329, 338
The Clouds, 53, 202, 208
The Crimson Cyclamen, 333-334, 336
The Cure, 136
The Descent of Winter, 8, 46, 69, 128, 380
The Desert Music, 61, 367
The Dish of Fruit, 230
The Flower, 335-336

The Flowers Alone, 300, 312, 314, 318,
331

The Flowers by the Sea, 313

The Girl, 58

The Great American Novel, 8, 69, 70, 74,
82, 217, 310, 314, 319, 323, 325, 385

The Great Figure, 251

The Pink Church, 210

The Red Wheelbarrow, 291, 300

The Shadow, 324

The Source, 65

The Wanderer, 48, 124, 241, 259

The Wedge, 56, 197, 199, 226

The Yachts, 210, 213

The Young Sycamore, 366, 369-370

To a Poor Old Woman, 210, 213-214

To Elsie, 209-210

Tract, 58

View of a Lake, 210

When Structure Fails Rhyme Attempts to
Come to the Rescue, 358

ALLEN GINSBERG

221 Syllables at Rocky Mountain Dharma
Center, 218
345W. 15TH ST., 261
A Meaningless Institution, 176-177
A Methedrine Vision in Hollywood, 167
A Poem on America, 265
A Supermarket in California, 84, 86, 90,
96-98, 278-279
After Antipater, 265
After Dead Souls, 391
America, 24, 182-183, 352, 361
An Asphodel, 315-316
Anti-Vietnam War Mobilization, 180-181
Autumn Gold New England Fall, 267
Big Beat, 390
City Midnight Junk Strains, 260, 266, 269-
270
Contest of Bards, 29, 328
Drowse Murmurs, 28
Ecologue, 172
Empty Mirror: Gates of Wrath, 13, 109,
280
Footnote to Howl, 42-43, 157, 360
Four Haikus, 278, 302
Fragment: The Names, 43
Friday the Thirteenth, 187
From NY to SF, 283, 290, 304
God, 30
Holy Soul Jelly Roll!, 182
Howl, 13, 15-16, 20, 42-43, 46, 50, 86-87,
93-94, 96-98, 104, 106, 110, 148-154,
156-161, 165, 168, 170, 174, 177-181,
183, 187, 257, 259, 270-271, 278-279,
285-286, 297, 343-346, 349, 351-352,
354-356, 359-360, 362, 373, 391, 394,
396
Hum Bomb, 219-220

Ignu, 271
In the Baggage Room at Greyhound, 59,
303
In a Moonlit Hermit's Cabin, 288-290
In Back of the Real, 337-338
Iron Horse, 167, 258, 281
Kansas City to Saint Louis, 37, 258
Love Poem on Theme by Whitman, 84
Manhattan May Day Midnight, 265
May Days 1988, 265
Memory Gardens, 260
Message, 171
Metaphysics, 117
Multiple Identity Questionnaire, 26
Northwest Passage, 281, 282
Ode to Failure, 85
Paterson, 44-45, 51-52, 175-176
Psalm I, 392
Psalm II, 362-363
Psalm IV, 377, 390
Pull My Daisy, 221
Sakyamuni Coming Out from the
Mountain, 101
September on Jessore Road, 180
Song, 359
Stanzas: Written at Night in Radio City,
219
Stotras to Kali Destroyer of Illusions, 392
Studying the Signs, 262
Sunflower Sutra, 105-106, 120, 124, 128,
347, 361, 378
The Fall of America, 191, 278-279, 281,
288
The Green Automobile, 101
The Lion for Real, 41, 344, 348, 377-379,
394
The Names, 359

The Rune, 381

Vulture Peak: Gridhakuta Hill, 266

Wales Visitation, 90-93, 392

We Rise on Sunbeams and Fall in the
Night, 259

Who Be Kind To, 363

Wichita Vortex Sutra, 37, 85, 93, 106, 179,
190-192, 194, 217, 219, 271, 282, 353,
361, 396

Yiddishe Kopf, 25

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	9
PREMIÈRE PARTIE : ROOT	33
Chapitre Premier : PATERSON, NEW JERSEY, USA : DE L'ANCRAGE À L'ERRANCE 35	
1. « Jersey Lyric »	37
a. De l'usage des noms propres en Amérique	37
b. Dis-localité : du lieu à l'espace.....	49
2. Floraison en terre gaste, le « désert fertile » de William Carlos Williams.....	61
a. Rutherford, New Jersey : l'enracinement	61
c. Pèlerins et étrangers en ce monde : Carlos & Bill	73
3. Allen Ginsberg : errance et aberrance	84
a. Camden, Paterson, New York, Londres, Madrid.....	84
b. De la génération « perdue » à la génération « foutue » : Ezra Pound ou l'héritage choisi.....	94
Chapitre II : ARCHÉOLOGIES	104
1. Correspondance(s).....	106
a. De la lettre à l'épître	109
b. La « fleur-soleil » de Ginsberg : le poème de la rive	118
c. Débris de choses, bris de mots, éclats de voix : le fragment williamsien.....	127
2. The Subterraneans	133
a. William Carlos Williams : Substratum & Sub Terra.....	136
b. Allen Ginsberg : « subways for the endless ride »	148
c. Coda : Allen Ginsberg entre invisible et indicible.....	156
DEUXIÈME PARTIE : BRANCH.....	163
Chapitre III : BOMB, BAMB & BLAST	165
1. Allen Ginsberg dans la grande machinerie nocturne.....	168
a. Correspondance et résistance.....	168
b. Corps politique et corpus poétique	174
c. Kaddish ou la délocalisation du traumatisme	183
d. Le pouvoir maléfique du langage : Wichita Vortex Sutra.....	190
2. William Carlos Williams, un nouveau mariage	195
a. Économie de la machine poétique	195
b. L'idéologie romantique, rupture et continuité.....	204
3. La syllabe ou le <i>locus</i> du pouvoir.....	217
a. « Beating out magic syllables » : La résistance politique de la syllabe.....	217
b. L'art politico-poétique des « minute particulars » de Williams	222
CHAPITRE IV : (LANG)WEDGE OU LE LANGAGE DU MYTHE.....	226
1. « The imagination escapes, intact »: William Carlos Williams et la reconstruction mythique de l'Amérique.....	229

a. Williams et l'Amérique primordiale.....	229
b. La cité et la rivière : topographie et temporalité mythopoétiques	240
c. William Carlos Williams : Paterson ou le héros de la vie moderne	248
2. Allen Ginsberg & New York City : palimpseste et fantasmagorie	256
a. Le flâneur	257
b. Ginsberg ou l'Amérique verticale	263
c. Les « negro streets » de Babel	269
TROISIÈME PARTIE : FLOWER.....	273
CHAPITRE V : ANTHOLOGIE, HERBIER : CARTOGRAPHIE PHYTOPOETIQUE	275
1. « Now, my garden is gone », Allen Ginsberg et le jardin prélapsaire.....	278
a. Mappemonde vagabonde	278
b. « Bringing it all back home » : l'impossible nostos	286
c. Le retour du refoulé dans le recueil poétique	293
2. William Carlos Williams ou le langage des fleurs et des choses muettes !	305
a. La licorne sur une toile millefleurs	305
b. Grenier des mémoires olfactives	317
c. L'alphabet des arbres	327
CHAPITRE VI : ESPACE & ÉCRITURE PROPHÉTIQUES	341
1. Témoignage	344
a. Réception et communautés	344
b. Lectures	346
c. Témoignage et subjectivité	350
d. Litanie et rythme prophétique.....	357
2. Dévoilement apocalyptique	361
b. Attente	364
c. Venir et advenir	368
d. Cycle continu	374
3. Espace visionnaire	377
a. « The Lion For Real » : onirisme romantique chez Allen Ginsberg.....	377
b. « intense vision of the facts », l'imagination chez William Carlos Williams	380
CONCLUSION : <i>Inflexions rythmiques et réfractions lumineuses</i>	387
BIBLIOGRAPHIE.....	402
TABLE DES IMAGES	437
INDEX DES NOMS PROPRES	438
INDEX DES POEMES	443