



HAL
open science

Politiques poétiques “ objectivistes ”. Formes politiques et engagement poétique chez trois poètes “ objectivistes ”.

Lang Abigail

► To cite this version:

Lang Abigail. Politiques poétiques “ objectivistes ”. Formes politiques et engagement poétique chez trois poètes “ objectivistes ”. dirs. Anne Olivier-Mellios et Frédéric Sylvanise. Écriture et engagement aux États-Unis (1918-1939), Ophrys, 2010. hal-02616734

HAL Id: hal-02616734

<https://hal.science/hal-02616734v1>

Submitted on 3 Sep 2020

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.

Chapitre 1

Politiques poétiques « objectivistes »

Formes politiques et engagement poétique chez trois poètes « objectivistes »

Abigail LANG

Si le sous-titre de cet article redistribue les adjectifs en chiasme, c'est d'abord pour insister sur l'intrication du rapport entre poésie et politique. C'est ensuite pour souligner la tension, le déchirement que vient causer cette double allégeance, ce double engagement politique et poétique. Or les rapports entre poésie et politique sont particulièrement exacerbés dans les années 1930. La crise économique majeure et la forte polarisation du spectre politique pressent les artistes de s'engager : « *Are you for or against [...] [I]t is no longer possible to take no side* », lance Nancy Cunard¹. Enfin, ce chiasme vient poser la conviction que c'est la forme de l'œuvre qui porte les traces du conflit intérieur suscitée par la double allégeance et que c'est par la forme que se manifeste l'engagement politique. Selon l'exigence exprimée par William Carlos Williams : « *revolution must be in the poem, in it. Made of it* ».

En examinant successivement un poème, un livre, et une vie, il s'agira d'explorer le rapport qu'entretiennent l'engagement politique et la forme poétique chez trois poètes « objectivistes » : Louis Zukofsky, Charles Reznikoff et George Oppen. Parce que leurs convictions poétiques et politiques avaient tout pour être particulièrement contradictoires, ces poètes proposent trois manières radicales et originales de négocier cette contradiction. Ceux qu'on appelle les « objectivistes » forment moins un groupe soudé qu'une nébuleuse de poètes qui se constitue dans les années 1930. On cite généralement Louis Zukofsky, George Oppen, Charles Reznikoff, Carl Rakosi, parfois Lorine Niedecker et l'anglais Basil Bunting, et comme figures tutélaires William Carlos

1. Cité dans Alan FILREIS, *Modernism from Right to Left. Wallace Stevens, the Thirties Literary Radicalism*, Cambridge (Mass.): Cambridge University Press, 1994, p. 22.

Williams et Ezra Pound. Les œuvres des « **objectivistes** » prennent des allures variées, mais tous rejettent l'approche symboliste et dérivent de l'imagisme poundien, imagisme qu'ils développent vers une voie plus abstraite, historique et politique. C'est la question politique qui les oblige à réévaluer leur héritage poundien. Zukofsky, Oppen, et Reznikoff sont tous trois issus de l'immigration récente de l'Europe de l'Est, d'origine juive et engagés à gauche. Zukofsky édite une *Worker's Anthology* et milite pour créer une ligue des écrivains, organisation professionnelle et syndicale, et Oppen prend la carte du parti communiste.

Louis Zukofsky ou la récupération de la forme

C'est à l'instigation d'Ezra Pound que naît le mouvement « objectiviste ». Installé en Italie et impatient de faire advenir aux États-Unis ce qu'il nomme un *risorgimento*, Pound encourage Zukofsky, son cadet de vingt ans, à former un groupe de jeunes poètes américains. C'est Pound qui réussit à obtenir que Zukofsky, alors totalement inconnu, soit invité comme éditeur et assemble un numéro du prestigieux magazine *Poetry*. Le numéro paraît en février 1931 sous le titre « "Objectivists" 1931 » et inclut, outre des poèmes de Zukofsky, d'Oppen, de Reznikoff, de Bunting, deux articles manifestes de Zukofsky. Les deux maîtres mots de la doctrine « **objectiviste** » sont la sincérité et l'objectification, c'est-à-dire à la fois le détail et la plénitude, un sentiment pour le grain des choses et le désir d'un poème comme objet.

Tout au long des années 1930, Pound et Zukofsky échangent une correspondance fournie qui témoigne de leurs divergences politiques de plus en plus marquées. Ils continuent de s'appeler respectivement « papa » et « fiston », mais une polémique extrêmement vive se développe à cause de l'antisémitisme de Pound et de leurs interprétations opposées des théories économiques, particulièrement celle de Marx, et de la notion de valeur. C'est l'interruption des communications postales causée par la Seconde Guerre mondiale qui vient mettre fin à cette correspondance faite d'amitié, de respect mutuel et de désaccords idéologiques fondamentaux.

En parallèle a lieu une lutte silencieuse dans le poème, une lutte pied à pied pour sauver une forme de ses connotations conservatrices – sauver l'idée même de forme, incarnée par la forme fixe, traditionnelle. La forme est ici champ de bataille politique et idéologique. Dans les années 1930, et particulièrement chez les poètes engagés à gauche, la forme est suspecte. Pour s'adresser aux masses, la poésie doit être simple et directe. La forme est accusée de formalisme, la technique suspectée de conservatisme, et l'expérimentation dénoncée comme art pour

l'art. « Too many [...] poets are still back in the twenties, worrying about matters of technique », condamne le poète George Marion O'Donnell, et Horace Gregory se rappelle: « The period of wholesale experimentation, with its high mortality rate, came to an end in 1929². » Filreis commente: « October 1929 was a window through which one saw one's earlier poetic self as narcissistic, too anxious about forms both traditional and broken, over-committed to the "Cult of Unintelligibility and the Tendency toward Pure Poetry"³ »

Il me semble que Zukofsky vient heureusement compliquer la presque inévitable équivalence faite entre prosodie et politique, équivalence qui associe vers libre et idéologie révolutionnaire et libertaire d'une part, et forme fixe et idéologie conservatrice d'autre part. Zukofsky vient démontrer que si les formes sont idéologiques, leur sens est contextuel et mouvant. D'où l'importance de la patiente reconquête qu'il opère dans « A »-9.

An impulse to action sings of a semblance
 Of things related as equated values,
 The measure all use is time congealed labor
 In which abstraction things keep no resemblance
 To goods created; integrated all hues
 Hide their natural use to one or one's neighbor.
 So that were the things words they could say: Light is
 Like night is like us when we meet our mentors
 Use hardly enters into their exchanges,
 Bought to be sold things, our value arranges;
 We flee people who made us as a right is
 Whose sight is quick to choose us as frequenters,
 But see our centers do not show the changes
 Of human labor our value estranges.

(« A »-9, première partie, première strophe, « A »: 106)

L'étrangeté de l'objet frappe d'abord par la complexité et l'abondance sonore, par une polysémie qui égare la syntaxe. L'obscurité de la première moitié d'« A »-9 résulte essentiellement du croisement et de la tension entre ses deux intertextes principaux, la *canzone* « Donna me prega » de Guido Cavalcanti (c. 1250-1300) et *Le Capital* de Karl Marx. On peut considérer le poème comme une traduction de « Donna me prega » dans un vocabulaire marxiste, traduction rigoureuse de la forme sinon du sens, ou bien comme un poème original, un poème marxiste engagé bridant *Le Capital* dans une forme ancienne et contraignante. L'association de deux mondes si lointains intrigue.

2. Cité dans A. FILREIS, *op. cit.*, p. 50-51.

3. A. FILREIS, *op. cit.*, p. 51.

« A »-9 constitue à la fois un hommage à Pound – Zukofsky reprend la version de « Donna me prega » défendue par Pound dans son essai intitulé « Cavalcanti » – et un défi. Quand Zukofsky entreprend sa traduction de « Donna me prega », Pound y travaille depuis vingt ans et a déjà publié deux traductions. Ce qui donne clairement à l'entreprise l'apparence d'un défi, c'est le fait que contrairement à Pound, Zukofsky parvient à rendre la formule rimique et rythmique de la *canzone*: « *Ez did 2 trans. which don't follow the form with respect to feminine rhyme, recurrence etc. of Cavalcanti's Donna* » (HRC⁴ C9). Zukofsky dépasse également Pound en audace dans le domaine de la traduction, puisque sa non-restitution du sens immédiat va bien au-delà des licences, principalement des anachronismes, que Pound s'est permises dès ses premiers poèmes, « The Seafarer » et « Propertius ». Peut-être encouragé par les calques et les étymologismes de son aîné, Zukofsky se lance dans une traduction partiellement homophonique.

En beaucoup d'endroits, le poème original affleure. Zukofsky suggère que sa lumière traverse l'opaque matériau marxien et brille en surface: « *Cavalcanti Donna Mi Prega, which I follow closely in so far as 13th century mind dwelling on love continues & can shine thru Marx material.* » (Lettre à Pound, HRC C9) Au lieu de traduire le sens de « Donna me prega », d'en fournir une paraphrase dans une autre langue, Zukofsky en traduit la forme, l'apparence, le caractère objectif, sensible. Quand au sens, il choisit plutôt d'en donner un équivalent contemporain. Le troisième mot-rime du poème de Zukofsky est *labor* et la proximité sonore avec *amore*, au même emplacement dans le poème de Cavalcanti, invite à une lecture parallèle des deux poèmes; là où Cavalcanti annonce qu'il va définir l'amour, Zukofsky fait de sa *canzone* un exposé sur le travail et son double, la valeur. Les concepts au cœur des interrogations du XIII^e siècle – amour et lumière – se voient supplantés par ceux qui agitent le XX^e siècle – travail et lumière. La lumière articule l'amour et le travail et révèle la caractéristique commune aux trois termes: lumière, travail, amour – et j'ajouterais un quatrième terme: forme – sont invisibles. Mais ce sont des invisibles qui informent.

On ne s'étonnera pas que le passage du *Capital* que cite principalement Zukofsky dans « A »-9 soit celui que Marx consacre au fétichisme, ce caractère apparemment naturel des marchandises, cette capacité qu'ont les marchandises à faire oublier que leur valeur provient du travail qui y a été incorporé. Pour résister au fétichisme, Zukofsky produit un objet opaque à l'artificialité affichée⁵, un objet auquel il a consacré

4. Les abréviations des œuvres citées sont signalées dans la bibliographie, en fin d'article.

5. La logique suggère alors que le fétichisme de la langue se manifeste en poésie par une apparence de spontanéité et de transparence. C'est ce qu'affirment plusieurs Language

sept années de préparation et deux années d'écriture; un poème à la valeur d'échange réduite – résistant à la paraphrase –, et à la valeur d'usage difficilement entamable.

De même que Zukofsky ne traduit pas le contenu mais la forme de la *canzone*, il ne restitue pas le contenu immédiat du *Capital*. On devine les réticences des marxistes orthodoxes de l'époque à un poème qui hache et défigure ainsi le texte sacré et le rend illisible. Le texte de Marx est cité, mais Zukofsky fait un usage synecdochique et talismanique de la citation. *Le Capital* est travaillé et incorporé, sublimé et cristallisé en soixante-quinze vers. Le *sens* du *Capital*, quant à lui, est mis en œuvre dans la forme. Il est pratiqué, mis en *praxis*.

« A »-9 opère donc une mise en *praxis* de la théorie marxiste, une dénonciation du fétichisme par objectification opaque du travail et lutte pied à pied avec Pound pour récupérer la forme. La stratégie peut-être trop intellectuelle de Zukofsky n'est pas du goût des orthodoxes. En 1935, Zukofsky écrit à Rakosi :

but why the New Masses etc should think I'm a fascist & a Hitlerite because E. P. has been keen enough to recognize certain things in lit. they haven't yet got around to & because he has been a friend & still is if he wants to be despite his political idiocy is something beyond me. I'm not in the C.P. yes, but I think I've been conscious for the last 10 yrs—& my work should show it. (4/17/35, HRC)

Et en 1939 il écrit cette fois à Pound : « I enclose the 1st 2 stanzas of a canzone [...] The local small fry wd no doubt accuse me of being a fascist for having lived with the Guido as basis day in & day out for the last two yrs. » (*EP/LZ*: 199). « Donna me prega » ne contenant aucun élément fascisant, l'accusation ne peut que provenir de l'ombre portée sur le poème par Ezra Pound. Preuve, s'il en est, qu'il était politiquement et poétiquement significatif de récupérer cette forme.

Charles Reznikoff ou la politisation du montage

Si l'on en croit ses rares déclarations et sa correspondance, l'aîné des « *objectivistes* » est moins ostensiblement engagé à gauche que ses cadets. Pourtant, la forme qu'il met au point dans *Testimony*, le poè-

Poets, à commencer par Ron Silliman : « In contrast, where the bourgeois is the rising class, the expressive gestural, labor-product nature of consciousness tends to be repressed. Objects of consciousness, including individual words and even abstractions, are perceived as commodities and take on this "mystical" character of fetish. [...] Under the sway of the commodity fetish, language itself appears to become transparent, a mere vessel for the transfer of ostensibly autonomous referents. » (p. 11)

me qu'il débute en 1930 et qu'il poursuivra jusqu'à sa mort en 1976, mérite une lecture politique. Juriste de formation, Reznikoff choisit de travailler dans la chapellerie de ses parents pour consacrer plus de temps à l'écriture. Mais en 1929, la fabrique fait faillite et Reznikoff doit se faire embaucher comme rédacteur pour l'encyclopédie *Corpus Juris*. Pendant deux ans, il compulse des minutes de procès en cours d'appel. C'est à partir de ce matériau qu'il écrit *Testimony: The United States, 1885-1890*, récitatif qui s'inscrit dans l'esthétique contemporaine du témoignage, du reportage, et la radicalise.

Reznikoff s'intéresse aux faits. Son credo poétique est une citation d'un lettré chinois : « Poetry presents the thing in order to convey the feeling. It should be precise about the thing and reticent about the feeling » (site *Modern American Poetry*). Son travail pour l'encyclopédie lui donne accès à une source immense de faits que le cadre juridique du témoignage isole, artificiellement, des sentiments qui les accompagnent.

By the term "objectivist" I suppose a writer may be meant who does not write directly about his feelings but about what he sees and hears; who is restricted almost to the testimony of a witness in a court of law [...] Now suppose in a court of law you are testifying in a negligence case. You cannot get up on the stand and say, "The man was negligent." That's a conclusion of fact. What you'd be compelled to say is how the man acted. [...] The judges of whether he is negligent or not are the jury in that case and the judges of what you say as a poet are the readers. That is, there is an analogy between testimony in the courts and the testimony of a poet (Reznikoff, site *Modern American Poetry*).

Reznikoff met au point une technique redoutablement efficace. Il sélectionne chaque cas qui le touche (« what moved me ») et le transcrit. Après vient le travail d'édition et de construction. Reznikoff n'ajoute rien, ne change presque rien, il se contente de sélectionner, de couper, de mettre en vers (autre forme de coupe), et d'agencer les cas, en suivant plus ou moins l'ordre dans lequel ils sont classés dans l'encyclopédie : par zone géographique d'abord (*The North, The South, The West*), puis par catégorie : *Social Life, Property, Machine Age, Railroads, Negroes, Children...* Le procédé se fonde donc sur une foi en la capacité des faits à receler une émotion qui sera perçue par le lecteur. Bien que cette écriture exhibe sa transparence, il serait faux d'en conclure à une absence de rhétorique. Mais il s'agit d'une rhétorique de la soustraction : ellipse, euphémisme, litote, et souvent une ironie de situation. Tout ce non-dit s'accumule, le trop-plein d'émotion non exprimée (ni par le témoin, ni par le poète) grossit et éclate au visage du lecteur, l'obligeant parfois à refermer le livre. Lecture bouleversante causée par le livre le moins sentimental qui soit.

Testimony est en phase avec l'époque, son esthétique du témoignage, son idéologie du reportage. Mais, au-delà, en quoi est-ce une œuvre politiquement engagée, probablement davantage que ce que Reznikoff ne l'affirmait ou ne le souhaitait même ?

D'abord par l'absence de fiction et de symboles. Le procédé restitue les colères, les angoisses, la détresse, qui bouillent sous la surface tranquille de la vie quotidienne. Ce qui frappe, c'est moins le caractère sensationnel de ces actes, systématiquement recherché par la presse, que leur continuité avec le quotidien. Ainsi que leur manque de motivation. Presque chaque fois cela aurait pu se passer autrement. Les pires malheurs apparaissent immotivés, le résultat d'un concours de circonstances souvent absurdes. Aucune abstraction salvatrice, aucune fiction rétrospective ne vient donner un sens à l'horreur.

Ensuite par le changement d'échelle et l'effet de série. Ce que vivent les victimes des machines, par exemple, sont des accidents. Pour l'individu, il s'agit d'une malchance, d'un événement exceptionnel. Mais le lecteur qui lit le récit d'un accident après l'autre doit bien se rendre à l'évidence que ce que l'individu éprouve comme un accident est en réalité un effet secondaire de l'industrialisation, un pourcentage de perte humaine concédée au profit, à la logique économique. Les vrais coupables restent invisibles dans *Testimony*, ces grandes abstractions que sont le progrès, l'intérêt de la nation, le grand capital, et derrière lesquelles se trouvent évidemment des personnes bien réelles. La douleur et la révolte du lecteur viennent de la coprésence du point de vue individuel et du point de vue historique. *Testimony*, dont le sous-titre est *The United States*, joue constamment sur ce changement d'échelle entre le cas particulier et l'histoire, l'individu et la nation. Et en tire son efficacité critique.

Car comme l'a tout de suite perçu Reznikoff et comme le rappelle le sous-titre, ces cas isolés esquissent un portrait de l'Amérique.

A few years ago [...] I was working for a publisher of law books, reading cases from every State and every year (since this country became a nation). Once in a while I could see in the facts of a case details of the time and place, and it seemed to me that out of such material the century and a half during which the US has been a nation could be written up, not from the standpoint of an individual, as in diaries, nor merely from the angle of the unusual, as in newspapers, but from every standpoint—as many standpoints as were provided by the witnesses themselves (Commentaires de C. Reznikoff sur l'édition de 1934 de *Testimony*, site *Modern American Poetry*).

Testimony est un *Leaves of Grass* inversé, désabusé ; le rêve de Whitman brisé. Même survol, même panorama, mais vision opposée.

Corporatisme, racisme, violences conjugales, égoïsme, indifférence au prochain, négligences coupables, appât du gain dominant. L'idéal whitmanien de fraternité a laissé place à un individualisme égoïste. La liberté d'entreprendre est devenue laissez-faire et concurrence déloyale. Le rêve américain a été corrompu par le succès même de la liberté individuelle devenue capitalisme forcené. Et ce portrait des États-Unis à l'époque de l'industrialisation met en lumière une société et des valeurs qui ont engendré le désastre de l'époque contemporaine, la crise de 1929 et la Dépression. Comme l'écrit David Ignatow, *Testimony* montre l'isolement des agresseurs comme des victimes dans un pays originellement dédié à l'unité dans la diversité⁶.

Enfin, *Testimony* opère une politisation des techniques modernistes du montage, du collage, de l'objet trouvé. En changeant le discours de cadre, il attire l'attention sur la matérialité du discours juridique, sur les idéologies en jeu dans ce discours censément objectif. Derrière s'esquisse toute l'organisation socio-économique d'une époque ainsi que son idéologie : croyances religieuses, principes moraux, racisme. À commencer, comme on l'a vu, par l'idéologie du rêve américain.

Le silence de George Oppen ou la quête de la communauté

Entre 1929 et 1930, George Oppen écrit une séquence de courts poèmes lyriques intitulée *Discrete Series*. Le livre paraît en 1934 avec une préface de Pound et il est immédiatement salué par Williams. Malgré ces débuts prometteurs, Oppen cesse entièrement d'écrire à l'hiver 1935, l'année où il adhère au parti communiste. Il ne recommencera à écrire qu'en 1958, et publiera dès lors régulièrement, au point de créer une véritable œuvre en vingt ans. Pourquoi Oppen cesse-t-il d'écrire pendant presque un quart de siècle ? Et pourquoi précisément au moment où il adhère au parti communiste ? Comme si ces deux engagements s'excluaient mutuellement.

La première raison est politique : parce que la poésie est inefficace, parce que la situation demande une action.

Dans un entretien, Oppen explique : « I didn't believe in political poetry or poetry as being politically efficacious... If you decide to do something politically, you do something that has political efficacy⁷ »,

6. « He was revealing the grating isolation in which each of the victims and their aggressors were living in a country dedicated to unity within diversity. There was plenty of diversity but little or no unity and the book was an overwhelming indictment of the case. » Cité sur le site *Modern American Poetry*.

7. L. S. DEMBO, « The "Objectivist" Poets : Four Interviews », *Contemporary Literature*, 10,

faisant là écho à la fameuse formule d'Auden : « Poetry makes nothing happen. » Dans ses carnets, il écrit également :

I would very much like everyone to have enough to eat—the question is whether poetry is much of a force for theat [sic] purposes ----
-- to write poetry about “issues” is maybe a way of refusing action on them. (*Daybook*, UCSD, MSS 16, box 13)

L'engagement d'Oppen et de sa femme est réel, exemplaire même, et leur vaudront d'être fichés au FBI et de devoir demeurer en exil au Mexique jusqu'en 1958 pour échapper aux interrogatoires du HUAC durant le maccarthysme⁸. De retour d'un séjour en France où il a vu avec horreur les premiers réfugiés juifs fuyant l'Allemagne, Oppen adhère au parti communiste à l'hiver 1935. C'est l'époque du Front populaire, la pauvreté et le chômage sont au plus haut et de nombreux autres artistes et écrivains rejoignent le PC au même moment. Oppen est surtout actif entre 1936 et 1941 et participe à l'organisation de la Workers Alliance. À l'élection de 1936, il est « *Kings County election campaign manager* » pour le PC. Il aide le syndicat des fermiers à organiser une grève laitière à Utica, NY. En 1939, il frise l'exclusion pour sa critique du pacte germano-soviétique. La mauvaise conscience de ne pas être allé combattre en Espagne le conduit à s'engager brutalement dans l'armée au cours de la Seconde Guerre mondiale⁹. Il débarque à Marseille, fait la campagne du Rhin, est grièvement blessé en Alsace, ce qui lui vaut de nombreuses médailles, dont la Purple Heart.

La seconde raison est poétique. Oppen cesse d'écrire par scrupule littéraire, parce qu'il refuse d'instrumentaliser son écriture, de servir un mot d'ordre : « *the situation of the Old Left was the theory of Socialist Realism, etc. It seemed pointless to argue. We stayed carefully away from people who write for the New Masses.* » (*Ironwood*: 63) Qu'Oppen ait refusé de faire une poésie de propagande telle qu'on la trouve dans *New Masses* où abondent les poèmes sur les mineurs, d'un réalisme tout socialiste, on le comprend. Mais n'y a-t-il pas moyen d'écrire une poésie imprégnée de convictions politiques sincères sans sombrer dans la caricature ? Sans renoncer aux techniques expérimentales du modernisme par souci d'un lectorat ouvrier ?

Le cas de Pound est à cet égard éloquent. Dans les années 1930, ajoutant le radicalisme politique à son radicalisme formel, Pound mar-

Spring 1969, p. 187.

8. Certaines des informations qui suivent proviennent de leur dossier FBI qui n'a été rendu accessible qu'en 1988 grâce au Freedom of Information Act.

9. Il dira s'être senti indésirable à l'armée : « *And the Army didn't want me. They wished to hell I wasn't there most of the time.[...] And the officers were slightly embarrassed — and you know they really didn't particularly want me.* » (*Man & Poet*: 34)

tèle des convictions préétablies et répète à l’envi que le poète doit être informé, doit être au fait des théories économiques: « *the only way to make didactic poesy is to KNOW fer sure* » (*EP/LZ*: 187). Dans les *Cantos*, sa technique idéogrammatique s’instrumentalise: le *luminous detail* s’ossifie pour devenir une vignette qui doit déclencher une identification pavlovienne et une adhésion inconditionnelles chez le lecteur. À cette conception du poète informé, Oppen oppose celle du poète ignorant, et revendique une poésie du doute radical: « *Doubt, rather than faith* » (*Selected Letters*: 118) ; « *we, the poets, change the accents, change the speech. We change the speech because we are not explaining, agitating, convincing: we do not write what we already knew before we write the poem.* » (*Man & Poet*: 139) Au contraire, le poème est une exploration, un « outil » épistémologique, un mode de découverte: « *the other point for me, and I think for Louis [Zukofsky] too, was the attempt to construct a method of thought from the imagist technique of poetry—from the Imagist intensity of vision*¹⁰. » Un scrupule poétique et une conviction épistémologique excluent donc pour Oppen la poésie politique. Techniquement, formellement, ce scrupule à l’égard des opinions, affirmations et assertions se manifeste tout au long de son œuvre par une syntaxe fragmentée et une réticence à la prédication: « *I am for further reducing the mechanism of predicate “which marks where the subject matter ends” [...] And adduced *Discrete Series* as my own attempt toward the primacy of subject as against predicate.* » (*Selected Letters*: 180)

Mais tout cela, Oppen ne l’exprime aussi nettement dans ses lettres que dans les années 1950 et 1960. Il me semble que c’est même là une des découvertes fondamentales qu’il fait durant ses vingt-cinq années de silence. Car quand il cesse d’écrire en 1935 pour militer, c’est pour une troisième raison: parce qu’il n’en savait pas assez, parce qu’il se sentait trop ignorant.

*It means we knew we didn’t know enough from the poetry that was being written; from the poetry that we had written. And when the crisis occurred we knew we didn’t know what the world was and we knew we had to find out so it was a poetic exploration at the same time that it was an action of conscience, of feeling that one was worth something or other. [...] I wanted to know a great deal about it [the world] and I thought most of the poetry was utterly inadequate. (*Man & Poet*: 25)*

Que cherche Oppen? De quel savoir s’agit-il? La clef se trouve dans un poème: « *I was really kind of moved to see I’d written a state-*

10. L. S. DEMBO, *op. cit.* p. 174.

ment, and a very clear one, of what I was going in search of when I quit writing—the Party on Ship-Board » (*Selected Letters*: 20).

PARTY ON SHIPBOARD

Wave in the round of the port-hole
 Springs, passing,—arm waved,
 Shrieks, unbalanced by the motion——
 Like the sea incapable of contact
 Save in incidents (the sea is not
 Water-
 Homogeneously automatic—a green capped
 white is momentarily a half mile
 out—
 the shallow surface of the sea, this,
 Numerously—the first drinks——
 The sea is a constant weight
 In its bed. They pass, however, the sea
 Freely tumultuous.

(*NCP*: 15)

Il s'agit d'un poème de *Discrete Series* et du premier poème d'Oppen où s'exprime sa quête : celle de l'humanité, de la communauté, de l'être-ensemble. Oppen utilise rarement ces termes abstraits, et problématiques, et leur préfère des périphrases dont l'une deviendra le titre d'un de ses recueils, *Of Being Numerous*, qu'il glose : « as I try to get again to humanity as a single thing. » (*Selected Letters*: 111) En d'autres termes : Y'a-t-il une réalité de l'humanité, une telle chose existe-t-elle, où n'est-ce qu'un mot ?

Ce que cherche Oppen au moment où il cesse d'écrire pour s'engager dans le monde, c'est donc une expérience de communauté : parti communiste, syndicat, armée américaine, autant d'expériences communautaires intenses. À propos d'*Of Being Numerous*, il avouera n'avoir pas trouvé ce qu'il cherchait dans cet engagement dans le monde :

My whole life has been haunted and perhaps controlled by this problem [*Of Being Numerous*]. We started off across the country hitch-hiking at the beginning of our lives together, the beginning of our free lives; the last poem written of the poems in *Discrete Series* is "Party on Shipboard," which addresses again this search. And I broke off that book and the writing of poetry for that search once more on the actual ground, and returned to poetry only when we knew that we had failed. (*Ironwood*: 30)

L'échec est explicitement dit dans le poème « Pro Nobis » (*NCP*: 157) :

I believe my apprenticeship

In that it was long was honorable

Tho I had hoped to arrive

At an actuality

In the mere number of us

And record now

That I did not.

Therefore pray for us

In the hour of our death indeed.

Cet échec le renvoie à l'écriture et à l'exploration par l'écriture de cette même question ; la poésie devient continuation de la politique par d'autres moyens. À commencer par l'exploration du lieu commun aux deux domaines : la langue.

Le débat politique procède par généralisations et abstractions : les hommes politiques en appellent au pays, à la nation, aux travailleurs, à la jeunesse... Quand après vingt ans d'activisme politique au sein du parti communiste, Oppen recommence à écrire, c'est pour explorer la possibilité des universaux, le degré de réalité des abstractions ; en particulier de l'humanité qu'il préfère nommer *of being numerous*. Comme si, observant le débat politique à la loupe, une loupe grammaticale, il testait la possibilité même des abstractions et des universaux. Profondément nominaliste, il préfère ce qu'il appelle les « petits mots » : prépositions, articles, pronoms. Oppen se livre à une exploration grammaticale et à une interrogation métaphysique de la politique.

Dans *Of Being Numerous*, Oppen se demande si l'acuité de sa perception n'éloignerait pas encore davantage le poète des gens : « *Whether, as the intensity of seeing increases, one's distance from Them, the people, does not also increase* » (*NCP*: 167). Comme le révèle « *Party on Shipboard* », Oppen partage le malaise à l'égard du peuple, de la masse ignorante, que Williams exprime dans « *At the Ball Game* » et dans « *To Elsie* ». Tous deux refusent la tour d'ivoire mais se sentent en porte-à-faux par rapport à des masses de plus en plus prises aux pièges du divertissement et de la consommation.

There's something peculiarly undemocratic about art, tho the fact bothers me very much. One really knows, after all, that a popular vote would give first place to Eddie Guest of the Face on the Barroom floor, so that one really disregards majority opinion to a degree one really doesn't in any other area. It's a peculiar situation. (*Selected Letters*: 21)

Le communisme d'Oppen est en définitive un communisme à la fois métaphysique et littéral, communisme comme la possibilité de l'être-en-commun : « *The "Marxism" of DS is, was felt as the struggle*

against the loss of the commonplace. » (*Selected Letters*: 254) Et c'est dans l'échec tragique de sa quête qu'il trouve finalement réconfort et révélation :

“The shipwreck of the Singular” I wrote. We *cannot* live without the concept of humanity [...] and yet we cannot escape this: that we *are* single. And face, therefore, shipwreck.

And yet this, this tragic fact, is the brilliance of one's life, it is “the bright light of shipwreck” which discloses... “all”. (*Selected Letters*: 263)

N'ayant pas trouvé dans le monde « the pleasure of being heard,/ the pleasure/ of companionship » (*NCP*: 158), Oppen est retourné au silence de la littérature.

Presses were busy enough
With no help from me
For twenty five years

Perhaps I was dealing nevertheless
With the essence of literature

To get down
Never the effort to go up

(Daybook, *Ironwood*: 23)

La langue, qui constitue le terrain commun de la politique et de la poésie, est aussi ce qui fonde leur antinomie fondamentale. La politique doit simplifier, généraliser, abstraire, et vise à convaincre. La poésie cherche à compliquer, concrétiser, et vise à la révélation. Même lorsque toutes deux visent un éveil, c'est par des moyens différents, peut-être inconciliables. La poésie doit se contenter d'œuvrer sur un front parallèle, dans la marge. La question de l'engagement poétique achoppe sur la question de l'efficacité. Une des postures tenables est éthique : l'impact des actions étant invérifiable et les conséquences des actions souvent imprévisibles, l'accent est reporté de l'efficacité à l'intégrité des intentions.

Références

DEMBO, L. S, « The “Objectivist” Poets : Four Interviews », *Contemporary Literature*, n° 10, Spring 1969, p. 203-219.

FILREIS, Alan, *Modernism from Right to Left. Wallace Stevens, the Thirties, & Literary Radicalism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

OPPEN, George, *New Collected Poems*, Michael Davidson (éd.), New York: New Directions, 2002. (Abrégé *NCP*)

—, *The Selected Letters of George Oppen*, Rachel Blau duPlessis (éd.), Durham: Duke University Press, 1990. (Abrégé *Selected Letters*)

—, *George Oppen. Man and Poet*, Burton Hatlen (éd.), Orono: National Poetry Foundation, 1981. (Abrégé *Man and Poet*)

—, *George Oppen, A special Issue. Ironwood 26*, vol. 13, n° 2, Fall 1985. (Abrégé *Ironwood*)

—, *George Oppen Papers 1958-1984, MSS 0016*, Mandeville Special Collections Library, Geisel Library, San Diego: University of California. (Abrégé UCSD)

POUND, Ezra, *Literary Essays*, T. S. Eliot (éd.), Londres: Faber, 1954.

—, *The Cantos*, Londres: Faber, 1986.

—, *Pound/Zukofsky. Selected Letters of Ezra Pound and Louis Zukofsky*, Barry Ahearn (éd.), New York: New Directions, 1987. (Abrégé *EP/LZ*)

REZNIKOFF, Charles, *Testimony. The United States (1885-1915). Recitative*, vol. 1 & 2, Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978 & 1979.

—, *Modern American Poetry*, <http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/reznikoff/reznikoff.htm>, consulté en décembre 2008. (Abrégé site *Modern American Poetry*)

SILLIMAN, Ron, *The New Sentence*, New York: Roof, 1987.

ZUKOFSKY, Louis, « A » [California University Press, 1978], Baltimore et Londres: Johns Hopkins University Press, 1993.

—, *Louis Zukofsky Papers*, Harry Ransom Humanities Research Center, Austin: University of Texas at Austin. (Abrégé HRC)