



## **Lire les poètes avec Derrida**

Francesca Manzari

### **► To cite this version:**

Francesca Manzari. Lire les poètes avec Derrida. Sara Guindani, Alexis Nuselovici. Jacques Derrida la dissémination à l'œuvre, MSH éditions, pp.163-188, 2021, 10 2-7351-2738-9. <hal-03271832>

**HAL Id: hal-03271832**

**<https://hal.science/hal-03271832v1>**

Submitted on 12 Jul 2021

**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.



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

# Lire les poètes avec Derrida

Francesca Manzari

Ce titre permet plusieurs lectures, au moins deux : lire les poètes *ayant lu* Jacques Derrida et *après* lui, ou alors lire les poètes *en compagnie* de Derrida, comme *en présence* ou *en absence* (avec le spectre) du philosophe, ou encore lire les textes des poètes *à côté* des textes de Derrida. Que l'on choisisse un parcours ou l'autre, il faudra déjà s'entendre sur ce que lire Derrida implique et sur les raisons pour lesquelles il existerait une spécificité de la lecture de la poésie *avec* Derrida.

Lire les textes de la déconstruction implique toujours que l'on lise Derrida avec d'autres philosophes, avec les poètes ou les écrivains. L'événement de la déconstruction comme lecture-écriture présuppose la connaissance des textes fondateurs de la tradition philosophique, poétique, littéraire et juridique occidentale. Ce travail ne doit pas être considéré comme un commentaire. Selon la suggestion du philosophe même, il s'agit d'une écriture de la marge qui explique le caractère événementiel du geste scripturaire ainsi conçu. Dans ce sens, *écrire avec* implique une réaction de l'écriture au contact de ce qui lui est extérieur, de ce qu'elle touche. Ainsi l'écriture du philosophe est façonnée par ses fréquentations. Comme le dit, par exemple, Henri Meschonnic, dans un texte intitulé « L'écriture de Derrida » : « commentant des poèmes, le discours de Derrida devient "poétique" aussi [...] » (1975 : 418).

Michel Deguy observe, au sujet du style de Jacques Derrida, que « l'économie grammaticale, syntaxique, du phrasé est optimale, que c'est elle, la phrase et la phrase des phrases, qui est la flèche et la cible, comme dans l'apologue zen, et dont la visée et le tracé accomplissent, on dirait, le programme husserlien de l'intention et du remplissement ! » (Deguy 1994 : 221).

Rudy Steinmetz recourt à une analogie : la révolution morpho-centrique menée par Derrida en philosophie est comparable seulement à celle que Mallarmé accomplit en poésie. En établissant un parallèle entre l'impasse que la poésie connaît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, décrite dans *Crise de vers*, et la crise traversée par la philosophie contemporaine, Steinmetz écrit que, « comme Mallarmé avait provoqué en son temps le dévoiement de la poésie, le travail auquel se livre Derrida sur la philosophie est un travail de sape » (Steinmetz 1994 : 135) qui consiste à révéler les apories, les contradictions qui se cachent à l'intérieur même du système philosophique logocentrique. Or, si le risque encouru par la poésie pendant sa crise, celui de perdre son propre domaine et toute possibilité d'être distinguée des autres genres littéraires, est dépassé par la conviction de Mallarmé de pouvoir instaurer une nouvelle forme d'écriture capable d'englober toutes les autres, ainsi la philosophie contemporaine se protège de « l'effraction esthétique-sémantique que font subir à son ambition hégémonique des disciplines, jadis siennes, à présent voisines et concurrentes » (*ibid.* : 125) en modifiant son mode d'écriture.

Geoffrey Hartman souligne aussi l'importance du style dans la philosophie de Derrida, qui constitue un « événement » puisqu'elle s'exhibe dans la forme de son texte. Hartman décrit la façon dont l'œuvre du philosophe se démarque de la définition que l'on peut donner de la clarté de la prose philosophique : elle « trouble et fascine » et montre, de façon mimétique, sa propre thèse, à savoir qu'il n'y a pas de thèse et que tout *advient* dans la forme et dans la multiplication des lectures des hypotextes philosophiques et littéraires. Derrida aurait une tendance à « épaissir sa *démarche* en multipliant les citations et les textes, en les coupant de façon inattendue et en créant des phrases quasi nouvelles à partir du *bricolage*<sup>1</sup> » (Hartman 1981 : xxv). Le philosophe écrit de façon *inspirée* dans une « opacité élégante » qui lui permet de mêler

1. « [...] thicken its *démarche* by multiplying citations and texts, framing them in unexpected ways, and creating quasi-new sentences out of *bricolage* ».

sa propre écriture à celle des spectres qui le hantent. Il s'approprie la langue française dans un idiome inattendu et surprenant pour un texte philosophique, il finit par écrire comme un poète, mais son dessein est philosophique :

« [...] Derrida sait parfaitement que les mots sont des cadeaux dangereux, qui doivent être assimilés, purgés et expérimentés. “Dans la question du style”, écrit-il, rappelant son étymologie, “c’est toujours l’examen, le pesant d’un objet pointu.” Ce point peut ne pas exister sauf dans le sens où Shakespeare fait dire à Leontes rendu fou par la jalousie dans *The Winter’s Tale* : « Affection, votre intention poignarde le centre. » Le langage cherche et fuit ce point lancinant, qui est à la fois ce qui blesse et ce qui peut souffrir la blessure. Nous ne savons pas toujours ce que nous voulons dire, et le discours qui fait écho à notre discours – celui de l’interprète – a besoin de ne pas ensevelir “la mélodie obsessive” des mots<sup>2</sup>. » (*Ibid.* : xxii)

Le poète demeure dans l’impossibilité de maîtriser la lecture de ses textes et l’interprète se nourrit de l’écho obsédant des mots employés par les spectres des écrivains du passé. Si le style blesse et se laisse blesser, c’est parce qu’il se fraye une voie et se laisse frayer, se dirige en avant et reste en arrière. Hartman résume ainsi le double mouvement de toute écriture qui est toujours, à la fois, reprise et nouveauté :

« Dans *Éperons* (sur le style de Nietzsche, et conscient des nuances de chasse et de blessure), Derrida écrit : “Il faut écrire entre plusieurs styles.” “Deux éperons aux moins”, poursuit-il en associant aussi l’éperon à la trace, “telle est l’échéance. Entre eux, l’abîme où lancer, risquer, perdre peut-être l’ancre<sup>3</sup>.” » (*Ibid.*)

2. « Derrida knows perfectly well that words are dangerous gifts, to be assimilated, purged, lived through. “In the question of style,” he writes, recalling etymologies, “there is always the exam, the weight of a pointed object.” That point may not exist save in the way that Shakespeare puts it when a jealousy-maddened Leontes says in *The Winter’s Tale*: “Affection, thy intention stabs the center.” Language seeks and flees that stabbing point, which is at once what wounds and what may suffer the wound. We don’t always know what we mean, and the speech that echoes our speech – the interpreter’s – need not lay the “haunting melody” of words to rest. »
3. « In *Spurs* (on the style of Nietzsche, and aware of overtones of hunting and injury) Derrida writes: “Il faut écrire entre plusieurs styles.” “Two spurs at least,” he continues,

En s'inscrivant dans une lignée nietzschéenne et mallarméenne, en prônant l'usage du jeu de mots pour dire, dans la forme, l'impossibilité de définir l'unicité d'un sens, l'écriture derridienne assume un rôle subversif dans la tradition philosophique occidentale dont elle s'écarte pour se rapprocher de l'écriture poétique. Comme l'affirme Gilles-Gaston Granger, le dessein du poète est le « surcodage stylistique ». Celui-ci véhicule un message autre, ou une pluralité de messages autres, dont l'importance est secondaire par rapport au fait que « ce codage soit soupçonné et découvert » : ce surcodage constitue l'essentiel de la poésie (Granger 1988 : 212), qui demeure en tant que jeu de signifiants sans vérité présente.

Si l'on devait décrire, en quelques lignes, le mouvement de l'écriture derridienne, il serait possible d'affirmer qu'elle fuit en avant pour revenir en arrière, procède de noyau en noyau sans jamais épuiser l'abîme de la signification afin de protéger toujours un reste en sus de l'interprétable. Elle est purement idiomatique, travaille la langue dans la langue et sous la langue en réactivant ainsi les sens ensommeillés et emprisonnés, elle remplit l'espace de la marge et réactualise l'héritage du spectre.

Il serait impossible de parler d'une thèse de la déconstruction, à moins que la thèse ne soit celle de l'inexistence d'une thèse. Derrida montre que toute tentative de parler de façon positive de la réalité renvoie à une structure de supplémentarité infinie qui empêche de remonter à une quelconque origine. La seule voie pour montrer l'impossibilité de définir la vérité réside dans la stratégie scripturale. Le philosophe conçoit un texte cryptique et ambigu, sans queue ni tête, qui multiplie les voies de lecture (Manzari 2009 : 169-186). La syntaxe derridienne surcharge et épuise les ressources de la syntaxe française. Condensation et déplacement travaillent selon un mouvement chiasmatique : d'un côté, la dissémination entrave le procédé de substitution métaphorique, et de l'autre, le procédé de la répétition s'oppose à la construction syntaxique et en conséquence à la logicité du discours.

L'étude du style de Derrida acquiert de l'importance en ceci que la forme du texte philosophique possède un rôle dans la stratégie philosophique derridienne. Il s'agit d'une écriture qui soutient, par la forme de son message, de façon plus intense que ne le font d'autres

associating *spur* also with *spoor*, "such is the debt that falls due. Between them the abyss in which to throw, risk – lose perhaps – the anchor." »

textes philosophiques, l'impossibilité de définir l'existence d'une vérité quelque part, pure, propre et identique à elle-même. « Dès qu'il est saisi par l'écriture, le concept est cuit » (Derrida 1999b)<sup>4</sup>, écrit Derrida dans *Circonfession* : le dessein est d'échapper à toute catégorisation ou systématisation, puisque considérer la déconstruction comme un système n'aurait fait que renverser la lignée logocentrique pour être à l'origine d'une nouvelle tradition.

Dans « Che cos'è la poesia? », avec une image qui convient au mouvement double de l'exposition et du retrait, de la fuite en avant et du retard, Derrida affirme que la poésie est comme « cette chose qui du même coup s'expose à la mort et se protège – en un mot, l'adresse, le retrait du hérisson, comme sur l'autoroute un animal roulé en boule. On voudrait le prendre dans ses mains, l'apprendre et le comprendre, le garder pour soi auprès de soi » (Derrida 1990c : 242).

L'appréhension et la compréhension que Derrida considère comme traits distinctifs du lecteur de poésie, on apprend à les cultiver, tout à la fois avec une aisance grandissante et avec méfiance, au fur et à mesure que l'on apprend à connaître son écriture. Si Meschonnic attire l'attention sur le caractère poétique de cette écriture, il est également possible de dire que lire Derrida prépare à devenir l'hyperbole du lecteur de poésie, à relever le défi de la lecture de la poésie.

Lire la poésie est alors à la fois un geste de réponse à un appel et un geste d'envoi. Et à l'objection qui serait faite selon laquelle pour Derrida tout texte, même le philosophique, est poétique, on répondrait, en anticipant sur les conclusions à venir, que si tout texte est poétique et qu'en cette assertion réside le pouvoir de la déconstruction, c'est dans ce sens qu'il faut entendre le propos de cette contribution : lorsqu'une lecture poétique s'applique à la poésie, la lecture de la poésie devient sa propre hyperbole.

## Lire comme relever

Dans un texte intitulé « Le poème et son archive », Ginette Michaud cite le *one line poem* de Derrida : « Prière à desceller d'une ligne de vie ».

Toutes les figures de la poétique de Derrida y sont convoquées : la crypte et le secret, le devenir espace du poème, l'adresse à l'Autre, la hantise,

4. Quatrième de couverture.

l'événement, l'infini de l'interprétation. Comme le dit Michaud, « [il] n'y a personne qui, mieux que lui, ait saisi le jet, l'être jeté du poème, sa vulnérabilité, sa fragilité, sa faiblesse pourtant toute-puissante, mais d'une tout autre puissance que le pouvoir [...] » (Michaud 2004 : 451).

La poésie selon Jacques Derrida ne constitue pas seulement un « faire » mais aussi un « advenir ». La poésie est toujours pour le philosophe une déconstruction événementielle. Le poème se laisse faire et le poète se limite à « faire venir en laissant venir » (Derrida 2000 : 76), et il faudrait pouvoir dire aussi tout l'illimité de cette limite. Comme si le « faire poésie » revenait toujours à se tenir en équilibre sur une ligne – « une ligne de vie » peut-être – qui correspond à la limite entre le faire et le laisser faire. Comme le hérisson qui se tient au bord de l'autoroute dans l'impossibilité de dire s'il est « ici » ou « là », pressentant toujours le danger de la traversée. Il suffit d'un pas de plus pour être de l'autre côté de la « ligne » et « dire » ce qui reviendrait à « trop dire ». La poésie, selon Derrida, devrait occuper l'espace, étroit et infini à la fois, entre le dire et le vouloir dire. L'écriture doit, à la lettre, ne rien vouloir dire puisque ce ne-rien-vouloir-dire permet d'accéder au jeu de la dissémination. Cette écriture poétique reviendrait à provoquer un événement mettant en situation d'échec le geste herméneutique et l'invoquant tout autant. Pour qu'il s'agisse de poésie, il est nécessaire d'empêcher le résumé d'un sens.

Ainsi la poésie devrait toujours être lue comme si elle était traduite parce que, justement, traduire implique un rapport au sens qui n'est pas de l'ordre du saisissement mais plutôt de la fuite. Traduire permet à l'œuvre de poursuivre à l'infini la trajectoire qui est sa signification, en d'autres mots, de survivre. Walter Benjamin le dit avec une comparaison dans un texte aimé par Jacques Derrida, « La tâche du traducteur », ou « L'abandon du traducteur », selon la traduction d'Alexis Nouss :

« Tout comme la tangente ne touche le cercle que de façon fugitive et en un seul point, et que c'est juste ce contact, non le point, qui lui assigne la loi selon laquelle elle poursuit à l'infini sa marche en ligne droite, de même la traduction touche-t-elle le sens de l'original de façon fugitive, et seulement en un point infiniment petit, pour de là suivre son propre cours selon la loi de fidélité dans la liberté du mouvement langagier. » (Benjamin 1997 : 26)

Lire pour restituer un sens reviendrait à poursuivre l'inessentiel. Il faudrait presque prendre ici la traduction du texte de Benjamin à la lettre. Le sens est inessentiel en ceci qu'il ne saurait jamais être défini, parce que la forme du poème cèle une crypte où demeure toujours du sens en sus de l'interprétable. Et la crypte n'est pas ici une métaphore, c'est le lieu du poème. Il s'agit alors de restituer et de conserver, à chaque lecture, la configuration qui permettrait que le sens ne soit jamais épuisé, de « relever » le lieu où la crypte serait intacte.

Le caractère insaisissable du poème doit alors être pardonné et relevé pour qu'il soit lu avec grâce et non pas justement. Derrida propose une lecture du *Marchand de Venise* pour décrire une *traduction* « *relevante* » et cite le personnage de Portia lorsqu'elle dit : « When mercy seasons justice », « quand le pardon relève la justice » (Derrida 1999b : 42). La formule condense deux gestes à la fois. L'assaisonnement, d'une part : « il s'agit de donner du goût qui se marie au premier goût perdu, restant le même tout en l'altérant [...], en lui donnant *encore plus le goût de son goût* [...], c'est ce qu'on appelle "relever" en cuisine française » (*ibid.* : 43) ; le pardon, d'autre part, le verbe relever indiquant la verticalité du mouvement du pardon. Comme le dit Portia, « The quality of mercy is not strained, / It droppeth as the gentle rain from Heaven, / Upon the place beneath: it is twice blest; / It blesseth him that gives and him that takes » (*ibid.* : 39). Relever vaut aussi pour élévation : « Le pardon élève la justice, il la tire et l'aspire vers le haut » (*ibid.* : 43).

Relève est aussi le mot choisi par Derrida pour traduire un vocable « capital et à double sens de Hegel (*Aufheben*, *Aufhebung*) », qui est supprimer et élever à la fois. Il est alors possible de garder, « les conjoignant en un seul mot, le double motif de l'élévation et du remplacement qui conserve ce qu'il nie ou détruit, gardant ce qu'il fait disparaître, comme précisément, bel exemple, dans ce qu'on appelle dans l'armée, par exemple dans la marine, la relève de la garde ». Or l'*Aufhebung*, dit Derrida, qui est « mouvement dialectique d'intériorisation, de mémoire intériorisante (*Erinnerung*) et de spiritualisation sublimante », c'est « aussi une traduction » (*ibid.* : 44).

« La traduction est une forme – dit Walter Benjamin. Pour la saisir comme telle, il faut revenir à l'original. En effet, c'est en lui que repose sa loi, telle qu'elle est contenue dans sa traductibilité » (Benjamin 1997 : 14). Dans « Qu'est-ce qu'une traduction "relevante" ? », Derrida montre que saisir la forme reviendrait à la relever, à l'*assaisonner* pour



en accentuer le goût, et cela ne revient pas à la production d'un équivalent, ou à une négation en vue d'un dépassement, mais à une création qui serait une hyperbole de l'originale, *merciful* comme la traduction demandée par Portia à Shylock dans *Le Marchand de Venise*. La traduction-création, la transcréation, rendrait « grâce » à l'original et à son caractère intraduisible ; elle lui pardonnerait de ne pas se laisser aisément transporter vers une autre langue.

C'est ainsi que la poésie est lue comme si elle se faisait à chaque fois relais de création. Cette lecture privilégie le *mittere* dans le *transmittere*. *Mittere* proprement comme « laisser aller », « laisser partir ». Tout poème est relèvé d'un autre poème et sera à son tour relevé. Derrida apprend alors à lire avec une façon toute particulière d'être aux aguets en tant que lecteur : tout mot, tout son est déjà à prendre dans sa différentialité ; il est retour en arrière et déjà fuite en avant, renvoi de renvoi. Tout mot annonce dans le poème sa non-originalité et sa disparition – c'est en cela que réside le propre de sa reproductibilité. Il se constitue ainsi en tant que point de relais du processus infini de création.

### Lecture-écriture : une hantologie

La loi du dédoublement à l'infini du sens est une loi de lecture pour Derrida. L'écriture étant toujours lecture-écriture, il existe dans son écriture un ensemble de procédés qui font la poétique de la déconstruction. Ailleurs, nous avons étudié et analysé ces procédés (voir Manzari 2009) : substitution, répétition, allitération, assonance, symétrie et refrains qui montrent, entre autres, que ce qui est doublé cache toujours une ambivalence et que ce qui apparaît comme le même est finalement, profondément, autre et ambigu. Ainsi, le procédé de la répétition rend impossible la représentation du temps cyclique et du temps linéaire. La lecture est rythmée par des bouclages réguliers qui donnent au lecteur l'impression d'avoir déjà vécu le texte et de connaître, ou de prévoir ce qui viendra dans la lecture : « Passé, présent et avenir sont conjoints, et l'indistinction devient de plus en plus forte au fur et à mesure que le nombre et la nature des unités rencontrées augmentent la part de ce processus de *feed-back* et de *feed-forward* » (Groupe  $\mu$  1990 : 141). Cet effet de neutralisation du temps est très sensible dans les compositions des poètes de la modernité, tout comme le sont les effets polysémiques qui entravent toute aspiration à une lecture totalitaire, l'emploi ludique

de la citation, l'usage de la syllepse et de l'antanaclase, ou de l'illogisme<sup>5</sup>. Les textes de Derrida exposent la dette contractée auprès de Baudelaire, Mallarmé, Joyce, Kafka, qui auront montré au fondateur de la déconstruction la voie de l'ambiguïté dans l'écriture.

Or, s'il est vrai que la lecture et l'écriture en marge des poètes et écrivains modernes et modernistes ont façonné le style de Derrida et la poétique de la déconstruction, il est tout aussi possible d'affirmer que par un heureux effet circulaire, l'ensemble des textes de la déconstruction permet une lecture hyperbolique des poètes et de façon toute particulière des poètes modernistes.

Prenons l'exemple du poème de Louis Zukofsky, "A".

Deux raisons en motivent le choix : il s'agit, premièrement, de montrer que la poésie, et singulièrement la poésie des modernes et des modernistes, agit comme les textes de Derrida. L'intérêt de cette proposition réside dans la tentation de renverser cette phrase immédiatement après lecture. Résister et lire que toutes les composantes de la stratégie poétique moderne et moderniste existent (*déjà*) dans la déconstruction, et inversement par la suite, bien entendu. Encore faudrait-il s'entendre sur les pratiques du modernisme qui feront l'objet de cette étude : Zukofsky *versus* Pound.

Deuxièmement, l'étude de cet apparemment ne sert pas seulement le spécialiste de Derrida, le conduisant à chercher le secret de la séduction exercée par la déconstruction dans le style du philosophe. Par un merveilleux effet de déplacement qui est l'œuvre même du père de la déconstruction, la déterritorialisation de la poésie en philosophie rend la lecture de la poésie tout autre et la rend donc plus intense : hyperbolique.

Il ne faudra donc pas penser que notre intention est de dire que Zukofsky écrit comme Derrida, mais bien plutôt que Zukofsky aide à lire le philosophe et que lire Derrida aiguise le goût de la lecture du poète.

Comme le philosophe, le poète pratique l'écriture comme relève de formes poétiques et philosophiques. La section "A"-9 du long poème intitulé "A" peut être lue à la fois comme une traduction, une réécriture et un exemple particulièrement saisissant d'hantologie.

5. Nous renvoyons aux analyses textuelles qui occupent la deuxième partie de notre ouvrage intitulée « Déconstruction et poésie » (Manzari 2009 : 129-264).

“A” est composé de 24 sections écrites à partir de 1927 pendant près de cinquante ans. Le poète s’y réfère en le définissant comme une œuvre autobiographique dans le sens où « ces mots sont sa vie ». L’écriture du poème est d’emblée une lecture-écriture. Zukofsky donne la cartographie précise des lectures qui accompagnent sa composition, ce qui est une façon de contextualiser la pratique scripturaire. Le poème est un objet et, comme tel, il est pris dans un contexte. Ce geste marque l’appartenance du poète au groupe des objectivistes. Dans un essai célèbre intitulé *Un objectif*, Zukofsky affirme : « Les singularités historiques et contemporaines peuvent être une chose, des choses, un événement ou une chaîne d’événements : une fiole en verre soufflé égyptien en forme de poisson ou de feuille de chêne, une interprétation, à Leipzig, de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, ou encore la croissance d’implantations métallurgiques en Sibérie » (Zukofsky 1989 : 9-10).

La position théorique objectiviste se traduit en une pratique poétique, scripturaire, qui est pour Zukofsky « explication et non mirage de la vue » : la poésie doit résister à la production métaphorique – elle est vision « de la pensée ancrée dans les choses telles qu’elles existent et de leur orientation selon une ligne mélodique » (*ibid.*). Il s’agit d’« isoler chaque nom pour qu’il soit une image en soi, grouper les noms pour qu’ils participent de la qualité des choses liées entre elles sans faire violence à leur nature individuelle intacte » (*ibid.*). La poésie est l’art de mettre les mots ensemble pour faire un objet qui n’est pas une image ou l’expression de sentiments. La question doit alors être posée de savoir comment concilier cet abandon de la part du poète américain de la position lyrique avec la lecture et la réécriture d’un poète toscan du XIII<sup>e</sup> siècle, Guido Cavalcanti, qui a inventé l’union indissoluble de la poésie et de l’intériorité du poète dans l’expression du sentiment amoureux<sup>6</sup>.

La reprise de Cavalcanti acquiert une fonction particulière dans le poème de Zukofsky pour deux raisons : d’un côté, le questionnement sur l’amour permet le rapprochement entre la lecture de l’œuvre de Karl Marx et celle de Baruch Spinoza ; de l’autre, le choix de la forme

6. La critique est unanime dans la reconnaissance de ce rôle pour Cavalcanti. Le « grand chant » ou *trobar* n’atteint pas la profondeur des *Rimes* du poète toscan en termes d’invention du *topos* de l’intériorité.

*canzone* fait signe vers une période intense de questionnement philosophique dans la composition de "A".

La section "A"-9 est écrite en deux moitiés sur la trace de la *Canzone dottrinale* de Guido Cavalcanti, dont le nombre de vers est redoublé et la disposition des rimes fidèlement reproduite.

La lecture du poète toscan représente le moment culminant d'une plus ample tendance de la poésie anglophone de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle : ce qui se joue sur le plan théorique, l'élaboration théorique du programme de la poésie moderniste, se joue par avance sur le terrain de la réécriture et de l'expérimentation en traduction des *canzos* des troubadours et de la poésie toscane des xiii<sup>e</sup> et xiv<sup>e</sup> siècles.

"A"-9 est une traduction ou alors une transcréation selon l'expression d'Haroldo de Campos, une traduction « relevante ». Ce trait de la création du poète objectiviste acquiert une valeur poétique et politique incontournable pour le xx<sup>e</sup> siècle lorsque l'on compare "A"-9 au travail mené sur la même composition par Ezra Pound.

Non seulement certaines *Rimes* de Cavalcanti font l'objet d'une réécriture à l'intérieur des *Cantos* mais elles sont également traduites par le poète. La traduction de l'œuvre de Cavalcanti accompagne pendant de longues années l'activité poétique de Pound. Il commence à travailler sur les *Rimes* très tôt, autour de 1910, et les reprend pendant trois décennies. La lecture de Cavalcanti est faite à partir des traductions anglaises de Dante Gabriel Rossetti. C'est par ailleurs parce que Rossetti met de côté la *Canzone dottrinale* que Pound décide au départ de publier uniquement les sonnets et les ballades qui paraissent pour la première fois dans un petit volume en 1912. Ce n'est qu'à partir de 1920 que Pound repense l'exclusion de la *Canzone dottrinale* en la trouvant non seulement dépourvue de fondement philologique, mais surtout en découvrant dans ce texte un chef-d'œuvre du xiii<sup>e</sup> siècle italien, et c'est alors qu'il s'acharne à la traduire et à l'interpréter.

La découverte du poète toscan est également signifiante pour Louis Zukofsky, que Jacques Roubaud présente au lectorat français en 1980, parce que « Zukofsky est, simultanément, dans la ligne de Pound, et une sorte d'*anti-Pound*, par les réponses autres qu'il donne aux mêmes questions posées comme essentielles (allant à mon sens beaucoup plus loin) » (Roubaud 1980).

Cavalcanti est à la fois l'inventeur et le plus grand compositeur de *canzoni*. La *canzone* trouve son origine en une forme particulière

de *canso*, celle en rimes *estramps*<sup>7</sup>, composée par Arnaut Daniel au XII<sup>e</sup> siècle, qui trouve son expression la plus accomplie en *Doutz brais e critz*. Or, la particularité de la rime *estramp* est que celle-ci ne trouve pas d'écho à l'intérieur de la *cobla*. Il faut attendre la strophe suivante pour apercevoir l'existence de la rime dans la composition et comprendre que l'on entend bien une *canso*. Il faut donc écouter le poète plus longtemps que pour d'autres compositions afin de savoir qu'il existe une unité donnée par la rime (voir Manzari 2014) et de percevoir le rythme grâce à la répétition. Cet allongement est précisément à l'origine de la longueur de la *stanza* de la poésie toscane dont le rythme est plus lent que celui des *cansos*. Cette variante formelle est accompagnée d'une variation dans le contenu : les rimes *estramps* d'Arnaut Daniel font partie du *trobar clus*, plus difficile que le *trobar leu* et à contenu plus philosophique. Il s'agit d'un élément qui est également repris dans la *canzone* puisque la perte de l'accompagnement musical présent dans la *canso* est doublée d'un alourdissement thématique. La *canzone* est, comme toute *canso*, définition d'amour<sup>8</sup>, mais elle devient en Toscane un lieu poétique et philosophique à la fois.

Il serait possible d'envisager deux pistes qui permettent d'interpréter le rapport de la composition de Pound à la poésie de Cavalcanti : d'une part, une tension constante vers la théorisation d'une certaine impossibilité de l'anglais à dire des choses que le vulgaire italien du XIII<sup>e</sup> siècle exprime ; d'autre part, une tradition poétique qui est étrangère à l'expression poétique anglaise. Une impossibilité de contenu d'un côté, une impossibilité formelle de l'autre.

Cette réception impossible de la poésie toscane pour la langue anglaise est considérée par Pound comme le point de départ du renouveau de la composition poétique, l'une des voies obligatoires de son

7. La canzone est composée de sept *coblas* de sept vers tous *estramps*. Chaque vers ne trouve sa rime qu'à la strophe suivante et annonce celle des six mots rimes de la sextine.

8. Nous gardons, dans ce texte, le signifiant « amour » dans sa forme la plus simple autant que faire se peut, à savoir le plus souvent sans article, sans capitale, sans italique. Cela pour indiquer son statut problématique au sein de la production poétique et philosophique occidentale. Si la philosophie en fait un concept, la poésie déconstruit toute définition qu'il serait possible d'en donner. Le Moyen Âge le personifie, le modernisme en fait une chose. Nous aimerions montrer qu'il est difficile d'employer ce signifiant en se tenant en deçà ou au-delà de toute définition qui en opérerait la clôture et en empêcherait la dissémination.

*Make it New*. Le père du modernisme américain lie à jamais la création moderniste au *trobar* et à la poésie toscane des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Cela pour au moins deux raisons : l'une théorique et l'autre technique.

À la question de savoir quelle est la direction à prendre lorsqu'il faut renouveler la poésie, Pound répond par le choix du modèle troubadouresque et toscan : amour est avant tout amour de la poésie. Dans un essai intitulé *A Retrospect*, le poète annonce la raison première de son attachement au « grand chant » : il s'agit d'étudier « les semi-anciens » pour « découvrir, une fois pour toutes, ce qui a été mieux fait que ce qui pourrait jamais être fait à nouveau<sup>9</sup> » (Pound 1968 : 11) et cela pour pondérer ce qui reste à faire.

Cette recherche s'avère être des plus difficiles lorsque la langue dans laquelle on compose est celle de Shakespeare, de Yeats, d'Henry James. Les voies du renouveau poétique paraissent difficilement reconnaissables. Pound prend à la lettre l'axiome de renouvellement animant toute composition troubadouresque : la direction du slogan moderniste, « *Make it new* », s'inspire de ce présupposé. Les origines de la poésie dans les langues vulgaires occidentales deviennent dès lors un lieu à partir duquel abstraire la position d'épigone propre au poète du xx<sup>e</sup> siècle. Si le poète compose avec le cœur tourné vers la Provence et la Toscane, sa tradition est celle du renouvellement. L'un des sens que prendrait alors la relecture de Cavalcanti est le suivant : le renouveau est tradition.

L'aporie d'un renouvellement qui est déjà, d'emblée, modèle du passé ne doit à aucun moment tendre à une résolution. Le modernisme est bidirectionnel, le regard posé sur le passé fait déjà signe vers un « à venir » du poème : si l'émotion est ancienne, la façon d'y parvenir a changé. Les nuances et les gradations intellectuelles sont différentes (Pound 1968 : 11)<sup>10</sup>. Les modernistes doivent se confronter à ce que Pound appelle le sens littéraire moderne qui est avant tout formel.

9. Cette traduction comme celles qui suivent sont les nôtres. « *My pawing over the ancients and semi-ancients has been one struggle to find out what has been done, once for all, better than it can ever be done again, and to find out what remains for us to do [...].* »
10. « [...] If we still feel the same emotions as those which launched the thousand ships, it is quite certain that we come on these feelings differently, through different nuances, by different intellectual gradations. »

Les *Rimes* de Cavalcanti sont tout aussi importantes pour Zukofsky, et pourtant – ce qui nous semble essentiel – Zukofsky se situe à l'opposé de Pound sur le plan politique et parvient à restituer à la poésie du XIII<sup>e</sup> siècle toscan le caractère révolutionnaire que Pound ne réussit pas à relever et à révéler.

Pound ne considère pas l'engagement politique des membres du *dolce stil novo*<sup>11</sup>. Lorsqu'il essaie de justifier les formes que prennent ses traductions de Cavalcanti, il recourt à l'histoire et à la nature phonétique de la langue anglaise, à son union indissoluble avec l'histoire littéraire dans la tradition des mots à la rime, en passant sous silence le lien que celle-ci entretient toujours avec la politique et le fait que c'est aussi cette dimension politique<sup>12</sup> du vulgaire toscan que l'anglais ne parvient guère à restituer. À la différence de Pound, Zukofsky perçoit ce qui constitue le moteur créatif de Cavalcanti : le fait que la réflexion sur amour est menée dans une langue dont l'usage revêt une connotation politique à Florence dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. La composition de Guido Guinizelli qui devint le manifeste du *dolce stil novo* – *Al cor gentil rempaira sempre amore*, « amour revient toujours au cœur gentil » – est un hymne à la gentillesse du cœur. L'idéal politique du *dolce stil novo* tient dans l'affirmation d'une thèse selon laquelle l'administration de la ville devrait être confiée à un homme qui fait preuve de gentillesse de cœur. Celle-ci viendrait de la fréquentation de la philosophie qui apprend à aimer et non pas de la noblesse de sang. La question du cœur gentil fonde une théorie avant tout politique que Pound néglige.

L'idée de Pound est que les siècles qui nous séparent de Cavalcanti ont fait devenir métaphorique ce qui, au contraire, devrait être pris à la lettre dans la lecture de l'original : la convention et de vagues usages ont obscurci le sens exact d'expressions comme « la mort du cœur » et « le départ de l'âme » qui n'étaient pas des métaphores dans le *Duecento*. C'est la raison pour laquelle Pound affirme que ses traductions auraient besoin de gloses, mais lorsqu'il écrit « *Gentile is noble; gentleness in our current sense would be soavitate* », il ne fait nullement référence à

11. Groupe de poètes toscans qui, dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, se reconnaissent dans le manifeste poétique du poème de Guido Guinizelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore*.

12. L'usage du toscan s'oppose ici au latin des couches hautes de la population toscane.

l'occurrence de *gentile* dans la canzone de Guinizelli et au rôle fondateur social et politique que cet adjectif revêt à l'époque de Cavalcanti (Pound 1912 : 2-3).

En d'autres mots, et pour le dire avec Benjamin, Pound voudrait restituer l'inessentiel, à savoir le contenu qui a permis à l'œuvre d'art d'être comprise par son public et qui devrait permettre une réception adéquate de la traduction. Or, non seulement « tout rapport à un public déterminé ou à ses mandataires entraîne sur une fausse piste, mais encore le concept même d'un récepteur "idéal" en matière de théories esthétiques ne sert à rien » (Benjamin 1997 : 13).

À l'encontre du geste de Pound qui affirme l'impossibilité de traduire la *Canzone* en empêchant ainsi sa survie nonobstant les nombreuses tentatives de restitution en anglais, Zukofsky entreprend de traduire la loi de la forme de l'original au sens benjaminien et suggère ainsi la portée révolutionnaire de la composition de Cavalcanti.

Or cette relève ne serait pas possible sans une certaine pratique de l'hantologie. Zukofsky traduit le poète toscan comme si celui-ci avait toujours été hanté par deux revenants : le spectre de Marx et celui de Spinoza.

## Traduire la hantise

Zukofsky n'a de cesse de le rappeler : le mot *est* une chose. Le travail du poète consiste en une interrogation des rapports entre les mots, entre les énoncés qui sont déplacés et disposés de façon à faire apparaître des liens insoupçonnés ou latents. Or, il ne s'agit pas d'intensifier la lumière portée sur ceux-ci mais de dévoiler des liaisons inaperçues ou cachées. C'est précisément ce qui advient dans la transcréation de la *Canzone dottrinale*. Marx et Spinoza aidant Zukofsky à faire ressortir ce que la tradition des lectures et des traductions de Cavalcanti avait voilé. Le poète américain objective la motivation du poète toscan, ce qui l'a poussé à composer l'un des textes les plus célèbres du *dolce stil novo*.

Le projet est formulé en quelques vers qui se trouvent dans l'*envoi* de "A"-9 :

Love speaks: "in wracked cities there is less action,  
Sweet alyssum sometimes is not of time; now



Weep, love's heir, rhyme now how song's exaction  
 Is your distraction – related is equated,  
 How else is love's distance approximated.”

(Zukofsky 2011 : 110-111)<sup>13</sup>

Le dernier vers du mouvement condense en soi toutes les raisons de la transposition de la *Canzone* par Zukofsky. Le poète s'adresse à l'héritier de l'amour, le poète, et lui demande de dire – nous traduisons littéralement – « la tout autre façon dont la distance d'amour est rendue ». Le mot de distance fait peut-être de “A”-9 le travail poétique et critique le plus intéressant que le xx<sup>e</sup> siècle ait connu autour de la *Canzone*.

Dante avait dédié à Guido Cavalcanti un « petit livre » intitulé *Vita Nuova*, l'expression la plus accomplie du *dolce stil novo*. La dame aimée et l'amour y sont à un tel point idéalisés qu'ils sont considérés comme un moyen grâce auquel l'âme monterait et contemplerait la lumière de Dieu, accompagnée par la dame-ange. En cette représentation de la connaissance réside la contribution la plus significative de Dante à la poétique du *dolce stil novo* : l'amour permet à l'âme de s'élever (voir Sansone 1973 : 53-55).

Or, la *Canzone*, connue aussi pour le titre donné par ses premiers mots, « Donna me prega », a été composée après la *Vita Nuova* de Dante. Cavalcanti s'éloigne de la thèse sur l'amour qui y est exposée. L'idée de la beauté de la dame aimée pénètre l'intellect et provoque la perte et l'errance de l'âme de l'amoureux. L'amour fait naître un désir qui conduit le poète au-delà du domaine de la raison en suggérant l'expérience de la mort. Le siège de l'amour est dans l'âme sensitive et non pas dans l'âme intellectuelle qui est vouée à la connaissance de la vérité et de Dieu. Cavalcanti façonne ainsi une poétique nouvelle en désaccord avec la ligne théorique du *dolce stil novo*. La « distance » à laquelle Zukofsky fait référence est précisément celle existant entre la définition d'amour de Cavalcanti et celle proposée par Dante et qui ne peut être perçue si cet éloignement entre les deux poètes n'est pas pris en compte. Le texte taisant son rapport à la *Vita Nuova*, ce trait

13. « L'amour parle : “dans les villes saccagées, il y a moins d'action. / La douce giroflée n'est plus de saison. Pleure maintenant, / L'emprise de l'amour rime comme une chanson aberrante / Avec votre aberration. Choses liées, équivalentes ; / Sinon, comment évaluer la distance de l'amour au loin...” » (Zukofsky 2012 : 105).

fondamental de la *Canzone* risquerait d'être à jamais enseveli sans la tentative de traduction qui rappelle que la poésie de Cavalcanti est prise dans un réseau de renvois intertextuels.

L'originalité du geste de Zukofsky réside en un déplacement de la question posée sur l'amour. Son intérêt ne saurait être relevé lorsqu'on demeure proche de préoccupations plus philologiques – bien que dépourvues de toute véritable approche philologique – qui sont plutôt celles autour desquelles Pound centre le débat sur Cavalcanti. Zukofsky permet à la *Canzone* d'être lue à côté du *Capital* et de l'*Éthique*, ce qui fait sortir de l'ombre et réapparaître de façon évidente quelque chose de la dimension dialogique enfouie dans la poésie du poète toscan. L'entreprise de Zukofsky est tout à fait similaire à celle de Derrida lorsque, dans *Glas*, celui-ci met les textes d'Hegel à côté de ceux de Genet et les fait résonner autrement. Cet « autrement » restitue aussi le projet de Zukofsky, son *how else* du dernier vers de "A"-9.

Or, pour expliquer ce vers, il est nécessaire de s'attarder sur des digressions au sein du poème. Celles-ci sont suggérées par les transpositions de trois textes mis ensemble par Zukofsky : *Donna me prega* (*Une dame me prie*), le premier livre du *Capital* de Marx et l'*Éthique* de Spinoza.

Il faudra d'abord expliciter le rapport entre "A"-9 et *Le Capital*. Les sept premiers mouvements de "A" sont rétrospectifs. Composés entre 1928 et 1930, ils présentent un personnage qui rappelle le poète étudiant à Columbia University ; au fur et à mesure que le poème avance, l'écriture vise à expliquer ses stades précédents. Au début de chaque partie, le poème acquiert le statut d'un objet qui doit être placé dans un contexte. La préoccupation de replacer toute chose dans son cadre appartient au sérieux de l'étudiant en histoire des idées et en musicologie que fut Zukofsky pendant ses années d'université. Entre "A"-7 et "A"-8, le poète vit une période de lecture intense de textes en sciences économiques ainsi qu'en histoire sociale et politique. Quand il commence à écrire "A"-8, en 1935, il confère à la pratique de la citation une nouvelle fonction, établissant une sélection de passages de textes de penseurs éminents, comme l'historien Henry Brooks Adams, Karl Marx ou l'économiste et sociologue Thorstein Veblen. Il attribue à ces extraits la fonction d'esquisser le développement de la conscience historique, prise dans un ample schéma chronologique dans lequel les citations se mélangent à des conversations de rue. Le poète n'avait jamais atteint rien de semblable

dans l'orchestration de ses poèmes auparavant. Les citations se plient en outre à la structure d'une fugue qui est précisément le modèle de "A"-8. Toutefois, pour rendre justice à Marx, Zukofsky cherche un format apte à recevoir séparément sa pensée, « séparément » dans l'écriture d'un poète qui est obsédé par les rapports entre les choses. "A"-8 ne laisse pas de place pour une objectivation convenable de la pensée de Marx. L'année 1937 se termine et Zukofsky examine un projet qu'il avait déjà esquissé en 1931 : observer le capitalisme à la loupe de la poésie. Dans les échanges épistolaires de cette époque, il se plaint avec ses amis poètes des difficultés liées à la vente de ses écrits et formule alors une promesse à Carl Rakosi : « La seule chose qui reste pour moi est de faire une *canzone* de sciences économiques, que je ferai un jour, attends et tu verras<sup>14</sup>. »

La section suivante, "A"-9, a une histoire vraiment singulière, comparée à celle des autres mouvements du poème, puisqu'elle paraît en deux moitiés, *First half and Second half of "A"-9*. Huit ans s'écoulent entre les deux moitiés. La première est composée de 1938 à 1940 et la seconde de 1948 à 1950. Le mouvement entier est écrit en douze ans, ce qui n'est nullement le cas des autres parties qui sont rédigées en un an et pour certaines en deux ans. C'est un élément qui permet de dire que la traduction de la *Canzone* joue un rôle important dans l'architecture du poème.

La phraséologie de la première moitié est empruntée au *Capital* et de façon plus précise à sa première section, intitulée « Marchandise et monnaie », dans laquelle Marx définit « la valeur d'usage et la valeur d'échange ou valeur proprement dite (substance de la valeur, grandeur de la valeur) » (Marx 1968 : 109). Les mots empruntés à Marx sont posés sur l'hypotexte de la *Canzone dottrinale*. Les deux parties reproduisent fidèlement la disposition des rimes de l'original toscan, tandis que la seconde fait le double de la longueur de la première.

La prémisse de "A"-9 est un projet d'animation de l'inanimé. En réécrivant un passage du *Capital*, où Marx imagine des marchandises qui parlent, Zukofsky se figure des choses-mots qui font de même. Marx écrit :

14. Lettre du 9 novembre 1935, conservée dans le premier manuscrit de "A", Zukofsky Collection, Humanities Research Center, University of Texas at Austin.

« Si les marchandises pouvaient parler, elles diraient : notre valeur d'usage peut bien intéresser les hommes. Mais nous, en tant que choses elle ne nous regarde guère. Ce qui nous revient de notre point de vue de choses, c'est notre valeur : le commerce que nous entretenons en tant que choses marchandes le montre assez. Nous ne nous référons les unes aux autres qu'en tant que valeurs d'échange. » (*Ibid.* : 166)

Ce qui devient, dans la première moitié de "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; [...]

(Zukofsky 2011 : 106)<sup>15</sup>

Le deuxième vers de cette première *stanza* fait référence à une question qui occupe Marx dans la première section du *Capital*. Dans le chapitre consacré à « la forme équivalent et ses particularités », Marx cite le penseur qui a analysé en premier la forme de la valeur :

« D'abord Aristote exprime clairement que la forme argent de la marchandise n'est que l'aspect développé de la forme valeur simple, c'est-à-dire l'expression de la valeur d'une marchandise dans une autre marchandise quelconque, car il dit : "5 lits = 1 maison" "ne diffère pas" de : "5 lits = tant et tant d'argent". » (Marx 1968 : 138)

15. « Le désir d'agir chante son pareil quand les choses / Se lient, équivalentes ; et le temps de travail figé / Mesure la valeur d'usage ; travail abstrait où le produit / Ne se compare au matériau, où les nuances confondues / Cachent aux yeux de tous leur usage premier. / Et si les choses étaient des mots, elles diraient : Le Jour est / Pareil à la Nuit, pareil à nous, mais selon nos bons maîtres / Dans l'échange figure à peine l'usage des choses, / Tout s'achète pour être vendu et la valeur dispose [...] » (Zukofsky 2012 : 95).

Marx explique que ce qu'Aristote voit est que le rapport entre valeurs suppose que la maison puisse être égale en essence aux lits. Et alors, l'échange ne peut avoir lieu. Aristote dit que l'échange ne peut avoir lieu sans l'égalité et l'égalité sans la commensurabilité, ce qui le pousse à renoncer à l'analyse de la forme valeur. Mais, dit Marx, « [ce] qui empêchait Aristote de lire dans la forme valeur des marchandises, que tous les travaux sont exprimés ici comme travail humain indistinct et par conséquent égaux, c'est que la société grecque reposait sur le travail des esclaves et avait pour base naturelle l'inégalité des hommes et de leurs forces de travail » (*ibid.*). Puis il conclut : « Le secret de l'expression de la valeur, l'égalité et l'équivalence de tous les travaux, parce que et en tant qu'ils sont du travail humain, ne peut être déchiffré que lorsque l'idée de l'égalité humaine a déjà acquis la ténacité d'un préjugé populaire » (*ibid.* : 138-139). Deux chapitres plus loin, Marx montre que cela est bien plus compliqué et il introduit « la transition de la forme valeur générale à la forme argent » (*ibid.* : 149). Mais Zukofsky s'arrête à l'équation entre la forme valeur relative et la valeur équivalente. Dans cette première moitié de "A"-9, le contexte est une usine ou un entrepôt, dans un monde devenu cauchemardesque par l'intervention de l'homme, Zukofsky y mélangeant le mécanique et l'humain. Le moment où la marchandise commence à parler est le début d'une série d'inversions monstrueuses menant à la conclusion :

Times have subverted the plenty they point to:  
 Thing, we have not always known this division –  
 Misprision of interest, profit, rent – coded  
 Surplus, decoded as labor – evaded  
 As gain the source of all wealth so degraded  
 The land and the worker elude the vision –

(Zukofsky 2011 : 108)<sup>16</sup>

La vision, la focalisation est bien l'objectif du poète. La seconde moitié du mouvement qui porte à la rime, et souvent aussi à la rime

16. Nous traduisons : « [...] Les temps ont subverti l'abondance qu'ils indiquent : / Chose, nous n'avons pas toujours connu cette division – / Méprise d'intérêt, profit, rente – codé / Plus-value, décodé en travail – escamoté / En gain la source de toute richesse si dégradée / Que la terre et l'ouvrier se dérobent à la vision – ».

interne, les mêmes mots que la première moitié opère une subversion supplémentaire : l'usine devient un jardin ou une serre – on retrouve au moins une espèce différente de fleur dans chaque *stanza* – qui expose une collection de merveilles créées par un pouvoir autre que celui de l'homme à qui il n'est pas donné de produire des fleurs.

L'hypothèse qui guide le mouvement est qu'amour n'est pas abstrait, mais concret. En cela consisterait la thèse de Cavalcanti à une époque où Spinoza et Marx n'avaient pas encore écrit, thèse que Zukofsky traduit comme si les deux philosophes avaient déjà été lus. Ainsi le poète invite à considérer comme « related as equated » l'amour et le travail impliqués dans la composition d'un poème.

Voici la première *stanza* de la seconde moitié de "A"-9 :

An eye to action sees love bear the semblance  
Of things, related is equated, – values  
The measure all use who conceive love, labor  
Men see, abstraction they feel, the resemblance  
(Part, self-created, integrated) all hues  
Show to natural use, like Benedict's neighbor  
Crying his hall's flown into the bird: Light is  
The night isolated by stars (poled mentors)  
Blossom eyelet enters pealing with such changes  
As sweet alyssum, that not-madness, (ranges  
In itself, there tho acting without right) is –  
Whose sight is rays, "I shall go; the frequenters  
That search our centers, love; Elysium exchanges  
No desires; its thought loves what hope estranges."

(Zukofsky 2011 : 109-109)<sup>17</sup>

17. « Le regard tourné vers l'action voit l'amour porter / L'apparence des choses liées, équivalentes ; – évalue / Valeur et mesure que chacun accorde à l'amour, le labeur / Visible des êtres, abstraction – sensations ; évalue ressemblances / (Mi-spontanées, mi-composées) et multiples nuances / Que présente la nature : Benedict à un voisin / Qui rouspète : "Mince un piaf a gobé ma maison" : lueur / De la nuit où l'on voit les étoiles (notre guide vers les pôles) ; / Sitôt fleuri, l'œillet perd ses pétales et cède la place / À la giroflée – Non, ça n'est pas du délire (ça existe / Tout seul ; ça vit sans permission), voyez ceux / Dont la vue rayonne, "Et j'irai, visiteurs, / Chercher le cœur des choses, l'amour ; au Séjour des Âmes / Nul amour trafiqué — pensées d'amour pour l'espoir abdiqué." » (Zukofsky 2012 : 100).

Elle devrait être lue mot à mot, comme le suggérait Zukofsky répondant à la question de savoir comment lire une *canzone* : littéralement staccato, comme dans le phrasé musical (voir Stanley 1994 : 92-93).

Zukofsky se réfère à l'*Éthique* de Baruch Spinoza – Benedict, c'est bien lui – pour confronter les polarités de l'« abstrait » et du « spécifique » et les complexifier. L'*Éthique* présente la combinaison parfaite de ces deux polarités puisque Spinoza en fait un système reconnaissable, simple, presque visualisable tout en demeurant abstrait. Zukofsky le dit dans « About the Gas Age » qui considère l'époque du gaz comme l'époque de l'abstraction :

« The wonderful thing about Spinoza's philosophy to me is that out of 8 definitions and 7 axioms he built the whole system. But that's late, that's very late in philosophy, and to me it's the end of philosophy. After that they're just finding other terms for it, which is alright, every generation ought to redefine, you know, use a different term, but it ought to be a better one<sup>18</sup>. » (Zukofsky 2000 : 170)

Le poète considère comme un exemple l'économie des moyens dans la constitution du système : avec un minimum de parties mobiles, la philosophie est portée à son plus haut développement (voir Ahearn 1983 : 103). Spinoza aide Zukofsky à faire ressortir l'économie des moyens par lesquels Cavalcanti énonce l'une des théories les plus originales du *Duecento*.

En 1947, exactement à une année de distance du début de la composition de la seconde moitié de "A"-9, Zukofsky commence son travail sur son essai critique le plus long, *Bottom: On Shakespeare* : « I wrote 500 pages about Shakespeare just to say one thing, the natural human eye is OK, but it's that erring brain that's non good<sup>19</sup> » (Zukofsky

18. Nous traduisons : « La chose merveilleuse au sujet de la philosophie de Spinoza, pour moi, est qu'il a construit le système entier avec huit définitions et sept axiomes. Mais cela est tardif, c'est vraiment tardif dans la philosophie, et pour moi, c'est la fin de la philosophie. Après, les philosophes sont juste en train de chercher d'autres termes pour cela, ce qui est bien. Toute génération doit redéfinir, utiliser un mot différent, mais celui-ci doit être meilleur. »

19. Nous traduisons : « J'ai écrit cinq cents pages sur Shakespeare seulement pour dire une chose, que l'œil humain naturel est OK mais que c'est juste ce cerveau errant qui n'est pas bon. »

1978 : 170). La remarque au sujet du « cerveau errant » permet une lecture de la seconde moitié du mouvement : l'écriture de l'essai est contemporaine du début de la composition et son intention revient à « se débarrasser » de la philosophie. Cela suggère l'une des raisons pour lesquelles cette philosophie abandonnée revient, tel un retour du refoulé, dans le poème, et cela explique aussi la reprise de la *Canzone* dans laquelle Cavalcanti dit bien que l'amour ne peut permettre d'accéder à la connaissance philosophique.

Zukofsky transpose Cavalcanti et « relève » ainsi le goût de son œuvre pour que le lecteur du xx<sup>e</sup> siècle puisse la lire en comprenant sa thèse : amour n'est pas abstrait. Après avoir longuement travaillé sur la tradition toscane, au lieu de traduire les mots du poète du xiii<sup>e</sup> siècle, il fait ressortir l'antithèse de l'abstraction d'amour dans la composition qui en est le siège par excellence. Le texte est composé sur l'entrelacement de la *Canzone* pour renverser la thèse de toute *canzone* et cela en invoquant le spectre de Spinoza, sa faculté de synthèse, l'efficacité de sa philosophie qui permet de contrecarrer la critique faite à Cavalcanti à propos de l'opacité de sa poésie. Zukofsky fait en sorte que Spinoza aide Cavalcanti comme le ferait un bon spectre.

Dans la première *stanza* de la seconde moitié, les hommes voient le travail et ressentent l'abstraction. Pour le poète, il faudrait ressentir le travail dans les muscles et voir ce qui est abstrait, faire confiance aux yeux et non pas au cerveau. La clé pour comprendre qu'il faut inverser ce que le poème dit vient de la référence à Spinoza, à la deuxième partie de l'*Éthique* intitulée « De la nature et l'origine de l'esprit », scolie de la proposition XLVII :

« [...] Certainement la plupart des erreurs consistent seulement en ceci que nous n'appliquons pas correctement les noms aux choses. Car lorsque quelqu'un dit que les lignes qu'on mène du centre d'un cercle à sa circonférence sont inégales, c'est à coup sûr que par cercle il entend, du moins à ce moment-là, autre chose que les Mathématiciens. De même, lorsque les hommes se trompent dans un calcul, c'est qu'ils ont dans l'esprit d'autres nombres que ceux qu'ils ont sur le papier. Et donc, si tu considères leur Esprit, assurément ils ne se trompent pas ; pourtant ils semblent se tromper parce que nous pensons qu'ils ont dans l'esprit les nombres qui sont sur le papier. Sinon nous ne croirions pas qu'ils se trompent en rien ; tout comme je n'ai pu croire que se trompait celui que, récemment, j'ai entendu crier que sa maison s'était envolée dans la poule du voisin, parce que sa pensée



me semblait assez manifeste. Et c'est là que naissent la plupart des controverses, à savoir, de ce que les hommes n'expliquent pas correctement leur pensée, ou de ce qu'ils interprètent mal la pensée d'autrui. » (Spinoza 2010 : 191)

Voici « le voisin de Benedict » qui pleure parce que son vestibule s'est envolé dans la poule. L'image de l'entrée de la maison qui s'envole dans la poule dit le vaste espace inanimé (l'entrée) qui anime un lieu animé, le corps de la poule.

Le mouvement de la première moitié qui est consacré à l'inversion inanimé/animé se termine sur un constat. Les choses disent :

We are things, say, like a quantum of action  
Defined product of energy and time, now  
In these words which rhyme now how song's exaction  
Forces abstraction to turn from equated  
Values to labor we have approximated

(Zukofsky 2011 : 108)<sup>20</sup>

L'enjeu est d'expliquer la portée du projet objectiviste et l'idée est que Cavalcanti est un objectiviste *ante litteram*. Le chant produit une extorsion et force l'abstraction à transformer les valeurs équivalentes en travail.

L'amour qui empêche l'exercice correct de la pensée doit renverser son chemin. Au lieu de servir l'*immoderata cogitatio* qui est infinie, il doit rentrer dans le tout petit mot du poème et se produire en tant que travail, celui de la poésie.

Il est alors possible de relire les trois derniers vers de "A"-9, où amour s'adresse au poète et lui dit de pleurer comme le voisin de Spinoza :

"[...] Weep, love's heir, rhyme now how song's exaction  
Is your distraction – related is equated,  
How else is love's distance approximated."

(*Ibid.* : 110-111)<sup>21</sup>

20. « Voici, nous sommes choses, disons un quantum d'actions / Un certain produit d'énergie et de temps, passé / Dans les mots et les rimes que le chant appelle, / Et ce chant force l'abstraction à passer / Des lois de la valeur à la valeur approchée d'une œuvre » (Zukofsky 2012 : 100).

21. Nous traduisons : « [...] Pleure, héritier de l'amour, rime maintenant comment l'exaction du chant

Où le *how else* est l'inversion.

C'est comme si la question économique avait toujours brillé au plus profond de la *Canzone* et qu'elle avait toujours été dans l'attente d'un traducteur à même de la percevoir, comme si Zukofsky avait permis de réveiller une lecture à jamais endormie de l'une des plus célèbres compositions toscanes et nous avait montré que Cavalcanti complique la définition d'amour, renversant la thèse ayant toujours accompagné son nom depuis le *Duecento*. Grâce à Zukofsky, l'amour tel qu'il est chanté par Cavalcanti retrouve un caractère irrémédiablement contingent et à chaque fois formel.

\* \* \*

Pour décrire le mouvement de l'écriture de Derrida, nous avons dit en introduction que toute fugue vers l'abstraction de l'écriture est empêchée par une obsédante répétition de sons ou de mots qui font revenir le lecteur sur ce qui a déjà été lu. Ce mouvement qui est vers l'avant, mais aussi vers l'arrière, entrave toute tentative unitaire d'interprétation. Les mots s'enchaînent à ceux qui les suivent ou les précèdent dans le texte, leur sens est suspendu à une double direction phonétique, sémiotique et sémantique qui ne peut jamais être assurée. Ce trait distinctif du style de Derrida, d'évidente filiation mallarméenne, est également une obsession de la poésie moderniste. L'intérêt que Zukofsky porte à Cavalcanti réside en la thèse qui voit en Cavalcanti le poète le plus original du XIII<sup>e</sup> siècle : si amour et poésie sont liés, la poésie n'est pas une voie vers l'abstraction philosophique. Derrida devient ainsi un spectre de Zukofsky et de Cavalcanti. Comme il le dit, dans *Spectres de Marx* : « Un revenant étant toujours appelé à venir et à revenir, la pensée du spectre, contrairement à ce qu'on croit de bon sens, fait signe vers l'avenir. C'est une pensée du passé, un héritage qui ne peut venir que de ce qui n'est pas encore arrivé » (Derrida 1993 : 276, n. 1).

Or la lecture-écriture proposée par Zukofsky permet non seulement de montrer qu'il aura fallu attendre Spinoza et Marx pour lire Cavalcanti, mais également que Cavalcanti est nécessaire à la lecture de Marx et de Spinoza, que leurs systèmes philosophiques gagnent des

Est ton égarement — le rapport est l'équation,  
Sinon comment évaluer la distance de l'amour. »

possibilités de formalisations inédites lorsqu'ils sont fréquentés par le spectre d'un poète. Et ce que les philosophes gagnent ainsi est tout en dissémination. Leurs œuvres ne feront donc plus système et la philosophie continuera d'être événement selon des voies qui parfois, comme la tangente dans son rapport au cercle, touchent la poésie.

© Éditions de la Maison des sciences de l'homme