

SOMMAIRE

Remerciements	5
INTRODUCTION	11
La tradition moderne des deux côtés de l'Atlantique	14
Préfiguration : l'écriture intransitive de Denis Roche et de John Ashbery	28
1968	39
1. LA RÉCEPTION PERPÉTUELLEMENT RECOMMENCÉE DES OBJECTIVISTES	47
1.1. Les années 1970 ou le formalisme radical	56
Serge Fauchereau : « le premier mouvement littéraire délibérément américain »	56
Le Zukofsky de Jacques Roubaud, antidote au surréalisme et anti-Pound	59
Les gestes d'Anne-Marie Albiach et de Claude Royet-Journoud	62
1.2. Les années 1990 et la littéralité	68
Royaumont, 1989 : la modernité négative rencontre la poésie <i>Language</i>	68
Le <i>Témoignage</i> de Reznikoff : un modèle pour la seconde littéralité	76
<i>La Revue de littérature générale</i> : les limites de l'alternative objectiviste	80
1.3. Vers le XXI ^e siècle : <i>Testimony</i> comme test de poésie	85
Jean-Marie Gleize et l'objectivisme français vs. Jacques Roubaud et l'objectivisme radical	85
Post-poésie : le tournant pragmatique	92

2. UNE COMMUNAUTÉ DE CONTEMPORAINS	101	3. LE TOURNANT ORAL	217
2.1. « Ce lien étrange que les livres tissent entre eux »	103	3.1. De la <i>poetry reading</i> à la lecture publique	223
Le coup de foudre	106	Renaissance de la <i>poetry reading</i>	223
L'écriture du désastre	108	Le difficile passage	231
Le livre	112	La lecture publique	243
Le blanc	118	3.2. Ton	255
Le texte entre les livres	125	<i>Vingt poètes américains</i> ou le tournant oral de la poésie	255
2.2. Une communauté à distance	132	américaine	
Robert Duncan, figure du passeur	134	Robert Creeley ou la parole mise en pièce	260
Impression <i>Sun</i> : révélation de la traduction	142	Dominique Fourcade ou le bas voltage	264
<i>Première révélation, impression Lucrèce, 1978:</i>	147	3.3. Improvisation	272
<i>l'élégiaque inverse</i>		Écrit, oral et mental	272
<i>Deuxième révélation, impression Sun 1986-1989:</i>	148	Forme et performance	277
<i>déconnexion des énoncés</i>		Le présent de la composition	288
Poétique du destinataire: critique de la littérature	149	Chercher une phrase	296
Poétique de l'énoncé: critique du discours	153		
La communauté à distance	157	CONCLUSION	305
2.3. Un bureau sur l'Atlantique	161	Sortir de la modernité	305
<i>21+1 poètes américains d'aujourd'hui</i>	166	Redéfinir la poésie	309
« convergences d'idées et d'approche »		Vers une poésie mondiale?	311
Organiser un contexte	176		
West Deck	182	INDEX DES NOMS	321
Faire des tables communes	185		
2.4. La traduction collective à Royaumont	188		
« Partager l'écriture »	190		
Traduire à plusieurs	196		
Littéralités	201		
Bilan	206		
Cauda – « ma mère au téléphone » ou la langue maternelle	211		
étrangère de Stacy Doris			

INTRODUCTION

distance lends enchantment to the view (E. A. Poe)
not a school of thought but a poetic of response: a conversation not a thesis
(Ch. Bernstein)¹

Les rapports entre la poésie française et la poésie américaine sont anciens et pérennes. Dans son introduction à *The Random House Book of XXth Century French Poetry* (1982), Paul Auster remonte même bien en deçà de la naissance des États-Unis et rappelle à son lecteur anglophone les innombrables contributions faites par la langue et la poésie françaises à l'anglais depuis l'arrivée de Guillaume le Conquérant sur le sol anglais en 1066 et les premières œuvres en anglais, celles de Gower et de Chaucer : « Il ne s'agit pas simplement de considérer que le français a exercé une "influence" sur le développement de la langue et de la littérature anglaises ; le français est une composante de l'anglais, un élément irréductible de son code génétique². » Comme le résume hardiment Wallace Stevens dans une formule qu'Auster cite en épigraphe : « L'anglais et le français constituent une langue singulière³. » Auster rappelle ce que Wyatt et Surrey doivent à Marot, et Shakespeare aux *Essais* de Montaigne traduits par Florio ; il rappelle comment Spenser introduit le sonnet en Angleterre en traduisant du Bellay. Et il affirme que la poésie américaine des cent dernières années (depuis 1880) serait inconcevable sans les Français. Depuis Baudelaire, « les poètes modernes d'Angleterre et d'Amérique sont restés tournés vers la France en quête d'idées nouvelles⁴ ».

1. Edgar Allan Poe, *Marginalia*, CLVIII, *Broadway Journal*, 4 octobre 1845, www.eapoe.org ; Charles Bernstein, *A Poetics*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 180.

2. Paul Auster, *Le Carnet rouge* suivi de *L'Art de la faim*, trad. Christine Le Boëuf, Paris, Livre de Poche, 1993, p. 212.

3. « French and English constitute a single language » (Wallace Stevens, « from *Adagia* », *Collected Poetry and Prose*, éd. Frank Kermode et Joan Richardson, New York, Library of America, p. 914). Sauf mention contraire, je traduis.

4. Paul Auster (éd.), *The Random House Book of XXth Century French Poetry*, New York, Random House, 1982, p. xxviii.

Mais, dans les années 1980, le courant semble s'inverser et ce sont désormais des poètes français qui se tournent vers les États-Unis. La critique américaine Marjorie Perloff le remarque dès 1989 dans un article publié dans le *Times Literary Supplement*⁵. Elle y recense la parution de pas moins de quatre volumes anthologiques consacrés à la poésie américaine d'avant-garde au cours de la décennie: l'anthologie *Vingt poètes américains* établie par Michel Deguy et Jacques Roubaud pour Gallimard (1980), le numéro 41 de la revue *Change* consacré à «L'espace Amérique» (mars 1981), l'anthologie bilingue en deux volumes *21+1 poètes américains d'aujourd'hui* éditée par Claude Royet-Journoud et Emmanuel Hocquard (Delta, 1986) et les 14 portraits-entretiens rassemblés par Jacques Darras sous le titre *Arpentage de la poésie contemporaine* (coll. in'huit Trois Cailloux, 1987). Ces publications concrétisent un intérêt qui remonte aux années 1970 et sont le fruit de lectures mais aussi de rencontres et d'amitiés. Par une conjonction favorable de facteurs, ces échanges s'intensifient dans les années 1980. Le sentiment que l'aventure moderne marque le pas invite au bilan critique et à la recherche de modèles alternatifs. Avec l'institutionnalisation de la lecture publique (et la démocratisation du transport aérien), un nombre croissant de poètes américains sont invités à lire: dans le cadre de la Revue parlée au Centre Pompidou et au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, au festival Polyphonix et aux festivals de Cogolin, Auch et Tarascon en Provence. C'est également dans les années 1980 qu'Emmanuel Hocquard fonde Un bureau sur l'Atlantique, association destinée à promouvoir «une meilleure connaissance de la poésie américaine contemporaine en langue française⁶», par la programmation régulière de séminaires de traduction collective à la Fondation Royaumont, l'organisation de lectures à Paris et en province, et la publication de traductions. Depuis les années 1960, bon nombre de poètes français ont entrepris de combler le retard avec lequel arrivaient les nouvelles d'Amérique en traduisant des œuvres majeures du modernisme et de l'après-guerre: Roche traduit Pound, Roubaud traduit Reznikoff et Stein, Guglielmi traduit Spicer, Couturier traduit Ashbery, Auxéméry traduit Olson, Daive traduit Creeley... Et ils sont bientôt singulièrement nombreux à traduire leurs contemporains ou à répondre à leurs livres: Keith Waldrop traduit les livres de Claude Royet-Journoud et Rosmarie Waldrop compose *When They Have Senses* sur le patron

5. Marjorie Perloff, «New Poetry: transatlantic disagreements», *Times Literary Supplement*, 20-26 janvier 1989.

6. http://writing.upenn.edu/epc/orgs/bureau/detail_f.html.

typographique d'*État* d'Anne-Marie Albiach. Emmanuel Hocquard traduit *Sun* de Michael Palmer et y répond par *Théorie des Tables*, que Palmer traduit en retour. Dominique Fourcade découvre en Susan Howe sa sœur en poésie – «Susan dearest brother / may I be your sister⁷» – et lui dédie *IL* (1994). Charles Bernstein adapte en anglais *Rouge, Vert & Noir* d'Olivier Cadiot avec lui; Lyn Hejinian pioche dans le *Chemin familial du poisson combattif* de Pierre Alferi; Cole Swensen traduit Jean Frémon, Pierre Alferi et Olivier Cadiot; Stacy Doris compose deux ouvrages directement en français qui paraissent aux éditions P.O.L. Des amitiés se nouent, des projets d'édition voient le jour. Poètes américains et français se lisent, se citent, s'adressent des livres, correspondent. Les échanges épistolaires et les entretiens témoignent de l'enthousiasme partagé que suscite cette découverte de cousins d'outre-Atlantique, cette conjonction confondante de proximité et d'étrangeté: une communauté de questions et d'enjeux poétiques, qui font que la conversation peut s'établir d'emblée, mais des réponses différentes à ces enjeux, qui font l'intérêt de cette conversation.

Car ce qui réunit ces écrivains, ce n'est ni un style commun ni même une poétique commune, mais la possibilité de s'entendre sur les termes et les enjeux du débat. Tous adhèrent aux principes de la modernité et refusent les tentations réactionnaires (*mainstream*, *new formalism*, restauration lyrique). Tous mettent en avant le travail de la langue plutôt que l'expression des sentiments. Cette conversation constitue un forum plus ouvert que ne l'est un groupe, un mouvement, un comité de rédaction fédéré autour de principes explicites, mais elle n'est pas pour autant accessible à tous. Cole Swensen la définit comme

une conversation en cours et sans forme particulière, même s'il ne s'agit pas d'une conversation au sens habituel du terme dans la mesure où il n'y a pas de réciprocité continue des idées et des impressions et où elle opère plutôt par une série de déclarations, de propositions et d'observations faites dans des essais, des conférences et des textes de création dont se saisissent pour les considérer les autres membres de cette communauté⁸.

7. Dominique Fourcade, *IL*, Paris, P.O.L., 1994, p. 61. «L'écriture de IL, son développement, ses écroulements et son échec sont dédiés à Susan Howe. "JE" est le contemporain de *The non-conformist's memorial*.» (*IL*, p. 166.)

8. Cole Swensen, *Between the Atlantic and L'Atlantique: Scientific Paradigms in Contemporary French & American Poetry*, Ph.D., University of California, Santa Cruz, 1994.

Sans doute la ferveur des années 1980 était-elle propre aux commencements. Mais ce qui frappe, quarante ans plus tard, ce sont les effets qu'ont eus ces échanges sur l'évolution de la poésie française et la pérennité de cette conversation qui se poursuit. La poésie américaine – une certaine poésie américaine – reste une référence pour de nombreux jeunes poètes et lecteurs de poésie, sans équivalent parmi les autres traditions nationales. C'est cette exception qu'interroge cette étude. Il s'agit de faire l'histoire de la réception de la poésie américaine en France depuis les années 1970, d'exposer les enjeux et le bilan de cette réception, ainsi que certains effets en retour sur la poésie américaine. Faute de pouvoir rendre compte de cette conversation dans tous ses détails et toute son extension, tant les participants engagés sont nombreux et les travaux qui en ont résulté abondants, on se concentrera sur ses moments d'émergence, sur ses principaux promoteurs et sur les enjeux de poétique.

La tradition moderne des deux côtés de l'Atlantique

« Il y a une longue histoire, presque une histoire d'amour, je crois, entre la poésie française et la poésie américaine. C'est vrai pour chaque génération⁹. » Ainsi commence la réponse de Claude Royet-Journoud à Keith et Rosmarie Waldrop qui l'interrogent sur son intérêt pour la poésie américaine. Béatrice Mousli, qui avec Guy Bennet a rendu compte du dialogue franco-américain en poésie à travers les revues littéraires, partage ce constat mais s'interroge sur les causes: « Ce qui apparaît immédiatement lorsqu'on considère l'histoire littéraire récente de nos deux nations est le lien profond qui unit la poésie française et américaine depuis 150 ans. Ce qui n'apparaît pas aussi immédiatement ce sont les raisons de ce lien. Pourquoi, par exemple, les poètes français sont-ils si souvent attirés par les poètes américains et inversement (ce qui est loin d'être aussi nettement le cas avec d'autres pays¹⁰) ? » Les causes finales apparaîtront dans les chapitres qui suivent mais une première raison est l'ancienneté même de ce lien. Remonter 150 ans en arrière, jusqu'au seuil de la modernité, permet non seulement de dégager des constantes dans les motivations tant culturelles que littéraires des écrivains, mais aussi d'identifier différentes filiations qui,

9. Claude Royet-Journoud, « An Interview with Claude Royet-Journoud » avec Keith et Rosmarie Waldrop, *Lingo* n° 4, 1994, p. 160-167, p. 164.

10. Béatrice Mousli (éd.), *Review of Two Worlds. French and American Poetry in Translation*, Los Angeles, Otis Books/Seismicity Editions, 2005, p. 11.

en se croisant, en se distinguant et parfois en se retrouvant plus tard après un détour outre-Atlantique, relancent la tradition moderne. Considérer quelques moments-clés de cette histoire révèle à quel point la conversation transatlantique se soutient d'effets de parallaxe et de projections, que causent une perspective décentrée et l'aspiration à trouver ailleurs ce qu'on ne trouve pas chez soi, et combien elle s'accommode d'apparentes contradictions.

Dans leur remarquable enquête, Béatrice Mousli et Guy Bennett constatent que les revues américaines du XIX^e siècle manifestaient peu d'intérêt pour la poésie française quand ce n'était pas une franche hostilité¹¹. Cette hostilité était avant tout culturelle. Au XVIII^e siècle, les Américains se méfiaient des Français parce qu'ils étaient catholiques et alliés des Indiens. Les alliances conclues pendant les révolutions américaine et française suscitent une période amicale, puis la méfiance se réinstalle, la France étant dorénavant synonyme « d'athéisme, d'anarchie et d'immoralité¹² ». Ce sont précisément ces qualités qui attisent l'enthousiasme de Whitman pour la France et il l'affiche en parsemant ses poèmes de mots français dont il fait un usage souvent idiosyncratique mais non moins éloquent. Étaler ainsi sa sympathie pour la France au milieu du XIX^e siècle, c'est proclamer ses positions politiques et morales. La France incarne « une once de familiarité » dans les rapports sociaux et une plus grande permissivité sexuelle: avant de la rebaptiser « Children of Adam », Whitman avait initialement intitulé la section la plus explicitement sexuelle de son poème « Enfants d'Adam », avec la licence qui le caractérise dans l'orthographe ou l'usage des termes étrangers. La France incarne ensuite l'aspiration démocratique et égalitaire et en cela, écrit Whitman dans *Specimen Days*, « l'affinité la plus réelle, profonde, vaste et affective de l'Amérique » pour l'Europe ne va pas aux « rois, reines, &tc., du Vieux Monde » mais à « la cause du Gouvernement Populaire [sic] – et particulièrement en France¹³ ». Un des premiers poèmes en vers libre, « Resurgemus », s'inspire en partie de la révolution de 1848, et dans « O Star of France », Whitman s'identifie à l'esprit de la France et de la Révolution française. Dans « France, The 18th Year of these States »,

11. Béatrice Mousli et Guy Bennett, *Charting the Here of There: French & American Poetry in Translation in Literary Magazines, 1850-2002*, New York, Granary Books, 2002.

Édition française: *Poésies des deux mondes. Un dialogue franco-américain à travers les revues 1850-2004*, trad. Jean-Michel Espitallier et Marina Dick, Paris, Ent'revues, 2004.

12. Betsy Erkkila, *Walt Whitman Among the French. Poet and Myth*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 7-8.

13. *Ibid.*, p. 9.

il justifie la Terreur et y voit une réponse à des années d'oppression et de souffrance¹⁴. Betsy Erkkila a montré que celui qu'on a longtemps voulu faire passer pour un « primitif isolé » ou un « génie national excentrique¹⁵ » s'était passionné pour Voltaire, Volney, Rousseau, Michelet, Sand, Béranger, Hugo, Comte, Taine et Sainte-Beuve. Elle suggère aussi que c'est parce que Whitman avait cherché auprès de ces écrivains français une théorie pour sa pratique que de nombreux symbolistes français cherchèrent en Whitman une pratique pour leur théorie¹⁶.

Dans un effet de miroir caractéristique, Whitman apparaît en France comme un barde de la démocratie et de la liberté. Pour Gide, Whitman sert à « combattre les préjugés ». La réception française de Whitman est instructive en ce qu'elle révèle certaines qualités que les poètes français vont déceler, rechercher et parfois imaginer chez leurs homologues américains. En 1861, un premier article paru dans *La Revue européenne* présente « Walt Whitman, poète, philosophe et rowdy » et, en 1872, un article dans la *Revue des deux mondes* annonce « Un poète américain – Walt Whitman » ; « Muscle and pluck forever¹⁷ ». Ce qui surprend, séduit et dépayse les observateurs français c'est le cran, l'audace de ce poète-voyou, bruyant et tapageur : la liberté du ton, des sujets abordés et l'usage parfaitement assumé du vers libre reçu comme un encouragement au moment où certains poètes français s'y risquent eux-mêmes. Quand Laforgue entreprend la traduction des *Feuilles d'herbe* à la fin des années 1880, il consigne dans le poème « Albums » sa vision de l'Amérique sur un mode exclamatif et panoramique caractéristique de Whitman :

On m'a dit la vie au Far-West et les Prairies,
Et mon sang a gémi : « Que voilà ma patrie ! ... »
Déclassé du vieux monde, être sans foi ni loi,
Desperado ! là-bas ; là-bas, je serais roi !
Oh là-bas, m'y scalper de mon cerveau d'Europe !
Piaffer, redevenir une vierge antilope,
Sans littérature, un gars de proie, citoyen
Du hasard et sifflant l'argot californien !
Un colon vague et pur, éleveur, architecte,

14. *Ibid.*, p. 9-10.

15. *Ibid.*, p. 5.

16. *Ibid.*, p. 50.

17. Béatrice Mousli et Guy Bennett, *Poésies des deux mondes*, op. cit., p. 22, p. 24.

Chasseur, pêcheur, joueur, au-dessus des Pandectes !
Entre la mer, et les États Mormons ! Des venaisons
Et du whisky ! vêtu de cuir, et le gazon
Des Prairies pour lit, et des ciels des premiers âges
Riches comme des corbeilles de mariage¹⁸ ! ...

L'Amérique, ce sont les grands espaces et l'innocence des premiers âges, les Indiens et les cow-boys, la langue de la rue et l'absence de littérature. Cette vision « Far West » de l'Amérique, qui remonte aux romans de James Fenimore Cooper et aux récits de Chateaubriand, reste prépondérante et motrice dans l'imaginaire des Français pour qui la poésie américaine s'incarne plus exemplairement dans Whitman que Dickinson, dans Pound que Stevens, dans Olson qu'Ashbery. Elle contribue à expliquer le succès populaire de Whitman et des Beats, et qu'un groupe de rock français puisse tirer un concept-album du poème *Billy the Kid* de Jack Spicer¹⁹. Dominique Fourcade avoue volontiers avoir été électrisé par de telles images mythiques de l'Amérique. Mais parce que pour lui « tout a commencé par une histoire de guerre, pays vaincu (moche), famille vaincue, enfant vaincu vaincu », ce sont les GI qui font figure de cow-boys : « un seul mot victorieux (un seul, pas deux), Amérique, émerveillant – et avec un matériel fabuleux » : jeeps avec lettres au pochoir en blanc sur le capot kaki, « chewing-gum son emballage en papier aluminium », Harley Davidson de la Military Police, « la new leg-awareness » apportée par les bas nylon, Monk, Coltrane... « après, pendant des années, ça s'est résumé à : ame / rica / adré / naline²⁰ ». Bien sûr, ce mythe agit tout autant sur les Américains, qui l'endossent. Il suffit de penser à Allen Ginsberg et à Jerome Rothenberg, ces deux poètes issus de l'émigration juive d'Europe de l'Est, dont l'un poussera le *Howl* de révolte d'une génération et l'autre assumera volontiers le rôle de shaman psalmodiant les chansons des chevaux des Seneca.

Cette fascination pour l'Amérique ne va pas sans son pendant, une condescendance de la vieille Europe pour un nouveau continent de « naïfs ». Philippe Roger a bien montré la persistance du sentiment anti-américain parmi les intellectuels français, quelles que soient les circonstances

18. Jules Laforgue, *L'imitation de Notre-Dame la Lune ; Des fleurs de bonne volonté*, éd. Pascal Pia, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1979, p. 110.

19. Kat Onoma, *Billy the Kid*, FNAC music, 1992.

20. Dominique Fourcade, *Le Sujet monotype*, Paris, P.O.L., 1997, p. 94-107 (section « Amérique »).

historiques²¹. Le dialogue entre Kristeva, qui revient d'un séjour aux États-Unis, Pleyne et Sollers en ouverture du numéro 71-73 de *Tel Quel* (1977) consacré aux États-Unis en donne un bon exemple. Si Kristeva a bien perçu le développement de ce qu'on appellerait aujourd'hui la performance (« tout ce qui relève du geste, de la couleur et du son »), elle y voit une incapacité verbale : « Malgré la naïveté de l'écoute, l'auditoire américain donne à l'intellectuel européen l'impression qu'il peut avoir quelque chose à faire de l'autre côté de l'Atlantique, à savoir de parler, là où ça ne parle pas. Avec tout ce que ça implique aussi comme parole d'un analysant devant un vide qui ne renvoie pas grand-chose sauf une présence obscure et des ponctuations de sons, de couleurs et de gestes. » D'ailleurs, « il n'y a pas de grande littérature américaine aujourd'hui en dehors de quelques exceptions²² ». L'année suivante, Michel Deguy nous livre à son tour ses impressions d'Amérique dans *Made in USA* (1978), faites de fascination, d'irritation et de condescendance. « Un certain athéorisme est pénible pour nous », déplore Deguy, « – enrobé d'arrogance ; mais ainsi aucune “théorie” ne vient bloquer leur curiosité, leur métamorphose. Le risque de leur éclectisme/syncrétisme est qu'ils le prennent pour une pensée et que le self confondu avec l'être se gonfle²³. » À lire les introductions de Maurice Nadeau (1968) et d'Alain Jouffroy (1965) aux écrivains Beats ou celles d'Alain Bosquet et de Raymond Jean au numéro « Jeune poésie américaine » des *Cahiers du sud* (n° 336, août 1956), on comprend que cette condescendance se fonde sur un comparatisme mal compris, qui juge trop étroitement la poésie américaine à l'aune de la poésie française. La longue préface d'Alain Jouffroy présente d'emblée la *Beat Generation* comme un rattrapage du surréalisme qui n'a pas eu lieu aux États-Unis : « Le plus grand poète de langue anglaise du début du siècle, T. S. Eliot, a peut-être concilié Apollinaire et Claudel, mais il n'a joué d'aucune manière le rôle d'un André Breton. La poésie américaine, au lendemain de la guerre, était

21. Philippe Roger, *L'Ennemi américain : Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Seuil, 2004.

22. *Tel Quel* n° 71-73, automne 1977, p. 4-5. En 1956, dans les « Réflexions sur la poésie des États-Unis depuis 1945 » qui ouvraient un numéro consacré à la « Jeune poésie américaine » des *Cahiers du sud* (n° 336, août 1956), Alain Bosquet affirmait déjà la « puissance certaine » et le « manque de maturité évident » du peuple américain : « Le verbe ne lui a jamais été très naturel, et s'exprimer par le mot lui semble une difficulté réelle. » (Cité dans Béatrice Mousli et Guy Bennett, *Poésies des deux mondes*, op. cit., p. 127.)

23. Michel Deguy, *Jumelages*. Suivi de : *Made in USA*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, 1978, p. 156.

donc affreusement à la traîne²⁴. » Dix ans plus tôt, Raymond Jean attribuait le son peu authentique de la poésie américaine au fait que « les poètes américains ont manqué, manquent encore d'une épreuve comparable à celle de la Résistance en France, d'où la pensée et le langage ressortent trempés²⁵. » Ces jugements à l'emporte-pièce reflètent des stéréotypes culturels qui dépassent largement le champ poétique. On y sent un sursaut d'orgueil du pays vaincu, et une volonté de réaffirmer les prérogatives de Paris sur l'art moderne et la figure de l'intellectuel. Qu'on les exalte ou qu'on les méprise, c'est presque inévitablement dans le halo du mythe ou la gloire de la superpuissance qu'apparaissent les États-Unis en cette deuxième moitié du XX^e siècle. Cette exceptionnalité se manifeste dans l'usurpation du nom du continent : l'Amérique. Larousse peut bien faire entrer l'adjectif états-unien dans le dictionnaire en 1961, c'est le terme « poésie américaine » qui sera employé sans ciller jusqu'à la fin du siècle.

Si la réception de Whitman est collective et mue par une image mythique de l'Amérique, celle de Poe relève du coup de foudre et du *doppelgänger*. Whitman incarne la figure de l'Autre (exotique, différent, inversé) ; Poe est un autre soi-même. Baudelaire raconte à un ami la « commotion singulière » qu'il a éprouvée lorsqu'il a découvert l'œuvre de Poe en 1846-1847 : « Je trouvai, croyez-moi si vous voulez, des poèmes et des nouvelles dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Poe avait su combiner et mener à la perfection. Telle fut l'origine de mon enthousiasme et de ma longue patience²⁶. » Malgré sa connaissance imparfaite de l'anglais, Baudelaire entreprend de traduire des contes de Poe, « avec une identification si exacte de style et de pensée²⁷ » qu'il doit bientôt se défendre de l'avoir imité. « Baudelaire se reconnaît dans Poe, identifie ses affinités avec lui et se dédouble. Selon Lemonnier, il y a eu entre les deux une sorte d'échange et d'interpénétration. Baudelaire a emprunté à Poe un système esthétique et il est redevenu lui-même grâce à son modèle²⁸. » La fusion entre Poe et Baudelaire s'opère dans la traduction dont elle révèle

24. *La Poésie de la « beat generation »*, textes traduits de l'américain par Jean-Jacques Lebel, préface d'Alain Jouffroy, Paris, Denoël, 1965, p. 10.

25. Béatrice Mousli et Guy Bennett, *Poésies des deux mondes*, op. cit., p. 127.

26. Charles Baudelaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1973, t. I, p. 676.

27. Théophile Gautier cité dans Béatrice Mousli et Guy Bennett, *Poésies des deux mondes*, op. cit., p. 18.

28. Marius Conceatu, « Baudelaire et Proust traducteurs : les limites de l'étrangeté », paru dans *Loxias* 28, mis en ligne le 14 mars 2010.

les capacités de métamorphose et d'hybridation : « *Baudelaire, Edgar Poe échangeant des valeurs*. Chacun d'eux donne à l'autre ce qu'il a ; il en reçoit ce qu'il n'a pas²⁹ », estime Valéry. Cet accouplement littéraire donne naissance à une lignée poétique fructueuse. Mallarmé appelle Poe son « grand maître » et se sent investi de la tâche de traduire Poe : « J'accepte cette tâche comme un legs de Baudelaire³⁰. » Quand le jeune Valéry écrit pour la première fois à Mallarmé, il se présente (à la troisième personne) comme étant « pénétré des doctrines savantes du grand Edgar Allan Poe » et ajoute : « Ce nom seul suffira à vous montrer de quelle sorte est sa poétique³¹. » Les préceptes édictés par Poe dans « La philosophie de la composition » et « Le principe poétique » sont au fondement du symbolisme : la brièveté, l'unité d'effet, la composition concertée et l'autonomie esthétique (« this poem written solely for the poem's sake »). Aussi différentes soient-elles, les réceptions françaises de Whitman et de Poe révèlent que les enjeux concernent les valeurs poétiques et éthiques : l'alliance entre Whitman et la France se fait sur des bases démocratiques et anti-puritaines ; la rencontre entre Baudelaire et Poe engendre la tradition symboliste qui disqualifie les fonctions morales de la poésie au nom de la seule fonction esthétique. C'est sur ces bases que s'accélérent les échanges au siècle suivant.

Tout au long du XX^e siècle, la France demeure synonyme de permissivité morale. Cette tolérance française est bien réelle : les innombrables artistes, écrivains et éditeurs américains qui s'installent à Paris, désormais capitale de l'art moderne, sont certes attirés par le bouillonnement culturel, la vie de bohème et les conditions économiques avantageuses, mais ils fuient aussi le puritanisme, la prohibition, la ségrégation et la censure : *Ulysses* de Joyce, *Tropique du cancer* de Henry Miller, *Le Festin nu* de William Burroughs paraissent d'abord à Paris. À côté des éditeurs anglophones (Black Sun Press, Three Mountains Press, The Hours Press...) et des librairies consacrées à une communauté d'expatriés (Shakespeare and Company, anciennement Le Mistral), quelques revues choisissent également de publier auteurs anglophones et francophones dans le même volume (*Échanges, Tambour, transition*). Mais les « Imagistes », Pound en tête, sont les premiers à « entreprendre une lecture critique de la poésie française, non pas pour imiter les Français mais pour rénover la

29. Paul Valéry, Œuvres, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1957, t. I, p. 607.

30. Stéphane Mallarmé, cité dans Béatrice Mousli et Guy Bennett, *Poésies des deux mondes*, op. cit., p. 19.

31. Paul Valéry, cité dans *ibid.*, p. 20.

poésie anglophone³² ». Convaincu que « les Français sont toujours vingt à soixante ans en avance » et que « l'art du vers anglais s'est presque entièrement développé en pillant les Français³³ », Pound invite, en 1913, les poètes américains à se tourner vers Paris plutôt que Londres : « Comme les idées et les sentiments des œuvres françaises diffèrent tant des idées et des sentiments des œuvres américaines, je crois que les Américains auraient moins de chance de tomber dans l'imitation servile et n'en tireraient rien d'autre que les vertus de la méthode³⁴. » Infatigable promoteur de la traduction, Pound est convaincu des vertus renouvelantes du détour par les langues et littératures étrangères. Aux yeux de Pound, de Yeats, et d'Eliot, la France offre les éléments d'une modernité et les ressources pour congédier sentimentalisme, rhétorique, décorum et langue poétique. L'année suivante, Yeats enjoint les poètes américains de se tourner vers Paris et « le grand esprit critique » français pour y trouver sobriété, prosaïsme et immédiateté :

Aujourd'hui, quand j'ouvre la revue américaine courante, je trouve que tout ce contre quoi nous nous rebellions à cette époque-là [Yeats parle de ses débuts littéraires] – sentimentalité, rhétorique, conseils moraux – survit encore dans ce pays. Ce n'est pas parce que vous êtes trop loin de l'Angleterre, mais vous êtes trop loin de Paris. C'est de Paris que presque toutes les grandes influences artistiques et littéraires nous sont venues depuis Chaucer jusqu'à présent. Aujourd'hui les expériences prosodiques des poètes français sont imposantes de variété et de délicatesse. La meilleure littérature anglaise est dominée par la critique française : c'est en France que règne le grand esprit critique. L'époque victorienne l'oublia ; elleoublia aussi que l'art est fait de sobriété, et se mit à prêcher. Quand je rencontrai Paul Verlaine à Paris [en 1894, Yeats a 29 ans], il me dit qu'il ne pourrait pas traduire Tennyson parce qu'il était « trop anglais, trop noble » – quand il devrait être désolé, il a trop de réminiscences. Nous autres en Angleterre, notre petit groupe de rimeurs, nous étions fatigués de tout cela. Nous

32. Paul Auster (éd.), *The Random House Book of XXth Century French Poetry*, op. cit., p. xxix.

33. Ezra Pound, « Paris », *Poetry* (Chicago), octobre 1913, p. 27, www.poetryfoundation.org.

34. *Ibid.*, également cité dans René Taupin, *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine*, Paris, Honoré Champion, 1929, p. 96.

voulions nous débarrasser, non seulement de la rhétorique, mais aussi du vocabulaire poétique. Nous essayâmes de nous dépouiller de tout ce qui était artificiel, d'acquérir un style pareil à celui de la conversation, aussi simple que la plus simple prose, comme un cri de nos cœurs... La poésie qui est naturellement simple, qui pourrait être aussi bien de très simple prose, doit avoir un effet immédiat, pourvu que vous ayez le public qui convient. Ce public, il se peut que vous l'attendiez des années, mais quand vous l'aurez trouvé, cet effet immédiat se produira³⁵.

Pound et Eliot empruntent la satire de Laforgue, l'ironie de Corbière, la « dissociation des idées » de Gourmont et la netteté sculpturale de Gautier. Ils suivent Rémy de Gourmont dans sa haine du cliché et partagent une fascination pour cette phrase d'une crudité toute littéraliste des *Émaux et Camées* de Gautier : « Carmen est maigre³⁶ ». Pour Rémy de Gourmont, il ne fait aucun doute que les Imagistes

procèdent évidemment des symbolistes français. On voit cela tout d'abord à leur horreur du cliché, l'horreur de la rhétorique et du grandiose, du genre oratoire, genre facile dont les imitateurs de Victor Hugo nous ont dégoûtés à jamais ; la précision du langage, la netteté de la vision, la concentration de la pensée qu'ils aiment à synthétiser dans une image dominante³⁷.

Dans *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine de 1910 à 1920* (1929), René Taupin a bien montré à quel point les Imagistes suivent les préceptes exposés par Gourmont dans *Le Problème du style* quand ils demandent la recherche épurée de la sensation contre la sentimentalité ; l'image directe, nette, complète contre la métaphore romantique ; la notation concrète de préférence à l'abstrait. Mais en plaidant pour la « présentation directe » contre l'évocation indirecte prônée par Mallarmé (« évoquer dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs »),

35. W. B. Yeats cité dans Harriet Monroe, « Poetry's Banquet », *Poetry* (Chicago), avril 1914 ; cité dans René Taupin, *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine*, *op. cit.*, p. 75.

36. René Taupin, *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine*, *op. cit.*, p. 150.

37. *Ibid.*, p. 87.

Pound révoque aussi certaines caractéristiques du symbolisme, opérant un tri dans la tradition qu'il importe.

En inversant le flux, les deux guerres mondiales précipitent l'émergence du modernisme aux États-Unis : Duchamp et Picabia préfigurent Dada à New York dès 1915 ; et l'exil américain de représentants majeurs du surréalisme, du Bauhaus et du structuralisme naissant pendant la Seconde Guerre mondiale contribue à l'effervescence culturelle et artistique qui va imposer New York comme nouvelle capitale de l'art. Dans *The Tradition of the New* (1959), le critique d'art américain (et inventeur du terme *action painting*) Harold Rosenberg décrit le déplacement du centre artistique mondial de Paris à New York, qu'il avait annoncé dès 1940 dans un article intitulé « La chute de Paris ». Dans « French Silence and American Poetry » (1950), Rosenberg affirme que l'alliance franco-américaine se fait autour du silence : le silence naturel, immédiat de l'ouvrier agricole du Kansas pour qui le silence est une donnée, « un vide conféré par l'espace et le temps américain³⁸ » et le silence second, conquis par le poète français qui « éprouve un besoin impérieux d'éteindre le tapis roulant de la rhétorique qui tourne sans relâche dans son esprit 24 h sur 24. Avant qu'un événement poétique puisse surgir il faut éteindre le vacarme culturel³⁹ ». Pour le poète français, dit Rosenberg, l'enjeu est de faire taire la rhétorique. « On comprend pourquoi les Français ont été les premiers à apprécier la langue américaine. Il y a environ vingt-cinq ans, René Taupin pointait que les poètes américains avaient la chance d'avoir un dialecte [*lingo*] qui ne s'était pas encore établi en une langue littéraire⁴⁰ » :

Le renouveau de la poésie américaine autour de la Première Guerre mondiale et des années 1920 vint de la prise de conscience de cette chance, prise de conscience qui dépendit en grande partie de la lucidité française à cet égard. Les poètes qui parlaient le mieux américain – Williams, Cummings, Stein, Pound, Moore, Eliot, Stevens – s'étaient tous francisés avec bonheur. Ils avaient appris de Paris ce que cela signifiait de trouver un mot dénué de relent

38. Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* [1960], Cambridge (MA), Da Capo Press, 1994, p. 89.

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*, p. 91. Mais Taupin citait aussi Yeats qui, comme on l'a vu, soutenait précisément l'inverse, enjoignant les jeunes poètes américains de se débarrasser de la rhétorique et de se tourner vers la France pour « acquérir un style pareil à celui de la conversation ».

poétique ou qui dépassait de la poésie comme un épouvantail. Whitman à lui seul avait été incapable de leur enseigner cela. Il leur fallut le découvrir dans leur reflet français⁴¹.

« Et puis, se désole Rosenberg, une série d'événements déprimants eurent lieu. » Pour Rosenberg, qui écrit en pleine guerre froide, ce sont les poètes marxistes qui sont responsables d'un retour en arrière et à la tradition. Privilégiant la doctrine et le message, ils sont revenus à des formes poétiques traditionnelles et à un langage poétique familier. « Et le langage qu'on identifie immédiatement comme poétique en Amérique est anglais⁴². » Mais un peu plus bas, Rosenberg laisse entendre que le vrai responsable de ce retour en arrière frileux à la tradition est Eliot : bien qu'il ait « appris à penser les sentiments avec le symbolisme français⁴³ » et à « préserver le silence comme source⁴⁴ », il n'a pas eu le courage de poursuivre la poésie comme « acte de découverte » et s'est réfugié dans la tradition et l'Église, où il a été suivi par « tous ceux qui manquent d'assurance morale⁴⁵ ».

Pour le poète et critique d'art David Antin également, le retour aux formes fixes traditionnelles et à la tradition anglaise relève d'un choix non pas esthétique mais moral et trahit une vision du monde rétrograde et coloniale : « Pour Eliot et Tate, comme pour leur ultime disciple, Lowell, la perte du mètre représente la perte de tout un ordre moral. C'est la "théorie des dominos" appliquée à la culture – d'abord le mètre, ensuite la composition latine, ensuite le Raj britannique⁴⁶. » Pour Antin comme pour Rosenberg, il ne fait aucun doute que la tradition moderne vient de France. Dans une mise au point décisive de 1972, Antin explicite les tenants et les aboutissants de la relecture de la poésie américaine moderniste qui est à l'œuvre chez les poètes révélés par l'anthologie établie par Donald Allen en 1960 : *The New American Poetry: 1945-1960*⁴⁷. Jusqu'à cette date, le consensus académique considérait que les « pères fondateurs » du modernisme étaient

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*, p. 92.

43. *Ibid.*, p. 93.

44. *Ibid.*, p. 94.

45. *Ibid.*, p. 95.

46. David Antin, « Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in Contemporary American Poetry », *boundary 2*, vol. 1, n° 1 (automne 1972), p. 98-133, p. 118.

47. Donald Allen (éd.), *The New American Poetry: 1945-1960*, New York, Grove, 1960.

Pound et Eliot, les grands maîtres Frost, Stevens, Moore, Crane et Cummings, les héritiers Ransom, Tate, Jarrell et Lowell, et les compagnons de route britanniques : Yeats, Auden et Dylan Thomas. Pour les New American Poets en revanche, les figures tutélaires du modernisme sont Pound et Williams, auxquels certains (Duncan, Ashbery, Antin et Rothenberg) ajoutent Stein ; Eliot fait désormais office de repoussoir. Williams incarne la fierté de la langue vernaculaire américaine contre l'inféodation à la culture européenne qu'il dénonce chez Pound et surtout Eliot, et une confiance toute printanière dans la modernité et le melting-pot contre la déploration de la fin de la culture européenne qu'avait entonnée Eliot dans *The Waste Land*. Avec sa couverture aux couleurs de la bannière étoilée, l'anthologie de Don Allen se présentait comme une déclaration d'indépendance américaine par rapport au joug britannique éliotien. Antin insiste sur ce que cette tradition américaine alternative doit à la France, et il place désormais la ligne de front entre le littéraire et, disons, l'anthropologique.

Si Charles Olson, placé à l'orée de cette anthologie, est si important c'est, explique Antin, qu'il déplace la question du champ littéraire à l'anthropologique : là où le grand projet de Pound était de retrouver « l'héritage culturel de la poésie » en rassemblant une collection de « spécimens », Olson cherche à retrouver l'héritage culturel de l'humanité. Robert Duncan lui aussi part en quête de *savoirs* réprimés, et non plus seulement, comme Pound, de traditions littéraires oubliées. Le provincialisme de Pound et d'Eliot se manifeste dans leur mentalité « reader's digest » et leur goût pour les « classiques », dans cette volonté d'assembler des listes de lecture, compilations des grands livres de la tradition. Et lorsqu'ils se tournent vers la littérature française (moins celle de leurs contemporains que la poésie fin de siècle), c'est pour compiler, à partir des réussites glanées auprès des auteurs étrangers, une « langue » poétique à usage des Américains, afin de pouvoir écrire l'*Odyssee* américaine ou les *Contes de Canterbury* américains. Pound, poursuit Antin, n'était pas conscient du tournant fondamental que prenait la poésie française et européenne : « une hostilité croissante et bientôt une haine de la littérature » : « Ce qui est vivant, c'est la poésie ; "le reste est littérature"⁴⁸ » :

Il importe de se souvenir que les Américains essayaient de rentrer dans la littérature et que les Français tentaient d'en sortir. Et il est ironique de constater que les Français qui n'ont pas suivi la voie

48. *Ibid.*, p. 127.

anti-littéraire tracée par Rimbaud et Lautréamont se sont tournés vers Whitman pour en sortir, alors que les Américains tels que Pound et Eliot étaient embarrassés par leur grand prédécesseur à cause de son romantisme débridé et des élans anti-littéraires de ses immenses catalogues et de son vers libre « fait maison⁴⁹ ».

La critique littéraire Marjorie Perloff va achever d'institutionnaliser ce récit des relations triangulaires entre les États-Unis, la Grande-Bretagne et la France et d'accréditer la notion d'une *French connection* qui nourrit « l'autre tradition » américaine. Au passage, elle déplace aussi la ligne de front posée par Antin. Elle présente sa thèse dans *The Poetics of Indeterminacy*, publié en 1980 mais commencé en 1972, l'année où avait paru la mise au point d'Antin :

Ce que nous appelons par commodité « modernisme » dans la poésie anglo-américaine est en fait constitué de deux brins distincts quoique parfois entrelacés : le mode symboliste⁵⁰ dont Robert Lowell hérita d'Eliot et de Baudelaire et, au-delà, des grands poètes romantiques [britanniques], et le mode « anti-symboliste » de l'indétermination [cagienne⁵¹] ou de l'« indécidabilité », de la littéralité et de l'improvisation libre (*free play*)⁵², dont le premier exemple est le Rimbaud des *Illuminations*. [...] nous ne pouvons saisir les expérimentations majeures de notre temps sans comprendre ce que j'appellerais « la *French connection* » – cette lignée qui va de Rimbaud à Stein, Pound et Williams en passant par les Cubistes, Dada et le premier surréalisme, une lignée qui inclut aussi les grandes compositions verbales françaises/anglaises de Beckett. C'est cette

49. *Ibid.*

50. Par symboliste, Perloff n'entend pas tant l'héritage du mouvement du même nom que tout texte qui fonctionne sur un mode avant tout symbolique ou figural et s'offre à l'herméneutique ; tout texte empreint de la *consistency* de Poe dans son acception triviale : cohérence, unité d'effet, composition concertée et autonomie esthétique.

51. Dans son sens cagien, l'*indeterminacy* caractérise des œuvres générées par une procédure déterminée mais dont le résultat est imprévisible.

52. Perloff utilise l'expression « free play » en référence au « jeu » derridien de la surface. *Free play* est la traduction consacrée de la notion de jeu que Derrida met en place dans la conférence « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » qu'il donne à Johns Hopkins en 1966. De fait, la partition du champ poétique qu'opère Perloff est aussi une offensive dans le champ académique contre les *New Critics*, partisans de la clôture herméneutique, au nom des théories poststructuralistes de l'œuvre ouverte.

« autre tradition » (j'emprunte l'expression à un poème d'Ashbery) de la poésie du XX^e siècle qui constitue le sujet de ce livre⁵³.

Il y aurait donc aux États-Unis deux traditions poétiques : une tradition anglophile, héritière du romantisme et de ses épiphanies, dont les complexités se laissent résoudre par l'herméneutique de l'explication de texte ; une tradition francophile, héritière de la modernité anti-figurative, volontiers procédurale, et qui instaure un mode de lecture littéral. Perloff a consacré sa carrière à étudier et à défendre cette « autre tradition » et a fait cause commune avec les *language poets* qui la prolongent. Là où Rosenberg insistait sur son caractère anti-rhétorique et Antin sur sa dimension anti-littéraire, Perloff insiste sur son caractère anti-herméneutique, au sens où les œuvres exemplaires de cette tradition font échec à la clôture herméneutique.

Rosenberg et Antin faisaient passer la ligne de front entre la France et l'Angleterre : chez Perloff, elle passe au sein même de la tradition française. Baudelaire (dont Jakobson et Lévi-Strauss avaient montré la cohérence structurelle dans leur analyse des « Chats ») et Mallarmé sont rejetés du côté symboliste, et tenus pour réductibles. Et c'est Rimbaud seul, le Rimbaud des *Illuminations* et du « littéralement et dans tous les sens » qui inaugure chez Perloff cette tradition littéraliste d'un art privilégiant la surface (au détriment de la profondeur), le processus et la découverte (au détriment de la structure et de l'intention), et la présentation (par opposition à la représentation).

Le critique Stephen Fredman propose un terme positif pour identifier cette tradition jusque-là cantonnée aux définitions négatives et à une position d'*outsider*. À l'occasion d'une analyse de la poésie de John Ashbery, Fredman oppose à la tradition symboliste une tradition emersonienne⁵⁴. Dans son essai *Nature* (1836), Emerson avait enjoint les poètes américains de représenter non pas la tradition mais l'expérience, de ne plus hériter du monde mais de le découvrir. Là où la tradition symboliste, de Poe à Jakobson, tend à considérer la forme comme l'effet d'une intention auquel chaque élément du poème doit concourir, et comme l'expression d'un esprit entièrement distinct de la nature, dit Fredman, la tradition emersonienne de l'essai et de l'improvisation tient que la forme est découverte dans l'acte de composition et témoigne de la relation intime entre

53. Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy, Rimbaud to Cage* [1981], Evanston, Northwestern University Press, 1999, p. vii.

54. Stephen Fredman, *Poet's Prose, The Crisis in American Verse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 126.

l'esprit et la nature. En qualifiant l'« autre » tradition d'« emersonienne », Fredman rebat les cartes et remet en cause la « *French connection* » : non seulement les deux brins qui font la tradition poétique américaine ont désormais une origine locale (Poe et Emerson), mais celui qui passe par la France (le brin symboliste) apparaît par comparaison comme le plus établi, le moins émancipateur. Fredman voit naître deux courants poétiques de cette position emersonienne de la découverte. Le premier aboutit au long poème épique, au « récit de la tribu » (Pound), tentative d'intégrer le poète et le peuple avec son passé et son présent : acte ambitieux, didactique et public. L'autre courant alimente la poésie en prose, dont les œuvres les plus méditatives semblent ressortir à la sphère privée, mais qui constituent une tentative tout aussi ambitieuse de rendre l'expérience dans la langue de notre temps. Les *Cantos*, dans leur tentative héroïque et tragique d'imposer un ordre au chaos de l'histoire, incarnent le premier courant ; les poèmes méditatifs en prose d'Ashbery et de Creeley, dans leur « héroïsme de la négation et de la sensibilité⁵⁵ », incarnent le second.

Préfiguration : l'écriture intransitive de Denis Roche et de John Ashbery

Pound, Ashbery, Creeley sont précisément trois des poètes américains que Denis Roche et Marcelin Pleyne publient dans *Tel Quel*. Derrière des poétiques sensiblement différentes, l'hypothèse de Fredman permet d'identifier cette tradition emersonienne sous-jacente, cette poétique de la découverte que les trois Américains partagent et qui motive les choix de Roche et de Pleyne au moment où ils aspirent à « une modernité différente⁵⁶ ».

Roche se souvient de l'époque de ses débuts en écriture comme d'un désert poétique : « C'était le début des années soixante, et [Pleyne] m'a dit, les grands poètes qui écrivent sont des gens d'avant-guerre [...]. À l'époque [...], on avait un sentiment de vide, de fin et de début⁵⁷. » Sa « révolte contre tout », et l'état « d'exaspération » que suscite en lui la littérature qu'il lisait n'a d'égal que « l'état de fascination⁵⁸ » dans lequel [le] mettait la peinture [qu'il] regardait. Entre la voie de « la poésie avec un P majuscule »

55. *Ibid.*, p. 8.

56. Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Paris, Seuil, 1995, p. 143.

57. « Nulle part, absolument nulle part », entretien de Denis Roche avec Yves di Manno et Jacques Sivan, *Java* n° 9, hiver 1992-1993, p. 21.

58. *Ibid.*, p. 20.

frayée par Bonnefoy, « pleine de dignité et de magniloquence », et le projet de « raréfaction de la parole⁵⁹ » entrepris par André du Bouchet en réaction à la verbosité militante de la poésie de la Résistance, Roche cherche une troisième voie qui, avant tout, nie la spécificité poétique par rapport aux autres genres littéraires. Exaspéré par le poétique, « la belle tournure, [...] l'image réussie », Roche entend renoncer à « la beauté et la noblesse de la forme » pour aller vers quelque chose de plus anarchique, « hermétique, concerté et difficile » : « C'est l'effet total qui est recherché », explique-t-il à Serge Gavronsky en 1969⁶⁰. Il aspire à un livre composé avec l'intention déterminée d'enquêter sur les problèmes de l'écriture même. Pleyne, lui aussi, fréquente moins les cercles littéraires qu'artistiques : « Ses amis appartiennent au cercle très vivant des artistes américains – peintres ou poètes – qui, en cette fin des années 1950, ont choisi de considérer Paris comme une fête⁶¹. » La modernité différente à laquelle ils aspirent confusément est là : l'expressionnisme abstrait, avec ses avatars, est la forme artistique qui manifeste le plus nettement les principes et les effets de la tradition « emersonienne », tant elle figure aux yeux du monde la *self-reliance* (l'autonomie de l'artiste, et non de l'œuvre), l'improvisation, le *process* et, en point de fuite, l'intransitivité. Les écrivains américains qui retiennent leur attention sont en train d'adapter ces principes à l'écriture, ou, comme Pound, en ont préfiguré l'adoption.

À l'aube des années 1960, Pound est devenu une icône du modernisme tant il en incarne l'ambition magistrale et les errements tragiques. On sait la controverse qu'a suscitée l'attribution en 1948 du prix Bollingen à celui qui s'est répandu pendant des années en propos antisémites sur la radio italienne et a échappé de justesse à la peine de mort pour haute trahison. Cette aura sulfureuse précède une œuvre immense dont on pressent l'importance sans pouvoir encore bien la mesurer et s'y repérer tant elle est multiforme et contradictoire. Dès 1956, Michel Butor avait consacré aux *Cantos* une introduction fort utile aux lecteurs français. Dans un avertissement final, Butor enjoignait aux poètes de renoncer au « lyrisme individuel » pour suivre la voie frayée par Pound qu'il jugeait mieux à même, par l'invention de nouveaux chants et contes, de rendre compte d'un monde qui avait

59. Denis Roche in Serge Gavronsky, *Poems and Texts. An Anthology of French Poems*, trad. et entretiens avec Ponge, Follain, Guillevic, Frénaud, Bonnefoy, Du Bouchet, Roche et Pleyne, New York, October House, 1969, p. 175.

60. *Ibid.*, p. 177.

61. Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, *op. cit.*, p. 134.