

## POÉTIQUE DE L'OUVERTURE

« Ce qui nous préoccupe, c'est la recherche d'un nouveau fondement pour l'action et la pensée » (Charles Olson : *Human Universe*).

### PROLÉGOMÈNES.

Je tiens à préciser dès le seuil de cet essai que si je vais me référer dans les pages qui suivent à des poètes de naissance américaine, l'épithète « américain » ne me semble pas utile pour qualifier les recherches en question. Il ne s'agit pas d'un produit artistique national à cataloguer en tant que tel, mais de l'effort, essentiellement apatride, pour pénétrer jusqu'à des structures, ou à des proto-structures qui n'ont rien à voir avec un concept (superficiel) sociologique. Le « nouveau monde » (le « champ ouvert ») n'est pas une spécialité de New York ou de San Francisco <sup>1</sup>.

### 1. VERS L'OUVERTURE.

« Si nous nous engageons dans le champ du savoir, si nous nous préoccupons de techniques et de connaissances, si nous recherchons le vrai », écrit Robert Duncan dans *Towards an Open Universe* <sup>2</sup>, « ce n'est pas pour arriver à une conclusion, mais pour nous maintenir exposés à ce que nous savons pas, pour confronter nos désirs et nos besoins au-delà de l'habitude et d'habiletés acquises, au-delà de ce qui « va de soi », pour nous situer toujours au bord même de nous-mêmes, à l'extrême limite du toucher et du penser, là où jaillissent l'impulsion et la nouveauté. Cette forme exposée, ouverte (Olson la nommait en poésie « *projective verse* », le vers projectif) a vu le jour dans les années 40. Avec les *Pisan Cantos* de Pound, le *Paterson* de William Carlos Williams, la *Symphonie en trois mouvements* de Stravinsky, je commençais à me rendre compte que le lieu de la forme pouvait être minimal, que l'on pouvait se concentrer sur le son et le sens présents exactement là où l'on se trouvait, et que l'on pouvait faire dériver mélodie et narration, non pas à partir d'un plan conçu à l'avance, mais de la compulsion immédiate même... Il s'agit là d'une nouvelle esthétique, certes, mais encore plus d'un nouveau sens de la vie. Peut-être nous rendons-nous compte, comme jamais l'homme ne l'a fait jusqu'ici, que non seulement notre conscience personnelle, mais aussi la structure interne de l'univers n'a pour lieu de réalisation que le seul événement immédiat. La physique atomique nous a amenés au seuil

d'une telle situation. Je ne saurais dire s'il faut parler de certitude ou de doute » (c'est moi K.W. qui souligne).

## 2. PHYSIQUE ET WELTANSCHAUUNG.

Il me semble malaisé de dire si c'est la physique moderne (relativité, théorie des quanta, etc) qui nous a amenés au seuil dont parle Duncan, ou si cette physique elle-même fait partie d'une transformation plus générale de la pensée, mais il est sûr qu'une certaine catégorie de poètes est allée chercher inspiration ou confirmation, non dans le monde renfermé de la littérature, mais du côté du « monde froid » de la théorie physique<sup>3</sup>. Que dire de ce « monde froid » ?

Ce monde est « froid » (et vide) en ce sens qu'il a été le théâtre de la désintégration et de la dissolution de notre représentation familière du monde. « Quant aux objets extérieurs disséqués impitoyablement par la science... nos recherches nous ont amenés de la matière solide à des molécules, des molécules à des charges électriques éparpillées, et de charges électriques à des ondes de probabilité<sup>4</sup>. » Et encore : « La physique théorique a analysé les phénomènes perceptibles de l'univers, pour aboutir à des entités de base dont la nature et les activités sont essentiellement inconnaissables ».

Le résultat, en termes humains, fut une nudité intellectuelle. Une nudité intellectuelle que déploraient certains (Eliot : « Privation et destruction de toute propriété »<sup>5</sup>), mais qui fascinait d'autres, qui y pressentaient une nouvelle manière de voir les choses, une nouvelle manière d'expérimenter la vie. Un espace par-delà le savoir établi (Williams : « La blancheur d'une clarté au-delà des faits »)<sup>6</sup>. C'est ici que commence le « monde ouvert », non sans difficultés.

## 3. CHARLES OLSON.

Un de ceux qui ont été le plus engagés dans ces difficultés, et comme poète *dur* (j'entends par là dénué de toute niaiserie artistique) et comme enseignant (d'une énergie tout à fait non-orthodoxe)<sup>7</sup> fut Charles Olson, pour qui le mot clé est « fondement » (*ground, grounding*) : « Je désespère quand on essaie d'édifier un enseignement sur une fondation autre que celle de l'individu (quel est son fondement — vas-y voir, citoyen, pénètre jusque-là, tiens-toi là, trouve en toi-même ton propre lieu, ton point de départ : ces deux choses, en insistant toujours qu'il n'y a pas de secret, pas le moindre secret, mais seulement deux pratiques de pointe, la pratique de toi-même et la pratique de ton métier »<sup>8</sup>.

Un fondement — et à partir de là, deux pratiques (deux pratiques qui, au fond, ne sont peut-être qu'une seule et unique), voilà le noyau de toute l'œuvre olsonienne. Mais afin d'atteindre au tranchant dont il parle, afin de sortir des milles incohérences où se complaisent le corps et l'esprit (sans s'attarder à une position intermédiaire qui ne serait que la manipulation de formules), un sacré travail est nécessaire. C'est ce travail-là qu'entreprit Olson — pour lui-même d'abord, ensuite, par extension, pour d'autres.

Dans le champ de la physique théorique, nous avons vu la représentation familière du monde se réduire à des particules, et par la suite à un substrat de

processus inconnus. De façon analogue, nous voyons Olson, dans son travail poétique-pédagogique, s'efforcer de sortir du général<sup>9</sup> vers le particulier, et de l'univers du discours normal vers un terrain (*ground*) dynamique fondamental<sup>10</sup>.

#### 4. PROJECTION ET PROPRIOCEPTION.

La tentative est de « trouver un discours autre que celui dont nous avons hérité et qui est implicite dans la langue de Chaucer à Browning; d'essayer, par un moyen autre que celui de « motif » (*pattern*) et de « rationnel », de faire que le discours puisse couvrir le réel »<sup>11</sup>.

« Couvrir le réel »... On peut penser qu'il voudrait mieux dire (re)découvrir le réel, ce réel si couvert et encombré de généralités, de symboles, de synthèses. Cela signifie quitter le « monde » pour retrouver son propre corps (*proprioception*): « ce 'corps' qui produit spontanément l'expérience »<sup>12</sup>; et quitter le discours pour retrouver la parole comme force physiologique (*projective verse*): « le poème doit être, à chaque moment, une construction énergétique, à chaque moment, aussi, une décharge d'énergie »<sup>13</sup>.

Dans ses recherches linguistiques, Olson a porté plus particulièrement son attention sur le livre de Fenollosa *The Chinese Written Character as a Medium for Modern Poetry* (« le meilleur bouquin sur le langage depuis X temps »)<sup>14</sup>; les hiéroglyphes Maya (« les hiéroglyphes des Maya font apparaître une manière de se situer vis-à-vis de la nature qui est en contradiction complète avec la nôtre; pourtant il n'a jamais été question qu'une utilisation quelconque de cette différence s'insinue dans notre société actuelle »)<sup>15</sup>; et des langues amérindiennes comme le Hopi (« le Hopi est une langue particulièrement adaptée au topologique comme à un des caractères de la nature primordiale et libidinale de l'homme, c'est-à-dire de tout ce qui lui est proche »)<sup>16</sup>.

Jusqu'à quel point retrouver le « primitif », comment revenir au langage comme acte, comme force projective qui non seulement réalise l'homme, mais « ouvre à des dimensions plus grandes que l'homme »?<sup>18</sup> C'est à cette condition seulement que l'ego<sup>19</sup> (cette habitude sociale du corps) pourra devenir « *homo maximus* » et que le vers pourra devenir « sensation d'univers ». Autrement, on reste plus ou moins artistiquement dans le langage en tant que jeu codifié.

#### 5. CHOSSES INACHEVÉES.

*It is undone business  
I speak of this morning  
with the sea  
stretching out  
at my feet...*<sup>20</sup>

Avec Olson, comme avec d'autres de son espèce, c'est de choses inachevées qu'il s'agit, non d'œuvres parfaites. Ce n'est pas qu'Olson ne connaisse la notion de perfection, ni qu'il n'ait pas dans l'esprit des exemples, c'est qu'il travaille en vue d'une nouvelle *dimension* (espace) dans laquelle des « perfectionnements » nouvelles pourront un jour être réalisées. A propos de ses « modèles »

(gardés en poupe de son esprit, tandis que la proue, aussi acérée que possible, fonce dans l'inconnu), qui sont l'Odyssée, les Troyennes, et le nô Hagoromo, il écrit :

« De telles œuvres — et si je m'y réfère, c'est parce que *leurs équivalents restent à créer* — ne pourraient provenir, à mon sens, d'hommes qui concevaient le vers sans se référer à toutes les possibilités de la voix humaine, sans se référer à la source de tous les vers, l'individu qui écrit. Et je ne crois pas que ce soit par hasard que je prenne comme exemples deux dramaturges et un poète épique. Car je serais prêt à parier que si on pratique le vers projectif assez longtemps, si on le fait avancer assez durement tout le long de sa trajectoire, la poésie pourra un jour porter une quantité de matériel tel que nous ne l'avons pas vu dans notre langue depuis les Elisabéthains. Mais tout cela ne se fera pas en une nuit. *Nous en sommes encore aux commencements*, et si je pense que les *Cantos* ont plus de portée « dramatique » que les pièces de M. Eliot, ce n'est nullement parce que j'estime qu'ils ont résolu le problème, c'est parce que leur méthodologie indique une voie par laquelle le problème de fond et de formes plus amples pourra être résolu un jour »<sup>21</sup> (c'est moi K.W. qui souligne).

Je reviendrai sur cette question de « fonds et de formes plus amples », mais avant de le faire je voudrais parler de deux ou trois poètes engagés dans le même champ qu'Olson, et, comme lui, œuvrant au niveau de « commencements ».

A l'origine de tout, il y a Whitman, le Whitman de la « voie ouverte » (*open road*), le Whitman très conscient que ce qui se passait dans son œuvre était autre chose qu'une « performance littéraire », qui savait qu'il commençait quelque chose de radicalement autre, et ne faisait que le *commencer* : « Je n'écris moi-même qu'un ou deux mots à titre d'indication pour l'avenir... attendant de vous l'essentiel »<sup>22</sup>.

Il y a Pound aussi (celui des « racines d'idées en actions »)<sup>23</sup>, cherchant, au moyen d'un imagisme complexe et de la méthode idéogrammatique, à se frayer une voie vers une perception plus dense, vers « un monde rayonnant où les pensées s'entrecoupent sans bavures, un monde d'énergies en mouvement »<sup>24</sup>. Pound est bien plus cassant que Whitman, et c'est ce Pound cassé, après l'« échec » des *Cantos* (« mes erreurs, mes naufrages m'entourent »<sup>25</sup>) qui arrive dans un espace limpide : « un peu de lumière, comme une petite torche, pour revenir à la splendeur »<sup>26</sup>. Des *Cantos* eux-mêmes, il faut dire avec William Carlos Williams : « Aucune défaite n'est jamais totalement défaite — car le monde qu'elle entrouvre est toujours un lieu insoupçonné jusque-là »<sup>27</sup>.

On a tendance à enfermer Williams dans son « objectivisme » de la première heure, et dans son « américanité ». Comme Pound il s'empêtre dans les détails (*Paterson*). Mais dans son travail des dernières années, dans sa « musique du désert » (*desert music*) il débouche sur un plan presque abstrait et dans « la blancheur qui constitue le fonds de tout travail valable »<sup>28</sup>. Comme chez Whitman, il y a chez lui la notion d'être à autre chose qu'à une performance littéraire », et qui est un état d'être : « Pénètre dans l'état fluide, autrement tout ce que tu auras sera sans valeur »<sup>29</sup>; « N'être rien, et n'être



pas affecté par les résultats, ouvrir et laisser couler, incolore, lisse, insouciant — ne pas s'accrocher aux amas insolubles de concrétions personnelles »<sup>30</sup>. Celui qui s'est accroché plus que quiconque à de telles concrétions personnelles, mais qui le sait, et en reconnaît les limitations, Allen Ginsberg, est conscient lui aussi qu'il y a un champ dans lequel il faudra bien un jour pénétrer. Il y a un Ginsberg public, qui n'en finit pas de dérouler son album, il y a aussi un Ginsberg qui fait une autocritique sévère, qui veut aller plus loin que ses diatribes amorphes politico-sexuelles vers un espace libre de tout blocage personnel ou conceptuel. Et de temps en temps cela arrive dans sa poésie, même si ce dépassement ne fait aucunement partie de son image publique. Gary Snyder traîne avec lui moins de fatras personnel et depuis des années, loin du théâtre culturel, il a poursuivi un travail sur lui-même qui consiste à « simplifier l'esprit — comme une lame qui s'affûte jusqu'à n'être plus rien »<sup>31</sup>, ce qui permet de « jouir de l'univers » comme « infiniment vide, ou blanc »<sup>32</sup> (infinitely blank) :

*First day of the world.*

*White rock ridges*

*new born*

*Jay Chatters the first time*

*Rolling a smoke by the campfire*

*New!*<sup>33</sup>

## 6. L'ŒUVRE OUVERTE.

Je reviens à ce que dit Olson à propos de « fonds et formes plus amples ». Est-il possible de couvrir, poétiquement, le champ total de l'expérience, d'écrire un poème qui corresponde à toute la plénitude complexe du réel? Les tentatives n'ont pas manqué. On pense toujours dans le contexte américain, et pour citer au hasard, aux *Cantos* de Pound, au *Paterson* de Williams, aux *Notes toward a Supreme Fiction* de Stevens, à l'*A* de Zukofsky, aux *Maximus Poems* d'Olson, aux *Passages* de Duncan, aux *Mountains and Rivers without End* de Snyder... De telles œuvres tendent à être polysémiques, multi-référentielles, foisonnantes de données sensorielles et de détails, se voulant l'enregistrement d'un processus continu d'existence et de perception. Les difficultés sont multiples, les textes soulèvent plus de questions méthodologiques qu'ils ne résolvent, et les réussites (j'entends cette densité, cette illumination que nous cherchons en poésie) sont assez rares. Mais les tentatives sont là, significatives, comme des mouvements de fonds, en vue d'une nouvelle distribution qui n'en restent pas à la petite monnaie en circulation normale.

Quand ont dit « œuvre ouverte », il faut établir une distinction à mon sens radicale entre « l'ouvert fluide » et « l'ouvert systématique ». L'étude bien connue d'Umberto Eco<sup>34</sup> s'occupe uniquement du dernier. Par « œuvre ouverte », Eco entend certaines compositions musicales post-weberniennes, certaines sculptures mobiles, certains tableaux non-représentatifs et certains artefacts littéraires dans le sillage de Finnegan. De telles œuvres marquent, pour moi, un épisode de la culture occidentale moderne, mais eu égard au processus que j'essaie de mettre en lumière (et qui se déroule en dehors de la

culture occidentale moderne), loin de représenter l'*ouvert*, elles évoquent plutôt le durillon cosmique de Korzybski. Elles sont « ouvertes », si l'on veut, dans le sens qu'elles nient la représentation familière du monde, le monde « fermé » des rapports univoques et d'un principe de causalité simple, mais c'est pour se refermer tout de suite. Elles offrent certes plusieurs possibilités de combinaison et d'interprétation à l'intérieur de leur clôture, mais elles restent closes. L'œuvre de Joyce, le grand-papa de tant de choses qui ont eu lieu en littérature depuis, est un bon exemple. Ce que nous offre le *Wake* n'est pas l'éveil (*awakening*) à un nouveau possible, mais les funérambulailles (« *funferal* ») de la culture familière traditionnelle. Ce qui, bien sûr, distingue Joyce de ses épigones, c'est l'élément d'humour, si terriblement absent de la scolastique post-joycienne. Mais Joyce est très évidemment fin-de-partie, non pas processus ouvert — et cette « partie » finit par être étouffante à cause du manque d'organisme vivant, respirant. Il s'agit là, en somme, d'« art moderne », tandis que j'essaie de mettre en avant ici un dépassement de l'art moderne vers quelque chose que l'on pourrait nommer l'*art premier*. « Premier » signifie qui a lieu hors de la dialectique ancien/moderne. « Premier » signifie pour un être (« un être qui voudrait être », dit Michaux) remonter en arrière, très loin en arrière, toujours plus loin en arrière, tout en gardant le bord extrême de sa perception, de son désir, de son organisme bio-énergétique. C'est ici que je redonne rendez-vous à Olson, et à Maximus. Rendez-vous dans l'« espace premier », en dehors de la « culture moderne ».

#### 7. LA FIGURE DU DEHORS.

« Avec Melville, écrit Maurice Blanchot <sup>35</sup>, « le monde menace sans cesse de s'enfoncer dans cet espace sans monde ». Melville est le héros ontologique, si je puis dire, d'Olson, et avec lui aussi il y a poussée vers un espace : « Je considère que l'espace est l'élément essentiel pour un homme né en Amérique » <sup>36</sup>. S'il situe les poèmes de Maximus à Gloucester, Mass., c'est parce que Gloucester, son lieu natal, est le terrain qu'il connaît le mieux, et donc le meilleur point de départ pour son approche de l'« espace ». Il n'est pas concerné par le « local » en tant que tel (l'homogénéité locale est une chose du passé), ni par le national (la tentative, par généralisation, pour faire de particularités hétérogènes une unité), mais par le spatial, que pour le moment nous laisserons indéfini — puisqu'il ne peut être défini que par le mouvement avec lui, par un acte, par la façon dont un organisme actif s'y configure et se le figure.

Dans le poème, ce sera un acte d'écrire, acte qui s'efforcera de suivre un mouvement premier, de garder une force première (Melville : « il chercha le primordial » <sup>37</sup>) : activité incessante et qui va de l'avant, belle dans son élan au dehors, qui outre-passe toute soumission à la généralité des choses-comme-elles-sont (Melville encore : « A partir de lieux passifs son imagination lança un harpon » <sup>38</sup>.)

L'image du harpon est là dès les premiers vers des *Maximus Poems*, sortant tout net d'une mêlée de métaphores :

*Off-shore, by islands hidden in the blood  
jewels miracles, I, Maximus  
a metal hot from boiling water, tell you  
what is a lance* <sup>39</sup>

et nous sommes à Gloucester, un « lieu passif », en proie à la « péjocratie » <sup>40</sup>.  
et à la nausée culturelle (« mu-sick, mu-sick, mu-sick <sup>41</sup> »). Dans le poème la  
tentative sera faite de révéler à la ville de Gloucester ses origines, les actes  
premiers à partir desquels elle a pris son essor, et pour prendre un nouvel  
élan :

*in! in! the bow-sprit, bird, the beak  
in, the bend is, in, goes in, the form  
that which you make, what holds, which is  
the law of object, strut after strut, what you are,  
what you must be, what  
the force can throw up...* <sup>42</sup>

Mais si, en abordant aux côtes de l'Amérique, les premiers colons pouvaient  
trouver et fonder quelque chose, que peut trouver et fonder un homme  
moderne même si les forces en lui sont encore vives :

*And how, now, to found, with the sacred & the profane  
— Both of them —  
wore out*

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

*But do do it anew, now that even fishing...* <sup>43</sup>

...  
*« felicity  
resulting from life of activity in accordance with »*

Which is the question : in accordance with what? <sup>44</sup>

C'est ici que commencent les difficultés. Mais il y a exaltation à l'idée même  
d'être confronté à des difficultés (au lieu de prêter son concours à la « péjo-  
cratie », ou de se complaire dans la nausée culturelle), il y a le sens aussi  
d'une dimension à atteindre, de la possibilité d'atteindre à sa vraie dimension :

*The old charts.  
are not so wrong  
which added Adam  
to the wold's directions*

*Which showed any of us  
the center of a circle  
our fingers  
and our toes describe* <sup>45</sup>

La félicité, c'est donc de répondre à cette image. Mais pour réaliser pleinement cette potentialité « adamique », « maximale », il faut un long processus très complexe : « Il dit, « vous tournez autour du sujet ». Et moi : « je ne savais pas que c'était un sujet ». Il dit : « Vous tordez les choses », et moi je dis : « C'est exact ». Il continua à parler. Moi je ne dis plus rien »<sup>48</sup>  
Un processus très complexe, obscur, jalonné de moments d'une fraîcheur absolue :

*the flowering plum  
out the front door window  
sends whiteness  
inside my house*

ou encore :

*When I woke  
in the .... house I had headed for, the look  
out my window  
sent me, the Whiteness  
in the morning sun*<sup>48</sup>

— mais si de tels moments « nus » existent (et si la nudité est au bout des sens (« *nakedness is what one means* »)<sup>49</sup>, reste le besoin de tout noter (ou du moins, autant que possible), de tout travailler, afin de pénétrer jusqu'à un espace, jusqu'à une blancheur qui ne soit pas seulement celle des fleurs de pruniers ou de soleil matinal. Comme le disait Pound : « On ne sort pas de l'enfer si vite que ça. » Et Olson lui-même dit, à propos de Melville : « Un commençant, qui s'intéressait aux commencements, Melville avait une façon de remonter si loin en arrière dans le temps qu'il finit pas transformer le temps en espace. Ce fut comme un migrateur qui essaierait de remonter la piste jusqu'en Asie »<sup>50</sup>.

Ce n'est pas que le discours lui-même nous emmène quelque part (une lecture « littéraire » est toujours à côté de la question); l'acte d'écrire dont il est question, par son refus de la logique, de la classification, de l'idéalisme (tout le système grec, en somme, dont il s'agit pour Olson de sortir une fois pour toutes) nous introduit dans l'« espace », cet espace qui, à l'encontre de Massachusetts, le point de départ, n'est pas « un lieu », n'est pas ceci ou cela (est, restons-en là pour le moment, « en blanc »). Si le discours menait quelque part (disons à un *topos* aristotélicien), ce qui se voulait ouverture n'aurait amené, en fin de compte, qu'une conclusion de plus.

Il n'y a pas de conclusion. Absolument rien à cataloguer. Seulement une nudité, et la figure d'une danse. C'est en dansant la danse que le danseur avance en nudité.

Kenneth White



NOTES

1. Cf. William Carlos Williams : « Quand je dis « nouveau » monde, je n'entends pas « américain ». C'est ce que ne cesse de répéter Cummings; c'est ce qu'il vit; c'est aussi ce qui le rend si solitaire. Pas « américain », « sensuel » (essai, « Lower Case Cummings », in *Selected Essays*, N.Y., Random House, 1954).
2. Voir *The Poetics of the New American Poetry*, ed. Donald Allen et Warren Tallman, N.Y., Grove Press, 1973.
3. Sans devenir « scientistes » pour autant. Cf. Olson : « La science a détruit l'équilibre et a foutu en l'air la notion de valeur, qui est la responsabilité particulière de l'homme » (*Human Universe*, N.Y., Grove Press, 1967, p.4).
4. Les deux citations sont de A. Eddington : *New Pathways in Science* (1935).
5. T.S. Eliot : Four Quartets. Edition courante, Faber paperbacks.
6. William Carlos Williams, essai « Marianne Moore », in *Selected Essays*, op. cit.
7. Cf. Olson : « Le poète est le seul pédagogue qui reste auquel on puisse se fier. Et je veux dire les poètes durs, seulement les meilleurs de l'espèce, pas toute la bande, et pas les autres éducateurs » (essai, « The Gate and the Centre », in *Human Universe*, op. cit.). Pour le travail d'Olson, poète-pédagogue, au Black Mountain College, voir Martin Dubermann, *Black Mountain, an Exploration in Community*, N.Y., E.P. Dutton, 1972.
8. Cité Dubermann, op. cit., p. 369.
9. Cf. Olson : « Nous vivons depuis longtemps sous le signe de la généralisation, au moins depuis 450 B.C. Et cela a eu son effet sur les meilleurs des hommes, les meilleures des choses (essai « Human Universe », in *Human Universe*, op. cit.).
10. Pour trouver ce terrain fondamental (« énergies et méthodologies primordiales » — essai, « The Gate and the Centre », op. cit.), Olson remonte au-delà des Grecs, remonte à 2000 ans avant Homère, jusqu'aux Phéniciens, aux Babyloniens, aux Acadiens, et à la dynastie maritime de Sumer. Selon lui, le « terrain » commence à perdre sa cohésion vers 1200 avant J.-C.
11. Essai, « On Poets and Poetry », in *Human Universe*, op. cit.
12. Essai, « Proprioception », in *Additional Prose* (Bolin, Cal., Four Seasons Foundation, 1974).
13. Essai, « Projective Verse », in *Human Universe*, op. cit.
14. Essai, « The Gate and the Centre », *ibid.*
15. Essai, « Human Universe », *ibid.*
16. *The Maximus Poems*, N.Y., Jargon/Corinth, 1960, p. 144. Pour la langue Hopi, voir Benjamin Lee Whorf : « An American Indian Model of the Universe », in D. & B. Tedlock (Ed.) : *Teachings from the American Earth*, N.Y., Liveright, 1975. Voir, à propos des recherches de Whorf, George Steiner, *After Babel*, O.U.P., 197, p. 92 : « Whorf conclut sur le paradoxe que le « champ sémantique » de beaucoup de communautés dites primitives implique une phénoménologie de l'expérience bien plus proche des données de la physique du xx<sup>e</sup> siècle et de la psychologie de la Gestalt que ce que l'on peut trouver dans le groupe linguistique indo-européen. »
17. Cf. « Letter to Elaine Feinstein », in *Human Universe*, op. cit. : « Je parle à partir d'une « axe double » : le remplacement du classique-représentatif par le primitif-abstrait... Evidemment, je n'utilise pas le mot « primitif » dans le sens idiot de « opposé à la civilisation ». Par « primitif », j'entends « premier, primordial », comme quand on trouve quelque chose, quand on le ramasse pour la première fois — frais/premier ».
18. Essai, « Projective Verse », *ibid.*
19. Cf. Essai « Proprioception », op. cit. : « La conscience comme ego, de là manque de fluidité ».
20. « C'est de choses inachevées/que je parle ce matin/devant la mer/qui s'étale/à mes pieds ». *The Maximus Poems*, op. cit., p. 53.
21. « Projective Verse », op. cit.
22. Whitman, « Poets to come », in *Leaves of Grass*.
23. Ezra Pound, *Guide to Kulchur*.
24. Essai, « Cavalcanti », in *Literary Essays*, New Directions Paperbacks 250.
25. Pound, derniers Cantos.
26. *Ibid.*
27. William Carlos Williams, *Paterson*, N.D.P. 152.
28. Essai, « Marianne Moore », in *Selected Essays*, op. cit.
29. Essai, « A beginning for the Short Story », *ibid.*
30. Essai, « Notes in Diary Form », *ibid.*

31. Gary Snyder, « Japan First Time Around, in *Earth House Hold*, London, Jonathan Cape, 1970 (New Directions Paperback 267).
32. « T 2 Tanker Blues », in *Riprap* — voir Gary Snyder, *A Range of Poems*, London, Fulcrom Press, 1966.
33. « Premier jour du monde/crêtes de rocs blanches/nouveau-né/un geai bavarde/la première fois/rouler une sèche près du feu de camp/Neuf! » « Hunting », in *Mythes and Texts*, ibid.
34. *Operta Aperta*, Milan, Bompiani, 1962. Traduction française, *L'Œuvre Ouverte*, Paris, Editions du Seuil, 1965.
35. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 15.
36. Olson, *Call me Ishmael*, London, Jonathan Cape, 1967, p. 15.
37. Ibid., p. 19.
38. Ibid., p. 18.
39. « Au large, le long d'îles cachées dans le sang/joyaux et miracles, moi, Maximus/un métal brûlant sorti de l'eau bouillante, vous révèle/ce qu'est un harpon ». *The Maximus Poems*, op. cit., p. 1.
40. Ibid., p. 3.
41. Ibid., p. 36.
42. « Dedans! dedans! le beaupré — oiseau, le bec/dedans, c'est l'élan, dans, va dedans, la forme/ce que tu fais, ce qui tient, ce qui est/la loi de l'objet/tige après tige, ce que tu es/ce que tu dois être, ce que/la force peut faire jaillir. » Ibid., p. 4.
43. « Et comment, maintenant, fonder, avec le sacré et le profane — tous deux — épuisés/Le bec/est là/et le pectoral/Les ailerons/pour se jeter en avant//Mais refaire ça à neuf, maintenant que même la pêche... » Ibid., p. 45.
44. « La félicité/qui résulte d'une vie active en accord avec »/Et voilà la question : en accord avec quoi? » Ibid., p. 38.
45. « Les vieilles cartes/ne sont pas si mauvaises/qui ajoutaient Adam/aux directions du monde//et qui nous montraient, tout un chacun/comme centre d'un cercle/que décrivent/les doigts de nos mains et de nos pieds. » Ibid., p. 60.
46. Ibid., p. 68.
47. « Le prunier en fleurs/par la fenêtre de devant/envoie de la blancheur/dans ma maison. » Ibid., p. 41.
48. « A mon réveil/dans la maison vers laquelle je m'étais dirigé/regarder/par la fenêtre/m'a transporté, la blancheur/dans le soleil matinal. » Ibid., p. 84.
49. Ibid., p. 107.
50. *Call me Ishmael*, op. cit., p. 18.

Kenneth White vient de publier *Les limbes incandescents* (Coll. Les Lettres nouvelles, Denoël éditeur); deux livres de poèmes : *Terre de Diamant* et *Hong-Kong, scènes d'un monde flottant*, paraissent chez Alfred Eibel, éditeur, 1977.