



HAL
open science

Jack Spicer dans la forêt adultère

Lang Abigail

► **To cite this version:**

Lang Abigail. Jack Spicer dans la forêt adultère. Nathalie Koble, Amandine Mussou, Mireille Séguy eds. *Mémoire du Moyen Âge dans la poésie contemporaine*, Hermann, 2014, 9782705684464. hal-01418929

HAL Id: hal-01418929

<https://hal.science/hal-01418929>

Submitted on 10 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

II

Jack Spicer dans la forêt adultère

ABIGAIL LANG

Dans l'article qu'elle consacre à Jack Spicer et à Cole Swensen, « *In the far distance*: mémoire du Moyen Âge et poétique de la revenance dans la poésie contemporaine », Nathalie Koble dégage parfaitement « l'enjeu de la résurgence médiévale » dans la poésie contemporaine.

Le Moyen Âge sert à lutter contre trois tyrannies, conçues comme constitutives du sujet classique, dont hérite la modernité: [1] celle du temps envisagé dans son orientation chronologique et son appréhension linéaire, [2] celle du sujet cartésien conçu comme unité claire et distincte et point de fuite à partir duquel s'ordonne toute perspective, [3] celle du primat de la signification enfin, qui pose la relation de l'œuvre au langage comme une exigence pensée sur le mode de la soumission. Cadre temporel, ancrage subjectif, clarté du message [...] le recours à la mémoire du Moyen Âge [...] permet de briser les cadres de ces structures pour faire l'expérience d'une temporalité non homogène, d'un sujet fuyant et démultiplié, et donne lieu à des œuvres qui valorisent la variation sur la forme, la polyphonie et le dynamisme de la langue, pensés comme les lieux d'une signification qui leur sont propres¹.

1. KOBLE Nathalie, « *In the far distance*: mémoire du Moyen Âge et poétique de la revenance dans la poésie contemporaine », in FERRÉ Vincent, MONTROYA Alicia (dir.), *Speaking of the Middle Ages Today: European and Transatlantic Perspectives*, Londres, Boydell and Brewer, à paraître en 2014.

Il ne s'agira pas ici de revenir sur ces conclusions théoriques mais de reprendre en détail le cas Spicer et de le contextualiser pour mieux comprendre ce qui a pu pousser un poète californien du xx^e siècle à placer si fortement sa poésie sous le signe du Moyen Âge.

I. *TRADUTTORE TRADITORE*

Premier constat : le cas de Spicer n'est pas isolé. Robert Duncan et Robin Blaser, les deux poètes dont il est le plus proche et avec qui il forme à la fin des années 1940 la Berkeley Renaissance, sont également nourris de références médiévales. Plus largement, c'est une bonne partie du renouveau moderniste dans les pays anglophones qui s'est placé sous le signe d'un retour au passé, notamment médiéval. « [N]ous sommes les héritiers d'un travail effectué dans les premières décennies de ce siècle », écrit Duncan lorsqu'il évoque le retour du spirituel et d'une forme d'Éros qu'incarnent les troubadours dans les œuvres d'Ezra Pound, H.D. ou D.H. Lawrence². Pour la poésie américaine, c'est avant tout Ezra Pound qui inaugure le retour au médiéval³. Son premier livre, *L'Esprit des littératures romanes*, propose un panorama de la littérature médiévale à l'aune du contemporain. Pound récuse l'approche philologique et comparatiste au profit d'une approche poétique et pragmatique. Il s'agit de puiser à ces sources anciennes pour rénover la poésie contemporaine. Le mot d'ordre poundien « *Make it new* » enjoit moins de faire table rase du passé que d'y replonger avec un regard critique pour en tirer des enseignements et des techniques. Aussi Pound accorde-t-il à la traduction une importance primordiale et encourage-t-il inlassablement ses contemporains et successeurs à traduire. Sans être un théoricien de la traduction, il incite par son exemple à s'éloigner de la lettre pour ressusciter par des moyens variés l'esprit de l'original. Les latinistes et philologues du début du siècle ont raillé sa traduction de Properce parce qu'y apparaissaient des anachronismes comme « frigidaire ». Chez Spicer également, Merlin est contemporain de Marilyn, Galaad de la guerre d'Espagne. Ces « anachronismes » sont l'effet d'une vision synchronique de l'histoire littéraire résumée dans un adage poundien qui a fait fortune :

2. DUNCAN Robert, *The H.D. Book*, éd. et intr. de Michael Boughn et Victor Coleman, Berkeley (CA), University of California Press, 2012, p. 96.

3. Encore qu'une telle affirmation mérite d'être nuancée : il n'y a jamais eu de réelle rupture, les victoriens et les préraphaélites ayant massivement eu recours à la matière médiévale.

« Toutes les époques sont contemporaines⁴ ». À l'ordre chronologique reconstitué par l'historien, le poète substitue une simultanéité imaginaire au moment de la composition. Cinquante ans plus tard, les poètes de la Berkeley Renaissance ont par ailleurs le sentiment étouffant de vivre dans un monde désormais clos, « mondialisé⁵ ». Dans une lettre à un ami sous les drapeaux, Spicer écrit :

Imagine la magnificence de ces voyages – ne pas savoir à quel point la terre est grande, combien d'îles il y a... Un tel monde mériterait qu'on se batte pour lui, un monde encore sans cartes... Je n'ai rien contre l'armée, mais contre ce type d'armée, rien contre le fait de tuer, mais cette façon de tuer. Ils nous ont donné du danger sans aventure, du travail sans satisfaction, de la douleur sans dignité. Ils ont exterminé les traîtres mahométans avec leurs bombes H et tué les licornes au lance-flamme. Ils ont cartographié le moindre centimètre carré du monde et nous ont emprisonnés dans ces cartes. Échappons-nous⁶.

L'espace ayant été entièrement quadrillé et la « romance » éradiquée, les voyages d'exploration devront désormais se faire dans le temps et les aventures être intérieures ou métaphysiques⁷.

La translation temporelle et le transport du réel occupent beaucoup Spicer comme en témoigne son premier livre, *After Lorca* (1957), où alternent des traductions fidèles, infidèles et imaginaires de Lorca et des lettres de Spicer à Lorca, le tout précédé par une préface « de » Lorca, mort en 1936. Comment consigner le réel dans le poème ? Spicer énonce sa théorie des correspondances qui fonde ses translations temporelles :

Les choses ne sont pas reliées ; elles correspondent. C'est ce qui permet au poète de traduire des objets réels, de les transporter à travers le langage aussi facilement qu'il peut les transporter à travers le temps. Cet arbre que vous aviez vu en Espagne est un arbre que je n'aurais jamais pu voir en Californie, ce citron a une odeur et un goût

4. POUND Ezra, *The Spirit of Romance*, New York, New Directions, [1910] 1968, p. 6.

5. Voir par exemple Robert DUNCAN, *The H.D. Book*, *op. cit.*, p. 153-154.

6. SPICER Jack, *The House That Jack Built. The Collected Lectures of Jack Spicer*, edited and with an afterword by Peter Gizzi, Hanover (NH), Wesleyan, 1998, p. 6.

7. Spicer était un grand lecteur de science-fiction et parmi les visiteurs occasionnels des réunions de la Berkeley Renaissance à la fin des années 1940, il y avait Philip K. Dick.

différent MAIS la réponse est ceci – chaque lieu et chaque temps possèdent un objet réel qui peut correspondre à votre objet réel⁸.

C'est aussi dans ce premier livre que Spicer définit ce qu'il entend par tradition. Il se moque de la tendance de ses contemporains au « patchwork historique » pour affirmer que « [l]a tradition signifie bien plus que cela. Elle signifie des générations de poètes différents dans des pays différents racontant patiemment la même histoire, écrivant le même poème, gagnant et perdant quelque chose dans chaque transformation [...]. L'invention est simplement l'ennemie de la poésie. » (Suchère, 21 ; *Collected Poetry*, 110-111)

À contre-courant des valeurs dominantes de l'époque, qui demeurent grossièrement romantiques, Spicer revendique une approche médiévale de la littérature comme continuation, reprise et variation. Mais dans « sa » préface, Lorca-Spicer dénonce ces traductions – « transformations » comme des adultérations :

Il faut dès le début bien faire comprendre que ces poèmes ne sont pas des traductions. Même dans la plus littérale d'entre elles M. Spicer semble prendre plaisir à insérer ou à substituer un mot ou deux qui changent complètement l'esprit et souvent le sens du poème tel que je l'ai écrit. Le plus souvent il prend l'un de mes poèmes et lui adjoint pour moitié une autre de sa main, donnant ainsi l'effet d'un centaure involontaire. (La pudeur m'interdit de conjecturer sur la partie de l'animal qui est la mienne.) (Suchère, 17 ; *Collected Poetry*, 107)

La fidélité à la tradition exige la trahison, la méthode de la continuation impose l'interpolation. La formule *traduttore traditore* rappelle que la trahison guette avant tout celui qui est au plus près d'un texte, or toute la poétique de Spicer s'ancre dans la traduction. En accouplant les poètes, les genres, les époques, Spicer cherche à recréer centaures et licornes, à rouvrir de l'intérieur un monde excessivement clos et classifié. Si Spicer est entièrement voué à la « poésie pure », par opposition à la prose, il embrasse une poétique de l'impur : « J'exige du poème qu'il soit aussi pur que le ventre d'une mouette » (*Collected Poetry*, 120). Le tourment de Spicer qui n'ira qu'en s'accroissant

8. SPICER Jack, *Les livres de Jack Spicer. C'est mon vocabulaire qui m'a fait ça*, traduction Éric SUCHÈRE, Bordeaux, Le bleu du ciel, 2006, p. 49. SPICER Jack, *My Vocabulary Did This To Me. The Collected Poetry of Jack Spicer*, éd. Peter Gizzi et Kevin Killian, Middletown (CT), Wesleyan, 2008, p. 133-134. Lorsque j'utiliserai la traduction d'Éric Suchère, j'indiquerai d'abord les références de celle-ci puis celles du texte original en anglais.

pourrait venir de la double exigence éminemment médiévale de fidélité et de trahison.

Ce tourment se nourrit aussi d'un déchirement entre solitude et communauté. D'une part, « la solitude est nécessaire à la poésie pure », tout contact personnel menace l'équilibre du poète, le fait chuter dans son identité sociale, quotidienne : « Le poète, à ce moment, cesse d'être un homme mort » (Suchère 68 ; *Collected Poetry*, 150). Mais dans la lettre précédente, Spicer évoque son besoin impérieux de partager ses poèmes avec d'autres, d'avoir un auditoire – c'est pour cela qu'ils sont si souvent dédiés. Cette communauté s'étend aux morts, comme en témoigne tout le projet d'*After Lorca*. Dans ses poèmes de jeunesse, écrit Spicer à Robin Blaser, il en était encore à chercher à *convertir* l'expérience en poésie, comme des devises étrangères, alors qu'il s'agit de la recréer par un système de poèmes qui entrent en résonance les uns avec les autres :

Les poèmes devraient retentir encore et encore les uns avec les autres. Ils devraient créer des résonances. Ils ne peuvent pas vivre seuls pas plus que nous. [...] Un poème ne doit jamais être jugé seul. (Suchère, 90 ; *Collected Poetry*, 163).

Aussi, à partir de 1957, renonce-t-il définitivement aux poèmes isolés (qu'il appelle des *one night stands*, des liaisons sans lendemain) pour le livre et une écriture sérielle. Il ne s'agit plus de partir en quête du « poème parfait », aussi introuvable que le Graal, mais de « laisser sa manière d'écrire du moment suivre son propre chemin, explorer et battre en retraite mais ne jamais être complètement réalisée (confinée) dans les limites d'un seul poème » (Suchère, 89 ; *Collected Poetry*, 163). Bref, il faut renoncer à l'objet pour le procès, au Graal pour l'aventure.

II. LA FORÊT OBSCURE

Spicer a résumé l'essentiel de sa poétique dans quatre conférences données en 1965, quelques semaines avant sa mort⁹. Le livre que Spicer prend comme exemple pour expliciter le poème sériel dans la deuxième conférence est *The Holy Grail*, qui est aussi son livre le plus explicitement médiéval.

9. SPICER Jack, *The House That Jack Built. The Collected Lectures of Jack Spicer*, éd. et postface de Peter Gizzi, Hanover (NH), Wesleyan, 1998. Les trois premières conférences, données à Vancouver, viennent de paraître en français : SPICER Jack, *Trois leçons de poétique*, transcriptions, introductions et notes de Peter Gizzi, traduction de Bernard Rival, Courbevoie, THTY, 2013.

Pour écrire un bon poème, explique Spicer, il faut être dans l'ignorance, ne pas savoir ; la dictée est donc plus sûre que l'expression. Le poète, comme l'Orphée de Cocteau, est une radio qui reçoit des messages, ou la visite de martiens venus du Dehors ou d'ectoplasmes venus de l'enfer. Dans *The Holy Grail*, la figure du poète est Merlin qui voit le passé et l'avenir (« who saw two ways », *Collected Poetry*, 346) : « Il prétendait qu'il était une station de radio et écoutait de la graal-musique toute la journée et toute la nuit tous les jours et toutes les nuits ». « Enfermé là par une trahison qui n'était pas tout à fait la sienne », la tâche du poète est d'être disponible et d'attendre (Suchère, 269 ; *Collected Poetry*, 347). Spicer écrivait généralement un poème (une section) par nuit, attendant souvent plus d'une heure entre deux vers. Car les livres sont dictés jusque dans leur structure même ; le poème sériel est chronologique dans son écriture, si bien qu'on ne coupe pas, on ne regarde pas en arrière. On entre dans la forêt sans plan et on suit un chemin (*the bloody path*) sans se retourner. Parfois il n'aboutit nulle part. Si on se concentre suffisamment sur le poème (la sous-partie), on a plus de chances d'être un récipient vide (*an empty vessel*), d'être rempli par ce qui vient du Dehors (*Lectures*, 54-55).

Dans le poème sériel, le Graal est tantôt le poète en attente du poème, tantôt le poème, mais la métaphore prend des tours encore plus inattendus : « Le graal est le contraire de la poésie/Nous remplit au lieu de se servir de nous comme d'une coupe où boivent les morts » (Suchère, 254 ; *Collected Poetry*, 332). Le poète est une coupe, non pas destinée à être comblée par la dictée du Dehors, mais à être vidée par les morts. « [Q]u'est ce que le saint graal ? » est la question que redoute Lancelot (262 ; 340). Avec Spicer, une question aussi frontale est vouée à l'échec puisque chaque nouvelle métaphore invalide la précédente. Dans l'ébauche de l'ouvrage qu'il comptait consacrer au tarot, *Understanding Tarot Cards: A Short Manual On The Use Of Tarot Cards For Predicting The Future And Clarifying The Past*, Spicer pose clairement son approche structuraliste du sens : « Aucune carte individuelle n'a de sens en elle-même, elle l'acquiert uniquement en relation avec les cartes qui l'entourent et par sa position – analogie parfaite avec les mots dans un poème¹⁰. » Le sens chez Spicer n'est jamais symbolique, garanti et profond, mais toujours historique, contextuel et en surface. Le sens des cartes comme celui des mots évolue avec le temps. Aussi n'a-t-il fait aucun

10. SPICER Jack, BLASER Robin et GRANGER John, « [A Plan for a Book on Tarot] », *Boundary* 2, vol. 6, n°1, 1977, p. 24-29, p. 27.

effort pour trouver le Graal lui-même, comme il l'explique dans la deuxième conférence de Vancouver, il s'est contenté de traverser la forêt (*Lectures*, 67).

Dans sa conférence, Spicer dit encore autre chose de cette forêt : qu'elle est la *silva oscura* de Dante, c'est-à-dire la condition humaine (68), et plus précisément la condition humaine en rapport avec Dieu ; *The Holy Grail* envisage l'humanité en relation avec le divin, une relation dans laquelle nous avons l'air assez bête, explique Spicer qui donne raison à Guenièvre (68). Spicer a beau la traiter maintes fois de chienne (*bitch*) dans sa conférence parce qu'elle préfère « coucher avec Lancelot » (59-60) à l'aventure, il lui attribue le livre central. Que dit Guenièvre ? Qu'elle « est fatiguée du monde invisible et de tous ses efforts pour être visible » (*Collected Poetry*, 264), que la coupe est lourde et elle enjoint Lancelot de la lâcher¹¹. Mais surtout qu'à chaque vendredi saint on attend le fléau, le vinaigre, la lance pour la énième fois, « [p]as le Christ, mais un substitut du Christ, comme le Christ était un substitut » (343). Les objets de la quête valent par métonymie du Christ, lui-même substitut du père, toujours inaccessible, toujours différé. Ainsi le Graal lui-même est-il « snark-hungry », avide de snark, avide de son image (*Collected Poetry*, 338). Si l'on en croit Ferdinand Lot, bien des continuateurs de la matière de Bretagne n'auraient eu qu'une vision floue de ce qu'était le Graal et de ce qui le rendait si désirable, si capable de restaurer la fertilité à la terre gaste¹². Et ce que l'on trouve au centre arithmétique du poème, dans le quatrième poème du quatrième livre, c'est une vision lumineuse mangée d'ombres, la suggestion que Dieu n'est qu'un jeu de lumière (*A trick of light*, 343) – et des coquillages qui ont survécu à leur créateur. Dieu est mort. En 1962, ce n'est plus vraiment une nouvelle, mais si l'humanité a l'air si bête dans la forêt obscure, c'est qu'elle ne prend pas acte de cette trahison et continue à croire dans les valeurs solaires de l'origine et dans la série d'équivalences qu'elle est censée garantir. Sans Dieu, tout le système patriarcal et féodal non seulement s'écroule mais s'inverse. Et il n'est de plus grand pervers que l'idéaliste déçu et trahi¹³. D'avoir longtemps cru que « le

11. Madelaine, le double annonciateur de Guenièvre dans *The Tower of Babel* (p. 124), désespérait déjà des hommes qui l'entourent et de leur quête du divin, d'un Dieu de papier.

12. LOT Ferdinand, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, 1984 [1918], p. 223 et suivantes.

13. Duncan fait remonter à 1946-48, à l'époque de leur rencontre et de la fondation de la Berkeley Renaissance, lorsque Spicer « composait des élégies d'un calvinisme noir, le début de sa dispute de toute une vie avec Dieu, le Père » (JARNOT Lisa, *Robert Duncan. The Ambassador from Venus. A Biography*. Berkeley (CA), University of California Press, 2012, p. 105). À cette époque il appartient à la fois au cercle des étudiants de Kantorowicz et à la Berkeley Renaissance, communauté acéphale de pairs-frères-clerics, sans cesse menacée par des rivalités d'égaux.

prix est là au pied de l'arc-en-ciel » (256, 334), Gawain-Spicer tourne le dos à la lumière et embrasse la perversion, le blasphème, la trahison, l'adultération. On rapporte que Spicer enjoignait de supprimer tout vers trop beau.

III. POÉTIQUE DE L'ADULTÉRATION

Chez Spicer, la communauté poétique est première mais conçue sur un mode agonistique. Le poème est l'occasion d'une joute, et comme chez les chevaliers du roi Arthur, il n'est de meilleur adversaire que le meilleur ami, le double, le frère. Prendre le Graal comme thème permet à Spicer de converser avec ses aînés et ses contemporains. Dan Katz a brillamment retracé le contexte poétique de *The Holy Grail* et montré comment ce livre a été l'occasion pour Spicer de remettre à la fois en question T. S. Eliot et sa méthode mythique qui fait alors autorité à l'université, le Jungisme transhistorique embrassé par certains de ses compagnons (Robert Duncan et Charles Olson en particulier), et l'approche de certains médiévistes du début du siècle¹⁴. Intituler un long poème *The Holy Grail*, c'est d'emblée faire référence à ce qui était déjà à l'époque le plus célèbre poème en anglais du xx^e siècle, « *The Waste Land* » de T.S. Eliot (1922). Dans un article qu'il consacre au *Ulysses* de Joyce mais qui s'applique tout aussi bien à son propre poème, Eliot expose ce qu'il appelle « la méthode mythique » : le va-et-vient entre le passé et le présent met en lumière la futilité et l'anarchie de la période contemporaine¹⁵. Le montage de citations et l'enchevêtrement des voix restituent le paysage de ruine laissé par la Première Guerre mondiale et l'inanité du monde contemporain, une terre gaste livrée au commerce, aux valeurs petites-bourgeoises. Outre Tristan et Isolde, le personnage qui domine *The Waste Land* est le roi pêcheur, et la question qui hante Eliot celle d'une possible reviviscence du monde par sa guérison. Chez Spicer, Galaad trouve la coupe et la terre retrouve sa fertilité : les courges, les artichauts et les choux recommencent à pousser. Mais à cause de sa pureté inhumaine (« Galaad [é]tait un officier SS », 273), « les morts restèrent morts et la terre gaste demeura une terre gaste » (273 ; 351).

Au début des notes qui suivent *The Waste Land*, Eliot dit qu'il doit non seulement son titre mais aussi son plan et une bonne partie de son symbolisme à Jessie Weston. Dans son livre de 1920, *From Ritual to Romance*,

14. KATZ Dan, *The Poetry of Jack Spicer*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2013.

15. ELIOT T.S., « 'Ulysses', Order, and Myth », in *Selected Prose of T. S. Eliot*, éd. Franck KERMODE, London, Faber, 1975.

cette dernière tentait d'expliquer les éléments inexplicables de la quête (le roi pêcheur, la terre gaste, la chapelle périlleuse et le Graal lui-même) en les rapprochant des symboles et des rites initiatiques des mystères païens, dans la lignée du *Rameau d'Or* de Frazer. Spicer ne fait pas grand cas de Jessie Weston (*Lectures*, 57). Bien qu'épris de magie et de rites, il rejette le mythe et, avec lui, sa prétention à l'universalité, au transhistorique, et à l'origine. Comme le montre Dan Katz, c'est là une cause récurrente de son affrontement avec Duncan et Olson, tous deux férus de l'archétype jungien. Katz montre aussi ce qu'a pu tirer Spicer de la lecture de *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance* de Lucy Allen Paton (1903) : le troisième poème du « Book of the Death of Arthur » en constitue une citation. Paton cherchait à isoler les origines celtes et féériques noyées dans la matière de Bretagne et à systématiquement retracer les transformations qu'auraient subi les noyaux narratifs « originels » d'une manière qui préfigure l'approche structuraliste. Contrairement à ces deux médiévistes du début du siècle qui cherchaient à retrouver les origines et à les isoler des interpolations et adultérations ultérieures, Spicer récuse le principe d'originalité et sa hiérarchie implicite pour adopter le point de vue de l'auteur médiéval, du compilateur, qui prend volontiers sa place dans une généalogie de scribes et de continueurs, qui reprend et rapièce des récits et dialogue avec ses prédécesseurs et ses contemporains au sein d'une matière commune.

Cette approche doit sans doute quelque chose aux heures passées par Spicer sur *Beowulf*. Un des deux médiévistes dont Spicer a suivi les cours et séminaires à Berkeley à la fin des années 1940 est Arthur Brodeur (1888-1971), professeur de philologie anglaise et allemande, spécialiste de vieux norrois et de langues scandinaves, traducteur des *Edda* en prose et auteur d'un livre sur *Beowulf*. *The Art of Beowulf* a été publié en 1959 mais Brodeur y travaillait déjà lorsque Spicer suivait ses cours en 1948-50. C'est entendre Brodeur lire *Beowulf* qui convainc Blaser et Spicer d'étudier l'allemand : « entendre Arthur Brodeur lire *Beowulf*, cent vers d'une traite les bons jours, fut une expérience fantastique et nous poussa, Spicer et moi, à rivaliser dans nos traductions pour rendre l'ardeur de cette histoire¹⁶. »

La traduction de Spicer a été récemment retrouvée dans ses archives et partiellement transcrite et publiée par David Hadbawnick et Sean Reynolds. Arthur Brodeur marchait dans les traces de Tolkien qui dans un fameux article de 1936, « *Beowulf*: The Monsters and the Critics », avait contesté

16. BLASER Robin, *The Fire, Collected Essays of Robin Blaser*, éd. et commentaires de Miriam NICHOLS, Berkeley (CA), University of California Press, 2006, p. 9.

l'idée jusque-là largement acceptée que *Beowulf* n'aurait qu'un intérêt documentaire, son manque d'unité l'invalidant en tant que poème. Tolkien objecte qu'il faut remettre en cause l'idée que *Beowulf* est un « poème narratif » : « le poème n'est pas censé progresser, régulièrement ou irrégulièrement. Il constitue essentiellement un équilibre, une opposition de fins et de commencements¹⁷ ». Brodeur approuve : « Tolkien nous fournit là une nouvelle théorie satisfaisante de l'unité du poème ». Hadbawnick y voit l'origine de l'approche spicerienne du poème sériel. Tolkien remet aussi en cause la cohérence générique et modale que ses prédécesseurs attendaient d'un poème, et regrettaient de ne pas trouver dans *Beowulf* qui fait coexister l'élegiaque, l'épique et le populaire. Là encore, il est suivi par Brodeur qui travaille particulièrement l'épisode finnois, manifestement une interpolation d'une source plus ancienne. Les questions que pose Brodeur à ses étudiants minorent les aspects prosodiques et attirent beaucoup plus leur attention sur des problèmes de composition et d'unité, de ton, de style et de diction¹⁸. Ces questions consacrées à l'adultération¹⁹ et à la fragmentation du texte, son mélange de passages lyriques autonomes et de séquences épiques, et à la capacité du poète à reconfigurer et incorporer d'autres poèmes dans son travail annoncent la poétique de Spicer, la composition sérielle, le mélange des registres notamment.

17. Tolkien cité p. 4 dans *Jack Spicer's Beowulf. Part I*, éd. David HADBAWNICK et Sean REYNOLDS, New York, Lost and Found, The CUNY Poetics Document Initiative, series 2, number 5, part I, spring 2011.

18. « Analysez le passage ci-dessus comme vous le feriez pour un poème moderne à la fois en tant qu'unité indépendante et en tant que partie du *Beowulf*. Comment l'épisode finlandais s'insère-t-il dans le *Beowulf* en tant que totalité esthétique ? Comparez l'usage de cet épisode avec l'usage d'autres épisodes. Si l'on avait inséré le fragment de Finnsburg à la place de l'épisode finlandais, comment monteriez-vous qu'il ne s'inscrit pas esthétiquement dans le poème comme totalité ? » (cité par Hadbawnick dans *Jack Spicer's Beowulf*, p. 6-7.)

19. Dans son roman noir inachevé, publié sous le titre *The Tower of Babel*, le personnage d'Arthur Slingbot, annonçant à la radio une nouvelle édition de *Beowulf* qui remplace celle de Klaeber, en profite pour affirmer que *Beowulf* est un canular, une supercherie magistrale, comme l'Ossian de Mac Pherson. « Quiconque prend le temps d'étudier le contenu poétique – à condition qu'il ne soit ni professeur ni idiot – reconnaîtra le mélange de christianisme exsangue et de pittoresques contes populaires pour enfants, si typique de toute l'écriture antiquaire de la fin du XVIII^e siècle. *Beowulf* sort tout droit d'un roman de Walter Scott. » (SPICER Jack, *Jack Spicer's Detective Novel. The Tower of Babel*, postface de Lew ELLINGHAM et Kevin KILLIAN, Hoboken (NJ), Talisman, 1994, p. 106). Difficile de juger si Spicer, enclin aux théories du complot, partageait le point de vue qu'il prête à son personnage ou s'il raille le côté non-dupe de Slingbot. Ce qui est sûr, c'est qu'il radicalise l'idée d'Eliot selon laquelle la littérature forme un grand système où les œuvres futures affectent rétrospectivement les œuvres du passé. *Beowulf* sonne comme Scott.

IV. LA SAINTE FAMILLE REVISITÉE

Si dans le mélange des modes et des registres chez Spicer, la coprésence de sources érudites et de références populaires doit beaucoup à la littérature médiévale, c'est non seulement que la littérature antérieure à la période classique tolère volontiers le mélange des genres, mais aussi qu'elle arrive jusqu'à nous sous des formes souvent populaires : contes, légendes, chansons, ballades. Spicer a beau être un médiéviste et linguiste diplômé, son attirance pour le Moyen Âge lui vient d'abord de son enfance et des histoires qui l'ont accompagnée. Aussi met-il sur un même plan *La Morte d'Arthur* et *Le Magicien d'Oz*, *Beowulf* et *la Chasse au Snark* (qu'il considère comme le meilleur poème narratif en langue anglaise), les *Edda* et le tarot. Dans *The Tower of Babel*, son roman policier inachevé écrit peu de temps avant *The Holy Grail* et qui en est comme une préfiguration en prose, une conversation dans un bar prône le mélange des mondes et pose l'enfance comme le temps aventureux par excellence. « Comme Alice devait être une enfant ennuyeuse de son côté du miroir et comme le monde méticuleusement ordonné du miroir et du terrier de lapin devait être ennuyeux lui aussi sans Alice » (121). Et Ralston, le poète qui a traversé le continent jusqu'à San Francisco en quête d'un poème, poursuit : « La caractéristique essentielle d'Alice, c'est la solitude [...]. La solitude de l'enfance, quand on découvre pour la première fois que les chaises, les papillons et les adultes sont incapables de vous parler » (122). Si les enfants sont de si formidables explorateurs c'est qu'ils ont l'habitude de la solitude, ne s'effrayent pas du désordre et l'abordent sans idée préconçue. Mélanger les mondes permet à Spicer de s'approcher de ce qu'il cherche, la réalité ultime :

L'impact d'un esprit adulte forcé à endosser les responsabilités de l'enfance crée parfois quelque chose qui n'existe ni dans le monde des enfants ni dans celui des adultes. Quelque chose qui est plus près de la réalité ultime (127).

Mais il y a plus :

Dans un sens absolument littéral l'enfant est le père de l'homme, [poursuit Ralston]. C'est une figure d'autorité pour chacun de nous [...]. Le père peut bien nous embêter quelques années quand domine le complexe d'Œdipe, mais l'enfant nous jugera de sa chaire [*will sit in judgment on us*] pour le restant de nos jours – (123).

Cette vision d'un enfant-juge en majesté évoque immanquablement certaines compositions de la sainte Famille que commentait Ernst Kantorowicz à Berkeley à la fin des années 1940 et dans lesquelles Alain Boureau voit la source de sa théorie des deux corps du roi. Dans ces compositions, « la seconde personne est représentée deux fois, comme enfant et comme 'adulte' [...] le dédoublement du Christ permet de représenter à la fois son humanité et sa divinité²⁰. » Cette idée a manifestement impressionné Spicer qui insiste sur la mémoire d'enfant humain que conserve Dieu le père : « C'est pour cela que le Christ enfant est si important [...]. Imaginez Dieu mourant sur la croix et se souvenant que quand il était un enfant humain, le Christ enfant, il avait voulu parler aux lapins et traverser les miroirs²¹. »

Alain Boureau fait l'hypothèse que l'analyse des deux corps du roi doit quelque chose à un « schème fantasmatique de l'unité consubstantielle du Père et du Fils, du disciple et du maître [...] dont la relation cristallise toutes les puretés possibles, en dépassant les virtualités du féminin²² ». Cette même structure fantasmatique marque la vie et la poétique de Spicer mais il en donne aussi une version profane. La génération par l'esprit entre deux hommes prend chez lui la forme récurrente du triangle amoureux où la femme adultère sert de tiers, Graal où se mêlent les esprits des deux amants. Dans *The H.D. Book*, à l'occasion de sa lecture de *The Spirit of Romance* de Pound, Robert Duncan associe la notion de mélange à la complexité, à l'adultère et à l'hérésie, donnant au passage une idée du Moyen Âge qui inspirait la Berkeley Renaissance. C'est parce l'adultère transgresse les sacrements de l'Église qu'elle sert d'épreuve d'amour :

Il y a une exigence d'adultère ou une condition d'adultère ; les choses sont mélangées ou doivent l'être. Mais par ailleurs, le héros des nouveaux mystères doit transgresser les sacrements de l'Église pour atteindre les environs de l'Éros Extérieur ; il doit *prouver* son amour. Les actes sexuels interdits sont dictés et constituent des preuves. Il n'y a de service qui ne soit ordonné. (91)

De son côté, Spicer avait été très marqué par l'aventure extra-conjugale de Marthe Rexroth, la femme du poète Kenneth Rexroth, avec Robert Creeley. Il évoque l'épisode dans *Homage to Creeley* et à nouveau dans son roman

20. KANTOROWICZ Ernst, *Œuvres*, postface d'Alain Boureau, Paris, Gallimard-Quarto, 2000, p. 1244.

21. SPICER Jack, *Jack Spicer's Detective Novel. The Tower of Babel*, *op. cit.*, p. 123.

22. KANTOROWICZ Ernst, *Œuvres*, postface d'Alain Boureau, *op. cit.*, p. 1246.

policier, *The Tower of Babel*, où le héros, Ralston-Creeley, venu de la côte est, devient l'amant de Madeleine Slingbot. Que Spicer prénomme le poète-roi de San Francisco Arthur (Slingbot) indique assez que Spicer projette sur cet adultère le trio arthurien : Arthur-Guenièvre-Lancelot. Il n'est pas étonnant que les triangles et les trahisures se multiplient dans *The Holy Grail* où Blaser voyait la continuation des mystères non résolus du roman policier. Ainsi le Tony auquel s'adresse Spicer dans le premier vers du poème, Tony Aste, venait-il de ravir la compagne de Richard Brautigan. À cette allusion initiale éminemment privée fait écho l'infidélité la plus publique qui soit dans le livre final, celle de Marilyn Monroe avec John F. Kennedy. L'attention portée par Dan Katz aux dates lui permet de pointer ce qui ressemble à une prophétie de Spicer, « qui était toujours Merlin²³ », « qui voyait à travers le temps » (*Collected Poetry*, 333). Si la presse américaine a souvent comparé l'administration Kennedy à Camelot, cette comparaison n'apparaît qu'après l'assassinat du président en 1963. Or Spicer entame « Le Livre de la mort d'Arthur » au moment de la mort de Monroe, le 5 août 1962. Certes, le souvenir suggestif de l'actrice chantant « Happy Birthday Mr. President » en mai 1962 était encore dans toutes les mémoires, mais en « prophétisant » ainsi la fameuse comparaison, Spicer illustre le genre le plus pérenne légué par la quête du Graal et Merlin en particulier, la prophétie politique : « une des rares choses à avoir survécu dans la poésie anglaise populaire [...] sont les prophéties de Merlin. Ce sont toujours des prophéties politiques » (*Lectures*, 64²⁴).

Alain Boureau pointe la parenté de la pensée de Kantorowicz avec celle de Bataille, tous deux à la recherche d'une communauté élective : « [c]ette volonté de retrouver la nature profonde du lien social en deçà du contrat²⁵ ». De fait, les ressemblances entre Bataille et Spicer, depuis leur formation médiévisite, sont également nombreuses. Au moment de lire en public *The Holy Grail* en juillet 1965, Spicer ne dit qu'une chose en guise d'introduction, qu'il s'agit de « poèmes sacramentels²⁶ ». Il y a sept sacrements dans la doctrine catholique – si l'on tient à multiplier les interprétations numérologiques de la structure du poème – dont le principal est l'eucharistie, qui renouvelle rituellement en action de grâce le sacrifice du

23. ELLINGHAM Lew et KILLIAN Kevin, *Poet Be Like God. Jack Spicer and the San Francisco Renaissance*, Hanover (NH), Wesleyan, 1998, p. 230.

24. Sur ce sujet, voir l'ouvrage pionnier de Paul ZUMTHOR, *Merlin le prophète : un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Genève, Slatkine Reprints, 2000 [1943].

25. KANTOROWICZ Ernst, *Œuvres*, postface d'Alain Boureau, *op. cit.*, p. 1304.

26. <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Spicer.html>

Christ et constitue la nourriture des fidèles et le symbole de leur unité. La communion sacramentelle se fait entre les hommes autour d'un sacrifice, ce que Bataille tentera de renouveler avec Acéphale. Bien que Duncan insiste toujours sur le puritanisme de Spicer, à l'époque de *The Holy Grail* il apparaît moins occupé à se confronter à Dieu, centre vide du poème, qu'à retrouver les fondements d'une communauté. Tout au long de l'essai qu'il consacre au sacré en 1939, Bataille parle de quête, signifiant ainsi que la quête est forcément celle du sacré et le sacré nécessairement l'objet d'une quête :

Le christianisme a *substantialisé* le sacré, mais la nature du sacré, dans laquelle est reconnue aujourd'hui l'existence brûlante de la religion, est peut-être ce qui se produit de plus insaisissable entre les hommes, le sacré n'étant qu'un moment privilégié d'unité communautaire, moment de communications convulsives? de ce qui ordinairement est étouffé*. [*Identité avec l'amour²⁷]

« L'amour ne peut exister entre les êtres » (Suchère, 262) se désespère Lancelot-Spicer, cet « entre » étant comme la distance de la coupe au lèvres.

V. LA RENAISSANCE DE BERKELEY

Et pourtant, la table ronde a existé et *The Holy Grail*, tout entier dominé par un sentiment de lassitude et de nostalgie, semble commémorer à la fois ce « moment privilégié » et sa perte irrémédiable. On sait que Spicer donnait volontiers 1946 comme son année de naissance, signifiant par là l'importance de sa rencontre avec Duncan et Blaser qui inaugure la Berkeley Renaissance. Duncan est souvent revenu sur ces années dans des entretiens qui constituent une source d'information précieuse :

pendant les deux années qui ont suivi [1946-48], Spicer et moi nous sommes vus tous les jours, des journées que nous passions à parler, à étudier et à écrire pour faire advenir ce que nous envisagions comme une « Renaissance de Berkeley ». Nous voulions une poésie savante, non pas savante des choses du monde littéraire mais savante d'une tradition magique et d'une expérience spirituelle que nous pensions être les clefs de notre art. C'était l'époque où Spicer composait des élégies d'un calvinisme noir, le début de sa dispute de toute une vie avec Dieu, le Père, et de mon orphique « Heavenly City, Earthly City » et de mes « Medieval Scenes²⁸ ».

27. BATAILLE Georges, « Le Sacré », in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1970, p. 562.

28. JARNOT Lisa, *Robert Duncan. The Ambassador from Venus*, op. cit., p. 105.

Lorsqu'ils se rencontrent en 1946 à Berkeley, Spicer a 21 ans, Duncan 28. Duncan rapporte que Spicer était désireux de reconstituer un équivalent du Georg Kreis et qu'il commença par lui demander s'il avait entendu parler du culte que le poète allemand Stephan George rendait à Maximin²⁹. Il se trouve que Duncan avait eu en 1945 une relation avec un poète et traducteur allemand, Werner Vortriede, dont la mère avait fait partie du cercle de George et qui avait initié son fils au culte. Duncan estime que sa relation avec Vortriede l'a encouragé à multiplier les sources européennes et à raffiner sa relation à son art :

J'ai reçu de Werner V. un troisième *geist* tiré de Yeats, George et Hofmannsthal. Ce jeune poète... me transmit par un récit qui dura de minuit à l'aube... un impératif qui a acquis mon obéissance et à partir duquel se prolongent les ordres d'une poésie³⁰.

C'est cette initiation, qui a valeur d'ordre, qui décide Duncan à revenir en Californie après sept années passées sur la côte est et à suivre les cours d'Ernst Kantorowicz, historien médiéviste allemand qui avait fait partie du Georg Kreis, fui l'Allemagne nazie et enseignait à Berkeley depuis la guerre. De Georg à Spicer, via Kantorowicz, se transmet un modèle de confrérie élitiste, volontiers secrète, qui rassemble des disciples autour d'un maître et se consacre, au sens fort, à la transmission de valeurs et d'une tradition. Si les réunions de Georg tenaient aussi du salon littéraire, le modèle invoqué remonte au Moyen Âge, celui des guildes et autres confréries, un Moyen Âge surtout fantasmatique, les ordres de chevalerie étant des inventions tardives pour raviver l'esprit chevaleresque.

La rencontre entre Duncan et Spicer se révèle déterminante pour tous les deux et se place immédiatement sous le signe de l'érudition et du secret. Spicer

29. Esthète, mystique, formaliste, hermétique, grand admirateur de Mallarmé et de Hölderlin, le poète Stefan George rejette le sentimentalisme de la poésie allemande au nom de l'Absolu. Sa haine et son dégoût du monde moderne le conduisent à célébrer les grands héros et la figure du souverain antique, à la fois dieu et grand prêtre, et il s'adresse avant tout à un cercle d'intimes dont il devient le maître et le prophète et à travers lesquels il espère former une nouvelle élite intellectuelle. En 1914, il voit dans la guerre une preuve que le divin n'est pas totalement mort au sein de l'humanité. George découvre dans un lycéen âgé de 14 ans l'incarnation d'un nouveau dieu (*Maximin*, 1907) et lorsque Maximilian Kronberger meurt à 16 ans, il devient l'objet d'un culte. Le grand opus de George est son septième livre, publié en 1907 et intitulé *Le septième anneau*. Il est construit en sept parties ou cycles, les poèmes pour Maximin étant au centre. Ce formalisme numérogique, auxquels les sept livres de sept poèmes de *The Holy Grail* font sans doute écho, parvient à peine à faire tenir ensemble ce recueil centrifuge et chaotique.

30. JARNOT Lisa, *Robert Duncan. The Ambassador from Venus*, op. cit., p. 97.

interroge Duncan sur les albigeois, le gnosticisme, le manichéisme médiéval³¹. En échange, Spicer pousse Duncan « à étudier les bases linguistiques de la poésie, à disposer les objets dans le poème comme des talismans magiques et à questionner le rôle de la poésie et de la langue dans le monde³² ». Spicer présente Blaser à Duncan et rapidement ils forment un *secret boy's club*, avec la conscience de former une équipe :

Jouer la poésie. [Spicer] voulait que nous soyons fidèles au jeu. C'est le sens qu'il donnait au mot public – ... le public de la poésie comme le public du baseball ou du football américain. Nous étions les champions d'une nouvelle équipe³³.

En janvier 1947, Duncan fête son vingt-huitième anniversaire et entame ses poèmes du « Moyen Âge » : *Heavenly City, Earthly City, Medieval Scenes, Venice Poem*. Certaines images de ce dernier poème sont tirées du cours que Kantorowicz dispense au printemps 1948 sur l'architecture médiévale et renaissance. Au printemps 1947 naît l'idée d'une « table ronde arthurienne d'écriture collective³⁴ », qui se réunit chaque soir autour de la table de la pension de Hearst Avenue. Duncan y donne des causeries sur la poésie moderniste et la gnose ; on y improvise des performances de Shakespeare et de Gertrude Stein, on y fait tourner les tables, parler les boules de cristal et le tarot. C'est lors d'une de ces séances que survient « le poème sériel », dont Duncan revendique la paternité :

C'est avec *Medieval Scenes*, en 1946, que j'ai ouvert la voie au poème sériel qui allait devenir le concept directeur des travaux ultérieurs de Spicer et Blaser. Comme mes parents recevaient des messages à leur table lors de leurs séances vouées aux mystères Hermétiques, j'ai créé une table et me suis proposé de recevoir 10 nuits consécutives 10 visions consécutives qui seraient aussi des messages de Poésie³⁵.

Assis à la table après le départ des invités, avec Spicer et Hugh O'Neill comme seuls témoins, Duncan exhibe ses pouvoirs médiumniques : « Les *Medieval Scenes* ont surgi dans le médium de mon écriture à une *table parlant* [en français] où je consultais les destins qui président encore aujourd'hui à mon

31. DUNCAN Robert, *A Poet's Mind. Collected Interviews with Robert Duncan, 1960-1985*, éd. Christopher Wagstaff, Berkeley (CA), North Atlantic Books, 2012, p. 352.

32. JARNOT Lisa, *Robert Duncan. The Ambassador from Venus*, op. cit., p. 101.

33. *Ibid.*, p. 102.

34. *Ibid.*, p. 104.

35. *Idem.*

travail³⁶ ». Il importe de noter que cette « table parlant » est déjà en place et le principe du poème sériel dicté déjà donné lorsque Duncan et Spicer commencent à suivre les séminaires de Kantorowicz qui vont ajouter une armature théorique à la recherche diffuse d'une communauté ou *polis* qui hante la Berkeley Renaissance.

Kantorowicz était arrivé à Berkeley en 1939 où il fascinait par sa connaissance sophistiquée de la théologie et de l'histoire mais aussi par son dandysme jugé extravagant. Il emmenait ses étudiants, exclusivement masculins, pêcher la truite bleue à l'aube et leur servait du vin rhénan lorsqu'il les recevait chez lui. Kantorowicz devient rapidement un modèle pour Duncan et Spicer en tant qu'enseignant, penseur et conversationniste. Des années plus tard, ils chercheront chacun à reproduire cette forme d'enseignement fondé sur un rapport maître-disciple et dispensé de préférence à la marge de l'université, Spicer dans les bars de North Beach, Duncan au Poetry Center de la San Francisco State University. Il faut avoir en tête le contexte extrêmement oppressif et homophobe de la période MacCarthyste pour comprendre la revanche que représente ce modèle. « Découvrir que la théologie pouvait être politique et informer la polis a été fondamental à nos yeux juvéniles », dit Robin Blaser. Et Lisa Jarnot commente : « Duncan, Spicer et Blaser étaient à la recherche d'un monde utopique, un lieu où la poésie descendait du divin et où la communauté poétique pouvait être assemblée comme une ville-état grecque³⁷. »

Cette période dorée, cet instant privilégié s'interrompt brutalement pour Spicer en 1949, lorsqu'à l'instar de Kantorowicz il refuse de signer le serment d'allégeance imposé à tous les employés de l'université de Californie et qui comptait une nouvelle clause anti-communiste. Les très rares employés réfractaires sont licenciés en août 1950. Spicer perd son poste d'assistant et ne finira jamais sa thèse. Il s'exile deux ans à l'université du Minnesota. Lorsque Spicer rentre à Berkeley en 1951, la Renaissance n'est plus : Kantorowicz est parti à Princeton, Duncan s'est installé avec son compagnon Jess à San Francisco. La Berkeley Renaissance restera à jamais son paradis perdu.

Ce n'est qu'en 1956 que Spicer retrouve un semblant de Table Ronde, à l'occasion du « Magic Workshop » qu'il tient au Poetry Center : « Nous étions tous assis autour d'une table ronde en bois et Jack était toujours assis à l'est, face à l'ouest... Il devenait clair que la magie était affaire de dérangement,

36. DUNCAN Robert, *Medieval Scenes (1950 and 1959)*, with a preface by the author and an afterword by Robert Bertholf, Kent (OH), The Kent State University Libraries, 1978, non paginé.

37. JARNOT Lisa, *Robert Duncan, op. cit.*, p. 104.

d'entrée et de passion bien plus que d'abracadabra, » se souvient Robin Blaser³⁸. Les poètes qui prennent part à l'atelier se retrouvent ensuite dans les bars de North Beach pour former le cercle de Spicer. Si Spicer et Duncan avaient toujours polémique et s'étaient parfois fâchés, la constitution de cercles rivaux accélère leur rupture. *The Holy Grail* est composé au moment où les relations entre Spicer et Duncan, toujours tumultueuses, achèvent de se détériorer. Malgré les piques envoyées par Spicer à son encontre dans *Lament for the Makers*, Duncan rend visite à Spicer dans son fief de North Beach au début 1962, au moment où Spicer commence *The Holy Grail*, pour lui montrer ses trois sonnets tirés de Dante. Le troisième reprend le sonnet « Guido, i'vorrei che tu e Lapo ed io » qu'adresse Dante à Guido Cavalcanti, et où il rêve de s'embarquer avec lui et Lapo Gianni sur une nef enchantée pour discourir sans fin de l'amour et ne plus faire qu'un, en compagnie de leur bien-aimées respectives.

Robin, ce serait une grande chose si toi, moi et Jack Spicer
étions pris par quelque sorcerie, nos têtes mortelles tant tournées
que la vie paraîtrait sombre à la lumière de cette nef des fées
[...]
Et que chacun puisse être heureux
d'être si loin ailleurs de ce qu'il a été³⁹.

Que Spicer aime ces poèmes nostalgiques de leur amitié perdue cause paradoxalement la fureur de Duncan. Une lettre de 1962 révèle la détérioration de leur relation mais montre aussi à quel point ils envisagent leur rapport selon un modèle féodal :

Cher Jack
Voici quelques poèmes [...]. C'est en raison d'une allégeance [*fealty*] que je me refuse à trahir qu'à un moment où mon travail plaît si peu, je tiens à te l'envoyer : dans ton opposition, le pouvoir de ton exigence demeure sur moi. Je ne pense pas à tes directives envoyées depuis North Beach – bien que j'y pense forcément aussi puisque en North Beach tu vois notre Glastonbury – mais aux ordres de l'imagination : cet ensemble des sept premiers poèmes du graal⁴⁰.

38. JARNOT Lisa, *Robert Duncan. The Ambassador from Venus, op. cit.*, p. 165.

39. DUNCAN Robert, *Roots and Branches*, New York, New Directions, 1964, p. 124.

40. Robert Duncan à Jack Spicer, cité dans ELLINGHAM Lew et KILLIAN Kevin, *Poet Be Like God, op. cit.*, p. 227.

Larry Fagin rapporte que Duncan et Spicer s'évitèrent tout l'été 1962 et que « Robin Blaser semblait le messager divin entre Duncan – qui était en quelque sorte la reine mère en exil – et Jack – qui était toujours Merlin⁴¹ ». Le 28 août 1962, Robin Blaser organise un dîner pour donner à Spicer l'occasion de publier oralement *The Holy Grail* qu'il finit le jour même. Le dîner tourne à la catastrophe. Le lendemain, Duncan écrit à Blaser : « Ta soirée, étrangement, a été un tournant. Le 28 août 62 marque la fin de mon amitié sous quelque forme que ce soit avec un ami que j'ai trop longtemps souffert – l'idée de Spicer est préférable à sa présence réelle – Robert⁴². »

Sur le long terme, le modèle du cercle et de la « table parlant » qui caractérise la Berkeley Renaissance aura contribué à redonner de l'importance à la transmission orale de la poésie. On peut faire remonter le renouveau de la lecture de poésie telle qu'elle se pratique aujourd'hui aux États-Unis et en Europe depuis un demi-siècle à une célèbre lecture faite en 1956 à la Six Gallery à San Francisco. Si c'est un poète de la côte est, Allan Ginsberg, qui en fit un événement national en s'attirant un procès pour obscénité, la pratique de la lecture de poésie est avant tout californienne. Là où les poètes de New York s'envoyaient ou se téléphonaient leurs nouveaux poèmes, les poètes de la côte ouest se réunissaient pour se les lire ; au point de considérer l'impression comme secondaire. Dans un entretien, Duncan se rappelle : « En 1946 j'ai commencé à lire, et c'est une des raisons pour lesquelles sur la côte ouest nous ne publions pas. Ça ne passait pas par l'impression⁴³. » Quant à Spicer, il faisait son possible pour restreindre la diffusion de ses poèmes à la Californie, voire à la baie de San Francisco. Contestant l'idée qu'un écrivain est le propriétaire de ses œuvres, il refusait que ses livres portent un copyright. Dans *The Tower of Babel*, on voit déferler les Beats et les *hipsters* dont Spicer désapprouve les valeurs : l'individualisme, le succès, la publicité. Pour Spicer, la poésie ne peut s'adresser qu'à un cercle restreint.

Que la Berkeley Renaissance ait bien été vécue comme une quête se confirme dans un entretien où Duncan qualifie ainsi l'aventure olsonienne du *projective verse* avant d'appliquer le qualificatif aux mouvements poétiques en général :

41. *Ibid.*, p. 230.

42. *Ibid.*, p. 235.

43. DUNCAN Robert, *A Poet's mind*, *op. cit.*, p. 133.

Pour une très bonne raison, la matière du roi Arthur a été centrale à la poésie, parce qu'il s'agit de *quêtes*... Vous partez pour une quête et lorsque vous l'achevez – et c'est parfois un échec – vous rapportez la tête sanglante ou vous suivez la damoiselle à la tête sanglante et ce n'est pas drôle. Mais lorsque vous rentrez, vous revenez à cette table ronde où sont assis les poètes et c'est de cette seule table que partent toutes les aventures arthuriennes⁴⁴.

44. *Ibid.*, p. 108.