

Serge Fauchereau

## Biographie d'un livre

La plupart des chapitres qui constituent *Lecture de la poésie américaine* ont paru de 1964 à 1967 dans les revues *Critique* et *Les Lettres Nouvelles*. C'est Jean Piel qui, en 1966, a eu l'idée de me demander de les réunir en volume pour une collection qu'il créait aux Éditions de Minuit. Avec cet encouragement j'ai alors procédé aux remaniements et aux ajouts nécessaires à la cohérence du livre.

Cette époque est loin mais je me souviens, comme si c'était hier, des maigres repas aux Fish and Chips à Londres pour pouvoir acheter des livres et des revues, ou des économies qu'il fallait faire pour se payer les trois volumes des poésies complètes de William Carlos Williams, mon Noël de 1964. On passait commande des livres désirés dans une des librairies anglo-saxonnes de Paris et on les recevait deux mois plus tard. J'habitais alors Surgères, en Charente-Maritime, et c'était finalement un avantage de ne pas connaître les auteurs dont je parlais : cet isolement me laissait dangereusement libre de mes choix mais excluait les complaisances amicales et les services réciproques courants dans le monde international de la poésie – assez fréquemment, il est vrai, pour son plus grand bien.

*Lecture de la poésie américaine* a paru à la fin de 1968, deux ans après mon arrivée dans la région parisienne. Écrivains et journalistes lui ont fait un accueil chaleureux ; c'est probablement pourquoi le livre a été traduit en plusieurs langues. Notre Université l'a toutefois un peu boudé comme trop porté vers Pound ou Stevens et pas assez vers Frost et Edna St. Vincent Millay, trop enthousiaste de Louis Zukofsky et autres poètes du même tonneau, avec au besoin des références déplacées à Maïakovski, Kandinsky, Coleman Hawkins, Ponge, Alex Katz ou Stuart Davis. Je reconnais que j'avais déjà cette habitude des rapprochements entre les cultures, entre la littérature et les divers domaines de l'art, la peinture en particulier. Bref, en France, la vente n'a pas été aussi merveilleuse que la presse.

En 1970, sur la proposition de Maurice Nadeau, j'ai fait paraître aux Lettres Nouvelles, en complément, une anthologie commentée de *41 poètes américains d'aujourd'hui*. Même si elle était dans le droit fil de *Lecture de la poésie américaine*, cette nouvelle publication proposait quelques noms encore inconnus tels que Lorine Niedecker ou Ron Padgett. Elle avait également été possible grâce à l'aide de nombreuses revues et de plusieurs éditeurs américains que mon intérêt pour leur nouvelle littérature avait vite rendus généreux en services de presse et informations. Entre tous, je rends grâce à James Laughlin des éditions New Directions qui, dès mon premier article paru, m'a écrit pour me dire son plaisir à le lire et me proposer quelques livres. Aujourd'hui encore il me paraît extraordinaire qu'en 1964 un directeur de maison d'édition new-yorkaise prenne la peine d'écrire à un inconnu à l'autre bout du monde, à propos d'un poète dont il n'était même pas l'éditeur (et, comme au même moment Maurice Nadeau m'écrivait dans le même sens pour m'inviter dans sa revue, on imagine la surprise et la joie du jeune provincial). Je puis témoigner que, par la suite, Laughlin ne m'envoyait pas seulement des livres de New Directions mais aussi de ses confrères quand il pensait qu'ils

seraient sans doute intéressants pour moi. Amitié, élégance intellectuelle. Peut-être était-on encore à une époque idéaliste et semi-artisanale de l'édition. Toujours est-il qu'en 1973 les temps avaient bien changé : je nous revois, quatre amis autour d'une table d'un restaurant de Greenwich Village, levant nos verres pour célébrer la nouvelle que Laughlin nous annonçait : la publication des écrits complets de Jack Spicer. Certes ; sauf que quelques mois plus tard Laughlin a dû y renoncer devant les protestations de son conseil d'administration alerté par les services commerciaux et financiers. Sans doute y avait-il, pour quelque temps encore, des possibilités en Californie puisque c'est Black Sparrow Press à Los Angeles qui a fini par publier les poèmes de Spicer. Et puis là comme ailleurs dans l'édition non-artisanale, le mercantilisme l'a emporté, préférant par exemple la biographie d'un personnage pittoresque ou en vue ou bien un roman quelconque plutôt qu'un livre poétique auquel les médias ne s'arrêteraient pas.

Sans être aussi sinistrée que la poésie française, la poésie américaine, comme tout produit non destiné à la grande consommation, a des difficultés à se diffuser. Plus que jamais, les petites maisons plus ou moins confidentielles font de leur mieux. Il faut aussi retenir l'effort de ces éditions nées sous l'égide des universités et qui ne publient pas que des thèses mais aussi de la littérature ; certes les vers de maints professeurs auraient pu rester inédits sans dommage mais l'entreprise reste valable puisque quelques œuvres de qualité parviennent aussi à y voir le jour. Il faut également se féliciter que bourses et échanges culturels se soient multipliés, même si ce ne sont pas toujours les meilleurs écrivains qui en bénéficient.

Au début des années soixante-dix je suis parti aux États-Unis. À l'université de New York à Stony Brook je me souviens surtout d'avoir dirigé un séminaire sur l'imagisme et les précurseurs du vers libre américain. Plus tard, à l'université du Texas à Austin j'enseignais plutôt le roman, Sherwood Anderson, Dos Passos, Faulkner – mais aussi Chaucer et John Skelton devant lesquels les étudiants texans renâclaient. Au moment où je revenais en Europe les *Cahiers Renaud-Barrault* m'ont demandé de faire une petite anthologie de jeunes poètes américains (février 1977). J'ai hésité puis décidé d'en présenter seize, classés par ordre alphabétique : Ai, Michael Brownstein, Michael Davidson, etc. Si je m'y reporte aujourd'hui, je dois bien admettre, à côté de noms toujours valables, un coefficient d'erreur appréciable. Or, après être passé au moins une fois dans chaque état (à l'exception du Dakota du Nord et du Montana), j'étais infiniment mieux au fait des gens et des lieux qu'autrefois. C'était justement le problème. J'essaierai d'expliquer mon hésitation et, pour finir, mon retrait.

\*

*C'est la vie, said the old folks,  
Which goes to show you never can tell.*  
Chuck Berry

C'est en 1965 que se situent mes premières rencontres avec des poètes américains, lors d'un voyage éclair à Paris. Robert Bly m'avait accueilli dans un hôtel de la rue Jacob. Il était pour quelques jours de passage à Paris. Grand, souriant, enthousiaste, il venait de publier son premier livre, *Silence in the Snowy Fields*, et n'était pas du tout ce prophète aux effets de cape ostensibles qu'il est devenu par la suite. Par hasard il avait justement sur sa table les derniers numéros de *Critique* et des *Lettres Nouvelles* qui contenaient des

articles de ma plume ; comme je me gardai bien de dire que c'étaient là parmi mes tout premiers, Bly concluait que j'étais très présent sur la scène littéraire. Et c'est très gentiment qu'il s'est aussitôt offert à me faire parvenir des revues et des livres américains susceptibles de m'intéresser, service qu'il m'a effectivement rendu pendant plusieurs années. C'est également lui qui m'a donné l'adresse de John Ashbery, un de ses très anciens amis. De la rue Jacob à la rue de Rennes, il n'y avait que quelques pas. Bien des années plus tard, au Centre Pompidou, Ashbery a raconté : « Un jour un jeune gars est arrivé chez moi et m'a dit : "Je crois que vous êtes un grand poète" ; alors j'ai beaucoup ri parce que je n'avais publié que deux plaquettes introuvables. » Et il est vrai que plus de trente ans après nous rions encore de cette première rencontre, de mon aplomb et de ma candeur. Sauf qu'il est maintenant largement admis que John Ashbery est un grand poète.

Quant au troisième poète, il était déjà très célèbre bien qu'encore âprement discuté puisqu'il s'agissait d' Ezra Pound. Sachant que j'admirais les *Cantos*, c'est Dominique de Roux qui me l'avait présenté. Rencontre frustrante. J'avais beau essayer de « faire la conversation », le vieux poète avec sa barbe et ses cheveux si blancs ne parlait guère. Je le questionnais sur Eliot, sur Gaudier ou sur Brancusi ; il répondait « Oui, oui » ou bien « En effet » et au mieux « Homme remarquable ». Je l'interrogeais pour savoir s'il continuait les *Cantos* ; il ne répondait pas. J'ai bien l'impression qu'il préférait son silence et que mon bavardage l'ennuyait.

Plus tard je suis entré en relation épistolaire avec tous les objectivistes et avec Duncan grâce à Laughlin ; avec Wright et Simpson grâce à Bly ; avec O'Hara, Koch et Padgett grâce à Ashbery. Cela me permettait de les consulter pour mes traductions et donnait lieu parfois à de singuliers dialogues. Dans un poème de James Wright il était question de *locusts* et le poète m'avait dit qu'on devrait penser à la fois aux locustes (sauterelles) et aux caroubiers. Je lui avais écrit que cela semblait impossible en français. « Qu'y avait-il dans le vieux mur chez votre grand-mère ? » Du lilas. « Alors, mettez du lilas ! » Dans d'anciennes notes<sup>1</sup> je retrouve aussi ceci à propos de Louis Zukofsky et d'un désaccord que j'avais eu avec lui en 1973 :

« Louis Zukofsky m'explique, livre en main, comment il a traduit Catulle : en mettant au second plan le sens au profit de la forme et de la sonorité des mots originaux. Cela donne par exemple :

*No postmeridian ray, dear Girls, choir my Allius and ray... pour Non possum reticere, deae, qua me Allius in re...*

Littéralement : *Je ne puis taire, déesses, le secours que j'ai reçu d'Allius...* On est loin du "rayon post-méridien, chères Filles..." Je ne lui en dis rien mais je trouve la méthode inquiétante lorsqu'elle est généralisée à tout un livre, ainsi qu'il l'a voulu. Comme si les voyelles et consonnes avaient la même valeur affective et physiologique dans toutes les langues. En français on pourrait bien alors lire Catulle comme cela :

*Point de pension rétrécie, déjà que mes haillons en rient... ou Mon opposum réitère, donc, quand mes alliés enraient...*

Mais je ne me joins pas pour autant aux détracteurs nombreux du poète que cette méthode fait pleurer de rire ; je dis que le vieil écrivain a suffisamment donné de preuves de son talent pour se payer à présent le luxe d'un exercice assez gratuit. »

\*

---

1. Parues sous le titre *Notes américaines* dans la revue *Liberté*, Montréal, n° 105 à n° 108, 1976.

Il ne serait pas facile de revenir trente ans en arrière sur *Lecture de la poésie américaine*, pas facile de n'être pas sévère envers le jeune homme que je ne suis plus. Je suppose que la tentation serait grande de couper, de retoucher. Quel que soit l'agacement que je pourrais avoir parfois, ce serait une erreur d'y changer quelque chose. Donc pas question d'ajouter non plus des chapitres pour en arriver aux récents *language poets*, Charles Bernstein et autres, et au-delà. En feuilletant, ce ne sont pas tant d'éventuels détails à corriger qui ressortent mais le fait que, de John Berryman à Louis Zukofsky et de William Burroughs à George Oppen, beaucoup de poètes ont disparu – parmi lesquels bon nombre étaient devenus des amis. De ceux dont l'œuvre était déjà bien définie, les objectivistes, alors bien vivants, sont tous morts aujourd'hui. Le mouvement beatnik s'est éloigné dans le temps, tout comme, dans la tendance opposée, Robert Lowell. Dernier survivant majeur parmi les beatniks, Allen Ginsberg vient de mourir. Le coup de gueule de *Howl*, la plainte sourde de *Kaddish* restent en leur genre inégalés – même par Ginsberg. Finalement ses colères ou ses exaltations avaient peut-être plus d'authenticité que l'autre forme de pose plus intellectualiste que prenaient Robert Lowell, John Berryman, Sylvia Plath, Anne Sexton. Sylvia Plath avait, certes, mis fin à ses jours, mais en les regardant depuis l'Europe de 1968, on pouvait se lasser de leur complaisance à cultiver leurs problèmes psychiques où, il est vrai, la petite bourgeoisie américaine se reconnaissait. Le fait que par un même geste ils aient suivi Sylvia Plath (respectivement 1977, 1972 et 1974) n'invalide pas la sévérité avec laquelle on se prend à discriminer aujourd'hui dans les dernières œuvres des deux poètes majeurs du groupe, Lowell et Berryman. Même si le sentiment pathétique d'avoir sans doute trop joué avec le feu (souvent avec plaisir, avoue-t-il dans le « Her and It » qu'il m'avait envoyé) se fait jour dans les tout derniers textes de Berryman, cela ne les hausse pas pour autant au niveau de complexité émotive qu'atteignaient les *Dream Songs*.

*O all the problems other people face  
we have intensified & could not face  
until at last we feel completely alone  
thick in a quart of company a day.*

*I knew I had a problem with that stuff  
& problems with my wife & child & work ;  
but all what help I found left me intact  
safe with a quart of feral help a day.*

*DT's, convulsions. Hospitals galore.  
Projectile vomiting hours, intravenous,  
back in the nearest bar the seventh day.  
God made a suggestion. I went home*

*and I am in the 4th week of the third treatment  
& I am hurting, daily, & when I jerk  
a few scales seem to fall away from my eyes  
until with perfect clarity enough*

*seems to be visible to keep me sane  
& sober toward the bed where I will die...*

Ô tous les problèmes qu'affrontent les autres / nous les avons intensifiés sans pouvoir les affronter / jusqu'au moment où finalement nous avons été tout à fait seul / empâté en compagnie d'un litre journalier.

Je savais que j'avais un problème avec ça / et des problèmes avec femme et enfant et travail / mais toute l'aide que je trouvais me laissait inchangé / tranquille avec l'aide bestiale d'un litre journalier.

Le délirium, les convulsions. Une floppée d'hôpitaux. / Les heures de vomissement, les intraveineuses, / et retour au bar le plus proche le septième jour. / Dieu a fait une suggestion. Je rentrai chez moi

et je suis au quatrième jour d'une troisième désintoxication / et je *fais* très mal, sans arrêt, et quand je sursaute / des écailles semblent tomber de mes yeux / jusqu'à ce qu'avec une clarté parfaite assez

semble visible pour me garder sain d'esprit / et sobre tout près du lit où je mourrai...

En fait, quelques semaines plus tard, John Berryman<sup>1</sup> n'a pas voulu mourir dans ce lit mais, le corps disloqué sur l'asphalte d'une chaussée, après avoir sauté du haut d'un viaduc de Minneapolis. Deux ans après, j'étais allé voir l'endroit, avant de me rendre à la station Greyhound où m'attendaient Robert Bly et Louis Simpson ; mais je ne leur avais rien dit de ma promenade morbide. Aller s'attrister sur l'ombre de John Berryman, c'est tout de même une complaisance morbide, non ?

Qu'en est-il de l'ancien groupe des *Sixties* ? Robert Bly qui se moquait volontiers des « performances » poétiques de Ginsberg est devenu à son tour un bateleur de la poésie. Son côté redresseur de torts, sympathique quand il proteste contre la guerre et les injustices, s'enlise dans un fatras junguien lorsqu'il envisage « l'avenir du genre masculin » dans un gros essai, *L'Homme sauvage et l'Enfant*<sup>2</sup>, seule de ses œuvres traduite en français (c'est dire son succès populaire aux États-Unis). Mais la qualité de *Silence in the Snowy Fields* ou *The Light Around the Body* demeure intacte. James Wright puis James Dickey trop tôt disparus, ne reste de son groupe que Louis Simpson. La satire et la volonté narrative sont toujours présentes chez Simpson mais c'est la narration qui, décidément, l'a emporté. Le poète s'arrête aux faits quotidiens les plus usuels, sans lyrisme mais non sans humour, selon un mode assez éloigné de la poésie française présente. Voici la conclusion de « Al et Beth »<sup>3</sup>, poème décrivant l'existence effacée de ces petites gens que Simpson affectionne :

*Al lived on Kingston Avenue, Brooklyn,  
all of his life, with the wife  
his mother had picked out for him.  
Beth never married. She was still waiting  
for Mr. Right.  
Of such is the Kingdom  
of Heaven. Say that I sent you.*

Al a vécu dans Kingston Avenue à Brooklyn, / toute sa vie, avec la femme / que sa mère lui avait choisie. / Beth ne s'est jamais mariée. Elle attendait toujours / monsieur Parfait. Le Royaume des Cieux / leur appartenait. Dites que vous venez de ma part.

1. John Berryman, *Henry's Fate and Other Poems*, Faber & Faber, 1978.

2. Éditions du Seuil, 1992. Le titre original est *Iron John*.

3. Louis Simpson, *There You Are*, Story Line Press, 1995. Trad. *Nombres et Poussière*, Atelier de la Feugraie, 1996.

Il flotte quelque chose des peintures d'Edward Hopper dans une poésie comme celle-ci – vie convenue de la *middle class*, banlieues placides, rues mornes où l'on s'ennuie.

Si la narration pouvait éventuellement s'introduire dans les poèmes de l'« école » de New York elle y était toujours subvertie de l'intérieur par des ruptures et des glissements de sens. Chez les poètes de New York le déroulement du poème n'est plus linéaire, et son humour ne tient plus aux personnages ou aux événements qu'on peut y rapporter mais au doute que le poète introduit chez le lecteur toujours plus ou moins incertain de ce qu'il doit comprendre. John Ashbery, le plus en vue de ces poètes, a mené ce type de poésie à la perfection au fil des années :

*Surely the lodger hadn't returned yet.  
He had, but she hadn't heard him.  
He was waiting five steps below the landing :  
a black cloth in one black-gloved hand,  
a band of light from the streetlamp like masking tape  
across his eyes. He wanted to write something that would sell,  
and this seemed the only way.*

*Desperate are the remedies  
when one is broke, and no longer all that young and handsome.*

*Attention, secondary characters, and that means you,  
Edith Fernandez : The snow is no longer pallid enough  
to sum up your footfalls. One is ever so impatient ;  
now the tape falls, now carnival music  
bashes in the front door. One can never be wholly  
right, or wrong : catsup or ketchup ? We must reread this.  
The ending is considered particularly fine.<sup>1</sup>*

Le locataire n'était probablement pas encore rentré. / C'était pourtant le cas mais elle ne l'avait pas entendu. / Il attendait à cinq pas sous le débarcadère : / un chiffon noir dans une main gantée de noir, / un ruban de lumière du lampadaire comme un bandeau / masquant l'œil. Il voulait écrire quelque chose qui se *vendrait*, / et cela semblait la seule façon.

Terribles sont les remèdes / quand on est fauché et plus tellement jeune et beau.

Attention, personnages secondaires, c'est-à-dire vous, / Edith Fernandez : La neige n'est plus assez blême / pour récapituler tes pas. On est toujours si impatient ; / maintenant le bandeau tombe et une musique de carnaval / cogne contre la porte d'entrée. On ne peut jamais avoir / tout à fait raison, ou tort : moustarde ou moutarde ? Relisons ceci. / On considère que la fin est particulièrement réussie.

Rapprocher John Ashbery de peintres (alors tout à fait inconnus) comme Alex Katz ou Jane Freilicher n'était pas un jeu de l'esprit mais soulignait une proximité de sensibilité. Comme Frank O'Hara, John Ashbery a un corpus impressionnant d'écrits sur l'art. Or, en 1986, à propos de Jane Freilicher, il écrivait ceci qui en dit aussi long sur la pratique de l'artiste que sur la sienne propre : « Les artistes du monde peuvent être divisés en deux groupes : ceux qui organisent et préméditent, et ceux qui acceptent ce qui s'offre de soi-même et tout ce qui peut se produire. Et bien qu'en soi aucune des

---

1. John Ashbery, *Can You Hear, Bird*, Farrar, Straus and Giroux, 1995.

deux méthodes ne soit supérieure, et qu'il soit nécessaire de procéder cas par cas, il y a probablement beaucoup plus d'œuvres d'art à mon goût qui tombent dans la seconde catégorie. »<sup>1</sup>

Depuis que *Self-Portrait in a Convex Mirror* a simultanément remporté trois grands prix littéraires en 1976 (Pulitzer Prize, National Book Critics Award et National Book Award) Ashbery est devenu un poète respecté ; il n'en est pas pour autant devenu populaire : l'homme et sa poésie n'ont pour cela aucune des qualités requises, telles que l'accessibilité immédiate, certain sentimentalisme et le sens de la provocation facile. Tout cela est d'ailleurs vrai de la plupart des poètes de New York. Écrire ici (chapitre XV) qu'ils « ont peu d'influence » était par contre être bien mauvais prophète. Au milieu des années soixante, *Art and Literature* était la plus belle et la plus représentative revue de ce qu'on appellera l'école de New York ; elle paraissait, paradoxalement, à Paris parce qu'Ashbery qui la dirigeait habitait Paris comme correspondant d'*Art News*. Ses collaborateurs réguliers, outre Ashbery, étaient O'Hara, Kenneth Koch, Barbara Guest, James Schuyler et Harry Mathews ; mais au hasard des numéros surgissaient des noms inconnus : Ted Berrigan, Tony Towle, Kenward Elmslie, Clark Coolidge, Gerard Malanga, jeune assistant d'Andy Warhol. Un jour ou l'autre, montant le grand escalier de l'hôtel de la rue Payenne où logeait *Art and Literature*, j'ai bien croisé un grand garçon mince qui venait d'y publier un poème, ou bien un jeune violoniste à la mèche noire également auteur de poèmes mais je n'ai pas deviné qu'elle était là, l'influence, la descendance. Et effectivement, dès 1970, Ron Padgett et David Shapiro rassemblaient *An Anthology of New York Poets*<sup>2</sup>. Cette grosse anthologie de vingt-sept poètes répondait un peu à celles de Don Allen (1960) et de Donald Hall (1962) et, contrairement à ces dernières, donnait pour maîtres non plus Olson ou bien Lowell, mais Ashbery, O'Hara et, promu au rang de précurseur, Edwin Denby. Significativement, elle était également illustrée par un artiste, Joe Brainard. Tous les aînés étaient là (sauf Barbara Guest, je ne sais pourquoi) mêlés à de tout nouveaux venus : outre Padgett et Shapiro, Michael Brownstein, Tom Clark, Dick Gallup, Joe Ceravolo, Lewis MacAdams... Plusieurs de ces noms se retrouvent en 1970 dans *41 Poètes américains d'aujourd'hui*. Beaucoup ont depuis fait leur chemin. Mais le temps a passé : deux récents livres de Padgett ont un portrait de l'auteur où l'on reconnaît le même sourire un peu crispé, mais sur *Blood Work : Selected Prose*<sup>3</sup> une peinture de Fairfield Porter de 1970 montre un jeune homme à posture désinvolte, aux très longs cheveux châtain, tandis que *New and Selected Poems*<sup>4</sup> offre une photographie classiquement frontale aux cheveux courts et très blancs... Padgett est typique de la seconde génération de poètes new-yorkais. Comme ses aînés, l'humour a profondément marqué ses premières œuvres ; par ailleurs, il a, comme eux, une persistante passion pour la peinture. Ses livres ont tour à tour été illustrés par Jim Dine, Alex Katz ou Andy Warhol ; mais esthétiquement il est plus proche de ses contemporains Joe Brainard ou Trevor Winkfield : comme chez eux, le trait est net, la syntaxe contrôlée malgré la familiarité du sujet et du ton. Ces peintres sont peut-être moins formalistes qu'on le croit ; leur légèreté n'est qu'apparente, comme dans ce petit poème en prose de *Light as Air*<sup>5</sup> :

1. John Ashbery, *Reported Sightings*, Harvard University Press, 1991.

2. R. Padgett & D. Shapiro, *An Anthology of New York Poets*, Random House, 1970.

3. *Blood Work : Selected Prose*, Bamberger Books, 1993.

4. *New and Selected Poems*, David R. Godine, 1995.

5. *Light as Air*, Pace Editions, 1990 ; gravures A. Katz.

*I take off my clothes and am in the air, me flowing through it and it flowing around me. I look to the right. The first cottages of the little village, the first houses of the town, the first buildings of the city : bones, flesh, and clothing. Air around it all. Air I cannot breathe, because I am also a structure I am moving past, a tomb, a monument, a big nothing.*

J'enlève mes vêtements et je suis dans l'air, me coulant à travers lui, lui coulant autour de moi. Je regarde à droite. Les premières maisonnettes du village, les premières maisons du bourg, les premiers bâtiments de la ville : des os, de la chair, des vêtements. De l'air tout autour. De l'air que je ne peux respirer, parce que je suis aussi une structure que je dépasse, une tombe, un monument, un grand rien.

L'école issue du Black Mountain College et liée au « vers projectif » a été décapitée par la mort de Charles Olson en 1970 suivie par celle de Paul Blackburn en 1971. C'était alors principalement Robert Duncan qui maintenait la tradition. Il demandait beaucoup au langage et son énorme culture bouillonnait comme les objets et les êtres dans les tableaux et collages de son ami Jess : comme lui, il voulait simultanément montrer dix choses et poser dix questions. Et même, à partir de 1978, parce qu'il lui semblait que la langue française était plus propre aux jeux de sens et de calembour que l'anglais, il avait entrepris d'écrire aussi en français, comme on peut le voir dans son dernier livre, *Ground Work II* :

*Pourquoi la vie a-t-elle créé – s'est-elle créé –  
une bouche dedans laquelle elle a secrété cette langue ?<sup>1</sup>*

Ainsi la recherche et le doute linguistique se retrouvaient-ils dans une interrogation existentielle tâtonnante – qui ne tombait pas pour autant dans un émiettement de la syntaxe et du sens par lequel certaine poésie contemporaine occidentale a trop souvent voulu nous en faire accroire :

*What we heard...  
what we felt... was that  
spell binding  
promise before us,  
leading, yet now,  
after us, pursuing*

*For it is of the stalking I am speaking,  
of the tread sinister that follows us thru time,  
the attendant wings  
surrounding the voice I fear we  
begin to hear*

*and you...<sup>2</sup>*

Ce que nous entendions... / ce que nous sentions... c'était / cette promesse / à force de charme devant nous, / menant, et à présent pourtant, / derrière nous courant.

Car c'est de la marche que je parle, / du sinistre bruit de pas qui nous suit à travers le temps, / les ailes gardiennes / entourant la voix que nous commençons, j'en ai peur, / à entendre  
alors toi...

1. Robert Duncan, *Ground Work II*, New Directions, 1987.

2. *Ibid.* Le poème a été écrit le 17 juin 1979 à Coye-la-Forêt ; c'est bien *begin* (et non *being*) qu'il faut lire.

Robert Duncan mort en 1988, restent tout de même deux grands anciens de Black Mountain College : Robert Creeley et Edward Dorn. Au fil des années depuis 1968 ce dernier a fait paraître, livre après livre, un long poème intitulé *Gunslinger*. Plutôt qu'un prolongement de la tradition de Williams et Olson dont le poète est le centre sous le masque de Paterson ou Maximus, c'est une sorte d'épopée comique dont le héros est un « porte-flingue » américain que Dorn brocarde sans méchanceté. Quant à Creeley, il a poursuivi son chemin personnel, avec des poèmes aux coupes rythmiques nettes, toujours clairs et minimalistes, selon une tradition américaine qui remonterait aux sobres poèmes de Stephen Crane et que le sculpteur Donald Judd a su retracer dans les arts plastiques : « Il me semble que, quelle que soit la sorte d'art, la clarté est un des facteurs fondamentaux. Et, donc, la confusion n'est que de la confusion ; ce n'est pas une forme d'art. Dans un livre, Stuart Davis dit à peu près la même chose, par exemple en 1940 : *la confusion n'est que de la confusion et la clarté est fondamentale pour l'art.* »<sup>1</sup> Les « prunes » dans le frigidaire de Williams sont contemporaines de Stuart Davis, son « chiffre 5 » de Richard Demuth ; et Robert Creeley est bien le contemporain de Donald Judd :

*I've never had the  
habit of money but  
have at times wanted  
it, enough to give  
myself and friends an  
easy time over the  
hump but you can  
probably keep it, I'm  
just here breathing, brother,  
not exactly beside you.*<sup>2</sup>

Je n'ai jamais été beaucoup / intéressé par l'argent mais parfois / j'en aurais voulu,  
assez / pour me donner avec des amis / un peu de bon temps et passer / le cap mais tu  
peux / aussi bien le garder, je suis / là, je respire, mon vieux, / pas exactement près de  
toi.

La matière simplement quotidienne de Creeley est loin de l'incessant questionnement de la culture d'hier et d'aujourd'hui auquel se livre Duncan mais ce qui unit fortement leur esthétique, c'est le dynamisme de leurs vers qui impose rythme et, par conséquent, sens au poème – « l'oreille, le souffle » étaient les moyens privilégiés par le manifeste « Projective Verse ». Nombre de poètes en ont été et en sont bien d'accord : « Quelquefois, écrit Denise Levertov, l'humeur chantonne pour soi-même hou ho heum, heum heum ho, o, o, heum heum ho, en marchant d'un bon pas. Et quelquefois ah, la la lara, lara li di deum, lara da la dara, dora di dii deum, en mineur, tout en tournant sans joie la soupe. Le rythme ou la structure rimée devançant les mots réels, l'image précise. »<sup>3</sup> C'est là une observation très ancienne, pas nécessairement liée aux recherches d'avant-garde (Valéry a expliqué comment *La Jeune Parque* a d'abord été « un rythme qui s'imposait » et *Le Cimetière marin* « une figure rythmique vide ou remplie de syllabes vaines ») mais

1. « Back to Clarity », interview de Donald Judd, catalogue *Donald Judd*, Kunsthalle Baden-Baden, 1989.

2. Robert Creeley, *The Company*, Burning Deck, 1988.

3. Denise Levertov, *The Poet in the World*, New Directions, 1973.

on conçoit que, contre la métrique académique, toute une génération de poètes ait voulu en faire le plus grand cas. Or cela ne signifie pas indifférence au sens (ou au « sujet », pour parler comme Valéry). Bien au contraire, ces poètes qui ont l'intention de « parler clair » ne répugnent pas à une thématique serrée et pas même à la formule :

*the poet, his presence  
ursine and kind, shifting his weight in a chair too small for him,  
quietly says, and shyly : « The Poet  
never must lose despair. »<sup>1</sup>*

Le poète, présence / d'ours affectueux, déplaçant son poids sur une chaise trop petite pour lui, / dit d'un air calme, timide : « Le poète / ne doit jamais perdre désespoir. »  
(trad. J. Darras)

On a trop tendance à imaginer la littérature américaine comme formaliste ou peu concernée par le destin du monde ou de sa propre société, mais ce n'est pas plus vrai hier qu'aujourd'hui. Certes, des flots de romans nous viennent des États-Unis, dans les meilleurs cas ces romans fantastiques, avec Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut ou Richard Brautigan, ou bien ces romans déclinant à n'en plus finir les problèmes intimes d'un individu, avec Philip Roth, William Styron ou Saul Bellow ; mais justement ces romanciers viennent *après* la grande vague des Dos Passos, Faulkner, Steinbeck, Farrell, Caldwell dont ils voulaient se distinguer. De la même façon il n'était pas question pour Ashbery, O'Hara ou Barbara Guest de reprendre pour leur compte l'engagement des années trente ou de la beat generation ; ils séparent nettement pour leur propre compte l'écrivain du citoyen. Encore que... Est-il sûr que tel poème lapidaire de Guest ne doive rien à la tradition de Cummings ?

*Believe you Madam yon building of ice was built  
for thy pleasure ?*

*I do.*

*Yu're right.<sup>2</sup>*

C'est-i que vous croyez Madame que c'bâtiment de glace / a été construit pour ton plaisir ?

Mais assurément.

Z'avez raison.

Ce n'est pas parce que la machine économique américaine et le gouvernement à son service forment un allègre bulldozer passant sur la culture mondiale que les écrivains américains en sont complices. Il apparaît même qu'à la longue, certains deviennent des protestataires professionnels (Ginsberg, Bly), aux dépens de leur propre poésie. C'est peut-être là un mauvais reproche que Denise Levertov n'a jamais cessé d'écarter : « Les gens me demandent toujours comment je peux concilier la poésie et l'action politique, la poésie et le propos révolutionnaire. Ne sentez-vous pas, me disent-ils, que vous et

1. Denise Levertov, *The Freeing of the Dust*, New Directions, 1975.

2. Barbara Guest, *The Countess from Minneapolis*, Burning Deck, 1977.

d'autres poètes trahissez votre travail de poète quand vous passez du temps à des manifestations, à des défilés ou à écrire des prospectus, quand vous parlez aux gens de capitalisme, d'impérialisme, de racisme, de domination mâle et d'oppression de toutes sortes ? Ma réponse est non ; précisément parce que je suis un poète ; je sais, et les autres poètes qui font de même savent, que nous devons remplir l'engagement total du poète dans la vie, de cette façon aussi. »<sup>1</sup>

Ce n'est pas Michael McClure qui désapprouvera une telle position. À un moment où les *language poets* préfèrent les exercices linguistiques et où les Californiens se sont lassés de la protestation ginsberguienne, McClure conserve à San Francisco une combativité candide. Certes, sans être à proprement parler un poète engagé, Robert Duncan n'hésitait pas à mettre éventuellement « les pieds dans le plat » (ceci dès son essai « L'homosexuel et la société » en 1944) mais les poètes qui venaient dans son sillage – Michael Palmer, Michael Davidson – avaient décidément opté pour la « littérature ». D'une génération intermédiaire, à ses débuts proche des beatniks, McClure a parcouru beaucoup de chemin depuis que le peyote et la drogue selon Artaud paraissaient une possible « sortie » hors du « cauchemar américain ». Or la drogue est rapidement devenue un fléau mondial, un asservissement difficile à combattre :

AND THEN I STOP.  
I AM THE ANIMAL I KNOW I AM,  
I flush away this powder with the shit,  
and I rise – an eagle-winged assassin –  
the murderer of custom and of habit.  
I flush away  
this funny powder with the shit,  
I'm a breathing rose !,  
an eagle-winged assassin,  
(I'M A BREATHING ROSE !)  
the murderer of custom and of habit.

I STAND FREE.

I STEP FREE.

THIS ME.<sup>2</sup>

ALORS J'ARRÊTE. / JE SUIS L'ANIMAL QUE JE SAIS ÊTRE, / Je jette aux toilettes cette poudre avec la merde, / et je me dresse, assassin aux ailes d'aigle, / meurtrier de la coutume et de l'habitude. / Je jette aux chiottes / cette poudre à la noix avec la merde, / je suis une rose qui respire !, / un assassin aux ailes d'aigle, / (JE SUIS UNE ROSE QUI RESPIRE !) le meurtrier de la coutume et de l'habitude.

JE SUIS LIBRE. // JE MARCHE LIBREMENT. // MOI.

Les « pieds » qu'on prend à la « coke » ne sont qu'une partie du mal. McClure continue à se rebeller contre la culture de consommation et le bourrage des crânes et des corps. Ses poèmes sont des *éclats* dont la moindre surprise n'est pas la recherche d'une

1. D. Levertov, *The Poet in the World*, op. cit.

2. Michael McClure, *Rebel Lions*, New Directions, 1991.

morale qu'il veut trouver dans le comportement des animaux. C'est également dans le domaine poétique qu'il faut situer ses pièces de théâtre tour à tour hilarantes ou mordantes. Depuis *The Beard* (1965), plusieurs ont été produites avec succès ; citons *Gorf* (1973) et *Captain Gorgeous* (1975). Toutes s'en prennent aux clichés et aux mythes populaires américains devenus un nouvel opium, dans un esprit proche des pantins distors aux couleurs électriques du peintre Peter Saul, autre singulier dans son domaine.

\*

*Someone left the cake out in the rain  
And I don't think I can take it ;  
Lord, it took so long to bake it ;  
I'll never have that receipt again.  
(Waylon Jennings chantant MacArthur Park)*

Au terme d'un survol de l'œuvre récente de quelques poètes importants apparus avant 1970, force est de constater que leur évolution était prévisible, même, en y regardant mieux, celle de Robert Bly (« C'est peut-être le meilleur d'entre nous, disait Wright, mais il est trop raisonneur »). Sur la poésie des années suivantes jusqu'aujourd'hui, deux ou trois faits liés à l'écriture et à la lecture du poème peuvent être relevés que je m'aventurerai à évoquer ici parce qu'ils étaient déjà perceptibles dans la poésie américaine des années 1950-1970.

Des poètes comme Williams et Olson ont rappelé avec insistance que *le poème est un objet écrit* mais dépendant du souffle et de la voix. Écrit, il doit tenir compte des nouveaux moyens que, depuis la machine à écrire, les nouvelles techniques offrent au poète. Ostensiblement visibles sur la page, certains poèmes de Cummings en venaient à n'être plus lisibles à haute voix (mais la poésie strictement visuelle n'a pas aux États-Unis un développement autre que celui qu'elle a ailleurs). La voix même du poète a pris de plus en plus d'importance à partir des années cinquante. C'est d'abord, par-delà le verset biblique et blakien, une volonté, déjà perceptible chez Whitman, de faire du poème une œuvre non moins vocale qu'imprimée. Vachel Lindsay (poète « sur la route » avant Kerouac) et Carl Sandburg (avec sa guitare) savaient *interpréter* leurs poèmes. Puis trois ou quatre générations de poètes noirs ont montré l'importance pour la poésie du blues et de la musique de jazz ; en gros Langston Hughes, Robert Hayden et LeRoi Jones (qui a pris le nom d'Imamu Amiri Baraka pour mieux marquer son attachement à l'Afrique plutôt qu'à l'Amérique blanche). Ajoutons-y le rock and roll noir lorsque, par exemple, Lucille Clifton célèbre Little Richard. Enfin, deux phénomènes complémentaires ont marqué la seconde moitié des années cinquante. D'une part, à San Francisco, les dialogues de poètes avec un petit orchestre de jazz à l'initiative de Kenneth Rexroth<sup>1</sup>, ainsi que les déclamations impressionnantes de Ginsberg (*Howl* est de 1956). Et d'autre part le travail plus sophistiqué de poètes comme Olson et Duncan qui se référaient plutôt à la théorie du vers projectif et à la musique savante de John Cage ou de Lou Harrison. Depuis *45' pour parleur* (octobre 1954), Cage découpait ses allocutions selon une typographie avec des alinéas et des créneaux respectant les pauses

---

1. Il est significatif que dans « Thou shalt not kill » (Tu ne tueras point), long poème anarcho-pacifiste qu'il enregistre en 1957 avec le Cellar Jazz Quintet, Rexroth prend le ton du prêche inspiré. Au fond, c'est un retour à la poésie antique qui s'accompagnait au luth ; avec les trouvères, les troubadours et jusqu'à Ronsard, poésie et musique étaient associés.

de la voix qui les faisait ressembler à des poèmes « projectifs ». Mais c'est sans doute encore une séquelle de l'équation du « Chant de moi-même » de Whitman : « Ma respiration, mon inspiration ».

Peu à peu le principe s'est altéré ; de l'interprétation et de la voix, l'intérêt s'est déplacé vers la personne du poète lui-même et, quand celui-ci « en rajoutait », on en arrivait au spectacle, au poème écrit exprès pour les lectures publiques. Celles-ci sont, en effet, devenues monnaie courante et même monnaie d'appoint aux maigres droits d'auteur du poète. Ne critiquons surtout pas une institution bonne en soi, mais sans perdre de vue qu'un bon diseur bien entraîné peut faire passer pour intéressant un texte médiocre et qu'un mauvais interprète peut rendre insipide un chef-d'œuvre ; dans les deux cas, le risque de déception n'est pas négligeable. Dans les années soixante-dix je revois Diane Wakoski annonçant au public : « Je vais vous lire un poème extrait de mon livre *Danser sur la tombe d'un enfant de putain...* » À ce seul énoncé, le public riait de bon cœur et se réjouissait à l'avance de ce qu'il allait entendre. Dans un autre genre, Gary Snyder, au demeurant authentique poète, campé sur scène avec une simplicité très au point, disait : « Voici un poème que j'ai écrit pour mon petit garçon... » alors le murmure de la salle montrait son émotion, sa conviction que ce serait là un « vrai » poème. Ma moquerie est peut-être excessive.

Le sermon rythmé qui accompagne parfois la musique religieuse noire, sorte de *Sprechgesang* ignorant Schoenberg, a eu des retombées sur la poésie et la manière de la dire. Là encore les risques d'erreur d'appréciation sont grands : combien d'efficaces morceaux de *rap* ou de ses dérivés, une fois imprimés, se révèlent de pauvres vers de mirliton aux idées schématiques ? Mais laissons cela, par trop en marge du sujet.

C'est surtout l'influence croisée de John Cage<sup>1</sup>, des lectures soigneusement rythmées de Duncan ou Creeley et des déclamations inspirées de Ginsberg, qui a suscité le *poem-talk* ou poème-conversation (rien à voir avec les textes du même nom où Apollinaire recueillait des fragments de conversations qu'il entendait). Ce sont, selon Robert Antin, des « textes commencés, comme la plupart des conversations, comme des improvisations à un moment particulier en un lieu particulier. Ils sont enregistrés et transcrits avec plus ou moins de modifications. »<sup>2</sup> Cela donne ceci :

*this is probably the beginning*

*don't you think it was the right place to begin ?*

*well what would have been a better time ?*

*if you can tell when it's time to begin how can it be the beginning ?*

*i wanted to begin for a long time*

*or more correctly i had thought about beginning for a long time...*<sup>3</sup>

Ceci est probablement le commencement // ne croyez-vous pas que c'était le bon endroit pour commencer ? // qu'est-ce qui aurait été un meilleur moment ? // Si on peut dire quand c'est le moment de commencer comment cela peut-il être le commencement ? // Je voulais commencer depuis longtemps // ou plus exactement je pensais à commencer depuis longtemps... (trad. J. Roubaud)

1. Cf. « Discours sur rien » et « Discours sur quelque chose » dans *Silence* (Denoël-Lettres Nouvelles, 1970) et *Themes & Variations* (Station Hill, 1982).

2. David Antin, *Talking at the Boundaries*, New Directions, 1976, texte de l'auteur en quatrième de couverture.

3. David Antin, *Meditations*, Black Sparrow Press, 1971.

Ainsi se poursuit sur quelques pages un exercice amusant, jadis inauguré par Gertrude Stein. Le poète parle comme en ces longues *jam sessions* où les musiciens de jazz improvisent sans contrainte de temps. C'est sympathique mais un peu relâché et finalement, sans la présence du parleur, d'une lecture quelque peu soporifique. C'est le risque encouru par les poètes prolixes – citons parmi les meilleurs Robert Kelly et Jackson Mac Low – que de paraître bavards lorsque le lecteur se fatigue. Le gros recueil *42 Merzgedichte*<sup>1</sup> de Mac Low se rattache beaucoup plus à la musique et aux textes de John Cage qu'à la poésie écrite proprement dite (Mac Low est aussi compositeur à ses heures). La fragmentation et l'absence de syntaxe produit à l'audition un effet hypnotique, ce qui n'empêche pas le texte de faire sens de façon discontinue. Ce type de travail a connu tardivement certaine reconnaissance publique modérée (ces poètes, il est vrai, n'ont jamais cédé à une démagogie facile) mais, en réalité, ils sont d'une génération ancienne : Mac Low publiait dans *Wake* en 1950 ! Plus significativement, si l'on ouvre un des numéros de la revue *Trobar* que publiaient à New York George Economou et Robert Kelly au début des années soixante, on découvre déjà côte à côte : Kelly, David Antin, Jackson Mac Low, Ted Enslin, Rothenberg... qui n'étaient déjà pas des débutants. Ils existaient ça et là sans être vraiment distincts. Ainsi à la fin des années soixante découvrait-on avec trente ans de retard l'œuvre de ces objectivistes qui m'enthousiasmaient. Trente ans plus tard ils « tiennent » toujours. Quant à Kelly, Mac Low et autres, reste à attendre pour savoir si le temps les pérennisera ou s'ils n'étaient que des queues de comètes. Je ne parie plus.

\*

La difficulté de revenir sur un choix établi tant d'années plus tôt, même en essayant d'être objectif, résiderait moins dans le changement léger qui s'est produit dans l'appréciation publique dont on avait tout de même tenu plus ou moins compte, que dans le changement important qui s'est produit en soi : déplacement des intérêts, modification de la sensibilité, immersion dans une autre époque... Si je feuillette *Lecture de la poésie américaine* en m'efforçant de garder son point de vue sur les diverses tendances qu'il considère jusqu'en 1970, je vois bien quelques corrections qui pourraient être apportées. Dans le sillage d'Eliot, certaines étoiles ont pâli : MacLeish et Aiken auxquels je ne donnais pourtant pas si grand place. Aucun changement dans les grandes figures et Marianne Moore me semble toujours aussi délectable. Mes réserves sur Richard Wilbur et consorts seraient plus radicales aujourd'hui ; mais il y a toujours, à toutes les époques, de ces poètes qu'il faut discuter parce qu'ils sont bien en cour – et en cours – chez eux comme à l'étranger. Il y a enfin ces « petits maîtres », comme on dit en peinture, auxquels j'aurais pu prêter quelque attention si leurs œuvres avaient été plus accessibles. Mais comment trouver (en France !) les livres de Laura Riding dont le plus récent, *Collected Poems*, datait de 1938 ? Même problème pour des poètes négligés comme Kenneth Fearing dont Oppen et Duncan m'ont assuré qu'il n'est pas qu'un lointain descendant de Whitman. Je crois bien que c'est Ashbery qui a attiré mon attention sur les *Symphonies* de J.G. Fletcher. Est-ce Angeline Goreau qui m'a fait lire John Peale Bishop ? C'est à partir des années soixante-dix que l'édition a remis en circulation des figures non primordiales mais injustement oubliées de l'avant-garde entre les deux

---

1. Jackson Mac Low, *42 Merzgedichte*, Station Hill, 1994.

guerres : la turbulente Mina Loy puis Charles Henri Ford et Parker Tyler, très proches du surréalisme. Je reconnais cependant n'être pas parvenu, malgré les recommandations de Padgett, à me passionner pour Edwin Denby, ni pour John Wheelwright que m'avait conseillé James Laughlin<sup>1</sup>. Beaucoup plus amusants ont été plusieurs marginaux bizarres découverts dans les parages de William Carlos Williams et de Marcel Duchamp ; ainsi Walter Conrad Arensberg, plus connu comme mécène et collectionneur, ou la singulière comtesse Else von Freytag-Loringhoven, traduits par jeu plus que par réelle conviction de leurs talents respectifs. Dans les années soixante Philippe Soupault se souvenait bien d'Eugen Jolas et de Harry Crosby et m'avait recommandé de rendre visite à Kay Boyle et à Djuna Barnes. James T. Farrell m'avait parlé avec amusement de Bob Brown, d'Abraham Lincoln Gillespie et de leurs expériences d'écriture pour une « machine à lire ». Simultanément, George Quasha et Jerome Rothenberg, amis et admirateurs d'Antin et Mac Low, tenaient pour leur part ces créateurs excentriques dans la plus haute estime et définissaient une lignée expérimentale entre les uns et les autres<sup>2</sup>.

Si les marginaux et les petits maîtres ne sont pas des phares dans l'art ou la littérature de leur temps, leurs inventions grandes et petites peuvent éventuellement faire l'affaire de quelques autres praticiens plus talentueux. Remarquons de la même façon qu'il serait possible de faire commencer un peu en amont l'histoire de la poésie moderniste américaine, avant Pound et Eliot, du côté des vers-libristes du tournant du siècle comme William Vincent Moody, Trumbull Stickney, Bliss Carman et Richard Hovey et, bien sûr, l'excellent Stephen Crane ; mais ce serait sans doute ici compliquer excessivement l'histoire.

Un panorama, une présentation historique et documentée, doit être ordonné autant que possible. Il a fallu séparer la poésie américaine des autres poésies de langue anglaise comme si on s'ignorait de part et d'autre. Ce n'est évidemment pas le cas. Aux États-Unis on connaît bien W.B. Yeats et Dylan Thomas, et en Grande-Bretagne on lit (pas beaucoup, il est vrai) Williams et Olson ; mais, comme chaque pays a sa propre tradition et sa diction, les échanges ne sont pas si faciles. On change plus facilement de passeport que de langue et d'accent tonique. Sauf à émigrer très jeune, on ne devient pas un écrivain anglais ou américain par simple naturalisation – seul, de Jack Kerouac à Norma Cole, le passage de la frontière canadienne s'est révélé aisé. On a vu qu'Eliot a pu influencer la poésie anglaise mais son œuvre proprement poétique reste marquée malgré lui par la langue américaine ; la réciproque est vraie si l'on regarde Auden naturalisé américain mais demeurant anglais, oh tellement anglais ! même si lui aussi a pu avoir un temps un impact sur la poésie américaine. La règle n'est pas précise et reste affaire de personnes. Venue d'Angleterre à vingt-cinq ans, Denise Levertov est devenue un écrivain américain à part entière, comme Louis Simpson débarqué de Jamaïque à dix-sept ans ; mais, arrivée en Angleterre à vingt-sept ans, Sylvia Plath restera une poétesse américaine. Il est significatif d'ailleurs qu'aucun des écrivains anglais confirmés que l'Amérique accueille si volontiers n'y perd sa personnalité. Zulfikar Ghose et Christopher Middleton avaient déjà une œuvre reconnue en Grande-Bretagne lorsqu'ils se

---

1. Laura Riding, *Selected Poems in Five Sets*, Norton, 1973 ; Mina Loy, *The Last Lunar Baedeker*, Jargon Society, 1982 ; Charles Henri Ford, *Flag of Ecstasy*, Black Sparrow Press, 1972 ; Parker Tyler, *The Will of Eros*, Black Sparrow Press, 1972 ; Edwin Denby, *Collected Poems*, Full Court Press, 1975 ; John Wheelwright, *Collected Poems*, New Directions, 1972.

2. L'anthologie *America : A Prophecy* de Quasha et Rothenberg (Random House, 1973) reste en ce registre l'ouvrage de référence.

sont fixés au Texas à trente-cinq ou quarante ans ; le nouvel environnement a pu changer quelque peu leur thématique mais, malgré qu'on en ait, ils restent après plus de vingt ans aux États-Unis partie intégrante de la poésie britannique : la littérature américaine leur fait peu de place ; ils le lui rendent bien. On trouverait maints autres exemples (et notamment tout un contingent irlandais émigré à temps partiel : John Montague, Thomas Kinsella, Seamus Heaney).

Notons par parenthèse qu'avant 1970 on avait encore des groupes et des écoles poétiques assez distincts. L'orientation des revues et des petites maisons d'édition était claire ; au mieux elles s'ignoraient entre elles, au pire elles s'agressaient de critiques méprisantes. Je n'y reviens un instant que pour constater combien la situation est plus confuse aujourd'hui. Comme dans la plupart des pays occidentaux, depuis une ou deux décennies, la relève des générations s'avère difficile ; la poésie américaine est dans une phase étale où il y a peu de novation formelle, où tout est mêlé, où tout est possible. Dans les revues et les petites presses, des cohabitations existent qui auraient autrefois été impensables. C'est ainsi à Burning Deck, la petite maison d'édition de Providence où Keith et Rosemary Waldrop ont vaillamment publié depuis les années soixante-dix plusieurs dizaines d'auteurs qui vont de l'académique X. J. Kennedy à l'avant-gardiste Mac Low en passant par toutes les tendances : outre les poèmes de Keith et Rosemary Waldrop, William Bronk, Rochelle Owens, Harry Mathews, W. D. Snodgrass, Barbara Guest, Larry Eigner, Robert Creeley... Autre institution artisanale exemplaire, parvenue à survivre depuis une quinzaine d'années, la revue *Exquisite Corpse* d'Andrei Codrescu édite à Baton Rouge tout un arc-en-ciel : Carl Rakosi, Amiri Baraka, Michael Brownstein, David Ignatow, Tom Clark, Ed Dorn, Charles Henri Ford, Allen Ginsberg, James Schuyler, Robert Kelly, Anne Waldman... Ces panachages ne sont ni mieux ni pire que les partitions d'antan ; ils sont un signe de l'époque : est-ce par réaction contre les mouvements si intransigeants d'autrefois ou contre une situation éditoriale de plus en plus difficile pour une littérature digne de ce nom, et qui rend hors de propos les querelles intestines ? Louis Simpson a proposé une explication : « Les polémiques des poètes beat, des poètes Black Mountain, des poètes Sixties et des poètes de New York sont des choses du passé. La résistance à la guerre du Vietnam a amené les poètes de différents groupes sur la même plateforme et depuis ce moment ils ont cessé les polémiques. »<sup>1</sup> Peut-être faut-il, comme Simpson, incriminer un goût envahissant pour la théorie venu de l'université – de fait, il est plus facile d'exposer et d'expliquer une théorie poétique que ce dont elle est censée parler : la poésie. « Ce sont ceux qui n'ont pas beaucoup de goût pour la poésie qui aiment l'expliquer. Les poètes ont laissé faire cela car leur travail ne les incline pas à la pensée abstraite. Ils croient que la meilleure critique littéraire et la seule durable est le poème. Quand la théorie d'un art est séparée de sa pratique, cela devient absurde. Et quand elle acquiert de l'autorité, cela peut faire un tort considérable. »<sup>2</sup> Il est bien probable que la conjonction de tous ces facteurs, tant sociaux que littéraires, affecte la poésie américaine actuelle.

\*

---

1. Louis Simpson, *The Character of the Poet*, Univ. of Michigan Press, 1986.

2. *Ibid.*

*To think hard and deeply and to say what is thought regardless of consequences may produce a first impression either of great translucence or of great muddiness – but in the latter there may be hidden possibilities.*

Charles Ives, *Essays before a Sonata*

Or il y a quelque chose que je pourrais tenter d'évoquer, qui expliquerait tout à la fois mon attachement à *Lecture de la poésie américaine* et ma longue réticence à sa réédition.

Mes premiers contacts avec l'Amérique, il se peut bien que ce soit vers 1943, avec l'arrivée des GI's au Maroc, quelques denrées alimentaires rares et bienvenues telles que le lait en poudre et le chocolat. J'étais trop petit ; injustement, je ne m'en souviens pas. Mais j'ai souvenir d'*American Patrol* que serinait leur radio et qui était si différent de la musique qu'on entendait dans les médinas. L'intérêt pour la poésie, américaine ou autre, c'est venu en France, beaucoup plus tard. Je suppose que c'est d'abord apparu bizarrement avec Tarzan et Guy L'Éclair alias Flash Gordon. Puis c'est au collègue américain de Rochefort que mes petits camarades m'ont appris tout un vocabulaire de *four letter words* et des expressions imagées indispensables lors d'une bonne prise de bec. C'est aussi là que j'ai compris qu'un poème était plus qu'une « récitation » : sur un livre au papier glacé, devant une gravure représentant un chevalier médiéval, un de ces poèmes assez clinquants pour mes goûts d'enfant : « *Gaily bedight, A gallant knight, In sunshine and in shadow...* » Ce poème de Poe, je le sais encore par cœur. Et puis, parce que celle-ci (elle s'appelait Lu-Ann) avait sa fenêtre au trentième étage à Atlanta et celui-là un grand-père qui possédait des centaines de vaches au Wyoming, j'imaginai des maisons presque aussi hautes que des montagnes et des champs vastes comme un département d'ici. Le pain de mie et le *coke* au goût médicamenteux passaient mieux parce qu'il y avait un juke-box où l'on pouvait entendre Hank Williams et Frank Sinatra. Je dévorais avec un plaisir sans mélange tous les magazines dont je pouvais m'emparer : *Look, Life, True Confessions*, ou même *Tales of the Crypt* d'un si grandiose mauvais goût.

De ma petite enfance qui découvre le chewing gum et Glenn Miller, je ne renie rien, ni de mon enfance enchantée par Tarzan, Donald et Flash Gordon, non plus que des premiers blue jeans pas encore internationaux. À treize et quatorze ans je me suis délecté d'Edgar Poe et des *Tales of the Crypt*. À quinze et seize ans j'ai aimé *Rock Around the Clock*, sans préjudice, par ailleurs mais simultanément, pour les poèmes de Baudelaire et de T. S. Eliot. C'était un heureux bric-à-brac dont il n'y a rien à rejeter. Ensuite tout est allé très vite : Reverdy, Ponge et Kandinsky, Ezra Pound, Cummings et Duke Ellington. La main passe. Le temps aussi. À partir de 1964, enfin, j'ai commencé à publier ce qui sera *Lecture de la poésie américaine*. La presse et le public ont bien accueilli le livre et j'ai déjà dit que seuls quelques spécialistes avaient fait la petite bouche devant des poètes qui avaient noms Zukofsky ou Reznikoff ou renâclé devant des artistes inconnus. Or, à tort ou à raison, la précision de mon information et la liberté de mes options avaient surpris les États-Unis où n'existait pas encore un livre de ce type. Si de Pound à Lowell je m'en tenais aux valeurs reconnues, la suite n'allait pas de soi à la fin des années soixante – faire entrer en littérature les objectivistes et les beatniks, discuter la poésie noire sans la mettre dans un ghetto, présenter des groupes alors considérés

comme marginaux : *The Sixties*, Olson, Duncan et le *projective verse*, Ashbery et les poètes de New York.

L'Université américaine m'ayant fait l'honneur de penser que je connaissais bien la littérature des États-Unis, j'ai dit plus haut qu'on m'y a invité à enseigner. Avant même mon départ de France, un petit nombre de poètes américains m'avaient fait l'amitié de m'écrire (Duncan, Oppen) et j'en avais rencontré quelques autres de passage en Europe (Wright, Simpson, Koch). Mais une fois sur place, il ne m'a pas fallu des années pour rencontrer la presque totalité des poètes et artistes dont j'avais parlé. Un pan entier de ma vie.

J'ai fait les courses le vendredi soir au supermarché Cristede's avec Celia et Louis. J'ai discuté des heures sur des traductions de Larbaud avec Ron et Bill dans un petit bar de Broadway. Regardé un film de vampires avec Robert, le son coupé parce que Jess préférait écouter une symphonie de Mahler. Louis (pas le même) m'a emmené faire de la voile dans le Sound. J'ai assisté à la première de *Captain Gorgeous* de Michael. Dansé avec Denise dans une rue de Boston, comme ça, pour rien, pour rire. J'ai suivi Jim démontrant un coup de base-ball sous l'œil approbateur des habitués du *diner* du coin. Pelleté de la neige dans l'hiver du Minnesota avec Robert (un autre) enfoncés jusqu'aux hanches. Avec Bob, l'un et l'autre *pleasantly plastered*, je suis allé à une *jam session* quelque part derrière la chapelle Rothko. Jim (encore un autre) m'a montré comment imiter le président Nixon en s'écrasant le bout du nez. En attendant le ferry j'étais avec George et Mary et nous discussions avec les pêcheurs de Tiburon. Pendant que Charles s'esclaffait, j'étais devant lui trempé comme une soupe, penaud. Au sortir d'une galerie de Greenwich Village, j'ai marché avec John, bras dessus, bras dessous, en équilibre précaire. J'ai pleuré de rire avec Rosemary parce que Keith, cheveux ébouriffés, faisait le loup-garou. Comme un vrai pique-assiette je dînais chez George et Susan alors que j'avais déjeuné chez George et Rochelle. Et je dormais chez Jim et Margot pendant que leur chien, nommé Emily Dickinson, vidait le frigo...<sup>1</sup>

Ils sont plus nombreux encore tous ceux qui, sans être des amis proches, m'ont reçu ici et là sans s'occuper si j'étais en costume-cravate ou en blue jeans-parka et point trop propre, arrivé en avion, en voiture, en bus ou en stop. Rakosi dans une banlieue de Minneapolis, Schuyler dans une banlieue du New Jersey, Flossie Williams à Rutherford, Ginsberg et Orlovsky dans un hôtel je ne sais plus où. Je revois le regard profond de Berryman, le sourire de Snyder, la haute stature de James Dickey et de Ted Berrigan – ou de Carolyn Kizer. Kinnell la mèche en bataille, de passage au 784 Columbus Avenue. Bill Merwin et Kenneth Koch dans les rues de Montataire. Robert Kelly et Chuck Stein que je comparais à Laurel et Hardy ; et Brother Antoninus à un catcheur en retraite. Je n'oublie pas Rexroth m'emmenant voir les tours Watts ; William Eastlake sorti de sa réserve (une réserve Navajo) et débarquant chez les Cuddihy à deux heures du matin ; Lou Harrison improvisant un singspiel dans un petit théâtre de carton ; Christopher Isherwood, silencieux, fragile, au bord d'une piscine, sous le soleil californien ; John Hawkes qui fait une partie de « bras de fer » avec Angeline Goreau ; Kay Boyle qui sert le martini dans des verres à bière en demandant si Philippe Soupault boit toujours autant ; John Cage penché avec intérêt sur ma récolte de champignons *bluets* ; Djuna

---

1. Dans ce paragraphe : C. et L. Zukofsky, R. Padgett et B. Zavatsky, R. Duncan et Jess, L. Simpson, M. McClure, D. Levertov, J.T. Farrell, R. Bly, R. Creeley, J. Wright, G. et M. Oppen, Ch. Reznikoff, J. Ashbery, R. et K. Waldrop, G. et S. Quasha, G. Economou et R. Owens, J. et M. Schevill...

Barnes, capricieuse, soupçonneuse, volubile, ne téléphonant qu'au milieu de la nuit ; De Kooning pétrissant à pleines mains des figures de pêcheurs de Long Island ; Auden qui a perdu sa valise (on la retrouvera) ; Brion Gysin toujours tout sourire me présentant son glabre et raide ami Burroughs ; mon voisin dans l'avion New York-Paris, Dizzy Gillespie qui me détaille des recettes de cuisine ; le vieux peintre Thomas Hart Benton parvenant à chanter « Freight Train » ; Donald Hall déplorant la difficulté de trouver des poireaux aux États-Unis ; et puis, et puis Henry Hayden à Ann Arbor, Dick Gallup à Lancaster, Rothenberg à New York ou San Diego... J'oublie, et si je plaisante, mon affection et ma reconnaissance sont cependant intactes.

Or ma dette ne s'étend pas seulement à des écrivains et artistes mais à bien d'autres personnes qui m'ont appris quelque chose de l'Amérique et des Américains, qui m'ont *supporté* à un moment ou un autre. Amos Coffman, assureur à Chicago, Lorraine Everett, infirmière à Brownsville, ce camionneur dont je n'ai jamais su le nom qui m'a hébergé dans un patelin des Appalaches mémorablement appelé Lynch, ou ces Jesus Freaks inquiétants et rigolards quelque part au Colorado. De l'Amérique j'ai appris de Joanne Huybenz autant que de Sam Mendales. Carolyn Bergin de Sulfur Springs m'a apporté autant que Sue Lagerquist de Des Moines, et Norma Van Doren, danseuse de cabaret, autant que David Edwards, professeur de sciences politiques. Et il y a, bien sûr, Tiny Tim, véritable artiste dans la préparation des cocktails de crevettes à l'Hemispher Plaza de San Antonio – là, vous descendez Commerce jusqu'à l'Alamo et, sur la droite... bon, enfin vous trouverez facilement. Tous personnages authentiques et riches de quelque chose qui n'a pas pour fin la littérature et l'art. Même si un ou deux d'entre eux partagent éventuellement un nationalisme naïf très répandu aux États-Unis, ceux-là ne bombarderaient pas des Vietnam, ne joueraient pas avec les gouvernements des pays faibles. Non, l'Amérique n'est pas qu'un repaire de nantis démagogiques, de Ku Klux Klan et religions plus ou moins aberrantes, et de séries télévisées stupides. C'est aussi un pays généreux.

À ne retenir que l'aspect positif des événements et des gens, le cheval qui m'a expédié à l'hôpital de Mendocino me sera à la longue aussi cher que ma partenaire des tournois de rock 'n roll. L'un et l'autre ont disparu dans le temps mais je ne saurais les oublier en reprenant un ouvrage où *Roan Stallion* était un fait divers autour d'un étalon avant d'être un livre de Robinson Jeffers, et *Great Balls of Fire* un tube de Jerry Lee Lewis avant d'être un recueil de Ron Padgett.

Commence-t-on à comprendre pourquoi je ne pouvais plus librement rendre compte de la poésie américaine après tout cela ?

Je connaissais mon sujet de trop près pour avoir des certitudes. Tous ces poètes m'étaient trop proches. Comment aurais-je été objectif devant les livres d'un auteur dont le rire me résonne encore dans la mémoire et nonobstant nos escapades ? Si je marquais une réserve sur la poésie de Ted Enslin, ne serais-je pas ingrat envers mon aimable interlocuteur de Grand Haven ? Si j'écrivais un rapport flatteur sur celle de Thomas Johnson, ne courrais-je pas le risque de rendre sa courtoisie à l'homme souriant qui m'attendait à Memphis ? Il est évident que l'amitié et l'équité intellectuelle auraient parfois des difficultés à s'équilibrer. Dans le monde entier le copinage est souvent une maladie fatale, pas seulement en littérature. Par faiblesse peut-être, pour n'avoir pas à affronter ce problème sans doute, je n'ai plus parlé de poésie américaine publiquement. Que celui qui n'a jamais tergiversé me jette la première pierre.

J'ajouterai que la perte de nombre de mes plus chers amis – Oppen, Duncan, Zukof-

sky, Wright, Farrell et tant d'autres – a définitivement daté ce livre dans ma vie et m'en rend la relecture impossible. Le temps. *To-morrow and to-morrow and to-morrow*, dit Macbeth : Tous morts ô tous morts ô tous morts ô. Cher Louis, nous n'irons plus chez Cristede's.

Peu après mon retour des États-Unis je me suis donc détourné de la poésie américaine. Comme l'occasion m'était donnée de me plonger dans la culture russe, j'ai commencé une lecture de la poésie russe, sans oublier les arts plastiques concomitants, quitte à la délaissier ensuite pour l'Amérique latine. Au pire on dira que je suis instable, au mieux que je suis curieux. Rien n'était d'ailleurs perdu pour la poésie américaine : Jacques Roubaud et Michel Deguy, Jacques Darras puis Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud ont fait de copieuses anthologies<sup>1</sup> ; Yves Di Manno et bien d'autres jeunes traducteurs sont apparus. À une époque ou l'autre, certains m'ont amicalement reproché de n'avoir pas continué mes lectures américaines. En vérité j'ai continué, mais je n'en ai rien dit.

\*

*If there is a witness to my little life  
To my tiny throes and struggles,  
He sees a fool ;  
And it is not fine for gods to menace fools.*  
Stephen Crane, *The Black Riders*, 1895

Et il y a encore quelque chose que je voudrais dire : au moment où j'écrivais *Lecture de la poésie américaine* on pouvait encore choisir, et l'arrivée à la Biennale de Venise en 1964 des œuvres d'un peintre américain sur un croiseur de l'US Navy n'était pas encore vue comme un symbole. Le plombier et la dactylo ne se sentaient pas obligés de fumer des cigarettes américaines ; les garçons barbouilleurs de murs pouvaient y écrire autre chose que *Kill* et *Fuck*, de cette même langue de bois où ils ne saisissent encore aujourd'hui que quelques mots dans la musique de leur walkman qui leur cogne aux tympan ; la télévision avait encore d'autres priorités que des séries et feuilletons américains simplistes pétris de bons sentiments ou de violence gratuite ; etc. Ceci est devenu la norme, le nouvel ordre dans le monde entier. *Lecture de la poésie américaine* ne va pas dans le sens d'une invite à l'américanisation mais, au contraire, d'une information et d'un échange réfléchi – un de ces échanges sans lesquels une culture meurt aussi sûrement que si on se substitue à elle.

Les États-Unis sont tout à la fois le père Noël et le père Fouettard, l'ogre absolu du monde en cette fin de siècle. Ce n'était certainement ni mieux ni pire autrefois, sauf que les pays les moins forts pouvaient choisir à quelle sauce ils seraient mangés, ou du moins les grandes puissances leur en laissaient-elles l'illusion : sauce américaine en Amérique latine et Extrême-Orient, soviétique en Europe orientale, française en certains pays d'Afrique, britannique, etc. Aujourd'hui la planète passe sous contrôle américain – la Chine elle-même peut-elle refuser cette avance, ces avances ? La stérilisation culturelle

---

1. M. Deguy et J. Roubaud ; *Vingt-cinq poètes américains*, Gallimard, 1980 ; J. Darras, *34 poètes d'Amérique et d'Angleterre*, In'huï, 1979 ; E. Hocquard et C. Royet-Journoud, *49 + 1 nouveaux poètes américains*, Royaumont, 1991. Ajoutons-y une déconcertante *Anthologie de la poésie protestataire des USA (1980-1994)* par E. Katz et C. Haye, Temps des Cerises, 1997.

et l'obsession du lucre valent-elles mieux que la censure et la brutalité ? Les pays qu'on a connus écrasés par des dictatures, on les retrouve aujourd'hui seulement préoccupés de se procurer des dollars, par des voies officielles ou par des voies illicites, si tant est qu'on puisse toujours distinguer les unes des autres.

En temps de paix, il est manifeste qu'après les moyens économique-financiers, les moyens « culturels » sont les plus puissants. Au premier rang de ceux-ci : la langue – soit-disant anglaise et, en fait, américaine. La puissance économique et technologique ne rend pas la langue américaine obligatoire mais la rend indispensable. Dans les pays d'Europe de l'est comme en Amérique latine et en Asie, le bureau de change (dollars seulement) voisine avec le cours d'anglais ; et, comme viennent ensuite les prêches politiques et religieux, l'église, dont la confession n'importe guère, n'est jamais très loin. Quel que soit le pays, et nos pays « riches » y compris, il faut d'ailleurs compter avec la collaboration (je pèse mes mots) des médias et des marchands du temple : ceux qui diffusent l'information assoient leur autorité par un jargon « branché » toujours plus ou moins anglais, et ceux qui veulent vendre un déodorant ou une voiture lui donnent un nom anglais et en font la publicité en prenant l'accent américain.

Défions-nous des assertions stalinienne d'autrefois : il n'est pas exact de dire que la culture américaine est impérialiste. Une politique peut-être impérialiste mais non pas une culture en soi. On ne peut cependant pas ignorer quelques faits qu'on ne désignera jamais assez à l'attention, car ils sont devenus si communs qu'on ne s'en offusque plus et qu'on finira par les trouver normaux.

Certes, à New York comme à Houston, à Taïpe comme à Caracas, à Berlin comme à Kinshasa, les cinémas et télévisions proposent les mêmes produits à base de sentimentalisme naïfs ou de violence étourdissante, une authentique technicité mise au service d'historiettes accessibles aux intellects les plus faibles, destinées à infantiliser davantage les moins protégés. L'accoutumance à toute cette pacotille s'est emparée du monde entier. Ainsi les chats abrutis de produits en boîte, eux aussi gagnés par l'obésité physique et mentale, ne rêvent plus d'escalades ou de chasses aux souris ; ils n'attendent que le moment où tombera devant eux le contenu d'une nouvelle boîte étiquetée d'anglais.

Certes, les États-Unis édictent les modes vestimentaires et alimentaires d'une part appréciable de la population. Va pour la casquette à l'envers ou le hamburger. Pourquoi pas ? Mais il y a plus gênant. Dans les anciens pays communistes le sigle d'une boisson gazeuse sur fond rouge a remplacé la faucille et le marteau des drapeaux rouges ; dans les anciennes dictatures latino-américaines l'affichage recommande « Buvez cela » à la place de « Votez pour cela ». On pourrait en sourire, voire imaginer là un signe de libération si ce n'est que, déjà, dans les buvettes, au Cambodge ou en Moldavie, il n'y a plus à boire que *cela*. On a voulu croire un peu vite que les pays de vieille culture, en Asie ou en Europe, ne se laisseraient pas gagner par l'uniformisation au ketchup et pain de mie. C'était compter sans les phénomènes de mode et la puissance publicitaire du *fast food* et des jeux nouveaux. Ces produits proposent en somme un mode de vie. L'alimentation de synthèse va de pair avec les féeries en matière plastique des disneylands et de leurs ersatz européens. Ces réjouissances payantes et planifiées exercent une puissante séduction et l'on parle à leur propos de lieux d'activités sans classe, comme d'une nouvelle forme de *melting pot*. En réalité, ces petits *melting pots*, comme le grand, ne fonctionnent que pour ceux qui en ont les moyens. Ceux qui ne réussissent pas dans ce type de société restent des minables, des *bums* et, le racisme venant vite, des *Spades*, *Kikes*, *Wops*, *Chinks* et mille dénominations insultantes.

Constatation banale : télévision, *fast food* ou jeu électronique, la culture du plus grand nombre n'est qu'un produit de consommation. Toute une jeunesse nourrie de ketchup, d'images violentes et d'un peu d'anglais de conversation pourra-t-elle accéder au soufflé aux pommes, à Emily Dickinson et Eugenio Montale, à Jasper Johns et Mauricio Kagel ? Si les États-Unis doivent donner le ton, imposer l'imitation à la littérature et l'art du plus haut niveau, c'est une question plus grave qu'adopter le *skate-board* ou danser le *hip hop*. Ce ne sont pas seulement les écrivains et les artistes qui doivent réagir, mais les plus hauts responsables politiques et culturels, les éditeurs, les marchands d'art, les responsables des institutions culturelles, bref le monde intellectuel dans son ensemble.

La puissance économique et militaire entraîne dans son sillage, on le sait, la littérature et l'art. L'appréciation intellectuelle s'en trouve faussée. Tout se passe comme si on ne pouvait douter qu'une nation qui possède les bombardiers les plus redoutables et la boisson gazeuse la plus universelle, ait aussi les écrivains les meilleurs. Ils peuvent naturellement être excellents mais pas au point d'éclipser ceux des autres pays (Quelle tristesse à écrire de telles banalités !) À qualité égale, un écrivain ou un artiste américains ont incommensurablement plus de chances d'être reconnus hors de leur pays qu'un écrivain ou artiste d'une autre nationalité – bien des artistes l'ont d'ailleurs compris qui ont adopté la nationalité américaine. De là la frénésie des institutions artistiques pour acquérir à n'importe quel prix des œuvres américaines, de là le flot de romans ou de « livres pratiques » américains traduits sous toutes les latitudes. Quand la publicité télévisée s'en mêle, ils ont le monopole absolu. Or même les plus célèbres, les Saul Bellow et les Norman Mailer, ne sont après tout que des romanciers assez conventionnels. Pour les écrivains, il y a le problème de la langue, dira-t-on et celle de Truman Capote est infiniment plus répandue que celle de Tibor Dery. Admettons et revenons à ce qui est comparable. Il n'est pas certain que l'opinion accepte Arshile Gorky comme un géant à l'égal de Malévitch, et Richard Serra comme un nouveau Brancusi, mais le marché de l'art a d'autres arguments plus convaincants que l'esthétique. Emilio Vedova et Pierre Soulages *valent-ils* donc tellement moins que Franz Kline ? Jasper Johns est un bon peintre mais vaut-il vraiment beaucoup plus qu'Antoni Tápies ? Etc. Mais laissons là les artistes qui ne sont pour rien dans les prix qu'on fait de leurs œuvres.

Répétons que, comme toute culture digne de ce nom, la culture américaine n'a rien à voir avec le lucre et le nivellement par le bas. C'est Hawthorne, Stevens, Ives, Hopper, Basquiat, Thomas Pynchon... C'est aussi une culture populaire sympathique, celle de Louis Armstrong, Chuck Berry, Charlie Chaplin, *Autant en emporte le vent* et *Little Nemo*, un bon *pecan pie* et même un *hamburger* s'il n'est pas de viande synthétique...

Parce qu'elle est de plus en plus entre les mains de ceux qui la réduisent à la simple consommation, la culture américaine est elle-même en danger. Elle se nivelle, s'édulcore, s'uniformise parce que la production télévisée, l'édition de masse et le marketing ne menacent pas moins Marianne Moore que Francis Ponge, pas moins Calder que Kupka et John Ashbery qu'Octavio Paz. La mise au pas à laquelle procèdent la machine et la morale mercantiles se fait autant à l'intérieur du pays qu'à l'extérieur. Les enfants de Williams, Cage et Pollock mènent le même combat que leurs pairs étrangers.

31. VIII. 97