



HAL
open science

La couronne de sonnets d’“A”-7 : Le manège de Louis Zukofsky

Lang Abigail

► **To cite this version:**

Lang Abigail. La couronne de sonnets d’“A”-7 : Le manège de Louis Zukofsky. dirs. Bertrand Degott et Pierre Garrigues. Le sonnet au risque du sonnet, L’Harmattan, pp.263-278, 2006, 2-296-00835-6. hal-02616777

HAL Id: hal-02616777

<https://hal.science/hal-02616777>

Submitted on 2 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.

Textes réunis et présentés par
Bertrand DEGOTT et Pierre GARRIGUES

LE SONNET

AU RISQUE DU SONNET

Actes du Colloque international de Besançon
(8, 9 et 10 décembre 2004)

Publication de l'Équipe de recherche
« Poétique des genres et spiritualité »
de l'Université de Franche-Comté

L'Harmattan

5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris
FRANCE

L'Harmattan Hongrie
Könyvesbolt
Kossuth L. u. 14-16
1053 Budapest

Espace L'Harmattan Kinshasa
Fac. des Sc. Sociales, Pol. et
Adm. ; BP243, KIN XI
Université de Kinshasa – RDC

L'Harmattan Italia
Via Degli Artisti, 15
10124 Torino
ITALIE

L'Harmattan Burkina Faso
1200 logements villa 96
12B2260
Ouagadougou 12

Préface

7

Première partie : *Approches singulières*

André GENDRE : <i>Les Derniers Vers</i> de Ronsard ou le sonnet au risque de la mort	17
Lynn Sermin MESKILL : L'Envie dans les <i>Sonnets</i> de Shakespeare	33
Hubert TEYSSANDIER : L'œil du peintre dans les <i>Sonnets</i> de Shakespeare	49
Marie ROIG MIRANDA : Francisco de Quevedo et sa pratique du sonnet	63
Philippe DESTRUEL : Nerval : le sonnet au risque de la folie	75
Laurence ROUSSILLON-CONSTANTY : <i>The House of Life</i> , tombeau de l'écriture : Dante Gabriel Rossetti à l'épreuve du sonnet	93
Isabelle ALFANDARY : La grammaire au risque du sonnet dans l'œuvre poétique d'E. E. Cummings	107
Maryvonne BOISSEAU : De « Inniskeen Road: July Evening » aux « Canal Bank Sonnets », les sonnets de Patrick Kavanagh : une parole libérée	123
Judith CHAVANNE : Le sonnet dans la poésie de Philippe Jaccottet, une forme de transition	139
Pierre GARRIGUES : <i>Les Leçons d'Edgard</i> : le sonnet comme désordre et loi chez Jean Sénac	155

Deuxième partie : *Approches formelles et poétiques*

Dérivations

Pascal DURAND : Le sonnet « renversé » chez les poètes de la modernité	169
Hugues LAROCHE : Jean Lorrain, poétique du sonnet morne	185
Adrian GRAFE : Poème « étalé » ou « éclair, éclat de trompe » ? Le cas du sonnet héraclitéen de Gerard Manley Hopkins	201
Alain VUILLEMIN : La pratique du sonnet « estrambot » chez Lubomir Guentchev	213

Suites

Anne MANTERO : Sonnets en regard dans la <i>Théanthropogamie</i> de Marin Le Saulx	223
Marie-Dominique GARNIER : Airs, de Donne à Derrida : le sonnet entre poésie et philosophie	237
Fabienne MOINE : La séquence de sonnets chez les poétesses anglaises du XIX ^e siècle : féminisation du genre et rationalisation de l'amour	249
Abigail LANG : La couronne de sonnets d'« A »-7 : le manège de Louis Zukofsky	263

Panoramas et synthèses

Jacques ROUBAUD : Notes brèves et sommaires sur la forme du sonnet français de 1801 à 1914	283
Nicole G. ALBERT : Du sonnet féminin au sonnet saphique : poétisation de la lesbienne chez quelques auteurs fin-de-siècle	295
Regina LUBAS-BARTOSZYNSKA : La norme et la liberté du sonnet, à partir de quelques sonnets de poètes polonais et belges	309
Giovanni COMMARE : Le sonnet italien au XX ^e siècle : mort et résurrection	325
Claude LE BIGOT : La transgression de la norme dans le sonnet espagnol contemporain	347
Bénédicte MATHIOS : Le sonnet espagnol : critique du sonnet, sonnet critique, le métasonnet contemporain	363

Théories

Laurent FOURCAUT : Le sonnet entre l'« avarice » et la « perte »	381
Adolphe HABERER : Le sonnet au risque de la limite	391
Philippe MARTY : Le jour où le sonnet naît	405
Jean-François PUFF : « Nuage et fascination » : axiomatique et composition du sonnet chez Jacques Roubaud	415

<i>Table des matières</i>	427
---------------------------	-----

La couronne de sonnets d'« A »-7 : le manège de Louis Zukofsky

Parmi les diverses manières dont on présente généralement le poète américain Louis Zukofsky (1904-1978), en voici deux qui seront éclairées en retour par le présent propos. On présente souvent Zukofsky comme un épigone du grand moderniste américain Ezra Pound. Comme celui-ci, Zukofsky écrit un long poème d'une vie et d'un demi-siècle : « A » comporte vingt-quatre mouvements composés entre 1928 et 1974 et qui courent sur plus de huit cents pages. Zukofsky a toujours affirmé qu'il avait entrepris son grand œuvre avant d'avoir lu les premiers *Cantos*, mais Pound n'en est pas moins son père poétique, et dans les lettres qu'ils échangent ils s'appellent souvent « papa » et « fiston ». On présente aussi souvent Zukofsky comme l'instigateur du mouvement « objectiviste » au début des années trente. C'est Pound qui réussit à obtenir que Zukofsky, alors totalement inconnu, soit invité comme éditeur et coordonne un numéro du prestigieux magazine *Poetry*. Le numéro paraît en février 1931 sous le titre « "Objectivists" 1931 ». 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.

C'est dans ce numéro qu'il édite et dont il rédige les deux articles manifestes que Zukofsky publie pour la première fois sa couronne de sonnets. Elle est déjà destinée à devenir le septième mouvement d'« A », où elle viendra littéralement couronner les six premiers mouvements en vers libres auxquels elle emprunte l'essentiel de son vocabulaire. Toutes les autres contributions

poétiques que Zukofsky sélectionne pour le numéro de *Poetry* sont en vers libres. Or il aurait lui aussi pu être représenté par un poème en vers libres puisqu'il a déjà achevé les six premiers mouvements d'« A ». Ce choix qui prend valeur de manifeste a de quoi intriguer et il n'a pas manqué de surprendre certains de ses contemporains, à commencer par ses deux aînés, Ezra Pound et William Carlos Williams. Brutalement résumée la question s'énonce ainsi : pourquoi ce jeune poète new-yorkais, issu de l'immigration russe, marxiste convaincu, héritier des modernistes et globalement associé à l'avant-garde, compose-t-il une couronne de sonnets et choisit-il de la publier dans sa première parution d'importance ?

Intérim amorphe

Un mot des circonstances s'impose. Dans une longue lettre de 1932, William Carlos Williams décrit la période comme « a formless interim » (*Selected Letters*, 129), un intérim amorphe, une période sans forme. Il évoque les tentatives de ses contemporains pour trouver une forme nouvelle et commente leurs tâtonnements. Zukofsky fait de même dans deux articles publiés en 1930 et écrits en même temps que la couronne, entre 1928 et 1930. L'un s'intitule « "Recencies" in Poetry » — les nouveautés en poésie — et constitue en quelque sorte le troisième pan du manifeste objectiviste ; l'autre, « American Poetry 1920-30 ». Zukofsky y fait le même constat embarrassé que Williams. L'Imagisme et le Vers-librisme des années dix se sont progressivement ramollis au point que, dès les années vingt, T.S. Eliot et Ezra Pound ont opéré un retour en arrière vers des quatrains en vers comptés, avec comme référence pour ce dernier les *Émaux et Camées* de Gautier. Pourtant, ni Eliot, ni Pound, les tenants de la « tradition », ne retournent au sonnet. Quant à Williams, sa position sur le sonnet est claire : « Faire rentrer l'Amérique du vingtième siècle dans un sonnet — bon dieu, ce que je déteste les sonnets — c'est comme mettre un crabe dans une boîte carrée. Il faut lui couper les pattes pour qu'il rentre. Et quand c'est fait, ce n'est plus un crabe » (cité dans X. J. Kennedy et D. Gioia, *An Introduction to Poetry*, 237). C'est la position de l'organicisme : la forme rigide du sonnet torture et dénature son contenu.

Par ailleurs, il y a E. E. Cummings. Lorsque Zukofsky écrit à Pound à partir de 1927, il considère Cummings comme l'autre grand poète dont il aurait à apprendre mais Cummings ne répond pas à ses lettres. Il se tourne alors vers Williams, avec succès. Cummings prouve que le sonnet est non seulement possible mais vivace et que la forme s'accommode de la modernité. Les sonnets de Zukofsky sont très différents de ceux de Cummings, tant par la forme que par les thèmes ou la langue, et il semble que Cummings constitue surtout une source d'émulation pour Zukofsky, un rival à égaliser aux yeux de Pound. Il lui fournit peut-être le motif des chevaux de bois, ces trois mots apparaissant en français dans un sonnet de 1926¹. Le plus grand désaccord d'ordre littéraire — le désaccord majeur étant d'ordre politique et économique — entre Pound et Zukofsky dans les années trente concerne Cummings. Le respect de Zukofsky pour Cummings diminue à mesure que celui de Pound augmente, notamment après les prises de positions anti-bolchéviques de Cummings à son retour d'URSS. Comme le résume Barry Ahearn dans l'introduction à leur correspondance, Zukofsky a dû avoir l'impression que Pound avait misé sur le mauvais cheval.

Haro sur le sonnet

Quand en novembre 1930 Zukofsky écrit à Pound pour le tenir au courant de son travail de sélection pour le numéro « objectiviste » de *Poetry*, il lui annonce que « les seuls sonnets qui paraîtront dans ce numéro seront les sept que j'ai écrits et qui constituent le septième mouvement d'A — je t'envoie la chose demain et tu pourras juger si j'ai le moindre goût ou non » (*Pound/Zukofsky*, 72). Pound a dû sursauter en apprenant que son poulain new-yorkais, sur lequel il compte pour faire advenir un *risorgimento* poétique dans le nouveau monde, écrit et envisage de publier des sonnets ; au point qu'il refuse de les voir comme tels. Il répond :

bien reçu développement ou fugue ou fugal produit de Ludwig von
Zuk et Fils, à partir de la viande pas toujours digérée [le terme a

¹ « along the brittle treacherous bright streets [...] (Halfwhispering...halfsingings// stirs the always smiling chevaux de bois) » (E.E. Cummings, ed. Richard Kennedy, *Selected Poems*, 66).

son importance] de ses ancêtres mais avec sa ditionnelle et finale contorsion ou quasi fugale terminaison en forme de canzone, (improprement appelée 7 sonnets), mais bien une canzone à la sestina mais avec 14 vers par strophe. (*ibid*, 75)

Zukofsky qui ne veut manifestement pas heurter son aîné, bien qu'il n'en pense pas moins², répond :

A7 — la canzone — tu as raison — est le résultat direct (l'acceptation de ton défi) dans le *Dial* de juillet 1928 — [et il cite Pound :] le sonnet est advenu automatiquement quand un type est resté coincé au milieu d'une canzone. Son seul génie a été de reconnaître qu'il était arrivé au bout de son sujet. L'intention d'A7 est de justifier l'attaque contre les sonnettistes dans A1 — ce que, là encore, j'avais en tête avant d'avoir lu la citation ci-dessus. (*ibid*, 79)

Pourquoi Pound refuse-t-il de voir ces sonnets ? Depuis les années dix, Pound redécouvre, traduit et publie la poésie des troubadours et des poètes italiens du Dolce Stil Novo. Il s'agit de contrer l'influence jugée émoullissante de l'époque romantique et victorienne — influence qu'il a lui-même du mal à éliminer de ses premières œuvres — par cette poésie jugée plus primitive et plus virile. Or le sonnet est associé au XIX^e siècle. Dans sa critique de la génération précédente au profit d'une poésie plus originelle, Pound inclut le sonnet qui ne serait qu'une forme dégénérée de la forme primitive et noble, la *canzone*. Il n'a pas de mots assez durs pour dénigrer le sonnet, forme avortée, facile, sans qualité musicale, tout juste bonne aux exhortations morales. Et Zukofsky ajouterait : tout juste bonne pour les bourgeois. L'attaque contre les sonnettistes dans « A »-1 qu'il mentionne à Pound est un passage dans lequel il se moque des bourgeois qui se piquent de culture et de leur goût passéiste pour les sonnets, le lyrisme, et les motifs pompiers. Sortant de Carnegie Hall où il vient d'entendre ce 5 avril 1928 la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, le poète surprend des bribes de conversation :

² Dans une lettre non publiée au poète Robert Kelly en 1963, Zukofsky revient sur « A »-7 et se rappelle comment Pound insistait pour y voir une *canzone* alors qu'il avait composé une couronne de sonnets.

Mécènes de la poésie, hommes d'affaires dévoués aux arts
et aux lettres, clés de voûte des gribouilleurs, —
« Quel temps lyrique » —
Gazouillant quatrain après quatrain ;
Et les sonnettistes — [...]]
[et ceux] qui exhibent les Classiques et la Tradition³
(Un mot pour eux d'une grande précision) —
Qui chantaient des femmes violées par des chevaux.
(« A »-3 ; je traduis librement)

Dans une lettre des années trente, Zukofsky condamne le sonnet comme une forme pour les rimailleurs du Dimanche. Mais pour Zukofsky, le sonnet n'est pas seul en cause. En 1934, dans « "Mantis", an Interpretation », le poème-commentaire qui suit sa sextine « "Mantis" », il dénonce l'usage que faisaient les victoriens de cette forme, réduite à un travail de vannerie, un tressage d'osier (*wicker-work*), c'est-à-dire réduite à un exercice et à un usage décoratif, peut-être aussi à un goût des antiquités. Ce n'est donc pas la forme qui est en cause, mais l'usage qu'on en fait. Pound fait du sonnet son bouc émissaire ; Zukofsky préfère essayer de sauver la forme, de la critiquer pour la ressusciter. En septembre 1930, Zukofsky écrit à Pound : « A6 et 7 pas encore tapés. Je crois, à mon avis humble avis, qu'A7 accomplit la révolution du sonnet à laquelle je faisais allusion ailleurs. Peut-être. » (*Pound/Zukofsky*, 42)

Révolution et résurrection

Comme il l'écrit dans « "Recencies" in Poetry » en 1931, « A »-7 est « une tentative de résoudre la critique que fait l'auteur de la poésie dans le mouvement du poème » (24), ce qu'on peut entendre comme une critique du sonnet en sonnet. Et « A »-7 peut être lu comme une parodie irrévérencieuse du sonnet, du lyrisme, du romantisme, dans leurs versions les plus convenues. Le ton et le registre détonnent : langage familier, termes d'argots, bribes de

³ On a vu ici une attaque contre le poète américain Robinson Jeffers, mais il pourrait aussi s'agir d'une pique à l'encontre de T. S. Eliot, identifié comme chef de file des tenants de la tradition depuis la publication en 1919 de son célèbre article « Tradition and the Individual Talent » où il pose qu'une œuvre prend sa signification par rapport à la tradition qui est, en retour, modifiée par cette œuvre nouvelle.

dialogues (« bro' » : *frangin, mon pote* ; « Says you! » : *Que tu dis !*), onomatopées, interjections (« shucks ! » : *mince alors !* ; « Aighuh »), ritournelles (« Bum pump a-dumb, the pump is neither bum/ Nor dumb, dumb pump uh! Hum, bum pump o! »), orthographe américanisée (« tho » pour « though »), marques d'oralité (le h élidé de « 'ave » au lieu de « have »). Celui à qui s'adresse le locuteur tout au long du poème n'est ni l'être cher ni le très haut mais un quidam qu'on n'a pas sonné mais qu'on prend pourtant à témoin (« no one asked me, nor asked you because you're not here », v. 15-16). Comme dans nombre de poèmes romantiques culminant dans un moment d'épiphanie, le locuteur est seul, isolé, à l'écart, sur un promontoire et contemple une scène de ruines. Mais ici le promontoire est un *stoop*, une volée de marches caractéristique des vieux immeubles du Lower East Side et Bowery, quartier où s'entassaient les immigrés fraîchement débarqués, et les ruines sont des travaux de voirie. La chaussée est excavée et des chevalets en bois en interdisent l'accès. Note champêtre et printanière, les vergers treillagés (« latticed orchard », v. 28) sont uniquement imaginaires. Si la voix s'étonne qu'il y ait eu un jour ici des vergers (« and orchards were here? », v. 47), c'est à mon sens parce que la scène se passe à Orchard Street, une rue au cœur de ce quartier d'immigrés, célèbre pour ses *stoops*, quartier d'enfance de Zukofsky⁴. Le poète s'étonne que le nom ne corresponde pas à la chose. Le lyrisme, en revanche, est bien littéral, matériel, contenu dans la queue des oiseaux-lyres (« birds spreading harps », v. 20) qui accompagnent les chevaux initialement dépourvus de ces boyaux dont on fait les cordes de violon (« no singing gut », v. 4) ; cette dernière expression avouant aussi via l'allemand ou le yiddish qu'ils ne chantent pas bien. Le lyrisme au sens galvaudé du terme est donc systématiquement moqué pour être pris au pied de la lettre. S'il fait nuit, c'est parce que l'absence de lumière est propice aux bévues, aux hallucinations et aux métamorphoses, — on y prend des chevalets pour des chevaux —, mais aussi au trafic d'alcool (*moonshining*), courant en ces temps de prohibition. Le motif de la résurrection est

⁴ Dans son *Autobiography*, Zukofsky mentionne Hester et Chrystie Streets et the Bowery et se souvient que c'est là qu'enfant il a vu toutes les pièces de Shakespeare en Yiddish.

évoqué par l'expression « to make a dead man purple in the face » (v. 26) qui signifie, en argot, remplir une bouteille, lui redonner des couleurs. Mais, littéralement, la métaphore enjoint de ranimer les morts. La nuit est propice aux spectres et aux revenants.

Qui est mort? Le Christ est mort. Le motif de la mort et de la résurrection est porté par la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach entendue dans « A »-1 et qui revient tout au long de « A », particulièrement dans les huit premiers mouvements. La mère de Zukofsky est morte, le jour de son anniversaire, en 1927. Cette mort hante le poète pendant près de dix ans, jusqu'à ce qu'il en traite de façon explicite dans sa seule pièce de théâtre, intitulée *Arise, Arise*, titre qui superpose deux injonctions de structure impérative : un appel à la résurrection emprunté au septième des *Holy Sonnets* de John Donne :

At the round earths imagin'd corners, blow
Your trumpets, Angells, and arise, arise
From death, you numberless infinities
Of soules, and to your scattred bodies goe⁵,

et l'appel à la révolution communiste que Zukofsky cite en français : « Debout les damnés de la terre/ Debout les forçats de la faim » (*Arise, Arise*, 33). Dans la couronne d'« A »-7 aussi, résurrection et révolution se superposent. La plus célèbre couronne de sonnets⁶ en langue anglaise est la *Corona* de Donne, sept

⁵ Robert Ellrodt traduit :

Aux coins imaginaires de cette terre ronde,
Sonnez de la trompette, Anges, et de la mort
Surgissez, surgissez, multitudes sans nombre
D'âmes, et rejoignez vos corps éparpillés

mais *arise* dit précisément la résurrection.

⁶ La *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* définit la couronne (simple) comme une séquence de sept sonnets ; le dernier vers de chaque sonnet est répété par le premier vers du sonnet suivant, le dernier vers du septième sonnet reprenant le premier vers du premier sonnet. Zukofsky limite le plus souvent la répétition à un mot, parfois avec humeur ou humour. Ainsi le second sonnet s'achève avec le mot « oiseaux » et le troisième débute : « C'est ce que je viens de dire — Oiseaux ! ». Seule exception, le lien entre le sixième et le septième sonnet n'est pas assuré par une répétition mais par un enjambement, ce qui est cohérent avec la dispersion finale de la forme. La *Princeton Encyclopedia* ajoute que dans la couronne, les rimes ne doivent apparaître qu'une fois. Zukofsky, au

sonnets sur la vie du Christ : une prière initiale suivie de l'annonciation, la nativité, le temple, la crucifixion, la résurrection et l'ascension. Quant au contenu marxiste révolutionnaire d'« A »-7, il s'indique dans la blanchisserie qui est à louer pour cause d'impayés, dans les travailleurs qui réclament un repas — c'est l'époque de la grande Dépression — et par le mot « pit » (*trou, abîme*) qui renvoie à la fois aux grèves de mineurs évoquées dans « A »-1 et à la seconde syllabe du mot capitalisme, celle que les Britanniques contrairement aux Américains accentuent, indice pour Zukofsky que le capitalisme doit capituler (*First Half of « A »-9, 1*).

Mais le mort que Zukofsky s'attelle à ressusciter, c'est la forme sonnet elle-même. C'est le mot qu'il utilise dans son article « American Poetry 1920-30 » :

La versification n'est pas une question de faire tomber chaque syllabe à sa place habituelle dans un pentamètre iambique comme ce vers de Frost : « One bird begins to close a faded eye », dont le défaut est une soumission à l'accent. La contribution de Pound, c'est la quantité, et les sonnets et les iambes du tout venant n'ont jamais relevé son défi. Il est temps que quelqu'un ressuscite le sonnet, forme aujourd'hui réduite à un exercice. Cummings l'a partiellement fait dans ces tentatives où l'influence de Shakespeare n'est pas trop palpable, avec des vers tels que :

Moon's bright third tumbling slowly (sonnet IV—*Is* 5)
(*Prepositions*, 143)

La résurrection a partie liée avec le mètre. La notion de quantité n'a pas vraiment de sens pour la métrique anglo-américaine principalement fondée sur les accents, mais Pound, les Imagistes et Marianne Moore ont tenté d'y introduire un élément syllabique, difficile à percevoir dans une langue accentuelle. Le vers syllabique fait en quelque sorte office de transition entre le mètre accentuel et le vers libre. Et quand en mars 1938 Zukofsky donne quelques indications prosodiques à son amie et poète, Lorine Niedecker, il pose Shakespeare comme exemple de cette métrique syllabique et explique qu'en conservant le même nombre de

contraire, reprend de nombreuses rimes, ce qui accentue encore l'effet de son vocabulaire réduit mais polysémique.

syllabes tout en faisant varier le nombre d'accents par vers, Shakespeare conquerrait une liberté au sein d'une forme, une liberté conquise en tension avec une résistance.

C'est cette procédure métrique qu'applique Zukofsky dans « A »-7, même si le résultat ne sonne vraiment pas shakespearien. Il y a une majorité écrasante de décasyllabes⁷ et une majorité de vers à cinq accents. Et pourtant, on ne trouve que quatre pentamètres iambiques réguliers. Il faut donc que Zukofsky ait soigneusement évité le pentamètre iambique. Le résultat est un rythme heurté, extrêmement déstabilisant pour le lecteur de poésie anglophone qui n'y trouve pas son balancement habituel. Une séquence caractéristique de la couronne est un anapeste suivi d'un iambe, qui, lorsqu'elle est redoublée, aboutit à un vers fortement césuré en son milieu. L'effet de heurt est encore accentué par la ponctuation riche en points d'exclamation et d'interrogation, et surtout en tirets, mais aussi par la syntaxe et la polysémie qui multiplient les occasions d'hésiter. Le rythme évoque plus de jeunes colts que des chevaux de bois. Dans une lettre des années soixante, Zukofsky appelle ces sonnets shakespeariens. Et deux sont effectivement shakespeariens au sens strict : trois quatrains de rimes croisées suivis d'un distique final. Les autres conservent un huitain shakespearien mais font varier le sizain, jusqu'au dernier sonnet où les rimes s'estompent pour n'être plus que consonances, assouplissement préfiguré par la disposition typographique de la fin du huitain. Cette dispersion ou cette ouverture de la forme coïncide avec le moment d'apothéose finale, et répond à l'injonction en italique : « open, O fierce flaming pit! », citation de *La Passion selon Saint Matthieu* de Bach correspondant au moment où, dans un grondement de tonnerre, le Christ est livré.

Poursuivant la lecture de la couronne comme une critique du sonnet en sonnet, on peut lire le premier sonnet comme un diagnostic de ce que la forme est devenue⁸. Les sonnets sont

⁷ Dans les six premiers sonnets, seuls huit vers sont hendécasyllabiques. Le septième sonnet qui se défait, surtout dans le sizain, contient six hendécasyllabes et un vers de treize syllabes.

⁸ Pour un bilan plus académique du sonnet américain à la fin des années vingt, on pourra se reporter à l'ouvrage publié en 1930 par Lewis Sterner, *The Sonnet in American Literature*.

devenus des chevaux de bois, des chevalets pour scier des bûches et le pentamètre iambique un cheval à bascule. Ils ont perdu leur crinière (« manes ») et par là même leur âme (les mânes, âmes des ancêtres). Ils ont perdu l'esprit de la tradition pour n'en garder que la forme, devenue rigide. Ils ont perdu leurs yeux, donc leur capacité à voir. Ils ont des jambes de bois et vont clopin-cloplant, mécaniquement. Leurs estomacs sont réduits à des bûches (« logs ») et ils ont aussi perdu leurs tripes, leurs boyaux (« gut »), qui leur donnait la hardiesse et la capacité à chanter. D'ailleurs, les mots imprimés sur leurs estomacs disent « route barrée » : le sonnet est un cul-de-sac. Les seuls qui sont autorisés à s'approcher sont les « diggers », littéralement les creuseurs. Le terme désigne les terrassiers ou cantonniers qui font les travaux de voirie, mais suggère aussi des fossoyeurs (ceux d'*Hamlet* et du *Capital*) prêts à enterrer ou déterrer la forme moribonde, des archéologues des formes tels Pound, des chercheurs d'or convaincus que le sonnet a encore une valeur, ou encore les « Diggers », cette secte de puritains du XVII^e siècle qui cultivaient leurs terres en commun, des proto-communistes en quelque sorte. Quoi qu'il en soit, le lecteur est prévenu : il va s'agir de creuser, et il faudra relever ses manches et ne pas avoir peur de se salir les mains.

Air des mots et langue de bois

« Who will do it? » (*Qui le fera ?*) La couronne commence avec cette question au pronom sans antécédent. Cette tâche à accomplir c'est donc la résurrection du sonnet et la réponse implicite est Louis Zukofsky, qui se présente ainsi en figure christique capable de ressusciter les morts. La réponse explicite du poème est le langage : « words will do it » (*les mots le feront*⁹). Comment ? « Out of manes, out of airs », avec du crin de cheval, pour faire des archets, et avec l'âme des ancêtres, c'est-à-dire la tradition, les

⁹ Zukofsky s'en explique dans un entretien accordé à L. S. Dembo en 1969 : « Si je dis ça, ce sont des mots. J'utilise des mots pour les désigner. Comment en parler sinon en mots ? Je dis "chevalet de bois" ; autrement ils n'ont qu'à parler eux-mêmes. Ça, c'est un cas d'objectification. Il y a ces chevalets de bois. Bien, quelqu'un peut les voir et ne pas sans soucier. Moi, ils m'intéressaient. Mais je voulais les mettre en mouvement parce que je m'intéresse au son des mots. Donc je les mets en mouvement. Bien sûr, dans « A »-7 j'ai aussi parlé des mots, ce qu'on peut faire avec des mots. » (Dembo, 216)

poètes et les formes du passé. Et avec l'air. Le très polysémique mot « air » plaît autant à Zukofsky qu'à Shakespeare et revient sans cesse dans la couronne mais aussi dans le reste de l'œuvre, souvent apparié avec ses homonymes ou quasi-homonymes (« heir », l'héritier, « hair », le cheveu ou crin de cheval, « err », l'errance ou erreur, et « Er », personnage revenu des morts dans la *République*). Zukofsky rappelle les sens sédimentés du mot : la brume, le nuage, le souffle, le désir, la passion, l'atmosphère, le maintien, la chanson (*Bottom*, 139). Au quatrième sonnet, d'un coup de fouet, Zukofsky, en Monsieur Loyal, fend l'air — « Switch is a whip » — pour découper l'air en mots (« cuts/ Winds for words »). Invalidant au passage l'expression « to flog a dead horse » (littéralement, *cravacher un cheval mort*), qui désigne en anglais une entreprise vouée à l'échec. Ici, la découpe de l'air en mots donne vie aux chevaux de bois qui reverdissent et, dès le sonnet suivant, entament une danse à mi-chemin entre les claquettes (« tap ») et la gigue (« jiggers »).

(Whose clavicembalo? bum? bum? te-hum...)
Not in the say but in the sound's—hey-hey—
The way to-day, Die, die, die, tap, slow,
Die, wake up, up! Up! *O Saviour*, to-day!
Choose Jews' shoes or whose: anyway Choose! Go!

(v. 60-64)

Flux verbal, énergie du grotesque, glossolalie, babil (« who blabbed of orchards », v. 31) que Zukofsky associe à Shakespeare. Dans l'article « American Poetry 1920-30 », il cite un passage de Williams qui présente les mêmes qualités et parle de « verbalisme shakespearien », au sens où l'énergie verbale prend le dessus sur le sens. Dans l'injonction « Bother,/ Brother » (v. 92), « bother » désigne un bruit qui stupéfie, un brouhaha qui abasourdit. Dans une lettre à Niedecker, Zukofsky associe le sonnet à la densité, à une densité graphique et sonore. En-dehors de cette densité sonore, la couronne montre d'autres effets de l'influence de Shakespeare : une dextérité rhétorique, un esprit (*wit*) qui se marque dans les métaphores filées, les jeux de mots, la truculence, le sens de la répartie, les mots pris au pieds de la lettre, ainsi que des échos directs. Quand Polonius demande à Hamlet ce qu'il lit, celui-ci répond « des mots, des mots, des mots » et Polonius insiste, « mais

quelle en est la matière ? » Au dernier vers de la couronne, les chevaux prennent la parole et se définissent comme mots (« words, words, we are words » : *des mots, des mots, nous sommes des mots*). Comme Hamlet, ils savent que les mots sont la matière même du poème¹⁰. Si la couronne pose la question de la forme, elle pose aussi celle de la matière : les chevaux sont en bois, dont le nom grec *hyle* est venu à signifier la matière. Tout au long du poème, reviennent les homonymes « wood » et « would » qui suggèrent le passage entre le virtuel et le matériel, un mouvement d'incarnation ou de désincarnation. Par le souffle, l'air, le démiurge Zukofsky anime les chevaux de bois — les sonnets — et permute ainsi le « sign » en « sing » : la pancarte grinçante (« a sign creaks ») devient chant, les mots imprimés deviennent paroles. Dans les derniers sonnets, la résurrection achevée, le poète chante (« Then I, Singing », v. 71), les chevalets dansent (« dancing bucks », v. 75), les sept terrassiers chantent et dansent (« Seven/Were the diggers, seven sang, danced », v. 85) dans un final de comédie musicale¹¹ entrecoupé de bribes de Bach.

Une autre permutation graphique, celle-ci implicite, vient concrétiser, matérialiser l'animation par le souffle vital. Au début les chevaux de bois — les sonnets — sont aphones : « hoarse ». C'est en animant le A central que Zukofsky transforme les chevalets de bois en chevaux réels : « horse ». En effet, vus de côté, ces chevalets dessinent un A majuscule, deux tréteaux joints pas une barre transversale. Ils sont toujours visibles dans les rues des États-Unis. Cette vision d'immenses A majuscules posés dans la rue naturalise la lettre. Zukofsky accomplit là le mouvement inverse de la naissance de l'alphabet, dont l'A serait né par abstraction d'une figure de tête de bœuf. Des années plus tard, en relisant vers 1960 *Antoine et Cléopâtre*, il se rend compte que Shakespeare naturalisait déjà ainsi les lettres de l'alphabet, comparant la Terre à un O, décrivant une blessure en forme de T menaçant de devenir un H. Les signes conventionnels refusent de

¹⁰ Cette référence intertextuelle m'a été indiquée par Vincent Broqua. On trouve d'autres échos de l'œuvre de Shakespeare, à son théâtre, notamment le *Songe d'une nuit d'été*, beaucoup plus qu'à ses sonnets.

¹¹ Le poète américain Jerome Rothenberg rapporte que, même âgé, Zukofsky imitait à la perfection Gene Kelly.

se laisser oublier et viennent hanter le monde. Encore une fois, c'est la matérialité du langage, son caractère concret qui est mis en avant : « Not in the say but in the sound's » (v. 61), pas dans le sens mais dans le son.

Digestion

Le poème de William Carlos Williams que Zukofsky choisit pour le numéro de *Poetry* consacré aux « objectivistes » est « Botticellian Trees ». Les arbres dénudés y sont comparés à des lettres, qui forment des mots bientôt étouffés par le feuillage. Zukofsky cite ce poème dans ses deux articles de 1930, chaque fois comme exemple de *conceit* : « le plus parfait exemple récent de *conceit* — que l'on peut définir comme cette structure intégrée formellement et développant deux idées concurremment — semble être les “Botticellian Trees” de Williams » (« Recencies », 23) ; « D'où, le *conceit* des “Botticellian Trees” : mais on sent “l'alphabet des arbres” identifié avec les racines et les bourgeons qui font l'alphabet de son écriture réelle. Le *conceit* ne dépasse pas du poème, mais le construit : c'est sa parenté avec Donne et la métaphore shakespearienne. » (« American Poetry 1920-30 », 150)

Le *conceit* ne se réduit pas à ce qu'est devenu le *conchetto* en français, une fioriture brillante et maniérée dans le style. Surtout employé par les poètes élisabéthains néo-pétrarquistes comme Shakespeare, et les poètes métaphysiques comme Donne, il se définit comme une métaphore complexe et déroutante qui stimule l'entendement en combinant objets et concepts de façon inédite. Le *conceit* désigne une opération rhétorique d'origine intellectuelle et non sensuelle. Son artificialité marquée fait appel à la raison et à sa capacité à percevoir des ressemblances dans des phénomènes naturellement dissemblables en abstrayant une qualité commune. Dans un entretien de 1969, Zukofsky dit qu'il n'est pas en faveur de la métaphore, sinon, lorsque, comme le dit Aristote, on rapproche deux choses dissemblables qui n'ont jamais existé ensemble auparavant. En comparant des chevalets à des sonnets, Zukofsky élabore bien un *conceit*, digne du célèbre exemple de Donne, où un couple d'amants est comparé à un compas.

Dans l'article qu'il consacre à la poésie américaine entre 1920 à 1930, Zukofsky fait constamment référence à Donne et à

Shakespeare, au *conceit* — défini comme « la pensée est la chose qui, à son tour, produit la pensée »—, et à la poésie métaphysique, dont les poèmes sont définis comme des « constructions d'émotions, mentalement vivantes, précises, ramifiées et sous-ramifiées dans leur signification » (138). Tous les poètes passés en revue sont évalués selon ces critères : Cummings fait de l'élisabéthain en américain, mais est plus prisé pour sa capacité à transcrire l'oralité américaine que pour ses préciosités élisabéthaines, Marianne Moore est parfois plus complexe que Donne, Stevens est parfois trop miltonien, Crane a le pentamètre élisabéthain, mais sa musique échoue à porter sa diction, trop molle. Même Williams, qui paraît si peu conceptuel, utiliserait des concepts métaphysiques dans ses improvisations. Pour Zukofsky, les descendants authentiques des poètes élisabéthains et métaphysiques ne sont pas ceux qui reprennent leurs maniérismes précieux, qui imitent leurs archaïsmes, mais ceux qui ont leur tournure d'esprit, qui partagent leur approche, tout en reflétant leur époque.

Celui qui donne aux poètes métaphysiques l'importance qu'ils ont aujourd'hui et qu'ils n'avaient jamais eu auparavant est T. S. Eliot dans son essai de 1921 intitulé « The Metaphysical Poets ». L'opération est partiellement stratégique. Il s'agit pour Eliot de justifier le modernisme, les complexités souvent jugées inutilement abscondes de son poème *The Waste Land*, des premiers *Cantos* de Pound, de l'*Ulysses* de Joyce. Parce que l'époque est foisonnante et complexe, dit Eliot, le poète moderne est nécessairement allusif, indirect et difficile. Il loue la capacité qu'avaient d'après lui les poètes métaphysiques à *dévorer* tout type d'expérience, par opposition aux romantiques et aux victoriens dont le ton et les objets sont plus réduits. L'image de la digestion est reprise à la fin de l'essai lorsque Eliot affirme que sonder les cœurs, comme le recommande Dryden, ne suffit pas, et qu'il faut aussi sonder le cortex, le système nerveux et le tube digestif. « A »-7 prend Eliot au mot, qui à l'introspection psychologique préfère un réseau d'images digestives et anales (« butt », « gut », « stomach », « manhole » : *arrière-train, boyau, estomac, trou d'homme*). Eliot écrit que ces poètes sont réellement intellectuels et non simplement réflexifs, qu'ils sentent leur pensée de façon aussi

immédiate que l'odeur d'une rose. « Une pensée pour Donne était une expérience ; elle modifiait sa sensibilité. Quand l'esprit d'un poète est parfaitement équipé pour ce travail, il amalgame continuellement des expériences disparates » (287). C'est exactement ce que s'emploie à faire Zukofsky, et la description d'Eliot éclaire particulièrement les expériences de Zukofsky avec des formes traditionnelles. Après la couronne de sonnets, il achève en 1934 une sextine dont les six brins tressent ensemble une mante religieuse aperçue dans le métro new-yorkais, le dénuement des victimes de la grande Dépression, des allusions aux *Rime Petrose* de Dante, des citations d'un article de Caillois paru dans le *Minotaure*, des mythes mélanésiens, et une critique de l'usage de la sextine par les poètes victoriens. Eliot poursuit en disant que « l'expérience de l'homme ordinaire est chaotique, irrégulière, fragmentaire. Il tombe amoureux ou lit Spinoza et ces deux expériences n'ont rien à voir ensemble, ou avec le bruit de la machine à écrire ou l'odeur de la cuisine ; dans l'esprit du poète ces expériences forment continuellement de nouveaux ensembles » (287). Il se trouve que quand Zukofsky tombera amoureux et se mariera, il composera une seconde *canzone*, avec le vocabulaire de Spinoza. Ailleurs Eliot décrit ce type de pensée comme « the Word made Flesh » : le mot incarné, le verbe fait chair. Converti à l'anglicanisme, Eliot a probablement le Christ en tête. Zukofsky l'aura entendu de façon matérialiste et littérale.

Dans « A »-7, le motif de la digestion figure la poétique qu'adopte Zukofsky, celle des poètes métaphysiques telle qu'elle est décrite par le moderniste Eliot. Par ailleurs, associé à celui de l'esprit des ancêtres (*manes*), ce motif thématise les questions d'influence et d'héritage qui président à l'écriture du poème. Pound fait mouche lorsqu'il dit retrouver dans les six premiers mouvements d'« A » des morceaux de viande pas toujours digérés. Dans le septième, profitant d'un contexte « amorphe » et de l'occasion qui lui est donnée pour s'imposer, la voix de Zukofsky se fait plus nette, tout en portant des marques contradictoires d'allégeances et de défis. Allégeance équivoque à Pound et Eliot, tenants de la tradition, défi à Pound et Williams impitoyables pour le sonnet, et possible rivalité avec Cummings pour impressionner Pound. Avant de se tourner plus tard vers la sextine et la *canzone*,

c'est au sonnet, forme poétique éprouvée, omnivore, et capable de tout accommoder que Zukofsky a recours. Avec « A »-7, Zukofsky inaugure son étonnante et inconfortable posture entre politique et poétique, déjà manifeste dans l'article « Recencies » qui s'achève avec une évocation de Staline profitant de ses vacances pour lire Shakespeare. Paradoxe ou stratégie, les poèmes les plus engagés politiquement de Zukofsky sont ceux qui s'écrivent dans des formes anciennes et contraintes : la ballade des camarades dans « A »-8, la sextine de la grande dépression, la première canzone d'« A »-9 composée avec le vocabulaire de Marx. Est-ce parce qu'en se repoussant mutuellement, comme deux aimants opposés, politique et poétique se rendent mutuellement possible, en ouvrant un nouvel espace qui évite les écueils de la poésie de propagande et du conservatisme ?

Abigail LANG
Université Paris 7