



HAL
open science

Thomas McGrath : une allotopie poétique américaine ?

Vincent Dussol

► **To cite this version:**

Vincent Dussol. Thomas McGrath : une allotopie poétique américaine ?. Littérature générale [cs.GL].
Université d'Orléans, 2004. Français. NNT : . tel-04768885

HAL Id: tel-04768885

<https://hal.science/tel-04768885v1>

Submitted on 6 Nov 2024

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 Attribution 4.0 International License



THÈSE
PRÉSENTÉE
À L'UNIVERSITÉ D'ORLÉANS
POUR OBTENIR LE GRADE DE
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ D'ORLÉANS

Discipline : ÉTUDES NORD-AMÉRICAINES

PAR

VINCENT DUSSOL

THOMAS McGRATH : UNE ALLOTOPIE POÉTIQUE AMÉRICAINE ?

Soutenu le : 10 décembre 2004

MEMBRES DU JURY :

ANTOINE CAZÉ, professeur à l'université d'Orléans, directeur de recherche

CARLE BONAFOUS-MURAT, professeur à l'université de Paris III, rapporteur

THOMAS PUGHE, professeur à l'université d'Orléans

CHRISTINE SAVINEL, professeur à l'université de Paris III, rapporteur, présidente

Remerciements

À Antoine Cazé, pour la confiance qu'il m'a toujours témoignée, son appui sans réserve de ma demande de congé-formation et ses précieux conseils.

À Ray DiPalma, pour cet entretien infini.

À mon frère, Etienne Dussol, pour son intérêt actif et affectueux.

À Dale Jacobson, pour sa disponibilité et son soutien.

À Roland Dille, Dave Martinson, David Pink, Mark Vinz, pour leur générosité.

À Korella Selzler, archiviste au Northwest Minnesota Historical Center, Moorhead, Minnesota et
Sandy Slater, responsable du Elwyn B. Robinson Department of Special Collections, Chester Fritz
Library, University of North Dakota, Grand Forks.

À MM. Jean-Michel Mertz, Inspecteur Pédagogique Régional d'Anglais de l'académie de Strasbourg,
Inspecteur d'Académie et

Michel Schelcher-Beyer, proviseur du Lycée Camille Sée de Colmar ainsi qu'aux représentants
du S.N.E.S. pour leur appui de ma demande du congé-formation sans lequel je n'aurais pu mener ce
travail à terme.

À mes amis et collègues du Lycée Camille Sée de Colmar.

En hommage à ma mère, Mme Geneviève Dussol.

« You either love or go down », écrivait Charles Olson à Robert Creeley : ce travail est dédié à Gaby,
Kay et Tristan, mes compagnons au fil des travaux et des jours.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des abréviations et conventions internes	12
I. PRÉAMBULES	13
INTRODUCTION	14
PROLOGUE	17
POÉSIE ET POLITIQUE (1) : « UNIONS/ TANGENTIELLES »	17
II. UNE VIE	35
III. PARCOURS DE L'ŒUVRE : FORMES ET CONTENUS	46
1. <i>First Manifesto</i> (1940)	46
2. <i>To Walk a Crooked Mile</i> (1947)	47
3. <i>Longshot O'Leary's Garland of Practical Poesie</i> (1949)	48
4. <i>This Coffin Has No Handles</i> (écrit en 1948)	49
5. <i>Figures of a Double World</i> (1954)	50
6. <i>The Gates of Ivory, the Gates of Horn</i> (1957)	51
7. <i>New and Selected Poems</i> (1964) pp. 97-134	53
8. <i>The Movie at the End of the World</i> (1973) pp. 125-188	53
9. <i>Passages Toward the Dark</i> (1982)	54
10. <i>Echoes Inside the Labyrinth</i> (1983)	57
11. <i>Selected Poems 1938-1988</i> (1988) pp. 145-180	59
12. <i>Death Song</i> (1991)	60
13. <i>Letter to an Imaginary Friend</i> (1997)	62
13.1. Résumé	62
13.1.1. <i>Part I</i> (1962)	62
13.1.2. <i>Part II</i> (1970)	70
13.1.3. <i>Part III</i> (1974, 1975 et 1985)	78
13.1.4. <i>Part IV</i> (1985)	85
13. 2. Vers un synopsis	87
IV. BILAN PROVISOIRE D'UNE INVISIBILITÉ	89
1. En France	89
2. Aux États-Unis	92
2.1. Tentative d'acclimatation (L. Woiwode)	92
2.2. Parenthèse française : origine, objectifs et limites de ce travail	99
2.3. Une attaque en règle	103
2.4. Réserves littéraires	108
2.5. L'enthousiasme partisan : corollaire de l'écartement	111

V. REFAIRE ÉMERGER UN CONTINENT OUBLIÉ	116
1. Le regain d'intérêt pour la littérature de gauche	116
2. Contre quoi ce renouveau se construit	118
3. Nouveaux rassemblements	124
4. Racines et racinelles	128
VI. LE CONTINENT OUBLIÉ COMME ALLOTOPIE	137
1. <i>Allos topos</i> : un lieu autre	137
1.1. Spatialisation de la projection dans le temps	137
1.2. Une terminologie 'démétaphorisée' par le terrain	138
2. La totalité de sens : la poésie américaine comme 'archi-isotopie'	141
2.1. Deux styles fondamentaux : la théorie de Pearce	141
2.2. Totalisations américaines : les origines	146
2.3. Bilan intermédiaire : McGrath et les styles fondamentaux	149
2.4. Affiner les critères de l'allotopie : redéfinition de « mythe », « adamisme », « histoire » et « dissidence »	152
2.4.1. Le mythe	152
2.4.2. Adamisme, histoire	156
2.4.1.2. Adam sans Dieu	156
2.4.2.2. Une conception antagonique de l'histoire	157
2.4.2.3. Antécédents d'une résistance au discrédit de l'histoire	159
2.4.3. Dissidence	163
3. Le communisme comme lieu de la médiation dernière	165
VII. POÉSIE ET POLITIQUE (2)	166
1. Incompatibilité ou compatibilité ?	166
1.1. En guise d'introduction : plaider pour le contexte	166
1.2. Avatars de la thèse de l'incompatibilité	168
1.2.1. Groupe μ et l' <i>epochè</i> : oscillations	168
1.2.2. Sartre et le devoir de <i>loser</i> du poète : une <i>praxis</i> médiane	173
1.2.3. Larmes blanches	178
1.2.4. L'autre silence	181
1.3. Compatibilité	183
1.3.1. Revendication de l'impur	183
1.3.1.1. L'impur générique	183
1.3.1.2. Redéfinitions de l'épique	184
1.3.1.3. La poésie politique, trait d'union entre l'épique et le lyrique ?	187
1.3.1.4. Des contenus sans exclusive	190
1.3.2. La poésie politique : une inévitabilité existentielle ?	192

2. Comment approcher la poésie communiste ?	193
2.1. Réponse à Martin Amis	193
2.2. Pour l'impur politique	196
2.2.1. Aux prismes de la pureté	196
2.2.2. Franc-tireur et partisan	197
2.2.3. Des frontières floues du communisme aux États-Unis	198
2.2.3.1. Olson et McGrath	198
2.2.3.2. Le passage du Nord-Ouest	200
2.2.3.2.1. Totalités	200
2.2.3.2.2. 'Américommunisme'	200
2.2.4. La diabolisation de la littérature communiste	201
VIII. LA CONSTITUTION DU CORPUS	209
IX. LA THÈSE DE LA THÈSE	210
PREMIÈRE PARTIE : McGRATH 'L'IRLANDAIS'	214
I. L'ŒUVRE DE THOMAS McGRATH COMME DISTILLAT D'IRLANDICITÉ	215
1. Relevés	
1.1. De la découverte linéaire à la lecture tabulaire	215
1.2. Filature du lexème « harp »	216
2. L'irlandicité	234
2.1. Un terme problématique	234
2.2. Un construit possible (Montague, Muldoon)	234
2.3. D' « alphabet » à « Zeus » : petit dictionnaire de l'irlandicité mcgrathienne	237
2.3.1. Alphabet	237
2.3.2. Boucles	246
2.3.3. Cloches (<i>féth fíada</i>)	255
2.3.4. <i>Dinnseanchas</i> (The lore of place)	264
2.3.5. Eau	267
2.3.6. Famille	278
2.3.7. « Genet faggots »	284
2.3.8. Hiver	290
2.3.9. Invective	294
2.3.10. Joyce	299
2.3.11. <i>Keening</i>	300
2.3.12. Labyrinthe/ Lumière/ Liturgie	301
2.3.13. Main	303
2.3.14. Nostalgie (et <i>nostos</i>)	311

2.3.15. O’Leary	315
2.3.16. Panthéisme	320
2.3.17. <i>Q-Celtic</i>	320
2.3.18. Rire	326
2.3.19. <i>Sagum</i>	327
2.3.20. Totalités	327
2.3.21. USA	329
2.3.22. Voix (positionnement de la)	330
2.3.23. Western	335
2.3.24. The eXcursion	335
2.3.25. Yeats	338
2.3.26. Zeus (Godot) « the most phillohippuc theobibbous paùpulation in the world » (FW,140)	338
II. LE DÉPASSEMENT D’UNE IRLANDICITÉ DE L’ADHÉSION AU MONDE	343
1. D’un rouge l’autre	343
2. Figures irlandaises-américaines de l’ouvrier	346
3. « Nostalgia is decayed dynamite » (<i>LIF</i> , 298)	353
4. Cercles et nœuds : À gauche toute !	357
4.1. Cercle de sorcières	357
4.2. La ronde	358
4.3. Nœuds	359
5. Des affinités électives entre la gauche et les identités celtes ?	360
6. Athéisme	366
6.1. La mort comme territoire à reconquérir	367
6.2. Le partisan du diable	368
6.3. <i>Letter, Part III</i> : panoplie de l’athée irlandais en militant	373
6.3.1. Le dogme malmené	373
6.3.2. Le prêtre, le pape et le poète	376
III. IRLANDICITÉ OU FAISCEAU MINORITAIRE ?	379
1. Une complémentarité dissymétrique du Celte et de l’Orient ?	379
2. Déterritorialisation : identitaire, économique et religieuse	380
2.1. Irlandais et ...	380
2.2. « The Bravest Boat »	382
2.3. Détournements, retournements, révolutions, métissages	386
CONCLUSION	388

DEUXIÈME PARTIE : LA NATURE ET LE ROMANTISME, CLEFS DE L'AGENCEMENT ENTRE IRLANDICITÉ ET COMMUNISME	391
I. LIGNES DIRECTRICES	392
II. NATURE	396
1. Restriction du champ	396
2. Cette nature et la communauté dans le premier poème de McGrath suivi de quelques autres	397
3. Irlandicité mcgrathienne de la nature	400
3.1. L'idylle irlandaise-celtique	400
3.2. Fléchage politique	401
3.3. Réserves sur la ruralité nationaliste	408
III. ROMANTISME	412
1. Thoreau et Merry Mac	412
2. Eléments de définition : le polype	415
3. La nostalgie dynamique de la fusion	419
3.1. Le monde sans péché de « Sweet-talking Sinbad »	419
3.2. « The Return » ou les chemins de l'unité	421
3.2.1. Chevaux multivalents	421
3.2.2. « La grande Chaîne de l'être »	425
3.2.3. « The Return » : un frayage pré-post-colonial	428
4. Double ancrage du romantisme américain : le passager et le pilote	431
5. Voix de l'Ouest	438
5.1. Confluents païens	438
5.2. L'écriture d'environnement : entre transparence et <i>tall tale</i>	442
5.2.1. L'œil émersonien, solvant d'empires	443
5.2.2. <i>Tall tale</i> : du folklore à l'utopie du territoire	448
6. Couleurs locales	456
6.1. Inconvénients et avantages de la dé-localisation de l'idylle	456
6.2. Je nie le lieu ou génie du lieu ?	463
6.2.1. Les raisins de la poussière	463
6.2.2. Au-delà de la négation hégélienne de la nature	467
7. Décentremements du je ?	470
7.1. Nano-êtres	471
7.2. Quand la nature émet	474
7.2.1. Nécessaire discordance	474
7.2.2. Le monde écrit : une voix moyenne	476
7.3. Haïku : sortie du romantisme ?	483

IV. CERCLES ET ROUTES ROUGES	490
1. Guerre et paix	490
2. Nuages rouges	491
3. Crazy Horse	492
4. La blessure et <i>Le Retour du Peau-rouge</i>	495
4.1. Texte-médecine	495
4.2. Résurgences de la source indienne	499
4.3. L'idylle et la paix : partitions rouges ?	505
4.4. En remontant <i>La Rivière de l'oubli</i>	514
5. Indiens, catholicisme, sacré : des métaphores vives d'un marxisme romantique ?	517
6. Aux confins du romantisme (suite) : entre marxisme, romantisme et pragmatisme brechtien	523
V. LA NATURE POUR DIRE « NON »	527
1. 'Animalliés' : la condition animale métaphore de la condition humaine	527
1.1. Bétail	525
1.2. Gibier	528
1.3. Ruades et chorographie	532
2. Arbres et jardins	538
2.1. Sibérie	538
2.2. Rondins et ronde	540
2.3. Olivier	540
2.3.1. Un rapport inédit à la nature	540
2.3.2. Illustration : Fearing et Ginsberg et McGrath	542
2.3.3. Greffes thoreauviennes	545
2.4. Quitter la ville ?	546
2.4.1. Arbres pervers	546
2.4.2. Résistance et jardin	549
3. Les luttes idylliques	553
4. Inharmonies pastorales	556
4.1. Frost, McGrath : un code non-partagé	556
4.2. Les damnés de la terre : notice nécro-logique	558
VI. Le poème-environnement comme fondations de l'histoire par l'espace	560
1. « The Topography of History »	560
2. La <i>chora</i> du long poème	571
CONCLUSION : l'écriture mcgrathienne de la nature est-elle audible ?	574

TROISIÈME PARTIE : UNE VOIX COMMUNISTE	580
* Dominante, avec ou sans majuscule	581
* Implications	583
1. Situation 2004	583
2. L'épique et la constitution de l'unité	584
2.1. Longueur communiste	584
2.2. « Épopée, oui »	586
2.3. Pour un grossissement de l'allotopie mcgrathienne : <i>Letter</i> au prisme de l' <i>Esthétique</i> de Hegel	588
2.4. « Anarcho-Communist notions/ Picked up in Wobbly stewpots »	596
2.5. « Le poème met le cap sur l'autre » : une poésie dialogique	598
* Géologie	604
3. Les titres et l'épître : une littérature transitive	611
3.1. Tentative de titrologie d'une totalisation	611
3.1.1. Le titre comme infrastructure rythmique	612
3.1.2. Le titre comme superstructure idéologique et vecteur d'unité	613
3.1.2.1. Le titre signe de ralliement	613
3.1.2.2. Le titre comme indice de totalisation	613
3.1.2.3. Pluriels du rassemblement	613
3.1.2.4. Projet mondialiste	614
3.1.2.5. Totalisation dans la diachronie	614
3.1.3. Le titre comme fléchage de l'espace et dans l'espace	616
3.1.4. Le titre comme réponse à une question ou solution promise	616
3.2. Le titre comme adresse	616
3.2.1. Le livre comme lettre	617
3.2.2. Dédicataires et complices	620
3.2.2.1. Destinataires	620
3.2.2.2. Le ludique comme parachèvement : le rite et le titre	621
4. Ambassades de l'œuvre	623
4.1. Les anthologies internes : cohérence, stratégies, impact	623
4.2. La dénégation de l'anthologisation externe	630
5. Éléments d'une allotopie épique américaine	632
5.1. 'Provocabulaire'	632
5.2. Mise en question de l'exemplarité des guerres étatsuniennes	637
5.3. Des aspects non-démocratiques de l'Amérique	646
5.4. Le non-culte des pères (Fondateurs)	648
5.5. Relectures de l'histoire (américaine) : tactique et stratégie	652

6. L’outil poétique de McGrath	656
6.1. Whitman	656
6.2. <i>The Bridge</i> : examen d’un pont de départ	659
6.3. Les premiers poèmes longs	663
* Blues	664
6.4. Communisme et littérature	675
6.4.1. Cibles et objectifs	675
6.4.2. Réduction des fractures du modernisme : le pari risqué de la syntaxe contre la parataxe	677
* McGrath – Reznikoff	681
6.4.3. McGrath et le cinéma	684
6.4.3.1. Poésie et cinéma : une esthétique du calcul des effets plutôt qu’une esthétique du hasard	684
6.4.3.2. Un échantillon de l’écriture scénaristique de McGrath	687
6.5.1. La conscience architectonique	689
6.5.2. Marqueurs intertextuels de l’épique	692
6.5.2.1. « Can these bones live ? »	692
6.5.2.2. La Grèce	694
6.5.2.3. <i>Senex puer</i> et l’enfant-héros communiste	700
6.5.2.4. Dante	701
6.5.2.5. McGrath et Neruda : l’émule et son modèle	706
7. Présence des « Wobblies »	709
7.0. Exhumation de la tradition progressiste du Dakota du Nord	709
7.1. ‘Désactualité’ ?	711
7.2. <i>L’I.W.W.</i> comme recours du rêve	711
7.3. Lexique	715
7.4. Musique	719
7.5. Mythe romantique	721
7.6. Quel poète du travail ?	728
7.7. « <i>Camarade Jésus</i> »	736
7.8. Poésie d’ ‘en-bas’	738
7.8.1. « Praises » : vers là où célébrer n’a même plus lieu d’être	738
7.8.2. Le rire, force <i>sub-vers(e)-ive</i> : le statut problématique du rire en poésie	739
7.9. Le texte en action	744
7.9.1. Schémas résultatifs comme mises en abyme de la fonction du poème	744
7.9.2. Déictiques désignant l’écriture comme action	745
8. <i>Old Left</i> contre <i>New Left</i>	745

8.1. Dénonciation de la trahison des syndicats	746
8.2. La critique frontale de la <i>New Left</i> ou comment McGrath s'est refusé une renaissance	750
8.3. L'amour comme subversion	755
CONCLUSION	758
BIBLIOGRAPHIE	768
INDEX DES TEXTES LITTÉRAIRES DE McGRATH CITÉS	806
INDEX NOTIONNEL ET THÉMATIQUE	811
INDEX DES NOMS PROPRES CITÉS	817

Deux volumes.

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET CONVENTIONS INTERNES

1. ŒUVRES DE THOMAS McGRATH

Nous ne donnons ici que les œuvres de McGrath que nous avons désignées par un sigle.

To Walk a Crooked Mile : TWCM

New and Selected Poems : NSP

Selected Poems 1938-1988: SP

Letter to an Imaginary Friend : LIF

Nous avons proposé et utilisé un titre pour faire référence aux différentes sections de ce dernier livre :

PART I

- I. *Départs*
- II. *Fantômes*
- III. *La moisson*
- IV. *Le jeune faune*
- V. *L'université froide*
- VI. *Retour*
- VII. *Communitas*
- VIII. *L'engagement*
- IX. *Marian*
- X. *La guerre*
- XI. *Cauchemars et satori*
- XII. *Béatitudes*

PART II

- I. *Labyrinthes*
- II. *L'enfer des villes*
- III. *Le travail*
- IV. *Adolescence*
- V. *Dakota du Nord*
- VI. *Poète guide*

PART III

- I. *La 'corvée' de paille*
- II. *Portugal et Dakota*
- III. *La messe de minuit*

PART IV

Parcours vers un empyrée terrestre

2. AUTRES

La convention pour les références parenthétiques est en général indiquée entre crochets à la suite de la première référence à l'ouvrage. Ne figurent ici que les abréviations les moins évidentes

FW : Joyce, James, *Finnegans Wake*, London : Faber and Faber, 1975.

μ : Groupe μ , *Rhétorique de la poésie* (1977), Paris : Le Seuil, 1990.

POAM : Darras, Jacques, ed., *Poésie américaine 1950-2000, In'hui 56/57*. Bruxelles, Le Cri Edition, 2002.

PRÉAMBULES

INTRODUCTION

Dans une conférence de 1988, intitulée « Contemporary Poetry, Alternate Routes », J. McGann écrit un vibrant hommage au « LA=N=G=U=A=G=E writing ». Il rappelle le contexte qui permet de saisir la dimension politique de cet ensemble de stratégies d'écritures – qui sont autant de contraintes de production librement consenties – de poètes conscients au plus haut degré du sens de leurs choix esthétiques :

The 'languages' within which these writers live and move and have their being are quite specifically the 'languages' of the Cold War west after the debacles of the Korean and Vietnam wars. This is important to realize for it helps to explain the extremity of their work. In them poetry appears at a crisis of its traditional modes of expression. So false and self-conflicted seem the ordinary public forms of discourse – in the media, the policy organs of government, and the academic clerisy – that the artistic representation of such discourse must either be subjected to their one-dimensionality or activate a critical engagement ¹.

Un des modes de représentation mis en cause est la narrativité. Elle est contestée soit par des procédures qui subvertissent, retournent, inversent ses codes, que McGann nomme « antinarratives » parce qu'elles restent dans le cadre prédéfini par le mode hégémonique, soit par des procédures qui suspendent, ignorent sciemment chronologie, causalité, totalisation factice du texte, nommées « non-narratives ». Si la narrativité est une des cibles de choix du « L=A=N=G=U=A=G=E writing », c'est qu'elle est jugée être un des garants discursifs majeurs de l'ordre social : « Its structures lay down 'stories' which serve to limit and order the field of experience, in particular the field of social and historical experience. Narrativity is, in this view, an inherently conservative feature of discourse, and hence it is undermined at every point » (*ibid.*).

Nous nous penchons, dans le présent travail, sur un poète qui aurait sans doute souscrit à l'analyse de la situation d'aliénation par le discours unidimensionnel telle que la présente McGann mais dont tout laisse à penser qu'il aurait été en désaccord avec les moyens choisis pour le combattre. La

¹ Consultable en ligne sur le World Wide Web à l'adresse : <http://WWW.english.upenn.edu/~afilreis/88/mcgann.html>

transmission du message politique de son écriture s'est faite sur un mode essentiellement narratif, ce que démontre son « poème long à caractéristiques épiques ² », *Letter to an Imaginary Friend [LIF]*. Bien que mêlé de très près aux conflits de l'époque de la Guerre froide, McGrath a répondu à ses ennemis politiques en privilégiant toujours l'intelligibilité du message, en racontant des histoires pour convaincre quant au bien-fondé de telle ou telle cause ou bien pour dénoncer. Il correspond à ce que Sartre a appelé l'écrivain engagé.

De là découle en partie le choix d'un prologue narratif où nous racontons à notre tour sa vie et son œuvre par le menu, que nous emboîtons ensuite dans des récits de l'histoire de la littérature américaine de gauche. Nous avons voulu faire du résumé de chaque livre ou séquence du poème long un récit, pour en faciliter l'accès et donner des bases de travail facilement consultables à d'éventuels chercheurs futurs. La tâche aurait certes été plus malaisée avec un poète contestant la représentation. Nous aurions pourtant tenté une narration car même ces moments du processus dialectique qu'est l'histoire des formes poétiques où le « terrorisme de la médiation ³ » devient une nécessité artistique, doivent être accompagnés par une linéarité minimale pour que la poésie continue de pouvoir transmettre. Ce que démontre l'inclusion d'une section consacrée aux écrits théoriques dans l'anthologie du « L=A=N=G=U=A=G=E writing » rassemblée par Ron Silliman ⁴ – section qui a pour exergue « *All writing/ is a demonstration of method* » (Silliman, 1986, 481) – et l'estompage des frontières génériques entre poésie et théorie chez, par exemple, Charles Bernstein et Bob Perelman ⁵. Lorsque McGann prononce sa conférence, après quinze bonnes années d'existence, le 'L=A=N=G=U=A=G=E Group'

² L'expression est de F. C. Stern. Frederick C. Stern, « Thomas McGrath and the "Long Poem with Epic Features" », tapuscrit d'une communication faite au colloque « Jubilation of Poets », Cleveland State University, la dernière semaine d'octobre 1986. Thomas McGrath Papers. Collection: OGL # 308, 5.9. Elwyn B. Robinson Department of Special Collections, Chester Fritz Library, University of North Dakota, Grand Forks, North Dakota 58202. [Stern, 1986]

³ Selon l'expression utilisée par Groupe μ , au sujet du surréalisme. *Rhétorique de la poésie* (1977), Paris, Editions du Seuil, 1990, 251. [μ]

⁴ Ron Silliman, ed. *In the American Tree*, National Poetry Foundation, Inc. University of Maine at Orono, 1986, 481-612. [Silliman, 1986]

⁵ Voir en particulier « Artifice of Absorption » dans C. Bernstein, *A Poetics*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992, 9-89 et le poème qui ouvre *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1996. A. Cazé examine la dimension « poétique » de ce brouillage dans « Margins of Theory, Theory of Margins » in Michel Delville et Christine Pagnouille, eds., *The Mechanics of the Mirage: Postwar American Poetry*, Liège: L3, 1999, 93-106.

commence d'ailleurs à se dissoudre et on passe du militantisme antinarratif (et plus largement anti-représentationnel) à une autre période, assouplie, de la contestation poétique.

La narrativité de McGrath s'est problématisée au fil de la composition de son long poème, nous le verrons, dépassant la problématique de l'opposition tranchée « narratif/ antinarratif » et contribuant, parallèlement aux recherches du roman moderne, à l'exploration de modes 'alternarratifs', mieux à même qu'une narration dite 'transparente', d'enrichir la compréhension de la substance du contenu que l'auteur se propose de faire saisir. Mais le formalisme est maintenu à distance par la parodie (*LIF*, 284-291) là même où l' 'alternarrativité' est la plus foisonnante. Le cap de l'écriture de Thomas McGrath l'a fait naviguer dans un chenal étroit, entre les écueils d'un réalisme exsangue plus ou moins prôné dans le bloc socialiste pendant la Guerre froide (une partie de son œuvre est cependant traduite en russe et en chinois) et celui de la perte de contact avec le réel qu'il ressentait dans l' 'anti-représentationnel' radical de la littérature d'avant-garde occidentale. Ses démêlées avec le *Communist Party USA*, alors qu'il en était un partisan fidèle, témoignent de la difficulté de la tâche.

Woody Guthrie avait naguère écrit sur sa guitare : « cette machine tue des fascistes ». Quand il s'agit de vie ou de mort – et la violence du capitalisme devient très vite directe – il s'agit de lutter sur le même terrain que l'adversaire, d'écrire contre, de dénoncer à mots ouverts. Il nous semble qu'on peut légitimement dire de la poésie de McGrath qu'elle a tenu jusqu'au bout à jouer ce rôle.

La défense de l'écriture de McGrath rejoint celle des littératures minoritaires où prévaut le régime de ce qu'on pourrait appeler, en s'inspirant de l'éco-critique, la double référence : celle, métadiscursive, intralinguistique, intertextuelle, à la langue et au discours de la littérature et l'autre, à ce réel brut – non, il n'est pas que simulacre – dans lequel sont plongés, vivent et subissent jusqu'à l'extrême les êtres condamnés en masse à l'impouvoir de décision. La situation de la Guerre froide est, à beaucoup d'égards, en train de se reconstruire et la responsabilité en incombe pour une large part à la seule superpuissance militaire, comme si elle ne trouvait de justifications à la perpétuation de son modèle qu'en faisant du monde tout à la fois un désert et un empire. Cette situation requiert des écritures de l'urgence. À ce titre, celle de Thomas McGrath retrouve une actualité qu'elle pouvait sembler avoir perdu.

PROLOGUE

I. Poésie et politique (1) : « unions/tangentielles »

DAWN SONG

The city lifts toward heaven from the continent of sleep

This skin of bricks,

these wounds,

this soul of smoke and anguish,

These walls held up by hope and want, these right angles

Stony, where the familiar and the strange are joined :

tangential

Marriages.

Imprisoned in the tall towers time kindles a ringing

Of iron bells.

Iron round

bronze round

Resounding gongs clang in the nineteen tongues of the town

And the burnished sounds of the hours of dawn downsail and sing

Into the shadowy streets ...

nightwater

timesbourne ...

Where we

Daily are borne, and dally our days along and sadly and gayly

Light up our candles in search of our hourly bread.

And now, putting off its suit of lights, its electric mythologies,

The platonic city floats up out of the dark :

insubstantial

Structures, framework of dream and nightmare, a honeyed static

Incorporeal which the light condenses. A thin dust,

The fictions of time and custom, is clothing its mineral bones ;

Out of the vapors of rent and habit the walls regain

Their untransparent strength ; an ectoplasm of sweat and money
Crystallizes into roofs and docks ; the bells collect
Around their bronze and song the cages of shimmering towers
And the footsteps of early workers are building the streets to the river ⁶.

Parmi les seuils que franchit le lecteur avant d'aborder « Dawn Song », il y a le titre du recueil qu'ouvre le poème, *Passages Toward The Dark* et celui de la section du livre dans laquelle il s'insère : « Interfaces ». Le titre du poème est à la fois continuité et rupture de la série initiée par les deux autres. Car l'aube est certes un passage, une interface mais selon deux orientations possibles.

Dos au jour, tournée vers la nuit à laquelle il faut renoncer à regret, elle est l'*alba* ou *aube* des troubadours. « L'aube est un poème d'amour composé sur le thème de la séparation de deux amants qui, après une furtive et souvent illicite entrevue nocturne sont réveillés à l'aube par le cri du veilleur de nuit et maudissent le jour qui vient trop tôt ⁷ ». « Song » indique ici le clin d'œil au genre médiéval. Hart Crane dans un poème de *The Bridge* (1933), « The Harbor Dawn », avait revisité cette tradition sur fond de port de New York. À travers le voile du sommeil et du brouillard, le bruit des cornes de brume et des camions sur les quais parvenait jusqu'à la chambre : « before day claims our eyes/ Your cool arms murmurously about me lay ⁸ ». Or, des tentatives épiques du 20^e siècle, c'était *The Bridge* que McGrath préférait. Et « Chant de l'aube » évoque aussi des docks et un fleuve. Le poème se termine d'ailleurs sur les mots « the river » et « The River » est le titre d'un poème majeur dans la séquence de Crane.

Plus banalement, l'orientation de l'aube est vers le futur. Ainsi un poète contemporain, soucieux d'explorer l'aube comme « lieu perdu », « *en-suspens* », « une *aire* négative où *le centre s'efface* » se doit-il de préciser afin de la soustraire aux surdéterminations :

rien n'est promis
dans l'aube incomparable

⁶ Thomas McGrath, *Passages Toward the Dark* (Port Townsend: Copper Canyon Press, 1982) 9. [*Passages*]

⁷ Pierre Bec (sous la direction de), *Anthologie des troubadours* (Paris : Union Générale d'Éditions, 1979) 52.

⁸ Hart Crane, *The Bridge* (Introd. Waldo Frank. 1933. Introd. Thomas A. Vogler. New York; London: Liveright, 1970) 12. [H. Crane]

le matin questionne et s'efface
à mesure que brille l'espace
« la répétition de la mort ⁹ »

Ce n'est pas un hasard si nous trouvons aussi un « Dawn Song » chez un autre poète de la gauche américaine, Ed Rolfe ¹⁰. Cary Nelson a insisté sur la dimension chorale de la poésie engagée ¹¹. Dans la chanson révolutionnaire, l'utilisation de mélodies existantes sur lesquelles on écrit de nouvelles paroles pour répondre à l'urgence du moment n'est-elle pas de pratique courante ? Le vol est commis pour la 'bonne ¹² ' cause et plus la mélodie détournée est connue, plus sa fonction mémorielle est efficace. Le recueil particulier dans lequel se trouve le poème d'Ed Rolfe – *Permit Me Refuge* – était de plus préfacé par Thomas McGrath pour sa première édition en 1955 ¹³. C'est donc le préfacier qui devient le voleur en intitulant son poème publié en 1982 « Dawn Song ¹⁴ ».

L'aube (ou l'aurore) et les synecdoques en rapport – particularisantes ou généralisantes telles que « le matin », « le jour » ou « la lumière » – ont été fréquemment utilisées dans la poésie et les textes

⁹ Joseph Guglielmi, *Aube* (Paris : P.O.L., 1984) 60 ; 134 ; 92.

¹⁰ Edwin Rolfe, *Collected Poems*, sous la direction de Cary Nelson & Jefferson Hendricks, (Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1993) 246-247. [Rolfe, *CP*]

¹¹ Cary Nelson, *Revolutionary Memory : Recovering the Poetry of the American Left* (New York ; London : Routledge, 2001) 141-243. [Nelson, 2001]

¹² Nous utilisons les guillemets anglais simples comme marque de distanciation, les guillemets anglais doubles pour les citations à l'intérieur d'une citation, les guillemets français dans tous les autres cas.

¹³ Le poème d'Ed Rolfe (1909-1954), écrit à la fin de sa vie, détourne le stéréotype militant associé au « nouveau matin ». Il le particularise : son combat est contre la maladie qui empêche une perception inaugurale de l'aube : « and [I] pretend I see no ends, only beginnings,/ and that all is undoubtedly right,/ all's magically well » (Rolfe, *CP*, 247).

¹⁴ Pound a écrit aussi au moins deux *alba*. Mais son inscription dans la tradition se fait avec moins de détours. Dans « Alba », n'était sa réduction imagiste du tableau à trois vers, il restitue intacte l'essence du genre. Le titre du poème est en soi significatif et le texte, nimbé de regret par le prétérit, donne à voir ce souvenir de l'amant : « As cool as the pale wet leaves/ of the lily-of-the-valley/ She lay beside me in the dawn ». « The Garret », bien que mettant en scène les acteurs classiques du genre, s'en éloigne davantage en ce que l'aube n'y semble pas signifier l'interruption du bonheur mais la joie d'un recommencement ensemble. L'aube devient aubade : « Dawn enters with little feet/ like a gilded Pavlova,/ And I am near my desire./ Nor has life in it aught better/ Than this hour of clear coolness,/ the hour of waking together ». *Selected Poems* (London: Faber & Faber, 1977) 53 et 41.

engagés ou attachés à une cause en général. On pense à la citation en français de Mao Zedong incluse par Charles Olson dans « The Kingfishers ¹⁵ » :

la lumière . . .
de l'aurore . . .
est devant nous !
[...]
nous devons
 nous lever
 et agir ! ¹⁶

Bien que l'isotopie rhétorique du poème repose sur une union des contraires qu'on pourrait associer métaphoriquement à l'union d'un couple dont les cloches célébreraient à la volée les noces, ce n'est pas la comme-unauté ¹⁷ des amants que le poème « Chant de l'aube » met prioritairement en œuvre. La présence humaine est constituée par un « we » collectif et par les « early workers », perçus au bruit de leurs pas qui semblent converger vers le fleuve. Une lecture cursive, surtout si elle est orientée par l'isotopie pré-textuelle ¹⁸ d'une connaissance des engagements politiques de l'auteur, pourrait faire croire à un titre porte-drapeau. La dédicace du livre, autre seuil, n'est-elle pas « for Tomasito [le fils de l'auteur] & the Commune » ? Encore qu'il faille se demander à quoi fait référence « the Commune » : la majuscule peut renvoyer à la Commune de Paris saluée ailleurs par McGrath – « The Migration of Cities ¹⁹ » – ou à la Communauté mais laquelle ? Dans l'un et l'autre cas, il y a un groupe dont la

¹⁵ Charles Olson, *The Collected Poems of Charles Olson*, sous la direction de George F. Butterick (Berkeley; Los Angeles ; London, 1987) 87. [Olson, CP]

¹⁶ Un autre exemple tiré, cette fois de « Cats and a Cock » de Muriel Rukeyser: « Moment of Proof, May dawn transposing night,/ partisan dawn's on the side of day » ! (*The Collected Poems of Muriel Rukeyser*, McGraw-Hill Book Company, 1982) 64. [Rukeyser]

¹⁷ Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule* (Paris : Editions du Seuil, 1987). La lecture métaphorique de l'isotopie nous est suggérée par A. Cazé.

¹⁸ Par « isotopie pré-textuelle », Groupe μ entend un élément d'information extérieur au texte et connu avant d'aborder sa lecture qui va, de ce fait, en orienter la lecture unique dans une direction particulière. Une isotopie « engagement à gauche » peut être ainsi posée et la lecture tentera alors d'indexer un maximum d'éléments du texte sur cette isotopie. De la même façon, le « Mc » dans « McGrath » peut conduire à poser une isotopie pré-textuelle « celticité », « scoticité ou irlandicité ».

solidarité majuscule est la première dissidence, à rebours du 'système' qui repose sur la concurrence et provoque l'affrontement. Bien que McGrath fût membre ou compagnon de route du Communist Party of the United States of America (CPUSA), cette donnée n'apparaît ici qu'en filigrane par champ lexical interposé : « communiste » s'entend derrière « Communauté » ou « la Commune²⁰ ». Semi-clandestinité forcée ou désir d'élargir le sens du mot en rétablissant des liens pertinents et oubliés ? Nous ne trancherons pas pour l'instant. Il reste à déterminer ce que dit effectivement le texte de McGrath. Se situe-t-il clairement dans la tradition militante ?

Le point du jour est un phénomène naturel observable. Le chant présuppose le chanteur. Le titre du poème s'interprète ainsi selon la « répartition ou division structurée de l'univers sémantique » (μ , 95) en un triangle de base pointillée *anthropos-cosmos*. Cette base est pointillée car la relation est sans cesse à reconstruire. *Logos* est le sommet du triangle : il est relié aux deux termes de même niveau et opère la mise en relation effective entre eux par médiation. Acceptant le postulat que « le poème correspond à une visée unificatrice » (μ 95), l'énoncé « Chant du Point du Jour » dont une glose possible est « on chante au sujet du point du jour », effectue cette médiation entre le chanteur et le chanté. Les théoriciens de Groupe μ à qui on doit ce modèle triadique, précisent ce qu'il faut entendre par ces « sigles grecs » :

¹⁹ Thomas McGrath, *Selected Poems 1938-1988* (Port Townsend, Washington: Copper Canyon Press, 1988) 149-150. [*Selected*]

²⁰ La Commune et l'enfant. Thèmes vallésiens.

« Le 17 mars te l'a sauvé belle, gamin ! Tu pouvais, comme nous, grandir dans le brouillard, patauger dans la boue, rouler dans le sang, crever de honte, avoir l'indicible douleur des déshonorés !

« C'est fini !

« Nous avons saigné et pleuré pour toi. Tu recueilleras notre héritage.

« Fils des désespérés, tu seras un homme libre ! » (*L'Insurgé*, 256)

Dans ce roman, Vallès se désigne comme « irrégulier » dans le sens de révolutionnaire non-aligné : ses articles sont refusés car ils sont des « attaques d'irrégulier » (69). « – Irrégulier ! dissonant ! » (77)

« Ma foi, pendant que j'y suis, je m'en vais leur dégoiser tout ce qui m'étouffe !

J'oublie Balzac mort pour parler des vivants, j'oublie même d'insulter l'Empire, et j'agite, devant ces bourgeois, non point seulement le drapeau rouge, mais aussi le drapeau noir » (70).

Or, McGrath, se référant à une période de désaccord avec le CPUSA, écrit « mavericks in lonesome canyons, singing/ Into the desert...// Inventing the commune and round/ Song gathering the Crazy Horse Resistance and Marsh St. Irregulars./ Building the Ramshackle Socialist Victory Party (RSVP) » (*LIF* 153). Il habitait alors Marsh St. A Los Angeles. Ce voisinage de « March » affaibli (les événements de mars 1871) avec des « Irregulars » peut laisser supposer que McGrath connaissait l'œuvre de Vallès.

Le *logos* couvre [...] toutes les manifestations de la fonction communicationnelle, y compris les êtres mythiques, les personnages littéraires, les œuvres artistiques ²¹, etc. [...]. Quant au *cosmos*, il désigne l'ensemble de tout ce qui existe en dehors de l'humain et en particulier de la conscience. Cette exclusion [...] est conforme à l'un des usages du mot univers en français (cf. *Le Petit Robert*, sub v^o, 3^o : '... ensemble des choses perçues, comprenant *ou non* la conscience humaine' [...]). Notre schéma triangulaire suggère que [...] le *logos* englobe les deux autres [termes] qui par ailleurs se partagent tout sans résidu, y compris les objets de langage [...]. Il n'est sans doute pas possible de déterminer des critères objectifs qui puissent définir dans chaque cas l'appartenance de telle série sémique aux catégories fondamentales [...]. Le caractère primordial de l'opposition *anthropos* vs *cosmos*, au sens qui vient d'être précisé, est suffisamment attesté par toute la tradition métaphysique pour qu'il ne soit guère nécessaire de justifier l'importance que nous lui donnons (μ 99).

Phrase 1

« The city lifts toward heaven from the continent of sleep/ This skin of bricks » : d'emblée, un agent non-animé non-humain se voit conférer un pouvoir d'intentionnalité. « Heaven », par ses connotations religieuses, renforce l'impertinence sémantique (ou allosémie) créée par l'attribution d'une agentivité à la ville : « heaven », ciel métaphysique, est le point d'arrivée de ce déplacement initié par la ville. Le syntagme qui renseigne sur le lieu de départ du processus constitue lui aussi une allosémie : le non-vivant – « continent » – entre en composition avec une propriété du vivant, le sommeil. Selon la même isotopie rhétorique ²², l'objet déplacé juxtapose pareillement « this skin » – et « bricks » qui est

²¹ Les chants aussi, donc.

²² Isotopie : « la propriété des ensembles limités d'unités de signification comportant une récurrence identifiable de sèmes identiques et une absence de sèmes exclusifs en position syntaxique de détermination » (μ 43).

L'énoncé « the city lifts » est ainsi parfaitement allotope (non-isotope), ne répondant à aucun des deux critères ci-dessus, le premier de nature sémantique, le second relevant plus de la logique.

Par « isotopie rhétorique », Groupe μ entend la récurrence d'un même type de relation au niveau nucléaire des figures d'un texte. Ainsi leur étude de la fatrasie fait apparaître que « certains textes se caractérisent par une unité faible au niveau linguistique, mais compensent celle-ci par une unité forte, quantitativement descriptible, au niveau rhétorique, où se dessinent des structures d'ensemble » (μ 264). Ils proposent le néologisme d' « isométabolie » pour désigner ces structures d'ensemble des métaboles (ou figures).

L'isotopie rhétorique se construit sur l'itération d' « unités rhétoriques », définies comme « ensembles connecteurs, d'extension variable, susceptibles d'être lus sur plus d'une isotopie à la fois, à l'intérieur d'un même énoncé et par quelque procédé que ce soit » (μ 63). Cette notion est préférée à celles de « figure » *stricto sensu* qui présuppose uniquement l'impertinence sémantique.

indexable sur la même série sémantique que « the city ». L'espace est orienté du bas vers le haut selon un axe physique et métaphysique. On voit ici l'amorce d'une résolution de la crise induite par l'allosémie qui faisait obstacle à cette construction d'une totalité de sens que vise la lecture. Le sens (*logos*), qui est le fait d'*anthropos*, l'unit au *cosmos*. En ce mouvement ascendant se rencontrent le physique et le métaphysique, le tangible et les intangibles, créant l'espace à même de tolérer l'inversion métaphorique de l'agentivité. Les deux premiers d'entre les autres 'objets' déplacés par la ville creusent l'allosémie : « these wounds,/ this soul of smoke and anguish, » forcent le trait de l'impertinence d'un humain 'agi' par le non-humain en ce que l'humain y est représenté de façon croissante par des traits échappant à l'univers physique. Mais l'écartèlement sémantique est partiellement rattrapé par la réunion de l'âme et de la fumée, toutes deux susceptibles d'élévation. Avec « These walls held up by hope and want, these right angles/ Stony », un relais sémantique – « These walls held up » – de la même série que l'agent – « The city » – homogénéise l'hétérogène mais ce relâchement de la tension est immédiatement subverti par une nouvelle – quoiqu'inverse – transgression du sens commun : une force physique est prêtée à l'immatériel de l'espoir et du manque humains par rapport à la matérialité des murs des édifices, les premiers étant porteurs de ces derniers. C'est une symétrie graphique qui cette fois rétablit une stabilité : de part et d'autre de la frontière outrepassée entre le matériellement possible de « murs soutenus » et le matériellement impossible d'agents immatériels dans le rôle de cause matérielle possible de ce soutènement, l'anglais distribue ainsi les lettres à l'initiale des mots : « these walls held up by hope and want », subterfuge des formes qui réintroduit l'harmonie par isoplasmie dans le désordre du contenu. « These right angles/ Stony » continuent la série « matérialité du monde » tout en amorçant une série explicative appartenant au *logos* confirmant la réévaluation des allosémies issues de l'entremêlement, du brouillage des conventions de répartition entre *anthropos* et *cosmos*. Ces angles droits dont la cassure est matérialisée par le rejet externe de l'adjectif qui les qualifie – « Stony » – rassemblent ainsi les deux termes de polarités contraires mais corrélatifs du syntagme précédent – « hope (+) and want (-) », (« l'espoir et le manque ») – et forment une image abstraite, corrélat objectif des réconciliations d'ordres disparates par sèmes communs construits interposés ²³, que la suite

²³ Ou « métasémèmes ».

reformulera : les perpendiculaires de « this soul of smoke » et du « continent of sleep » sont aussi ce lieu où « the familiar and the strange are joined:/ tangential/ Marriages ²⁴ ». La tangence introduit dans l'orthogonal la courbe et par contiguïté le cercle, dépassement des dichotomies manichéennes.

En scrutant ainsi l'articulation des microcontextes dans la première phrase, on voit la complexité sous-tendant les éventuelles affiliations politiques de la voix poétique. Que le pouvoir d'action soit, de prime abord, transféré à un inanimé œuvre des hommes (la ville) peut indiquer une contestation anti-romantique de la place centrale du je²⁵ lyrique, contestation nourrie d'un matérialisme affirmant la primauté de l'infrastructure. Mais ce renversement est dialectisé, nous l'avons vu, par un mouvement inverse où les intangibles de l'*anthropos* – espoir et manque – redeviennent le soubassement. Il y a peut-être là une réminiscence de la théorie matérialiste c'est-à-dire fonctionnaliste, de la poésie et du spirituel, que défend Christopher Caudwell dans *Illusion and Reality* ²⁶ et où la force de projection de l'immatériel est intégrée à la nécessité économique. Les rituels propitiatoires de la moisson permettent effectivement l'accomplissement de la tâche à exécuter. Toutefois l'idiome du spirituel religieux – « heaven », « this soul » – est suffisamment surdéterminé pour échapper à toute volonté de maîtrise d'un sens allant dans la direction opposée : ainsi ses signaux exposent-ils à 'mauvaise' réception. Autrement dit, si la métaphore relève bien d'une intersection entre les sèmes de son véhicule et ceux de sa teneur, pour utiliser la terminologie d'I.A. Richards, les parties non communes en exclusion réciproque ne restent pas moins présentes et conservent une force d'inertie (μ 74). Cependant le texte fait état d'une souffrance humaine : « wounds », « anguish » sont associés à l'horizontalité du sommeil. Le couplage de

²⁴ Salut au premier poème de Muriel Rukeyser « Poem out of Childhood » ? Il s'ouvrirait sur une rédemption voisine, des angles en anges : « Breathe-in experience, breathe-out poetry:/ Not Angles, angels. . . ». (Rukeyser, 3). Si là n'est pas l'origine de l'image de l'abolition de la distance anciennement irrémédiable entre immanence et transcendance, McGrath, l'érudit prompt au jeu de mots, a en tout cas fait le rapprochement entre les deux mots que différencie la simple interversion de deux lettres. On en trouve la preuve dans ce passage de *LIF* (301) cité plus loin dans son intégralité et lié au présent poème : « (And the bells clang from the rushing trucks and tall towers)/ Time ! – to change angles and angels ... ». Que McGrath ait eu connaissance de la confusion des deux mots à une période de la langue française ne serait pas étonnant non plus.

²⁵ Sauf exception, le pronom « je » en tant qu'objet de commentaire apparaîtra dans ce travail sans guillemets ni majuscule. Ce choix nous paraît favoriser une meilleure lisibilité. En outre, la distance prise par McGrath vis-à-vis de l'autobiographique – nous y reviendrons – appelle à ne pas placer ce pronom en une quelconque position de surplomb.

²⁶ Christopher Caudwell, *Illusion and Reality* (1937; London: Lawrence & Wishart, 1948)13-30. [Caudwell]

l'horizontalité souffrante des hommes avec une verticalité à laquelle contribuent les forces de leur manque et de leur espoir – tous deux d'une généralité telle, marquée par le déterminant zéro, qu'on puisse les dire inhérents à la condition actuelle des hommes – ne se fait pas de façon neutre. La balance penche en faveur du debout. Le levage de l'homme par la ville, le symbolisme ascensionnel de l'âme et de la fumée confirment que ce « Chant de l'aube » n'est pas incompatible avec une lecture politique. Un « soulèvement » (le mouvement dans « lifts ») met les hommes debout.

Phrases 2 et 3

« Imprisoned in the tall towers time kindles a ringing/ Of iron bells ». Comme pour prévenir une lecture d'éléments de la phrase 1 qui placerait une rédemption métaphysique dans le plus haut des cieux, la seconde associe immédiatement emprisonnement à hauteur : la difficulté à s'évader est proportionnelle à la hauteur des murs. Le prisonnier – « time » – enflamme sa geôle du son des cloches. Quelle que soit la façon dont on lise ici « time », il reste l'impertinence distributionnelle de surface qui consiste à associer un sujet non-animé et abstrait à un verbe (« kindle ») qui dans son sens propre premier d' « allumer » ou « enflammer » présuppose un agent humain. Le sens figuré de « susciter » – où le sème « intentionnalité » est absent – impliquerait des feux plus intérieurs – tels les émotions – que la sonnerie de cloches ici déclenchée. Cette transgression de la limite animé/ non-animé vient relayer celles de la première phrase. Le trouble dans les séries sémiqes est semé davantage encore par l'incongru de l'objet direct du verbe – « kindles a ringing » – qui est rapportable à ce trouble de la perception qu'est la synesthésie. « Enflammer » s'indexe en effet aisément sur une isotopie « vue » (apparition de flammes) ou « toucher » (chaleur) mais bien plus difficilement sur une isotopie « ouïe ». Certes, c'est le petit matin et donc les cloches de la ville sonnent, peut-être l'angélus. Mais les rugosités des allosémies successives disent aussi autre chose. « Time » peut déterminer deux lectures différentes qui l'éloignent ou le rapprochent de l'animé humain. S'il était ici ce cadre fondamental de l'expérience humaine qui la détermine, temps objectif des horloges ou temps de la conscience, subis à des degrés divers, il justifierait une interprétation de « kindle » dont soit absente l'intentionnalité, ce que nous avons exclu étant donné la nature de l'objet 'agi'. Si « time » est « l'heure présente », « le moment venu », il est alors lisible comme « ce que les hommes se réapproprient ». C'est l'heure identifiée comme celle où s'arrête le

temps subi. Cette tentative de libération du temps est décrite par Walter Benjamin dans les thèses « Sur le concept d'histoire » au sujet d'un épisode de la révolution de Juillet :

Au soir du premier jour de combat, on vit en plusieurs endroits de Paris, au même moment et sans concertation, des gens tirer sur les horloges. Un témoin oculaire, qui devait peut-être sa clairvoyance au hasard de la rime, écrivit alors : « Qui le croirait ! On dit qu'irrités contre l'heure, / De nouveaux Josués, au pied de chaque tour, / Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour ²⁷ ».

Un saut hors du temps qu'après Benjamin, Giorgio Agamben, dans *Enfance et histoire* rapporte à la conception des stoïciens :

Le stoïcien pose l'expérience libératrice d'un temps qui n'est ni objectif ni soustrait à notre contrôle, mais naît de l'action et de la décision humaines. Elle a pour modèle le *kairós*, la brusque et soudaine coïncidence : l'homme décide de saisir l'occasion, accomplissant sa vie dans l'instant [...]. Le *kairós* est la 'main-forte' que l'homme prête à sa propre vie et qui l'arrache radicalement à la servitude du temps ²⁸.

Le temps doué d'une capacité à éprouver la clôture de sa prison pourrait être une métaphore de l'homme par synecdoque ²⁹ généralisante ³⁰ dans une vision d'un monde captif incluant l'homme. Par l'homme – référence ici reconstruite – le temps devient sujet agissant.

L'impertinence par synesthésie qui relie feu et sons est pour partie réduite par le titre qui associe le point du jour au chant dans le titre du poème. Mais c'est davantage par la série sémique du courbe et du circulaire dont la mise en place est amorcée par l'image des « tangential/ Mariages » que se réévalue

²⁷ Walter Benjamin, *Œuvres III* (Paris : Editions Gallimard, 2000) 440.

²⁸ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire* (1978. Paris : Editions Payot & Rivages, 2000) 126.

²⁹ Nous adoptons ici la définition de Groupe μ : « la métaphore accouple deux synecdoques complémentaires, fonctionnant de façon inverse, et déterminant une intersection entre degré donné et degrés construits (cette intersection étant à la fois synecdoque de l'un et des autres) » (53). Le degré donné est ici « Emprisonné actif » qui se rapporte au temps. Les degrés construits sont l'homme, dont une dimension constitutive est le temps, dont il est prisonnier et tente de se libérer, selon une certaine vision d'un monde à changer.

³⁰ Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique* (Librairie générale française, 1993) 294.

la juxtaposition, problématique pour le sens commun, des flammes et des carillons. Des cloches, rondes en leur base, au son annelé (« ring-ing »), déclenchent un mouvement d'ondes sonores concentriques.

Que la circularité de la cloche doive être mise en avant apparaît dans le glissement de « iron bells » à « Iron round » puis à « bronze round », glissement qui guide l'interprétation. « Round » se comprend d'abord ici au sens musical : non seulement, au singulier, le mot désigne-t-il « a short, rhythmical canon at the unison, in which the several voices enter at equally spaced intervals of time » (*RHD*)³¹ mais, au pluriel, « rounds » renvoie au vocabulaire des carillons à permutation : « the order followed in ringing a peal of bells in diatonic sequence from the highest to the lowest » (*RHD*). Cette circularité musicale rejoint le propos politique, tant en anglais qu'en français. La polysémie du français « canon » – pièce musicale et pièce d'artillerie – traduit celle du « round » anglais. « Round » c'est évidemment « rond » mais s'y entend aussi « a single discharge of shot by each of a number of guns, rifles, etc » (*RHD*) et donc « Iron round » peut aussi s'entendre « Salve de fer » qui par métonymie rappelle les armes. De surcroît, on parle d'une « volée de cloches » et le *Robert* renvoie de « volée » à « salve » dont la traduction la plus fidèle est en anglais « volley »³². Le « cercle » n'est-il pas aussi « cellule révolutionnaire », ce qu'a conservé le mot anglais « ringleader », chef, meneur, le plus souvent d'un groupe en rébellion ?

On peut considérer que la troisième phrase ne s'achève qu'avec « our hourly bread ». Les deux occurrences de points de suspension sont des marqueurs de rythme, non de syntaxe : la descente en décrochages successifs de « streets ... » jusqu'à « timesbourne ... » est visualisation de la direction que prend le son des cloches et en ce sens continuation du vers « Into the shadowy streets ... ». Le fait que « nightwater » et « timesbourne » n'aient pas de majuscule à l'initiale le confirme. La phrase se conclue sur la subordonnée circonstancielle introduite par « Where ». Des séries sémantiques ou isotopies se constituent, confirmant les orientations de la lecture des phrases 1 et 2. Ainsi la polyphonie du canon trouve-t-elle un écho dans « the nineteen tongues of the town » renforcé dans le texte original par le

³¹ *The Random House Dictionary of the English Language*, 1987. [*RHD*]

³² L'anglais « round » suggère une seule décharge, ce qui n'empêche pas que plusieurs coups de feu soient tirés : ainsi « a round of five shots ». Mais ils sont tirés en une fois. « Salve », comme « volley » n'implique pas cette absence de décalage dans la succession.

soubassement phonétique du vers : séries en décalage correspondant aux graphies « g » et « t », tuilage de sons vélares et alvéolaires dans « *Resounding gongs clang in the nineteen tongues of the town* ». La circularité réapparaît dans celle des « *Resounding gongs* », y compris graphiquement par « o » et la boucle de la graphie de « *gong* ». Le syntagme « *the burnished sounds of the hours of dawn* » renouvelle la synesthésie entre la vue et l'ouïe. « *Timesbourne* » pourrait être le seuil d'un temps kairologique. Dix-neuf clochers sonnent-ils en même temps avec dix-neuf timbres de cloches différents ? L'isotopie rhétorique de l'entremêlement de l'humain et de l'inanimé fait que ces timbres se traduisent en « *langues* » (« *tongues* »). Et la « *ronde* » rassembleuse des cercles multiples, dans la pluralité de sa dissonance, redescend sans heurts vers les hommes. Le « *chant de l'aube* » est là : « *And the burnished sounds of the hours of dawn downsail and sing/ Into the shadowy streets...³³* ». Le souci des hommes, voilà peut-être le sens de cette mise en musique synesthésique. Le texte visualise la descente par degrés de l'aube dans l'en bas où vit le je, fondu dans un nous. Rues « *ombreuses* », « *eau de nuit* » (« *nightwater* »), « *borne du temps* ». L'archaïsme de l'anglais « *bourne* » pour « *frontière* » ou « *limite* » dans le voisinage d'un monde d'ombres et d'eau sombre pointe vers l'enfer des anciens, les eaux noires et glacées du Styx. Mais le lieu n'est pas homogène ; le 'concept' est discrètement affaibli. Et si « *frontière* » ou « *borne du temps* » – outre la référence par synecdoque, au phénomène observable du lever du jour – entre en résonance avec la libération du temps précédemment évoquée, l'eau nocturne possède aussi des propriétés magiques. « *Thétis y trempa Achille pour le rendre invulnérable³⁴* ». Et le poème se résoudra au fleuve. Homophonie, apophonie et paronomase participent au brouillage du décodage du message envoyé par la série sémique infernale. « *Bourne* » et « *borne* » (« *portés* ») peuvent être homophones mais disent aussi une possible naissance : « *born* ». Naissance à la frontière du temps ? Puis « *Daily* », « *dally* », « *sadly* », « *gayly* » et « *hourly* ». Monotonie des jours : « *day* » est dans « *daily* », « *dally* » et « *sadly* ». Si l'adjonction de « *along* » infléchit le sens de « *dally* » vers une indolente et ennuyeuse oisiveté associée au passage des jours, la graphie archaïsante de « *gayly* » réactive le sens qu'avait « *dally* » de « *badinage amoureux* », le redoublement des lettres suggérant une

³³ Nous soulignons.

³⁴ *Petit Robert des noms propres*, 1994. [RNP]

complémentarité: deux fois « l » et une fois « y » contre une fois « l » et deux fois « y ». Et « dally gayly » n'a plus rien d'un enfer. Avec « hourly » (« horaire » ou « horarien » pour essayer de rendre « le pain quotidien » de la formule religieuse entendue derrière le texte) s'effectue un basculement vers la satire. « Hourly » appelle « wage » donc « argent » et « bread » dérive alors vers son sens argotique de « fric ». « Pain horarien », sarcastique, indique pénurie, rareté mais le ressort de l'humour, affectionné par la gauche américaine, signale qu'en cet enfer vivable, des issues sont d'ores et déjà trouvées. Y brille de plus, une lumière, faible certes, mais allumée par les hommes, dans la peine ou la joie, en quête de leur pain. C'est par un poème qui célèbre le pain tout en décapant le sujet des accrétions immatérielles qui y sont accrochées, que McGrath conclut les « Interfaces » ouvertes par le « Chant de l'aube ». La voix revendicative se fraye ainsi ici un chemin entre les surdéterminations. Elle se passe de haut-parleurs si on veut bien l'écouter. À bon entendeur, salut.

Phrases 4 et 5

Avec le lever du jour, les lumières s'éteignent et les bâtiments de la ville, jusque-là fantomatiques, reprennent consistance. Sur la clarté de cet argument simple, de ce récit minimal, joue un clair-obscur d'isotopies aux définitions mouvantes. À la réserve près que « les isotopies ne [soient] jamais que les conjectures de lecture les plus probables », Groupe μ définit « l'éthos poétique³⁵ » comme résultant « de l'annulation langagière d'une tension créée entre deux isotopies appartenant aux catégories sémantiques fondamentales » (μ 128 ; 294). Après l'exkursus sur la condition humaine de la phrase 3, le « And now » du vers 21 marque un retour à l'occasion présente et à l'urgence des choix qu'elle appelle. Quelle lecture pour ce présent ? La ville se dévêt de son « suit of lights », de ses « electric mythologies ». Inerte, non-animée, elle a un acte rapportable à *anthropos* mais celui-ci consiste à se défaire d'éléments également composites. « Humain » est couplé à « non-humain » dans « suit of lights ». « Mythologies » s'indexe sur *logos*, donc se relie à *anthropos* mais est en dissonance avec « electric » par deux sèmes au moins : un abstrait aux connotations passéistes s'oppose à un concret moderne. Le sème « humain » n'est pas pertinent ici : l'électricité comme la mythologie étant

³⁵ « L'*ethos*, c'est-à-dire [...] l'effet esthétique spécifique tenu pour le véritable objet de la communication esthétique ». Paul Ricoeur, *La métaphore vive* (Paris : Editions du Seuil, 1975) 204.

productible par *anthropos*. Le conflit entre isotopies appartenant à des catégories fondamentales différentes se résout par deux canaux. D'une part « put off », qui s'appliquant à une lumière qu'on éteint comme à un vêtement que l'on ôte, fait plaque tournante. Quant à l'impertinence du second complément d'objet du verbe, elle est réévaluée par le relais de la lumière passant de « lights » à « electric ». Montant, émergeant de l'obscurité, la ville est pourtant qualifiée de « platonian » (« platonian »). Le statut de l'adjectif est ambigu. La sortie hors des ténèbres est-elle celle d'une cité d'abstractions, d'idées immatérielles que la lumière de l'aube dissipe avec bonheur ? Ou bien l'image de la réapparition de la ville, montgolfière montant lentement hors de la nuit, est-elle d'une irréalité radieuse assimilable au monde platonian des idées ? Les conventions de la lecture du discours poétique n'obligent pas à choisir absolument. Il en va de même pour « The fictions of time and custom »: apposées à « Une fine poussière » (« A thin dust ») qui « habille » (« is clothing ») les « os minéraux » de la ville. Sont-elles poussiéreuses ou forment-elles un film d'humanité, une couche de sens dorée qui enveloppe à présent la minéralité hostile de la ville dans l'ombre ? De quel côté situer *anthropos*, de quel côté situer *cosmos* ? « Habille » (« is clothing ») est-il processus du moment ou état résultant de dépôts antérieurs ? Il est temps de dire que ces flous et estompages de démarcations de sens claires sont lisibles comme une phénoménologie de l'aube, plus exacte que l'exact, comme le tremblé impressionniste visait à dépasser le réalisme dans le rendu des espèces du lumineux. Ils rejoignent ainsi la matérialité de la scène décrite dont la « structure totalitaire » – ainsi nommée par Jean Cohen car s'y totalisent les opposés – explique que l'aube, figure de l'indistinct, puisse être un *topos* du poétique :

On peut invoquer comme condition favorisante de la poéticité tout 'effet de voile', tout ce qui dissout les formes, exténue les couleurs, noie les différences. Tel est le brouillard, promu par Baudelaire au rang de « lieu et moyen d'une véritable annonce spirituelle ³⁶ ».

L'intuition des poètes, en particulier des romantiques, a depuis longtemps décelé la puissance poétique de ce caractère structural que l'on peut désigner comme « vague », « flou », « vaporeux », etc. Structuralement, le vague est équivalent à l'obscur. Est définie comme tel toute forme indécise, dont les contours apparaissent mal, ce qui est «

³⁶ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur* (Paris : Seuil, 1955) 109.

confus », au sens littéral, c'est-à-dire difficilement distingué de ce qui n'est pas lui et l'on retrouve ainsi l'identité phénoménologique du clair et du distinct, de l'obscur et du confus³⁷.

Mais malgré toute l'exactitude figurative de ces ambivalences, le poème est en même temps politique en ce qu'une interprétation semble plus cohérente que l'autre. Que la ville soit agent doué d'intention dans la phrase 1, déterminante comme toutes les ouvertures, et à nouveau dans la phrase 4 pourrait indiquer qu'elle est une nouvelle voix de l'homme, disséminée dans ce qu'il construit – un sujet décentré³⁸. L'hostilité, le principe adverse – *cosmos* – serait dans les chimères idéalistes, véhicules de l'obscurantisme, de l'aliénation et de l'immobilisme : mythologies, idées anhistoriques, fictions non nécessaires, dont celle d'un temps lié au coutumier, données culturelles, *logos*, donc rapportables à *anthropos*. Sauf que précisément les impertinences sémantiques ont préparé l'inversion totale, non de la fonction mais des contenus des catégories de *cosmos* et d'*anthropos*. Comme un tableau de Léger sans ouvriers, un sujet émerge, *cosmos* artefact, débarrassé d'un fardeau de références et qui se dit par ce qu'il construit. Condensation, cristallisation, fixation par la lumière de ce qui était incorporel et sans substance participent d'un processus positif : « the walls regain/ Their untransparent strength » . Mais ainsi que le démontrait plus haut le fait que l'espoir et le manque puissent soutenir les murs (phrase 1), l'immatériel n'est pas ici diabolisé de façon systématique. Il est partie intégrante d'une explication matérialiste du monde : rêve et cauchemar, ou « a honeyed static » (« électricité de miel ») sont au principe de l'édification. La formulation ou mise en forme de cet immatériel participe au réveil, dessille les yeux. Le rapport de succession textuelle entre l' « ectoplasme de sueur et d'argent » et l'apparition des toits et des docks de la ville-port du poème suggère la compréhension d'un rapport de cause à effet.

³⁷ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité* (1979. Paris : José Corti, 1995) 258.

³⁸ James Scully, un poète et critique américain très engagé à gauche, a dénoncé un impératif catégorique du « sujet décentré » qui est tout aussi métaphysiquement marqué puisque correspondant, politiquement, à l'idéologie libérale. On peut être partout et il faut n'être nulle part. *On est dans l'obligation de n'être nulle part*. Scully parle aussi du sujet décentré comme version parodique du sujet social. « In Defense of Ideology », *Line Break, Poetry as Practice* (Seattle : Bay Press, 1988) 81, 146. [Scully] La fin du poème, avec son recentrage sur les hommes, montre que l'effacement du sujet humain ne met pas ici en question sa capacité à agir. Mais le sujet du poème – au sens que le mot *sujet* a pour le peintre – est une ville. Sartre, un contemporain de McGrath, écrivait : « On conviendra qu'une *ville* est une organisation matérielle et sociale qui tire sa réalité de l'ubiquité de son absence : elle est présente dans chacune de ses rues *en tant* qu'elle est toujours ailleurs ... ». Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique* (Paris : Gallimard, 1960) 57. [Sartre, 1960]

Une ville repose et se dresse sur une exploitation informelle et informulée mais que la prise de conscience rend désormais formulable. L'apophonie « honey » / « money » va dans le même sens d'un dégrèvement : réintroduction de l'économique dans le lyrique. Le jour revient aussi à la ville comme une gueule de bois : les murs reviennent à qui s'éveille par la force de l'habitude et... du loyer. Les cloches s'arrêtent de sonner. On entend alors les pas des premiers ouvriers qui se rendent sur les quais.

Mais une fois encore, la teneur prosaïque du message est subvertie. « The bells collect/ Around their bronze and song the cages of shimmering towers » : après la propagation concentrique du chant vient certes un resserrement mais il n'y a pas rétractation car le rassemblement des cages se fait autour et sous l'égide des voix libératrices des prisonniers qu'elles retenaient. Les captifs – cloches rondes en leur base – ont captivé leurs geôliers – les tours verticales – autour de leur chant. Le cercle vient donc une deuxième fois contenir, par le chant, l'élan vertical, associé trop irrémédiablement à la domination. La verticalité des tours semble de plus fragilisée par la discontinuité de la lumière (« shimmering »). La construction se poursuit cependant mais à altitude humaine. Elle a basculé de 90°. « And the footsteps of early workers are building the streets to the river ». L'étymologie de « build » est le Vieil Anglais « botl », « habitation » : le nouvel axe des bâtisseurs est horizontal. L'effort des hommes porte à présent sur le lieu réel de leur séjour. Les rues sont leur habitation. Le monde est entre les mains de ceux qui travaillent. La destination est le fleuve. Eau de jour. Et le fleuve est lieu de travail : la nature et l'histoire des hommes font cause commune. Mais le cours d'eau résonne d'échos innombrables dans la poésie de McGrath. Il y figure, surtout dans les premiers livres – nous le verrons plus en détail par la suite – le système complexe du cours de l'histoire, est image du sens de ce grand récit producteur d'hétérogène, médiation fluide de tous les accidents. Plus généralement, il est dans toute l'œuvre figure majeure de réconciliation, opérateur de résorption des conflits, recours, ressourcement.

Le chant est souvent dit circulaire ou « (chant de) ronde » (« round song ») dans *Letter to an Imaginary Friend*, le texte majeur de McGrath. Ce cercle heureux est celui de la communauté perdue, horizon et sens du communisme. Le cercle, le chant et le cours d'eau, tous trois présents dans « Chant de l'aube », ne laissent guère d'ambiguïté quant au cap qui y est maintenu discrètement mais adroitement par le jeu des isotopies. De ce dernier mot, Greimas avait donné une première définition où intervenait la notion de récit : « Ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme

du *récit*, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés après résolution de leurs ambiguïtés, cette résolution elle-même étant guidée par la *recherche de la lecture unique*³⁹ ». Le parcours du récit du « Chant de l'aube » peut tenter cette lecture. Tel était notre but.

Contextes

Le premier poème d'un recueil en révèle souvent la tonalité, parfois de façon paradoxale. On se souvient de « Zone » dans *Alcools* d'Apollinaire, où l'arbre d'innovation formelle cache efficacement une forêt de facture plus traditionnelle. Placer ainsi l'aube à l'entrée d'un livre dont l'orientation semble la nuit est une rectification, une contestation du sens général, l'introduction d'une dialectique qui laisse la place à l'inversion du crépuscule c'est-à-dire au passage vers plus de lumière, plus de jour. Nous avons voulu montrer cependant tout ce que le poème politique pouvait accommoder en matière de labilité des limites. La veille de « la » révolution n'est-elle pas le « grand soir » ?

Une ville à l'aube. McGrath, lorsqu'il publie « Dawn Song » a déjà écrit sur le thème de la ville qui s'éveille dans un roman écrit à la fin des années 1940, *This Coffin Has No Handles*. Il en prélèvera des passages descriptifs – dont ceux sur New York au sortir de la nuit – et les inclura à *Echoes Inside the Labyrinth*⁴⁰ sous le titre « Visions of the City ». Le thème est également abordé dans le même livre par « The Histories of Morning » (*Echoes*, 45) :

Morning spells light in the language of alarm clocks.
The streets bulge with ambition and duty –
Inhaling the populace out of exhausted houses.
The drowsy lion of money devours their calendars
In an absent-minded orgy of universal togetherness.

³⁹ Algirdas-Julien Greimas, *Du sens* (Paris : Seuil, 1970) 3.

⁴⁰ Thomas McGrath, *Echoes Inside the Labyrinth* (New York, Chicago: Thunder's Mouth Press, 1983) 63-73. [*Echoes*]

Dire l'histoire à travers la nature ⁴¹.

Les cloches, dans *Part III* de *Letter to an Imaginary Friend* servent à formuler l'ubiquité de l'espoir révolutionnaire : aux carillons de Lisbonne (Portugal) lors de la Révolution des Œillets, au milieu des années 1970, où McGrath aurait voulu pouvoir donner sa vie au service de la cause en laquelle il avait foi, répondaient ceux des petites églises de Sheldon ou de Lisbon, communautés rurales du Dakota du Nord, en cette nuit de Noël de la fin des années 1920, qui est le cadre spatio-temporel du récit principal et fil conducteur du poème, dans *Parts III & IV* ⁴² ainsi que le son des clochettes du harnais du traîneau utilisé pour se rendre à l'office. Étant donné la date de publication, « Dawn Song » fait probablement référence à Lisbonne. Le mot « fleuve » sur lequel se termine le poème désignerait alors le Tage. Mais tout indicateur d'un lieu précis est ici effacé, ce qui est à lire comme une autre stratégie utilisée pour conférer à l'argument du poème un caractère de généralité. L'indétermination géographique s'accompagne d'une universalisation des éléments thématiques de la représentation. D. Combe commente ainsi un phénomène observé dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy, lors de la transformation stylistique du contenu d'un roman en poème : « Les lieux et les choses qui constituent le décor de la fiction sont sublimés et élevés au rang d'universaux, et par là détachés du contexte de la fiction. Les objets sont promus au rang de substances intelligibles par l'emploi de l'article défini à valeur typifiante ⁴³ ». L'indéfinition spatio-temporelle de ce « Chant de l'aube » n'est pas « la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus » de Mallarmé ⁴⁴. Une forme n'a jamais le même sens. Cette universalité-ci est mondialiste.

⁴¹ Diverses vignettes des matins de l'homme réifié et aliéné («agi») par la routine de son quotidien se trouvent aussi dans plusieurs poèmes des «Monsters of the Happy Land», la première section de *Figures of the Double World* (Denver : Alan Swallow, 1955) 9-32. [Figures] Voir en particulier « Poor John Luck and the Middle Class Struggle/ Or: The Corpse in the Bookkeeper's Body » 19.

⁴² LIF 301 ; 303 ; 304 ; 308 ; 318 ; 320 ; 321 ; 322.

⁴³ Dominique Combe, *Poésie et récit* (Paris : José Corti, 1989) 135. [Combe 1989]

⁴⁴ « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », *Igitur, Divagations, Un coup de dés* (Paris : Poésie : Gallimard, 1976) 174.

Cette lecture voulait, en ouvrant ce travail, apporter une première réponse à ce qui fait l'objet de notre interrogation : l'oubli, l'effacement relatif de l'œuvre de Thomas McGrath, eu égard par ailleurs à 'l'importance' de l'œuvre. Était-elle trop subtile pour les tacticiens de son parti en même temps que trop politique pour ce qui s'y lisait de ses engagements, dont il ne faisait pas mystère, dans l'extrême gauche américaine, le CPUSA en particulier ? Un rapide parcours de la vie et des styles du poète aidera à le situer et à donner un contenu à ce que peut recouvrir une expression aussi vague qu' « importance de l'œuvre », avant que nous ne nous lancions plus avant dans les conjectures, avec le souci de rester au confluent de ses textes et des contextes de l'histoire : personnelle, littéraire, culturelle, événementielle.

II. Une Vie

Thomas McGrath naît en 1916, dans le Ransom County, subdivision administrative du Dakota du Nord délimitée par les rivières Maple et Sheyenne. L'aîné de six enfants, il passe là, dans la petite agglomération de Sheldon, son enfance et son adolescence. Ses parents sont exploitants agricoles. Le grand-père maternel de McGrath, immigrant irlandais, est arrivé dans la région de Fargo vers 1880, à l'époque de la construction des liaisons ferroviaires transcontinentales par la *Northern Pacific* et la *Great Northern*. Profitant du premier *Homestead Act* de 1862 qui mettait à la disposition des nouveaux arrivants dans le territoire du Dakota ⁴⁵ des parcelles de terres de 160 acres ⁴⁶ à la seule condition qu'elles fussent exploitées, Matt O'Shea s'établit finalement sur la Maple River à une centaine de kilomètres à l'ouest de Fargo. Il réussit, dans un premier temps, à accroître considérablement ses biens fonciers et lèguera 640 acres ⁴⁷ à chacun de ses deux fils. Mais cinquante ans plus tard, au début des années 1930, alors que McGrath fait ses études secondaires, il ne reste plus à son grand-père qu'une moitié de parcelle

⁴⁵ Ce territoire, créé en 1861, était beaucoup plus vaste que les deux Dakotas actuels réunis. La création de l'état du Dakota du Nord n'intervint qu'en 1889.

⁴⁶ Une acre, soit 40 ares. Une parcelle faisait donc 64 hectares. Nous laissons les superficies en acres dans le corps du texte, l'expression « quarante acres nord » ayant une signification particulière dans la poésie de McGrath sur laquelle nous reviendrons. D'autre part, on y entend mieux le « quarante acres et un mulet » des titres de propriété distribués aux quatre millions de Noirs émancipés après la Guerre de Sécession.

⁴⁷ Soit environ 250 hectares.

qu'il s'est décidé tardivement à partager entre ses quatre filles ⁴⁸ ; un de ses fils, lui, est déjà ruiné. McGrath a parlé, à propos de cette évolution au sein du microcosme de sa famille, de parcours accéléré d'un cycle, classique en la pureté de son dessin : du défrichement pionnier à la faillite financière avec, entre, un répit, béni, de travail et d'entraide ⁴⁹. Les parents de McGrath vécurent, dans les années difficiles, intégrés dans la structure économique de la famille O'Shea (Des Pres, Gibbons, 1987, 56). L'exploitation du grand-père paternel, lui aussi *homesteader* venu d'Irlande via le Canada mais décédé accidentellement, ne lui avait pas survécu. Un temps bûcheron, son fils dû par la suite trouver abri sur les terres de sa belle-famille. Ces relations de dépendance et de pouvoir n'échappent pas à l'enfant Thomas McGrath et entreront dans la dramaturgie d'un passage essentiel du poème long *Letter to an Imaginary Friend, La moisson*.

Aux vicissitudes de l'économie vinrent s'ajouter celles du climat. Évoquant la première occasion où, dans les années 1920, il avait entendu son père se plaindre de la dureté du temps pour les fermiers, McGrath ajoutait :

But *that* depression was nothing like what happened in the thirties. Because *then* it was coupled with drought, windstorms that you can't believe, and so on. We had gotten to a place where we were eating seed-wheat, which is like eating your arm in order to keep yourself alive. And other farms around did the same thing. A bunch got together and took a bushel ⁵⁰ of seed-wheat apiece. Got somebody who had an old Ford truck, put in money for gas, took it up to Bismarck where there was a state-owned elevator, the only one in this country (and there was a state bank, the product of the Non-Partisan League ⁵¹, a very powerful Populist movement) and got the stuff milled, and we ate that ⁵². And then, as if miraculously, Roosevelt had been elected and WPA [Works

⁴⁸ Soit 8 hectares pour chacune.

⁴⁹ Reginald Gibbons, Terrence Des Pres, « An Interview with Thomas McGrath, January 30 –February 1, 1987 » , [Des Pres, Gibbons, 1987], Reginald Gibbons, Terrence Des Pres (sous la direction de), *Thomas McGrath : Life and the Poem*, (1987. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992) [*Life*] 38-102; 57.

⁵⁰ Environ un décalitre.

⁵¹ Cette organisation d'exploitants agricoles, fondée en 1915 dans le Dakota du Nord, dont le rayonnement devait s'étendre à de nombreux états à l'ouest du Mississippi, s'était donnée pour but d'influer sur le pouvoir législatif des états, pour tout ce qui concernait l'agriculture.

⁵² « Nor where who sows the corn by corn is fed/ (Lady Lucan's verses on Ireland) ». Ezra Pound, « Canto LXV » *The Cantos of Ezra Pound* (New York City : New Directions, 1972) 378.

Projects Administration ⁵³] came along. And the farmers got paid to gravel the roads, these old dirt roads, in the middle of winter. And they went out there and they did that. Must have been the coldest, most miserable work that has ever been done. But that kept us afloat, and kept most farmers afloat ⁵⁴. The next year, the crops were no better. And they didn't *get* better until the end of the decade, when it began to rain a little bit again and the crops began to be produced again. And then the war came along and of course there was a market for everything (Des Pres, Gibbons, 1987, 58).

Momentanément renflouées par la guerre, les petites exploitations ne devaient cependant pas survivre à l'augmentation des coûts de production et à la chute des cours des céréales qu'amena la fin des hostilités.

Tous ces événements facilitèrent une prise de conscience précoce de la toute-puissance des facteurs économiques et climatiques mais aussi de la capacité des hommes à les combattre et à y apporter des correctifs par la force de la solidarité et plus généralement de l'effort collectif organisé. Cette conviction est une structure profonde de la vie et l'œuvre de Thomas McGrath.

Sa famille l'encouragera toujours aux études, particulièrement son grand-père. Il lit l'*Iliade*, l'*Odyssée* ainsi qu'une bonne partie de l'*Edda* à l'école primaire. C'est un lecteur vorace mais qui a le goût sûr et profite des bons conseils. Dès l'époque de sa scolarité à Sheldon qu'il achève en 1934, il s'intéresse plus spécialement à la poésie qu'il explore par la lecture d'anthologies regroupant les auteurs canoniques ou les modernes mais s'achète aussi *Ulysse* de Joyce, lit *Du côté de chez Swann* ⁵⁵. Des contraintes matérielles l'empêchent de mener à bien sa première année d'études supérieures à Moorhead State University, située dans la ville du Minnesota qui fait face à Fargo sur la Rivière Rouge. Il se souviendra de la raideur hautaine et de l'accueil glacial qui lui fut fait par une administration peu

⁵³ Sorte de commissariat aux grands travaux d'utilité publique destinés à résorber le chômage, créé en 1935.

⁵⁴ Ces bienfaits tangibles du *New Deal* n'amadouèrent pourtant jamais le révolutionnaire convaincu qu'était McGrath. Il était de façon générale opposé aux alliances de son parti, le *CPUSA*, avec d'autres formations et en particulier très hostile à la notion de Front populaire défendue, sous diverses formes, par Earl Browder, secrétaire général du *CPUSA* de 1934 à 1945.

⁵⁵ Frederick C. Stern, « An Interview with Thomas McGrath » [Stern, 1978, b], Frederick C. Stern ed., *The Revolutionary Poet in the United States: The Poetry of Thomas McGrath* (Columbia: University of Missouri Press, 1988) [*Revolutionary*] 153.

soucieuse d'aider ceux qu'elle était censée accueillir. L'année suivante, McGrath reprend ses études à University of North Dakota à Grand Forks où il obtient son diplôme de Bachelor of Arts en 1939.

Entre temps, il est devenu membre du parti communiste américain (*CPUSA*) en 1935 ou 1936 ⁵⁶. L'être « aberrationnel » qu'il dira avoir été (Des Pres, Gibbons 45) se fait souvent 'recadrer' par ceux qui veulent faire de lui un « radical programmatique ⁵⁷ ». Sa section du *CPUSA* l'autorise à rejoindre les Brigades internationales engagées aux côtés des républicains espagnols dans la Guerre civile. Pour tenter de forcer Hitler et Mussolini à retirer leurs troupes, le gouvernement républicain ordonne le retrait de tous les combattants étrangers en novembre 1938. McGrath se voit ainsi frustré d'une participation directe à la lutte armée, rêve qui l'accompagnera toute sa vie. Dans sa vie de militant aux États-Unis, il participe à des actions ponctuelles : contre un propriétaire exploiteur pendant une campagne de moisson, contre l'entrée en guerre des États-Unis à l'époque du Pacte germano-soviétique (1939). Le *CPUSA* lui est aussi une ouverture culturelle : à l'occasion d'une réunion du parti à Fargo en 1938, il découvre les textes des poètes marxistes anglais de la décennie, notamment Auden et Spender. Son engagement est dès le départ ce qu'il restera toute sa vie : celui d'une fidélité obstinée au communisme et par là au *CPUSA* en tant qu'ils ont proposé une alternative radicale et internationale au capitalisme américain. Contre l'avis du courant le plus radical représenté par William Z. Foster, les dirigeants du *CPUSA* se sont vu et laissé imposer une ligne politique plus accommodante au 7ème congrès de l'Internationale communiste à Moscou en 1935. McGrath est dès son adhésion opposé à l'édulcoration qu'implique l'idée de Front populaire parce qu'elle rend inévitable les compromissions et un repli sur les valeurs américaines. Le soutien, même critique, qu'apporte à Roosevelt le *CPUSA* lors de l'élection de 1936, est perçu par McGrath comme une grave erreur. Mais il ne quitte pas le parti pour autant.

En 1939, l'imminence de la guerre l'empêchera à nouveau de se rendre en Europe, cette fois dans le cadre de ses études. Il a en effet été récompensé, cette même année, par l'attribution d'une

⁵⁶ Thomas McGrath, « Regarding Involvement with the Communist Party », interview with Michael Persellin. 30 March 1973. Box 1, Folder 20. 1. University Archives, Northwest Minnesota Historical Center, Minnesota State University Moorhead. [Persellin]

⁵⁷ Thomas McGrath, interview by mail with Paul Buhle. Spring 1977. *Cultural Correspondence* 9 (Spring 1979): 42. [Buhle, 1979]

Rhodes Scholarship, bourse prestigieuse destinée à permettre à des étudiants qui se sont distingués durant leurs trois premières années universitaires d'entreprendre des études supérieures à l'Université d'Oxford. Forcés de rester aux États-Unis, les boursiers Rhodes sont cette année-là courtisés par les grandes universités. McGrath choisit Louisiana State University à Baton Rouge, pour la distance qui l'y séparera de sa région natale.

L'année universitaire 1939-1940 est déterminante pour McGrath. Au cours de l'été 1938, il a écrit le premier poème qui lui ait apporté quelque certitude quant à ses capacités à écrire (Stern, 1978b, 153). La lecture de Hart Crane, lors de ses études à la University of North Dakota, lui a ouvert les horizons d'une poésie contemporaine qui sait jouer de tous les registres de la langue. Une fois à Baton Rouge, il entre rapidement dans le cercle d'étudiants de Cleanth Brooks, un des fondateurs du New Criticism, ce courant de la critique littéraire, relativement nouveau à l'époque, qui préconise de revenir aux textes, abstraction faite de tout contexte. Malgré tout ce qui l'oppose à Brooks sur le plan politique ⁵⁸, McGrath retire de l'enseignement de celui-ci des notions qui joueront un rôle clé dans son esthétique comme la cohésion du texte ou la place de l'esprit – *wit* – en poésie. L'autre rencontre capitale est celle avec Alan Swallow, qui restera son éditeur pendant plus de trente ans. Le premier livre de McGrath, *First Manifesto* (1940) est également le premier fabriqué par Swallow qui en publiera plus de quatre cents ⁵⁹. Enfin, c'est la découverte du Sud, de la répression violente des mouvements sociaux qui s'y pratique et du rôle que le CPUSA a à jouer dans le combat des Africains-Américains qui placent leurs espoirs en lui ⁶⁰. C'est dans les milieux militants louisianais qu'il se lie d'amitié avec Warren Irwin, incarnation fascinante et romantique d'une confluence entre socialisme, communisme et diverses traditions radicales américaines.

⁵⁸ Le *New Criticism* procède, par bien des aspects, d'une idéologie très réactionnaire. Nous y reviendrons.

⁵⁹ Alan Swallow (1915-1966) : « one of the most important independent publishers of the twentieth century » (David Mason, « Thomas McGrath ». Unpublished essay, 1999. 12). Natif du Wyoming, il publia essentiellement de la poésie, de la critique littéraire et des ouvrages consacrés à l'Ouest américain. Il a aussi laissé une œuvre personnelle.

⁶⁰ Ce n'est qu'au début des années 1930 que le CPUSA fit de la cause des Africains-Américains une priorité, suite à une décision du Komintern en 1928.

Son mariage avec Marion, compagne du temps des études dans le Dakota du Nord qu'il épouse le 22 juin 1940, il le décrit comme « a kind of Red/ Wedding » (*LIF*, 88). Une année comme enseignant à Colby College dans le Maine en 1940-1941 ne lui apporte guère de satisfactions professionnelles. McGrath est davantage fasciné par la rivière Kennebec, les forêts et les lacs et c'est la musique d'immigrés syriens qu'il a entendue dans son voisinage ou les contacts avec les Canadiens que retient le filtre du temps. Il ne prolonge donc pas l'expérience au-delà d'une année et part à New York.

Jusqu'à ce qu'il rejoigne les forces armées en 1942, McGrath est au service des idées de son parti de diverses façons. Il s'installe d'abord à Chelsea, sur l'ouest de Manhattan, où il collabore simultanément à deux publications : l'une émanant d'une section du syndicat des camionneurs, l'autre, *The Shamrock*, journal de proximité apparenté par les idées au syndicat des marins, la très à gauche *National Maritime Union* qui combat l'influence du crime organisé sur les quais. Dans cette lutte qui a pour enjeu le public des dockers, majoritairement irlandais, l'Église catholique, farouchement anticommuniste, fait le jeu de la mafia. McGrath a plus tard décrit cette période à haut risque comme la plus intéressante de sa vie ⁶¹. Il trouve dans l'équipe de *The Shamrock* une forme d'idéal militant. D'un de ses membres en particulier, Arthur Blair, alias MacLain ou encore Mac, révolutionnaire au passé flamboyant, il fera un autre de ses mentors : « Last of my fathers » écrira-t-il (*LIF*, 125). Fin 1941, il travaille un temps pour le cabinet de Carol Weiss King, avocate progressiste, dans le cadre d'un procès opposant les services de l'immigration à Sam Darcy, activiste politique d'origine russe menacé d'expulsion. Sa tâche consiste à relire les textes des Pères Fondateurs afin d'y trouver des arguments pour les besoins de la cause (Doyle, 1982, 38). Début 1942, alors qu'il s'attendait à partir sous les drapeaux, le CPUSA envoie McGrath au chantier naval de Kearney dans le New Jersey avec pour mission d'y renforcer la présence syndicale communiste menacée par des membres du *Christian Front* ⁶². Il est employé comme soudeur et cette expérience lui apportera, sans qu'il le sache encore, un

⁶¹ Joe Doyle, « Longshot O'Leary: Tom McGrath's Years on the New York Waterfront », *North Dakota Quarterly* 50, 4 (Fall 1982): 32-40. 38. [Doyle, 182]

⁶² Branche paramilitaire de *L'Union pour la justice sociale*, l'organisation fascisante fondée par le père Coughlin en 1934. Coughlin attaqua l'administration Roosevelt et le New Deal comme agents communistes, brandissant sans cesse la menace d'un complot juif contre les Etats-Unis. (Rachel Ertel, Geneviève Fabre, Elise Marienstras, *En marge, les minorités aux Etats-Unis* (Paris : François Maspero, 1974) 55. [Marge]

riche matériau poétique. Une fois l'objectif politique atteint, il demande à son parti l'autorisation – qu'il obtient – de s'enrôler dans l'armée. Il passera presque trois années de la guerre en poste à Amchitka, dans l'archipel des Aléoutiennes, où a également été affecté, peut-être pour les mêmes raisons, Dashiell Hammett. Dans cette terre lointaine où la plus grande bataille est contre l'ennui, il est finalement chargé de l'accueil des nouveaux arrivants, *orientation* en anglais : le mot a son importance.

McGrath n'avait jamais cessé d'écrire pendant toute cette période mais ce n'est que deux ans après la fin des hostilités que paraît son second livre *To Walk a Crooked Mile* (1947). L'événement majeur de la guerre est pour lui la mort de Jimmy McGrath, le frère dont il était le plus proche par l'âge et les idées, tué dans un accident d'avion de transport militaire en juin 1945. Warren Irwin est mort lui aussi. La réadaptation à la vie civile est malaisée. Il repart pour New York où il retrouve Mac qui l'encourage à se lancer dans l'écriture de *pulps*, cette littérature jetable, un peu équivalente dans son usage aux mangas dans le Japon d'aujourd'hui, et qui disparaîtra bientôt après. Pendant plusieurs mois, McGrath se coule, sans difficulté semble-t-il, dans le format requis : ses histoires policières, récits d'aventure, romances de l'Ouest trouvent preneur (Stern, 1978b, 166). Le paysage politique et syndical est en train de subir un réaménagement drastique. L'heure de l'anticommunisme a sonné : sous l'impulsion de Joseph Curran, le syndicat des marins est désormais le terrain d'une lutte dont l'objectif officiel est l'élimination des staliniens mais l'objectif réel est l'éradication de l'influence communiste ⁶³. Curran aura finalement gain de cause.

McGrath peut enfin profiter de sa bourse Rhodes l'année universitaire 1947-1948 qu'il passe donc en Grande-Bretagne, à Oxford. Tous les sujets de thèse qu'il propose sont refusés : le manque de recul 'nécessaire' au jaugeage de la valeur d'une œuvre est invoqué pour refuser une étude qui eût porté sur l'œuvre de Christopher Caudwell, ce théoricien marxiste de l'art et de la culture tombé en 1937 pendant la Guerre civile en Espagne et dont McGrath disait encore peu de temps avant sa mort qu'il considérait son livre majeur, *Illusion and Reality*, comme sans équivalent pour une approche matérialiste du spirituel et de la poésie ; « T.S. Eliot est encore vivant » est ce qu'on objecte à son projet de travailler sur les écrits critiques que celui-ci a consacré à Shakespeare, aux Élisabéthains et aux poètes du début

⁶³ Daniel Guérin, *Où va le peuple américain ?* 2 vol. (Paris: René Julliard, 1950) vol. 1, 278-279. [Guérin 1 ou 2]

du XVII^e siècle. Une proposition d'édition du texte de la traduction des *Lusiades*⁶⁴ de Camões par William Diaper n'est pas acceptée non plus⁶⁵. De guerre lasse, McGrath finira par renoncer à sa bourse au terme de l'année universitaire. En attendant, il met à profit son temps pour écrire ce qui deviendra *Longshot O'Leary's Garland of Practical Poesie*, publié en 1949 ainsi qu'un roman qui restera inédit jusqu'en 1984. Il fait aussi brièvement fonction de contact pour une organisation clandestine israélienne.

À son retour aux États-Unis, il se sépare de Marion, tente de trouver du travail à New York, n'y parvient pas, et aboutit à Los Angeles où la chance lui sourit davantage : de janvier 1949 à 1952, il enseigne l'écriture de création à Los Angeles State College. Il s'installe avec Alice, sa deuxième femme, en 1951 et leur union durera jusqu'en 1956. Mais McGrath paye son tribut à l'anticommunisme virulent de l'après-guerre. Son audition, le 13 avril 1953, par un tribunal de la Commission permanente sur les activités anti-américaines de la Chambre des représentants⁶⁶, durant laquelle il refuse de témoigner et explique les raisons de ce refus, lui vaudra d'être licencié par l'université. Il s'écoulera sept ans avant qu'il ne retrouve de poste dans l'enseignement supérieur : d'abord à New York en 1960, puis à North Dakota State University à Fargo de 1962 à 1967, enfin de 1969 à sa retraite en 1983, à Moorhead State University dans le Minnesota, où le président de l'université, Roland Dille, homme de gauche de longue date, ouvre tout grand les portes de l'établissement à celui qui y avait été si mal reçu trente-cinq ans plus tôt et le recrute en dépit des préventions d'une partie du personnel contre *Tommie the Commie*, « Tommy le Rouge », dirions-nous.

Entre 1953 et 1960, McGrath travaille où et quand il peut : dans un atelier de fabrication d'animaux en bois, comme typographe dans un petit journal, dans un lycée privé, comme jardinier ou encore comme ardoisier à la bourse. Malgré la chasse aux sorcières dans le milieu du cinéma, il y a encore des ouvertures possibles : il écrit un peu pour la télévision ainsi que pour certains réalisateurs,

⁶⁴ Cette proposition d'édition d'un texte épique est, rétrospectivement, pleine de sens.

⁶⁵ Stephen Duck, « the Thresher Poet », ne fut pas non plus retenu comme sujet possible. Estelle Gershgoren Novak, sous la direction de, *Poets of the Non-Existent City: Los Angeles in the McCarthy Era* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2002. 19.

⁶⁶ *House Un-American Activities Committee (HUAC)*

notamment Leo Hurwitz et surtout Mike Cimino. Mais sur le front littéraire, malgré un quatrième recueil primé, *Figures of the Double World*, qui sort en 1955, McGrath est peu présent dans la période qui va de 1949 à 1962 : paraîtront seulement un court roman, *The Gates of Ivory, the Gates of Horn* (1957) et deux livres pour enfants. Il écrit par contre régulièrement dans la presse de gauche et continue à militer même si ses vues diffèrent fréquemment de celles du CPUSA. Il est, au milieu des années 1950, encore et toujours contre toute velléité de rapprochement avec l'aile gauche du Parti Démocrate. La vision d'Earl Browder d'un avenir possible de l'alliance entre les trois participants à la Conférence de Téhéran ⁶⁷ dans l'après-guerre et de la poursuite de la collaboration entre patronat et syndicats qui rendrait sans objet l'activité révolutionnaire et donc l'existence même du parti communiste, l'ont hérissé. Mais ce sont les empoignades autour de la question culturelle et en particulier de la littérature qui sont constantes et violentes. Suite à ces différends, McGrath en vient à se revendiquer, surtout à partir de 1953, lorsqu'il est momentanément « mis dans les limbes » (Des Pres, Gibbons, 1987, 51) par son propre parti, comme « membre de l'Extrême-gauche Non-Affiliée », envisageant un temps, avec le chanteur Cisco Houston et quelques autres « électrons libres ⁶⁸ », la création d'un « Ramshackle Socialist Victory Party » (*LIF*, 153). Le *California Quarterly*, lancé en ces mêmes années de crise par lui et ses amis pour se doter d'un organe plus ouvert, reçoit un accueil très critique de la « agit-prop-and-idiot faction », écrit-il à l'historien britannique E.P. Thompson : ⁶⁹

« A kind of self-appointed Committee of Public Safety [...]. [A]pparently they never read poetry ». « [They] write us letters which say that the stories are negative and that we have no Negro writers [...]. The only salvation of left writing in this country, I think, is to try to break the strangle-hold of the blue-stockings who run left editing and criticism » (Thompson, 120).

Si McGrath publie peu dans les années 1950, cette décennie n'en est pas moins fertile en ce qu'elle marque le début de l'écriture de *Letter to an Imaginary Friend*. Un jour de l'automne 1954, il

⁶⁷ 28 novembre- 1^{er} décembre 1943. Churchill, Roosevelt et Staline y représentaient les trois grandes puissances alliées contre l'Axe.

⁶⁸ E.P. Thompson, *Homage to Thomas McGrath* (Life, 106-157. 154) [Thompson]

⁶⁹ E.P. Thompson, « Homage to Thomas McGrath », *Life* 120. [Thompson]

fait part à un compagnon poète, Don Gordon, de son envie d'écrire un poème plus long et de sa réticence à s'y lancer. Le conseil de Gordon – « Go home and write the first line that comes into your head » (Des Pres, Gibbons, 1987, 86) – est salutaire. L'écriture des 120 pages est pratiquement achevée au printemps 1955. Trois autres parties suivront. La composition de la seconde, dans les années 1960, est facilitée par une bourse de voyage en 1965 qui conduit McGrath en Grèce – sur l'île de Skýros – et en Espagne, aux Baléares et aux Canaries en particulier, destinations dictées par le coût de la vie, les amitiés et l'intérêt pour des pays où la démocratie reste à construire. Écrire isolé du bourdonnement de sa langue est propice à la concentration et catalyse la clarification de sa matière américaine. Les deux dernières parties de *Letter* sont écrites dans les années 1970. Il n'y aura d'édition complète du texte, préparée par Dale Jacobson, qu'en 1997.

La naissance en 1969 de son fils Tomasito, né d'un troisième mariage, est certainement la donnée la plus importante du dernier tiers de la vie de McGrath. Ce fils lui est comme sa muse :

it was then

*Then that you came, little Comrade, down the long highways of limestone !
Guiding your ship of light where the dark boats of the dead
Drop down like stone leaves : you came ! Through the surf and storm
Of convulsing rock you home to my need : little Son, my sun !
(LIF, 380)*

À Lisbonne en 1975, dans l'effervescence de la Révolution des Œillets, fasciné par « la praxis libre du groupe en fusion » (Sartre, 1960), se superposent dans le regard de McGrath l'enfant et l'insurgé.

Les mouvements de protestation et le syncrétisme de la Nouvelle gauche l'avaient en revanche laissé sceptique. Qu'ils se soient soldés, en 1968, par l'élection de Richard Nixon, réactionnaire au passé d'inquisiteur anticommuniste zélé, confirma à ses yeux tous ses doutes quant au pouvoir de changement de ces révoltes généreuses qui ne s'appuient pas sur une théorie et un parti. Il voit la Guerre du Vietnam à la lumière de la guerre de Corée, rapproche l'emprisonnement – en 1970 – de la militante communiste Angela Davis, proche des *Black Panthers* marxistes-léninistes, de celui de Henry Winston, dirigeant du

CPUSA, condamné à cinq ans de détention en 1949 pour fait d'idées ⁷⁰. Parce qu'elles mettent explicitement en avant la prise de pouvoir par les forces productives et sont la cible d'une répression qui bénéficie du soutien sans faille des États-Unis, les luttes révolutionnaires en Amérique latine requièrent, au fil des années, toute l'attention de McGrath, ce qui motivera son engagement pour la cause des Sandinistes au Nicaragua où il se rend en janvier 1987. La poésie de Pablo Neruda, ainsi que nous le verrons, entre en résonance sur plusieurs points cardinaux avec celle de McGrath.

En août 1975 survient un grave incident qui ne laissera pas McGrath indemne. Il rejoint son épouse Eugenia – dont il est en train de divorcer – qui l'a appelé à la rescousse, menacée par un amant indien éconduit dans la réserve Chippewa du centre du Minnesota où elle travaille. McGrath tue malencontreusement l'indien en tirant un coup de feu à travers la porte, un premier coup de semonce n'ayant pas suffi à décourager les intentions meurtrières de la victime. Bien qu'il soit acquitté, le fait qu'il ait dû recourir à la justice américaine pour sa propre défense contre un aborigène américain de la mort de qui il est indirectement responsable heurte toutes ses convictions, sa sympathie pour la cause indienne ne s'étant jamais démentie. Toute son œuvre peut témoigner de cette proximité. N'avait-il pas donné pour titre à une revue fondée lors de l'année universitaire 1960-1961 *Crazy Horse* ? Mais il semble que l'incident ait été pour certains l'occasion de raviver une cabale, toujours prompte à repartir, contre le communiste impénitent ⁷¹.

Entre son retour dans sa région natale au début des années 1960 et sa mort le 19 septembre 1990 à Minneapolis, McGrath publie *Letter to an Imaginary Friend* (première partie) en 1962, *Letter to an Imaginary Friend, Parts I & II* en 1970, *Passages Toward the Dark* en 1982, *Echoes Inside the Labyrinth* en 1983, *Letter to an Imaginary Friend, Parts Three & Four* en 1985, prépare *Death Song* (1991). Au moins quatre anthologies de son œuvre, dont trois comprennent une importante section de poèmes inédits, voient le jour, sans compter des recueils de poèmes courts. Trois volumes complets lui sont consacrés contenant articles, hommages, témoignages et interviews ; un documentaire *The Movie*

⁷⁰ À la suite du verdict, Winston passa dans la clandestinité et ne se rendit que trois ans plus tard où il purgea une peine de prison de trois ans. La condamnation prononcée à l'encontre de Winston et de dix autres accusés en 1949 s'appuyait sur le *Smith Act*, une loi votée en 1940.

⁷¹ Jack Beeching, *A Memoir of Thomas McGrath* (East Grand Forks: Spirit Horse Press, 1993) 26. [Beeching 1993]

at the End of the World sur sa vie et son œuvre est réalisé en 1981, année où il est fait *Doctor of Letters* à titre honorifique de la University of North Dakota. Les signes d'une reconnaissance sont nombreux au moins dans son pré carré du nord du Middle West. Aucun prix national d'envergure ne lui sera pourtant jamais décerné. Thomas McGrath a-t-il une postérité possible ?

III. Parcours de l'œuvre ⁷² : formes et contenus

1. *First Manifesto* (1940)

Vingt-quatre poèmes. D'une part un refus du lyrisme dans l'emploi de la forme, sèche et sobre, du carnet de bord d'explorateur en terrain inconnu et hostile. Mais par ailleurs l'adresse, sous forme ou non d'injonction, phatique ou conative, apparaît comme un trait caractéristique : « lettre » apparaît dans plusieurs titres ; ce pourrait être « télégramme » ou « dépêche ». La volonté didactique envoie des signaux d'urgence. Parallèlement, dans d'autres textes, un paysage primitif, rural, est mis en place. Le ton est alors nettement élégiaque et pastoral, doit quelque chose à Robert Frost. Les formes sont essentiellement régulières. L'influence des poètes marxistes des années 1930, britanniques ou américains – Auden ou Kenneth Fearing – est perceptible, notamment dans le laconisme ⁷³ et l'humour noir. Il y a des ponts jetés vers le cinéma, la radio. *Letter to an Imaginary Friend* est en germe : dialectique d'un lieu et de situations, de nature et d'histoire.

2. *To Walk A Crooked Mile* (1947)

Trois parties dans ce livre. La première, « Cross Country Journal », regroupe des poèmes qui mettent en scène diverses modalités d'interaction possibles entre l'homme et l'espace américain : errance, quête, tourisme, captage métaphorique et allégorique, capture mythique et politique etc. Le théâtre géographique de l'action s'élargit aux quatre points cardinaux du territoire national. Il n'y a plus de repli sur le paysage rural primitif. L'exergue de ces poèmes associe chacun à un lieu.

⁷² Sont exclus de ce parcours les plaquettes ultérieurement incluses dans les recueils ainsi que les livres ne contenant aucun matériau nouveau. Nous examinons plus loin cette première critique du poète sur son œuvre que constituent les éditions successives de poèmes choisis (*infra*, troisième partie, 625-632).

⁷³ Voir la quasi-absence d'articles dans *Poems* (1930), le premier recueil d'Auden.

Dans la seconde partie, « The Dialectics of Love, parts one & two », apparaissent des textes plus longs. L'élégie « The Drowned Man : Death Between Two Rivers », rappelle Hart Crane – en filigrane du poème – par la luxuriance des images. Les marqueurs de l'espace américain ou de la nature n'ont pas disparu mais participent plus exclusivement de l'allégorique. Frappante est la présence à fleur de texte de signaux théoriques : marxisme et – mais à un degré moindre – psychanalyse. Le propos est souvent projection prophétique. Les titres ou sous-titres des poèmes fournissent des indications génériques : ode, élégie, épithalame etc. Il y a dialogue avec la tradition, le romantisme en particulier. À noter encore le contrepoint occasionnel d'un humour acerbe ou noir.

La troisième partie intitulée « Wounds in the Rain » emprunte son titre à Stephen Crane qui avait regroupé sous ce chapitre ses histoires de guerre. Comme pour souligner leur inscription dans le temps historique, l'exergue de la plupart des poèmes donne une date. Ce sont les poèmes de guerre de McGrath, du départ au retour. Le cadre des Îles Aléoutiennes y figure dans sa matérialité faite d'isolement et de météores incléments mais le traitement de la guerre y est plus généralement l'occasion d'une mise en perspective de la victoire du camp auquel les États-Unis ont prêté une aide décisive. Il n'y a ici aucun accent triomphaliste. C'est le sort d'une génération de non-possédants sacrifiée par ses gouvernants, au « Terminus of a hungry decade »⁷⁴ qui intéresse McGrath, en amont mais aussi en aval du conflit. Le point de vue protestataire sur la guerre, à la différence de celui de poètes anglais de la Première Guerre mondiale comme Sassoon et Owen, insiste moins sur son horreur que sur les conséquences affectives désastreuses de l'éloignement dont elle est source entre militaires et civils : la critique du rôle idéologique des media donne une dimension nouvelle à la protestation. Le point d'orgue du livre est « Blues for Warren », élégie au compagnon militant disparu, où s'entrecroisent les fils d'un destin individuel et ceux des déterminations collectives. Avec l'indice générique *blues*, McGrath prend la suite d'autres poètes marxistes. On pense au « Roman Wall Blues » d'Auden. Comme dans *First Manifesto*, l'adresse, par le ton – interpellation – ou la forme – dédicace, lettre – reste une fonction privilégiée dans ce second livre.

⁷⁴ Thomas McGrath, « From the Jersey Station », *To Walk a Crooked Mile* (New York: The Swallow Press and William Morrow and Company, 1947) 61. [*Crooked*]

3. *Longshot O'Leary's Garland of Practical Poesie (1949)*

Le livre se compose de dix-neuf poèmes dont plusieurs dans la première moitié du livre s'inscrivent dans la tradition d'une poésie proche de la chanson militante, sarcastique et rimée. L'héritage assez nettement revendiqué est celui de la culture des *Industrial Workers of the World* – les *Wobblies* – avec laquelle McGrath était familier. La gâté exubérante des textes de McGrath ne déparerait pas dans le *Little Red Songbook* de l'I.W.W. Le ton des autres poèmes du recueil est plus grave. Il y a le début d'une galerie de « caractères » édifiants en leur aliénation. D'autres textes démontrent les liens avec la famille des poètes communistes, l'Aragon de *La Diane française* ou des *Yeux d'Elsa*, le Pablo Neruda du *Chant général*. Il s'y exprime un souci qui dépasse les frontières, qui va vers le Chili ou la Grèce. Un bilan est tiré : les morts et les compagnons sont comptés. Sans doute n'est-ce pas un hasard si c'est dans la forme plus longue des deux derniers poèmes – où on trouve quelques vers amples à six accents caractéristiques de la manière ultérieure de McGrath – que s'amorce une méditation sur l'oubli et la mémoire, sur le profit politique à retirer de la mémoire, et que se noue un rapport entre histoire, mémoire et poésie. L'histoire doit se nourrir d'elle-même pour ne pas se répéter et la forme du poème long est signalée ici comme mieux à même de pouvoir contenir l'histoire. S'ébauche dans « Fanfare for a Procession of Heroes » et « Blues for Jimmy » la dialectique entre le je lyrique et un anonyme épique du mouvement de l'histoire. La visée politique barre le deuil.

4. *This Coffin Has No Handles (Écrit en 1948)*

Le titre initial était *All But the Last*. Roman de grève dont l'action est située sur le port de New York dans le contexte de la démobilisation des troupes à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, il fut écrit par McGrath dans le sud de la France, à Villefranche, après sa renonciation à la Bourse Rhodes. Ce livre juxtapose l'exposé didactique à la mise en intrigue au point qu'on ne peut que constater l'échec partiel de celle-ci. Il est intéressant de constater que les très réussies mais trop rares excursions descriptives panoramiques sur l'agglomération new-yorkaise et ses abords seront prélevées sur le corps du roman par McGrath plus de trente ans plus tard pour être intégrées à un recueil de poèmes, comme si elles constituaient le seul matériau récupérable de son roman. L'intrigue est picaresque à force

d'accumuler les péripéties mais leur seul ressort est une causalité que les excursus didactiques du narrateur rendent extrêmement lourde. Paul Valéry dans une analyse contrastive des attentes du lecteur de romans et du lecteur de poésie, disait à propos de l'attrait du roman, qu'il tenait pour part à la présence d'« une trame de détails véritables et arbitraires [...]. Il est remarquable [...] qu'un ensemble d'indications toutes insignifiantes, et comme nulles une à une (puisqu'on peut les transformer, une à une, en d'autres d'égale facilité), produise l'intérêt passionné et l'effet de la vie ⁷⁵ ». La surcharge, la saturation signifiante de trop d'éléments dans *This Coffin Has No Handles* empêchent l'illusion référentielle propre au genre de se mettre en place. Pour expliquer le fait que ce roman ait attendu presque quarante ans avant d'être publié, McGrath a invoqué une esthétique trop aventureuse dans l'écriture : il donnait comme exemple l'influence des techniques de montage cinématographique, la rapprochant de celle employée par Sartre dans *Le Sursis*. Mais ce second volume de la trilogie *Les chemins de la liberté* parue entre 1945 et 1949 empruntait ses tentatives de transposition d'un média à l'autre à Dos Passos dont la trilogie *USA* était parue dix années plus tôt. Dos Passos avait suffisamment frayé le chemin pour que les petites entorses à la convention dans celui de McGrath ne soient pas une explication convaincante de sa non-publication. C'est surtout la 'mécanisation' ou 'surmotivation' des personnages qui fait de ce livre de McGrath un roman raté. Que le politique puisse détruire un amour est démontré de façon très carrée, comparé au traitement du même thème dans le long poème (*LIF* I, XI). Un souhait volontariste marxiste, présent dans le débat de l'époque, d'en finir avec une certaine intériorité, aurait pu déboucher sur plus de réalité, trouant le tissu de la *mimèsis* de façon convaincante. Mais il n'y a pas non plus dans le livre d'interaction, d'articulation entre les panoramiques de la voix lyrique anonyme et la caméra subjective des actants. Tout pêche par ailleurs par un sérieux que rien ne semble pouvoir déridier. Ce roman est cependant un réservoir de matériaux pour l'œuvre ultérieure et les explications, pour indigestes qu'elles soient dans cette fiction, donnent des clés précieuses quant aux composantes de « cet autre/ Rêve » pour l'Amérique qu'a voulu perpétuer McGrath.

⁷⁵ Paul Valéry, *Œuvres I* (Paris : Gallimard, La Pléiade, 1957) 770-771

5. *Figures of a Double World* (1954)

La structure du livre est ternaire. La plupart des poèmes y obéissent à un schéma régulier. Le titre fait-il écho à *The Double Man* d'Auden paru en 1940 (Mason 21) ? Lorsque paraît ce livre, McGrath commence à écrire *Letter to an Imaginary Friend*.

La première partie, « Monsters of the Happy Land », consiste en une galerie de portraits à charge de figures non-exemplaires, victimes de leur fausse conscience. Leurs noms, comme dans le *Pilgrim's Progress* de Bunyan ou les mystères médiévaux, donnent la clé de leur sens, directement ou par antiphrase, deux stratégies qu'illustre le titre de cette section avec d'une part « monstres », d'autre part « heureuse ». Cette série de « caractères » proches de la caricature a été initiée dans le recueil précédent. Le grossissement du trait est ici au service de la propagande : il y a M. Espoir le crédule, Dan Dollar le cupide floué par le système, John la Chance, le col blanc dans un enfer qu'il entraperçoit, le professeur Francis Ledoute, Mme D. la ménagère hantée par l'insatisfaction, Carson Lamort l'alcoolique, Jason Quintuplé le très seul scientifique etc. La doublure de la fausse conscience est déchirée.

La seconde partie « In a Season of War » est comme une suite à « Wounds in the Rain », les poèmes de guerre de *To Walk a Crooked Mile*. Créant un contraste avec l'impersonnalité des portraits de la section précédente, c'est la voix d'un je lyrique qu'on entend ici. Une part importante du matériau de ces poèmes sera retraitée dans le poème long alors en gestation, *Letter to an Imaginary Friend*. Le propos est en effet souvent directement rapportable à la vie de l'auteur et se veut tel, ainsi que l'indiquent la mention de dédicataires identifiables : Jimmy le frère mort, Marion l'épouse dont la guerre a séparé le je. Ces poèmes participent du travail du deuil. L'autobiographique est cependant dépassé dans une ode aux américains tombés en Corée où le simple fait du transfert de la révolte personnelle causée par la perte de proches à un autre contexte historique est geste de distanciation par rapport au matériau le plus intime. Généraliser objective : c'est la base de l'analyse marxiste de l'histoire à laquelle souscrit McGrath. Le paysage rural de l'enfance est également revisité par une voix où coexistent nostalgie et colère.

Cette volonté d'objectivation explique sans doute le titre de la troisième section : « Abstract Song ». Moins homogène que les deux premières parties, elle demande donc un travail d'abstraction pour en percevoir l'unité, à l'image de « De Poetica », le poème qui donne la clé de l'option formelle choisie pour ce livre où prédominent les genres et les mètres réguliers : sonnet, strophes, pentamètre, tétramètre, rimes, apophonies etc. Le mètre est captage, domestication du temps. La fonction du poème est définie : « Against the False Magicians » (79) définit la fonction idéale du charme (*carmen*) du poème comme énoncé du potentiel. Le temps est le thème le plus récurrent de ce groupement de poèmes : il faut que les hommes s'affranchissent de son joug, se l'approprient pour en orienter le cours selon leurs lois. Cet enjeu se manifeste par l'omniprésence de la visée chez l'énonciateur – dont témoignent les nombreuses références à un futur meilleur – , par la défiance vis-à-vis de la nostalgie, trou noir où ceux qui veulent à juste titre mettre à profit le passé, s'exposent à tomber, enfin par la critique de la confiscation du temps par la religion. La forme de pensée derrière les textes est nettement dialectique. Il n'y a pas de bornes extérieures au processus : ni âge d'or, ni fin dernière. Le monde est toujours double : une des formes de fausse conscience est de ne pas le voir. Ainsi même dans la nature, les suspens heureux sont encore union de forces contraires. Un chant de louanges au corps peut être dit par la voix d'un mort (« In Praise of a Dead Body », 49). La nature n'échappe pas à l'histoire. L'ensemble de ces idées-forces vise à une libération des hommes.

6. *The Gates of Ivory, the Gates of Horn* (1957)

Ce court roman est très nettement inspiré par la période du maccarthysme dont McGrath a été une victime directe. L'action se déroule en Californie dans une société policière où, selon les mots d'un « Grand Enquêteur », « We have to suspect everyone. Even ourselves » (30). Les suspects reconnus coupables sont exécutés sur une chaise qui ressemble à s'y méprendre à la chaise électrique qui a exécuté les Rosenberg en juin 1953, accusés d'avoir livré à l'URSS des secrets concernant l'arme atomique. L'énergie nucléaire fait d'ailleurs partie du confort de la société mise en scène dans le roman : les véhicules fonctionnent grâce à l'atome, synonyme de bonheur, et on trinque en se souhaitant mutuellement « Hiroshima ». Dénoncer est un métier et les preuves sont truquées.

Le récit porte en miroir la marque de la fascination de l'après-guerre pour les machines et le pouvoir de la science ». « L'homme est un appendice de la machine », affirment dans cette société les ingénieurs sociologues (71). Le livre, en ce sens, se rattache au domaine de la science-fiction. Le contrôle panoptique sur les citoyens se fait au moyen d'appareils de surveillance et de machines à punir. Un dispositif magnétique permet de jeter dans l'avenir ce dont on souhaite se débarrasser. Comme dans les dystopies d'Huxley ou d'Orwell, la science est au service de la surveillance. McGrath apporte au genre, prisé dans la littérature de gauche, sa touche personnelle : humoristique et d'inspiration marxiste. Cette société de cauchemar a fait de l'histoire et du passé un tabou. Les livres y sont suspects. La division en classes sociales est stricte. Au sommet, l'appareil des responsables du contrôle. Au-dessous d'eux les « Bras » (*Hands*, c'est-à-dire « les mains » de « la main-d'œuvre »), privés de citoyenneté car le travail est une faiblesse, propice aux excès – passibles de punition – et donc simplement toléré comme exutoire. Enfin, les sans-travail, itinérants subversifs – désignés par le vocable *bindle stiffs*, terme employé par les Wobblies – qui évoluent entre deux espaces. D'une part les parcs à l'intérieur de la zone sociale (limitée aux bandes côtières de la Côte Est et de la Côte Ouest) où le droit de réunion leur est théoriquement accordé mais où ils sont dans les faits livrés aux violences physiques de « rabatteurs » (*beaters*) payés par le système. D'autre part le Pays Inoccupé, extérieur généré par l'espace quadrillé et constitué par tout l'intérieur des États-Unis, terre des Indiens, des trappeurs, des fleurs sauvages, espace refuge ou incontrôlé, selon le point de vue duquel on se place. Les Dakota, apprend-on, font partie de cet extérieur. La scénographie de McGrath fait jouer – sur un harmonica – du blues aux sans-travail ⁷⁶, réunis en des cercles où flotte le parfum du café chaud, symboles chargés de sens politique dans le reste de l'œuvre et *Letter to an Imaginary Friend* en particulier. Un prophète, aux abords du parc, prêche un avenir meilleur fait d'indifférence à soi et de solidarité envers les autres, autre leitmotiv du poème long. Le genre épique est d'ailleurs discrètement présent dans ce roman : le titre emprunté à l'*Énéide*, le gardien de l'énorme cerveau mécanique – la Sibylle – répond au nom d'Adam Virgile et propose une pomme au personnage principal, une sirène sonne « lointaine comme Roncevaux » (93) et l'ultime message du *Waste Land* de T.S. Eliot est, ironiquement, repris (105). La mécanisation de la nature –

⁷⁶ *Infra*, p.719-720.

faune et végétation – dans cette dystopie participe de l'enfermement totalitaire. Cependant elle n'est pas si éloignée d'une vision marxiste du naturel non dialectisé par la conscience – de la pure nécessité – comme idiotie. Cette conception apparaît surtout dans les premiers livres de McGrath.

7. *New and Selected Poems* (1964, 97-134)

Dans les nouveaux poèmes, nombreux sont les titres qui indiquent une proximité avec la chanson, ce que confirme la visibilité de formes basées sur « des retours réitérés » selon la formule de Jakobson (Aquien 232). La forme du contenu y est fréquemment celle d'un récit, illustratif d'une idée en son analyse d'une évolution d'un point A à un point B : est nette, là encore, l'influence de la ballade populaire anglo-américaine ainsi que du blues, formes-horizons d'une efficacité politique optimale. Les égratignures à la mouvance « beat » dans le contenu des textes n'empêchent pas par ailleurs que se lise dans les deux textes qui encadrent ce groupe de poèmes écrits pour la plupart entre 1955 et 1964, l'influence de leurs pratiques : la lecture publique spectaculaire, re-initiée par Ginsberg en 1954, toute de psalmodie et de percussion, avait de quoi séduire un poète soucieux d'efficace dans la transmission d'un message comme l'était McGrath. Une nostalgie prononcée de l'Amérique pastorale et la ré-émergence de la cause indienne sont les traits les plus saillants de ces poèmes écrits dans les mégalo-pôles des deux côtes, avant le retour de McGrath dans le Middle West fin 1961. Ces pièces courtes sont le laboratoire où se prépare la deuxième partie de *Letter to an Imaginary Friend* (1970).

8. *The Movie at the End of the World* (1973, 125-188)

La livraison suivante de poèmes courts est dans une édition nouvelle de poèmes rassemblés. Ils viennent grossir la section des « nouveaux poèmes » de l'anthologie de 1964. Quoiqu'imbriqués dans le tissu du groupement précédent, leur lecture séparée fait apparaître une exploration de formes très brèves, tendance qui se confirmera dans les livres suivants. Des poèmes rappelant le haïku sont ce que la poésie de McGrath partage désormais avec les « beats » qui affectionnaient cette forme : Jack Kerouac, Gary Snyder, Lew Welch, Philip Whalen, Peter Orlovsky etc. D'autres formes brèves, tenant davantage de l'aphorisme (et que pratiqueront abondamment les « Language Poets », héritiers des

années 1960 et 1970 politisées) sont essayées par McGrath. Cet ‘énigmatisme’, dont on peut certainement dire qu’il est un produit au moins « épochal » (par percolation) de la fréquentation des textes du zen ou des analectes de Confucius, se propage chez McGrath, à des poèmes didactiques et la ligne argumentaire s’en trouve parfois obscurcie. On trouve, dans les nouveaux poèmes de 1973, de nombreuses correspondances avec *Letter to an Imaginary Friend, Part II*. Le ton est fréquemment celui de la satire, de la critique et du règlement de comptes. Sont visés le monde littéraire (les auteurs jugés ‘vendus’, naïfs ou engagés dans une impasse), les adversaires politiques (La Nouvelle gauche et la « Beat » Generation) ou encore l’état américain impérialiste et son idéologie patriotique qui justifie l’engagement au Vietnam ou l’emprisonnement de révolutionnaires africains–américains. La critique de l’aliénation sous toutes ses formes est poursuivie. L’élégie politique, inspirée par le destin, la mort lente du Dakota du Nord, état emblématique d’une Amérique qui oublie ceux (fermiers ou soldats) à qui elle doit d’être ce qu’elle est, est aussi présente ici, trace de ce départ des villes pour un retour à une plus grande proximité avec la nature – rurale ou sauvage – qui caractérisa beaucoup d’écrivains de cette génération. Le premier poème de la série des « Praises », consacré aux légumes et aux fruits, peut être légitimement vu sous cet angle car il entre en résonance avec d’autres textes contemporains tels « Ecologue » d’Allen Ginsberg⁷⁷ ou « Avocado » de Gary Snyder⁷⁸.

9. *Passages Toward the Dark* (1982)

Le livre se compose de six sections. Il est à la fois tourné vers le passé et vers l’avenir de l’œuvre : un livre de poèmes brefs – *Open Songs* (1977) – y est repris ainsi que les *Letters to Tomasito* (1977) ; une partie de ce qui deviendra *Letter to an Imaginary Friend, Part III* constitue une autre section. Un maillon supplémentaire avec le corpus antérieur est la continuation de la série « Praises », « Louanges », « odes élémentaires » de McGrath – pour reprendre le titre de trois recueils de Neruda – célébration d’évidences terrestres parfois oubliées.

⁷⁷ Allen Ginsberg, *The Fall of America* (San Francisco: City Lights Books, 1972) 147-151.

⁷⁸ Gary Snyder, *Turtle Island* (New York: New Directions Books, 1974) 61.

« Interfaces » ouvre le livre. Dans ces poèmes se fait entendre un « Dark-thickened-song » : le « Chant [est] épaissi d'obscurité » (23). La mort rôde mais la lumière n'est pas absente comme en témoigne le « Chant de l'aube ». Les poèmes sont structurés en strophes, souvent numérotées. Ces strophes marquent les étapes sinon d'un récit, du moins d'une réflexion évolutive. La forme de plusieurs poèmes est dialoguée : il ne serait pas étonnant que McGrath, qui attachait une grande importance à la connaissance de la tradition poétique, ait recours à cette forme avec à l'esprit ⁷⁹ les genres dialogués de la poésie des troubadours (Bec, 42-43). Il s'agit d'un bouquet d'interfaces en ce sens que, malgré l'unité de tonalité – plutôt sombre – ces poèmes s'ouvrent dans des directions différentes mais toutes caractéristiques de McGrath : relecture de la destinée nationale, écriture du lieu – le Dakota du Nord – en tant qu'il est paysage et histoire, présence des choses indiennes, écriture d'environnement, ironie subversive, croisements de l'autobiographique et du politique, mobilisation du rêve et du chant, amour du monde réel par opposition aux superpositions religieuses, l'engagement étant par ailleurs à l'occasion conjoint à un détachement quasi-oriental.

Suivent « Letters to Tomasito ». Ces poèmes dont le destinataire est un enfant se caractérisent surtout par leur gravité. Le poète âgé entend ne rien cacher de la finitude des êtres au petit d'homme tard venu dans sa vie. L'idéologie communiste joue un rôle dans ce parti pris : contrairement aux socialistes américains, le CPUSA a toujours considéré l'enfant comme l'égal de l'homme et en tant que tel à même de comprendre le monde et de l'accepter tel qu'il est. Deux formes sont ainsi détournées vers une prise de conscience : le poème animalier – il traite ici de l'enterrement des animaux familiers – et le « chant d'innocence » blakien qui tourne au « chant d'expérience » d'une vie déchirée. L'enfant est aussi présenté en révolutionnaire parce que porteur d'un savoir, d'une lumière qui se sont absentes du monde. Outre des poèmes brefs dont certains sont – ou se donnent comme – trouvés dans les mots de l'enfant et dans lesquels est préservée sa foi animiste, l'accent de l'essentiel des textes est mis sur la transmission. Le je adulte adresse à l'enfant des lettres depuis son futur posthume. Ce sont des leçons

⁷⁹ Il s'y est précédemment essayé dans « An Incident in the Life of a Prophet » inclus dans *The Movie at the End of the World* (79) , un 'poème-invective' adressé à la bonne conscience naïve des gens de progrès (*liberals*) et sans doute extrait de *Witness to the Times, Poems*, le recueil publié à titre privé par les étudiants de McGrath en 1953. Il ne fait en effet partie d'aucun autre livre antérieur.

sur l'impouvoir de l'adulte, sur l'amour, sur la douleur qui en est inséparable, et sur l'émerveillement face au monde.

« Notes Taken During a Gunfight » est le plus américain des regroupements de *Passages*. L'idéologie conquérante et raciste des États-Unis, les valeurs nationales, l'utilisation de la puissance militaire et de l'arsenal nucléaire pour assurer la domination, l'obsession de la réussite financière et le mépris des pauvres y sont mis en cause – sinon directement du moins d'une façon transparente – et, comme dans les poèmes de *The Movie at the End of the World*, les modes de contestation de la Nouvelle gauche et des poètes qui y sont associés sont dénoncés comme inefficaces. La forme de deux poèmes – vers tendant au verset et recours massif à l'anaphore – semble néanmoins influencée par la poésie d'Allen Ginsberg mais la truculence du langage et la violence de l'humour noir appartiennent en propre à McGrath. Le départ de la *mimèsis* qui s'effectue entre *Part II* et *Part III* de *Letter to an Imaginary Friend* est ici en cours d'expérimentation. La Grèce sous la dictature des Colonels évoquée à travers la figure d'Ulysse, le Chili de Pablo Neruda – deux victimes directes de l'impérialisme américain – sont une nouvelle fois convoqués pour prophétiser la venue d'un jour nouveau. En contrepoint de ces énoncés performatifs aux accents héroïques, l'obscurité est présente dans un passé de deuil, d'espoirs déçus du mouvement ouvrier et de faillite du rêve pastoral américain.

La forme des « Open Songs » est à rapporter autant à des genres brefs de la poésie japonaise qu'à la santé de McGrath qui ne lui laissait plus toujours l'énergie nécessaire pour des formes plus longues. La satire et le comique propres au *senryu* (Mason, 44) alternent avec la contemplation, dans le *haïku*, d'un éclat de sens, d'une conjonction lumineuse, saisis dans la nature. Cet enseignement des « bienheureux moments magiques » – les *spots of time* de Wordsworth – est, dans la tradition du *haïku*, ou bien teinté de mélancolie par le « caractère de rosée du matin de toutes choses ⁸⁰ » ou bien dégagé du souci de l'homme, « extimement » présent au monde. McGrath a, à de nombreuses reprises, évoqué son expérience du *satori*, qui l'aïda, à une période particulièrement sombre de la chasse aux sorcières, à surmonter une situation quand aucune issue ne semblait exister. Les deux versants du *haïku* sont

⁸⁰ R.H. Blyth, *Haiku*, 4 vol. (Hokuseido, 1952) vol. 1, « Eastern Culture », VII. [Blyth]

fréquentés par McGrath. D'autres poèmes encore ont une intention aphoristique. « Open Songs » est une anthologie d'approches orientales ; c'est le *Zenrinkushu*⁸¹ de McGrath.

La cinquième section, « half-Time at the Funeral » est un extrait de *Letter to an Imaginary Friend, Part III*, précédé d'une très précieuse note dans laquelle McGrath explique le projet de son poème long et donne quelques précisions pour en faciliter la compréhension. Nous y reviendrons dans la lecture plus détaillée du poème. Il faut souligner cependant la place de cette section dans l'économie de *Passages Toward the Dark*. Le contraste est saisissant : après les cristaux de langage des « Chansons ouvertes » vient la coulée de lave de ce moment fort de *Letter*. McGrath, si besoin était, montre sa polyvalence dans le métier poétique. Notons encore tous les phénomènes d'échos entre le poème long et les poèmes courts des autres sections, renforçant la cohérence du propos, politique notamment.

« In Transit : Niño Perdido Toward Pah-Gatzin-Kay⁸² » clôt le livre sur une dominante nocturne. À l'opposé du « Chant de l'aube » vient la préparation à la nuit. Parmi les poèmes, beaucoup sont dédiés, comme s'il s'agissait de n'oublier personne et de s'assurer de la fidélité d'une compagnie d'amis non-imaginaires. Tomasito, l'enfant, est ici encore un destinataire privilégié. Si le point cardinal majeur est désormais l'ouest, la tentation fusionnelle d'un anéantissement dans les profondeurs de la nature est évoquée en son échec, suivi d'un retour forcé « sur le pont de poil et de plume » («The Return », 150) de la conscience négatrice des hommes, leur richesse. Cette nuit qui hante le je est malgré tout érodée par le chant qui sait encore se faire bravade ou défi.

10. *Echoes Inside the Labyrinth* (1983)

Divisé en sept sections.

10.1 « Trinc », deuxième poème de la série « Praises », longue célébration en vers amples à six accents, de la bière en tant qu'elle accompagne le repos de l'ouvrier. Le caractère très international des marqueurs

⁸¹ L'anthologie compilée par Eichô, mort en 1576, utilisée dans les monastères zen. Elle rassemble des extraits provenant de tous les courants de la pensée orientale ayant nourri le zen : des sutras à Confucius en passant par les taoïstes et l'ancienne poésie chinoise et japonaise.

⁸² Ce toponyme est ailleurs orthographié « Pah-Gotzin-Kay » (*LIF*, 342).

géographiques, le catalogue, la série, l'hyperbole et le sujet humain collectif confèrent au texte une dimension épique.

10.2 « Some years » regroupe des poèmes lyriques dont le support, sinon le sujet, est la nature du Dakota du Nord marquée par la forte prégnance des saisons. La tonalité est souvent élégiaque.

10.3 « Go Ask the Dead » est la section la plus clairement polémique du livre. Satire sociale à travers des portraits à charge d'êtres aliénés par le système rappelant ceux de *Longshot O'Leary's Garland of Practical Poesie* ou de *Figures of the Double World*, à travers une critique de l'art 'désengagé', dénonciation de l'impérialisme, de la guerre et de la monstruosité qu'elle engendre, 'poèmes tracts' appelant à ou annonçant la révolution, 'poèmes-pétitions' pour répondre à une situation d'urgence, tout ici tend à réaffirmer la place première de l'histoire et de l'homme comme force de résistance et de contestation. La nature est occupée par l'histoire, ainsi que le montre bien le titre du poème « The Histories of Morning ».

10.4 « Visions of the City » consiste en trois poèmes en prose prélevés ou 'trouvés' dans *This Coffin Has No Handles*, le roman écrit en 1948 et qui n'a été publié qu'en 1984, soit un an après *Echoes Inside the Labyrinth*. Une parenté certaine existe entre « Trinc » et ces trois tableaux de New York : la section centrale du poème fait défiler chaque jour de la semaine, tentant d'en saisir l'essence propre, les traits définitoires. Ici ce sont des schémas généraux ou structures inconscientes de trois moments de la journée dans la vie de la grande ville que cherche à dégager la voix descriptive afin de tenter de défaire l'aliénation ; « you are a piece on an enormous chess board and it is up to you to move » (69).

10.5 « Living and Dying » est une série de onze textes – dont six intitulés « Totems » – qui sont des portraits de compagnons proches de l'homme Thomas McGrath : artistes et/ ou militants. L'anthologiste et poète Walter Lowenfels est ainsi célébré ainsi que Meridel LeSueur, Robert Bly, James Wright, William Merwin, Richard Hugo, Alvaro Cardona-Hine, David Ignatow, le sculpteur Sam Kennedy ou encore Don Gordon, sans oublier le « dernier père » de McGrath, Mac Blair⁸³. Si, comme il est dit dans le roman de 1948, un homme est défini par ses amitiés, cette galerie de portraits fait apparaître leur auteur comme fidèle au Middle West et à son engagement politique.

⁸³ LIF, 125.

10.6 « Echoes inside the Labyrinth » est la troisième section de ce qui deviendra *Letter to an Imaginary Friend, Part III*. Dans cette section domine une jubilation verbale mise au service d'une satire décapante du catholicisme, œuvre de ce profanateur averti qu'est le narrateur. Cette fête verbale fait écho à celle de « Trinc », le premier poème du recueil. Malgré un détour plus élégiaque et tragique mettant en scène un personnage ouvrier archétypal de *Letter, Cal (Part I, III, 4-6)*, qui dans l'économie du présent livre, vient soutenir le propos de « Go Ask the Dead », les « échos dans le labyrinthe » sont ceux d'un grand rire sonore.

10.7 « Passages » s'ouvre et se referme sur deux poèmes qui viendront s'intégrer à *Letter, Part IV*. Un double mouvement, contradictoire, habite les poèmes de cette ultime section : celui d'une montée vers la lumière et celui, 'rétroviseur', de l'élégie regardant vers le pays de l'enfance. Tomasito, le fils du narrateur, est plaque tournante. En tant qu'il est enfance, il oriente les textes à la fois vers un futur d'espoir et vers le passé enfui, générateur de nostalgie, de l'enfance du narrateur. Quantitativement, la majorité des poèmes fait pencher la balance du côté d'un mouvement vers l'avant, sous la figure tutélaire de Neruda. À noter un charmant poème de la quotidienneté – dans la veine de « Trinc » et intitulé par autodérision « Hard Travellin » – sur le soulèvement des vêtements du voyageur.

11. Selected Poems 1938-1988 (145-180)

Suivant le principe des volumes de poèmes choisis parus précédemment, l'anthologie laisse une place aux inédits. La nouveauté de cette dernière livraison est la forte présence des deux champs sémantiques de la mer et de l'amour physique. McGrath avait en 1973 participé à un volume intitulé *Voyages to the Inland Sea*,⁸⁴ célébrant la puissance d'un esprit du lieu régénérateur émanant du Middle West. Mais la mer, dans son œuvre, figure en général une force hostile aux hommes, contrairement aux rivières qui y sont bienfaites. Pourtant, comme le sexe, elle est ici, pour l'essentiel, investie par le propos révolutionnaire, est véhicule, métaphore, de ce qui porte vers un futur meilleur. Le vers de ces poèmes est, pour deux tiers d'entre eux, celui éprouvé dans *Letter* : long et à six accents. Il n'y a, dans

⁸⁴ *Voyages to the Inland Sea, 3. Essays and Poems by R.E. Sebenthall, Thomas McGrath, Robert Dana*. Judson, John, sous la direction de. University of Wisconsin – La Crosse: Center for Contemporary Poetry, Murphy Library, 1973. 33-64. [Vinz, 1973b]

ces textes, pas de régularité assignable à un genre, si ce n'est à une forme de contenu propre à McGrath, faite de prosaïsme contrebalançant les tentations du 'poétisme' par un flot lexical charriant perles et gravats. Ces trente-cinq pages offrent une variété de tons tout à fait caractéristique de leur auteur. (On retrouve le poème satirique, en strophes, proche de la chanson à la Brecht ou les formes brèves déjà signalées dans les recueils postérieurs à 1970). Peut-être d'ailleurs la voix s'y caricature-t-elle dans l'abandon insouciant de qui n'a plus rien à prouver. Encore que la composition serrée de *Death Song*, volume posthume mais préparé par McGrath de son vivant, vienne en 1991 clôturer le parcours sur une note inverse. Mais ici, la traction lexicale, anarchisante en ce qu'elle conteste la domination de l'esprit de sérieux en poésie et en politique, fait une nouvelle fois barrage ou contrepoids à l'élégiaque. Le dernier poème – « Mediterranean » –, à travers l'évocation d'un olivier, recentre certes le propos sur la révolution, jouant, en toute fidélité à l'ensemble de l'œuvre, de la dialectique entre nature et histoire, le second terme étant majeur. « Praises IV », par contre, tout en rejoignant le politique, à la fois prolonge l'épisode burlesque de la main perdue dans *Letter*⁸⁵ et achève la série d'odes élémentaires inaugurée dans *The Movie at the End of the World*, en une célébration où Marx « passe la main » à Marcuse ou Reich en un creuset révolutionnaire débordant qui pourrait être assez proche de celui de cette nouvelle gauche que McGrath avait violemment critiquée. Mais les tournants joyeusement baroques du récit que déroule le poème laissent à McGrath toute l'originalité de sa position, issue autant du CPUSA que de l'humour *Wobbly*.

12. *Death Song* (1991)

Quatre sections dans ce dernier recueil.

12.1 « Une autre identité américaine », c'est le titre qu'on pourrait proposer pour cette première section. McGrath distille ici une américanité qui lui est propre. Les Indiens, l'Amérique latine, les correctifs humoristiques – mais sans ambages – au folklore de l'Amérique impérialiste et capitaliste, l'hommage aux compagnons – lignée poétique ou amis – composent un livre d'images politique du continent. La conscience de l'éventualité de la mort ne provoque pas une plainte mais un chant de défi. Et les

⁸⁵ *Infra* p. 79-80.

invectives que lance la voix poétique vers les cibles que lui dicte l'urgence ou l'indignation prennent envers elle-même la forme de l'autocritique ou de l'autodérision. La forme de contenu plusieurs fois employée dans ces pages est celle de la fable, de l'allégorie. Le lyrisme est biffé : par la dérision, la réflexion, le message, un nous qui prend le pas sur le je.

12.2 Beaucoup de ces poèmes très brefs sont extrêmement fidèles à l'esprit du haïku : y interviennent une note d'humour – souvent par le biais du titre – l'inscription dans une saison et une nature dans laquelle l'humain vient se situer de façon non-sentimentale et qui est véhicule non-métaphorique de la pensée. Les thèmes traités – l'épouvantail, la singularité solitaire des choses alliée à une paradoxale capacité à entrer dans des rapports inédits – rejoignent souvent la quintessence du genre japonais. Comme dans « Open Songs », plusieurs poèmes sont comme des notes infrapaginales à des passages de *Letter*. McGrath, malgré l'illumination de ces fulgurances, garde la distance critique et la plume irrespectueuse, comme le montre le dernier poème « Song of the Open Road » :

Protected from all running dogs
Through Hell and through Gone I go :
Guided by the great Saint Yes
And his master : great Saint No.
(74)

12.3 Le regard du poète affronte désormais lucidement une baisse d'intensité constante de la lumière, la présence de l'échec, les incertitudes de la lutte, une tristesse inéluctable de la vie. Mais les grandes causes ou points névralgiques sont toujours là. Comme par exemple, que faire de la nature ? En user comme d'un symbole et lui faire dire l'espoir que rien n'est immuable ? Ou bien, la dénudant, retrouver le matérialisme athée, ou plutôt anti-catholique, qui semble être ce ressort que McGrath ne perdra jamais, celui qui le remonte toujours ? Le travail poétique et le militantisme sont dans leur élément dans cette nuit. La nature, la nuit, comme la révolution, ont été investis par le romantisme : de ce point de vue, il y a encore dans beaucoup de ces textes une veine profondément romantique. Mais le réalisme de McGrath, ses ex-posés, rompent l'enchantement. La colère, la résolution, la satire étirent le vers. La consistance de ces poèmes, le mouvement qui les porte, forment un contraste frappant avec l'économie

de moyens de la section précédente et de celle qui suit. Ils justifient l'appellation lyrique de ce « Chant de mort ». L'adresse, autre caractéristique lyrique, superpose fréquemment ses marques à la forme des poèmes.

12.4. Ce sont les adieux : il y a « Invitation » à un dernier repas sous forme de poèmes-dédicaces envoyés ici par le poète aux membres de sa famille nucléaire – frères, sœur, épouse, fils. Le temps d'un ultime pied de nez aux dépôts de savoir encombrant la raison de l'homme par l'antiphrase d'un titre « The Progress of Philosophy » et le propos irrévérencieux du poème auquel il correspond, le poète procède ensuite avec méthode, écrivant ses dernières volontés, son testament, son épitaphe, son chant pour la route. La poésie de McGrath s'achève, se conclut sur un ultime cri. Il avait déclaré dans le film qui lui est consacré : « Poetry is a sophisticated scream ». La voix se coule-t-elle dans ce cri du plongeur ? Mais ce cri n'est pas perdu : en allé jusqu'aux étoiles, il revient. À noter que le souci de donner forme est ici poursuivi jusqu'à l'extrême lisière de la vie. Série hebdomadaire dans « Left Town » où le poète visualise les jours de la semaine suivant son décès, chant extrait d'une pièce. Il met en scène cette fin, la sienne.

13. *Letter to an Imaginary Friend* (1997 pour l'édition complète)

Nous avons détaillé plus haut la chronologie de la publication de ce poème long. Il n'a pas quitté McGrath pendant à peu près trente ans même si sa composition s'est faite par accès (*fits*) de fièvre poétique.

13.1. Résumé

13.1.1 *Part I* (1962)

Elle se compose de douze sections, elles-mêmes décomposées en poèmes numérotés.

I.1 Marsh Street, Los Angeles : présent de l'écriture du je qui définit sa visée comme espoir d'atteindre au rire et à l'indifférence. En contrepoint, récit d'un voyage périlleux de cavaliers, loin dans le passé.

La question de la direction apparaît comme centrale.

I.2 Souvenir d'enfance : la famille, point de départ heureux d'un premier voyage.

I.3 Depuis « the hell of this mumming time » (5) qu'est le présent du maccarthysme, remémoration d'autres échappées belles, ultérieures, plus lointaines, au fil des saisons : toutes menaient vers l'eau.

I.4 Trajet en boghei du groupe familial élargi : cette première communauté a accompagné le narrateur partout, au point de le faire douter de la réalité du voyage périlleux de I.1.

I.5 Arrivée du boghei au gué. La rivière de l'enfance fait réseau avec d'autres lieux et cours d'eau à travers l'espace et le temps. Le périple ramène au présent, hostile et hanté. Cette première section décrit une boucle : le je, voyant dans le passé un « possible future » (8), convoque à nouveau le récit de I.1.

II.1 Le narrateur donne des précisions sur le présent hostile et sur les fantômes qui circonscrivent, limitent sa marge de manœuvre, contraignent son présent.

Ses voisins sur Marsh Street sont en grève. Ces circonstances provoquent un télescopage du présent et de plusieurs événements déterminants du passé. « I live in the distant present » (10).

II.2 Ces événements sont les affrontements entre le syndicat des marins et l'autre camp – « They » – à New York, la violence de la Louisiane réactionnaire, incarnée par le personnage de Peets, le logeur de McGrath à Baton Rouge, et l'hostilité d'un hiver froid; enfin les disparitions de Warren (Irwin) et de Jimmy McGrath pendant la guerre. La nature indifférente n'est, dans le présent, d'aucun réconfort.

II.3 À partir de Peets, exemple d' « anarcho-solipsisme » (12) qui ne mène à rien, reprise des éléments du poème précédent vus à travers un filtre de tristesse et de pessimisme.

II.4 Le narrateur s'assigne une tâche : « Out of imperfect confusion, to argue a purer chaos... » (13). Ceci signifie amener à « la lumière de la parole » (13) toutes les histoires tues dont il est le dépositaire.

III.1 Nouvelle analepse. C'est l'entrée, à neuf ans, dans le monde du travail à l'occasion de la moisson. L'enfant remplace au pied levé un ouvrier blessé. Dans le petit matin, il est entouré de la sollicitude de toute sa famille qui assiste à son départ, quasiment traîné par un attelage de chevaux.

III.2 La dureté de la tâche en fait plus qu'un rituel de passage codé tel qu'en offre, par exemple, le scoutisme au « fils du banquier » (17).

III.3 Alors qu'il pourrait se faire remplacer, l'enfant refuse de ne pas poursuivre ce qu'il a commencé. La fascination exercée par ces divers cercles d'initiés que forment les travailleurs saisonniers et en bordure desquels son jeune âge le condamne à rester est trop forte. Il émane d'eux l'attrait irrésistible d'un ailleurs.

III.4 Portrait de Cal, le dernier des Wobblies : guide, tuteur et frère.

III.5 Une grève se déclenche sur la ferme de l'oncle de l'enfant : Cal est le porte-parole des grévistes. Il est frappé violemment par l'oncle. L'enfant montre sa solidarité en tentant de détruire une partie des machines du tyran mais est maîtrisé avant d'arriver à ses fins.

III.6 Le réconfort est trouvé à la rivière vers laquelle l'enfant s'enfuit et plonge. La nature est ici recours, refuge, ressourcement. Son appel vers elle reste sans réponse mais il l'écoute et le « mystère de l'eau » (28) l'apaise.

III.7 Il quitte la rivière, notant tout ce qui se trame dans la nature, a l'intuition d'un sens sans en percevoir pour autant le mystère. Retour à la ferme où malgré les soins prodigués à Cal, l'injustice envers lui n'a pas été réparée. Elle ne suscite que peu de représailles. Des conflits sociaux ultérieurs confirmeront cette passivité incompréhensible. Cette section se termine « far from the laughter » (32), par un retour aux cavaliers de I.1 et I.5. et aux rigueurs de l'hiver qu'ils ont dû affronter, jusqu'à la grève contemporaine de l'écriture dans laquelle sont impliqués les voisins du narrateur, à Los Angeles.

IV.1 Après l'enfance, l'adolescence introduite par un hymne à l'amour physique.

IV.2 Célébration en forme de catalogue des amantes successives du jeune poète en faune ou Grand Pan.

IV.3 La culpabilité s'introduit dans ces fêtes charnelles à travers les paroles du grand-père. Formulées dans les termes de l'irlandicité catholique, elles lui rappellent aussi qu'un enfant des classes défavorisées ne doit pas, s'il veut faire son chemin, se laisser détourner des études.

IV.4 Trajet en voiture. Septembre, l'automne, la nuit : la première vraie séparation d'avec la famille – le départ pour l'université – s'approche. Ce lieu apparaît d'autant plus froid qu'est chaud le cocon familial de la voiture.

IV.5 Prolepse. L'enseignement des jeunes maîtresses d'amour s'avèrera, pour l'homme futur, d'une valeur telle qu'elle justifie qu'on fasse l'ellipse du récit de l'acquisition d'autres savoirs.

V.1 Trajet en voiture vers la ville de l'université. Milieu des années 1930 : dans une tempête de poussière – ténèbres climatiques à la mesure des ténèbres économiques du temps – le père souhaite bonne chance au fils. La tempête les force à s'arrêter, plongés dans la nuit à midi, et un train passe dans l'obscurité, symbole de l'histoire en marche dont le sens est fugitif.

V.2 Arrivés à l'université, le jeune homme et son père sont confrontés à la ségrégation par l'argent, à la morgue, à un monde clos. Cela appelle une violence révolutionnaire. La rencontre future avec celle-ci est évoquée par l'introduction du personnage de Mac, dans un contexte de manifestations, le 1^{er} mai 1946.

V.3 Satire mordante du monde clos de cet institut de formation des maîtres. Des professionnels du savoir, mauvais pédagogues abusant de leur pouvoir, y pratiquent un jeu intellectuel où tout finit par s'équivaloir. Ils font des bibliothèques des lieux générateurs d'entropie. Dehors, c'est l'hiver, support d'une leçon de choses communiste : les chômeurs et les fermiers expropriés sont abandonnés par les élus.

V.4 Mais s'il n'est pas accélérateur de solidarité, l'hiver touche tout le monde et en ce sens provoque une forme d'aplanissement de la pyramide des classes sociales – entropie positive – évoquée sur le mode de l'hyperbole. Conviction que la démocratie américaine est désormais un vain mot et qu'il faut choisir un cap qui ne soit pas une échappatoire, comme l'est le sud pour les bourgeois du lieu.

V.5 Le narrateur choisit le nord : il revient aux repères des premiers cavaliers. En se mettant debout, il défie l'ordre social : « A man, standing up on his hind feet, can see for miles.../ No one else standing to break his view » (50).

VI.1 Décembre : retour dans la famille. Paysage d'hiver. L'été faunesque de la section IV n'est plus qu'un souvenir.

VI.2 Arrivée dans la maison où tout le monde dort : malgré l'hiver à l'extérieur, il y subsiste un peu de la chaleur et de l'éclat de l'automne. Le narrateur retrouve tous les siens et son identité.

VI.3 « Bright ceremony of the voyager's return » (52). Manger et parler. Les parents du narrateur l'informent de la situation économique difficile.

VI.4 Pensées de la nuit : retour sur soi du narrateur favorisé par son passage par la rivière qui a réveillé toutes les multiplicités voyageuses de son moi. Le rêve du chant de l'homme jadis entendu dans la rivière est comme nié par le gel. L'autre face du retour, c'est cette mesure de la distance qui sépare des rêves nourris et qui appelle à de nouveaux départs.

VII.1 Partant du présent de l'écriture – voisins en grève qui font leur jardin et s'interpellent mutuellement, hiver imminent – le narrateur revient vers le passé, appelé par la voix de son frère Jimmy

mort sous les drapeaux et dont il n'arrive pas à faire son deuil. Et en amont vers l'hiver de VI (1935-1936) particulièrement difficile qui provoqua l'exode rural essentiellement vers l'Ouest. L'univers de l'enfance a désormais disparu.

VII.2 Pourtant le travail de coupe de bois de ce même hiver, accompli dans des conditions climatiques difficiles et sous les ordres d'un chef autoritaire, est évoqué sous un jour positif, en particulier à travers l'usage répété du tropisme froid (physique) / chaleur (du corps et de la communauté humaine dans le travail). Le caractère très international et la solidarité de la communauté de travail décrite apparaissent comme exemplaires.

VII.3 Le contexte est élargi à toutes les années 1930. « So, spring didn't come. Didn't come for ten years... » (63). Le narrateur fait usage de l'hyperbole pour dire, sur le mode du *tall tale*, l'enchaînement des blizzards et des tempêtes de poussière, suggérant ainsi les dimensions de ces phénomènes naturels. Mais la nature ne brise pas son espoir d'une issue, espoir pour lequel, dans la solitude, il cherche un langage. « In the language of water there is no word for fire » (64).

VIII.1 Vol de légumes – trouvant sa justification idéologique chez Marx et Proudhon – dans le cellier du président de l'université de Grand Forks. Le narrateur et son comparse partagent une partie de leur butin avec un vieux clochard.

VIII.2 Vivant avec d'autres exclus du système économique dans un squat installé dans des wagons, répondant au nom de Camp Dépression, le narrateur a retrouvé la route des premiers cavaliers. Cette communauté d'exclus fait un « cercle de lumière » (68).

VIII.3 Contraste entre cette période de solidarité, de générosité, de parole et d'espoir dont la fin est datée par le narrateur aux alentours de 1941 et le présent de « chill streets » où retentit « the long thunder of money » (70).

VIII.4 « The hysteria of the time » est opposée à cette « wintry idyll », « pastorale in the cold » (72) bien que le narrateur soit conscient de la part de sentimentalisme et de rêve de ce dernier tableau. Conviction que rien de tout ceci n'est perdu, même si cette présence est souterraine.

IX.1 Rencontre avec Marian ⁸⁶. Tout en nous prévenant d'entrée de jeu de l'issue malheureuse de cet amour – « I was bound to lose it » (75) –, le narrateur tente de nous dire l'indicible : le suspens que constitua cet amour, son amplitude cosmique, les raisons de la passion.

IX.2 L'illumination du monde par l'amour.

IX.3 La communauté heureuse dont la relation avec Marian est le centre se défait. Les choix individuels prennent le dessus. À ce qui semblait devoir durer toujours succèdent l'éclatement, la dispersion aux quatre coins des États-Unis. Alors que Marian, telle l'étoile polaire, reste dans le nord, le narrateur choisit le départ pour Baton Rouge en Louisiane.

IX.4 La vie dans cette « little Athens-on-the-bayou » (80) : rencontre avec et confrontation à la culture conservatrice du Sud, l'idéologie agrarienne du sol, l'attachement à la tradition littéraire. Rencontres de Cleanth Brooks et d'Alan Swallow, « a wild man from Wyoming, / With no tradition » (81).

La famille Peets : incarnation même du petit blanc vulgaire, réactionnaire, raciste, pragmatiste donnant sa voix au populisme. Le narrateur trouve des liens dans la nuit, dans les bars et la musique, dans la nature, dans le murmure et le mouvement du fleuve.

IX.5 La vie en marge et les raisons de cette marginalité : fréquentation des Africains-Américains, querelles avec l'idéologie agrarienne, avec l'attachement à la tradition littéraire anglaise (85), engagement politique qui le sépare à la fois du populisme et du conservatisme. Rencontre avec Warren Irwin, un autre Cal (84). Réaffirmation du réconfort trouvé dans la nature : marches nocturnes.

IX.6 Départ de ce Sud de violence l'été suivant. Retour par étapes vers le nord. Mariage avec Marian. Lune de miel près d'une rivière anonyme où les nouveaux mariés ont la vision d'une chasse où la nature entière est gibier en proie à la terreur causée par une meute aux ordres d'une figure dont l'humanité est incertaine.

IX.7 Sur fond de guerre en Europe, de cartes dont les frontières sont constamment redessinées, d'effondrements et d'effacements, dans un monde où les routes sont noires de réfugiés (victimes de désastres économiques, comme à l'intérieur des États-Unis, ou de la guerre, comme en Europe – « Refugees/ International winter » (92) –, le narrateur vit dans l'heureuse certitude de l'amour et la

⁸⁶ *Marion* dans la vie réelle.

conviction que toute cette humanité « en marche », fût-elle forcée, ne peut déboucher que sur un nouveau matin d'amour : « the wild/ People on the roads – *that was my true country:/ And still is so – the commune : of pure potential* » (92).

IX.8 Dans le Maine. Conscience que le temps avant la guerre est compté. Dans cet autre Dakota du Nord au « paysage de rêve » (93), le narrateur qui enseigne à l'université, y retrouve ce qu'il n'aime pas – coupure avec l'extérieur et mesquinerie intellectuelle – mais l'amour et la musique de communautés d'immigrés préservent sa foi en le « Potentiel » (95).

IX.9 Portraits de personnes marquantes rencontrées pendant cette année-là, dans la frange non-intégrée de la population. Printemps dans le Maine à travers le filtre de la nostalgie de l'amour perdu. Cette section du poème se termine sur le départ « *Toward War and the City ;/ Toward cold change and the anonymity of number* » (97).

X.1 Dans une grande confusion des directions, départ, en train, pour la guerre. Un prédicateur nommé Personne demande à Dieu qu'on le laisse descendre.

X.2. Depuis Seattle, trajet en bateau vers le nord. Paysages côtiers. La nature lue comme apportant tour à tour des preuves d'espoir et d'indifférence.

X.3 Sur le mode du *tall tale*, évocation des maisons de passe d'Anchorage en Alaska. Trajet jusqu'à Amchitka dans les Aléoutiennes. Débarquement. Dans un paysage et un climat totalement hostiles, premières vignettes peu glorieuses de la vie militaire.

X.4 Constat du fait que l'armée reste extérieure par rapport à ses morts. Interchangeabilité des personnes. Critique de la vision héroïque des « *minor versers/ Of 1916* » (103). Culpabilité du narrateur vis-à-vis d'un mort qu'il porte tel un collier : « *He did my dying for me* » (104).

X.5 Critique de la guerre, « continuation de la politique par d'autres moyens » selon Clausewitz, avec des acteurs « héroïques » par antiphrase. Tableau de l'absolue domination des conditions climatiques sur les militaires. Portrait héroïque – voulu emblématique – de Cassidy, le bâtisseur de gratte-ciel, préposé à la gestion des latrines.

X.6 Cette guerre n'est peut-être que « de seconde main » (107) en ce lieu où le climat et le désœuvrement sont les principaux adversaires mais elle fait des victimes. Évocations entremêlées des victimes morales qu'assassine une lettre de rupture et des victimes physiques d'un combat aérien dont le narrateur a été

témoin. Retour des avions en feu comparé à un 4 juillet vieillot. La guerre altère la perception du contenu humain des événements.

X.7 La nuit polaire, « the slow siege of time » (112) et ses victimes : drogués, alcooliques, suicidés par tous les moyens imaginables. L'absence de Marian cruellement ressentie. Nostalgie d'un monde structuré par du sens.

X.8 Élégie à Cassidy, mort accidentellement. Retour vers le sud avec la fin de la guerre.

XI.1 Le narrateur voit sa vie comme une série de cercles décrits par un animal enchaîné mais dont la chaîne est trop longue pour qu'il en perçoive l'origine. Dans l'après-guerre, errance en cercles d'une côte à l'autre en passant par le Dakota.

XI.2 Le retour n'est pas paisible : les bagarres sont fréquentes. Le narrateur est à New York, retrouve son activité de militant et l'imbroglio des luttes d'influence politiques et syndicales sur les quais. Showboat Quinn et Mac sont les figures marquantes de cette période. Dans le Dakota, le narrateur trouve « a houseful of ghosts [...] / [...] and the lost hosts of the dead » (117). Tout a changé.

XI.3 Deuil de Jimmy et de Warren. Indécision et incertitude.

XI.4 Le narrateur se sent étranger dans son propre pays où les soldats, de retour, s'adonnent à la folie de la course à l'argent. La nature lui est un réconfort.

XI.5 Le dérèglement des hommes se voit partout : la chasse est devenue un massacre ; on laisse libre cours avec férocité à tous les appétits : sexe, nourriture, alcool, argent. Cette vie effrénée fait des victimes. Le narrateur n'est pas épargné par le manque général de repères et quitte Marian, dans la ronde infernale.

XI.6 Après une fuite qui le conduit au-delà de tout, c'est la descente dans des enfers peuplés de tous les monstres.

XI.7 Mais au fond de la nuit, le narrateur fait l'expérience du satori (122). L'obscurité se fait protectrice : « and the pushed, furious beast/ That burned and bit in my side lay down to sleep » (122). Les ossements se mettent à chanter. C'est la venue au rire, à ce « Holy Joke of myself in that blizzard of dark and light:/ To Laughter » (123), « In the wild, indifferent joy which is man's true estate » (123). Ainsi se termine le voyage : « journey to the enduring wound » (123). L'indifférence du narrateur répond à celle

des étoiles : comme elles, il dérive « in the thin rain of the time » (123). Bélier, Verseau, Pâques, la Fête des fous ne l'affectent plus.

XII.1 Le satori se traduit par une disponibilité au présent et au lieu de l'écriture : Los Angeles, le jardin. Il y a chez le narrateur une acceptation qui se traduit par la levée du principe de non-contradiction. « And the dead come home, riding the blinds, at last/ Crossing the dark mountains after the months of snow » (124). Allusion, sans aucun doute, au retour du corps de Jimmy.

XII.2 Ellipse. On passe sans transition d'événements de l'immédiat après-guerre sur les quais de Chelsea (XI.2) à 1955 et à l'exil de Mac au Mexique, sur fond de menace de guerre nucléaire (125). Cette déportation de Mac vers Ensenada sonne le glas des Années 30 de rébellion. Le narrateur salue là son dernier guide politique.

XII.3 Suit l'évocation rapide des développements de la situation : entre autres, allusion à la perte d'emploi à la suite du passage devant une commission – les tribunaux de l'époque du maccarthysme bien sûr. La défection 'spontanée' des poètes est une surprise pour le narrateur. Il travaille dans une usine de fabrication d'animaux en bois mais le travail ne lui fait rien oublier de ses engagements : « to be with the victims and fighters » (127). Il garde le cap, qui est un peu celui des premiers cavaliers (127).

XII.4 Les Béatitudes du narrateur. Elles embrassent la nature – de ses composantes les plus vastes aux plus ténues –, tous les règnes, les éléments favorables et ceux qui le sont moins, l'être du narrateur dans son intégralité – du Grand Pan à l'écrivain, « And blesséd myself and myselfes » (130) – la communauté humaine : les compagnons poètes et les camarades politiques, les actifs comme les imaginatifs ou les contemplatifs, les amours du narrateur, Marian en particulier, objet d'un gros plan. La bénédiction du narrateur s'étend dans le temps comme dans l'espace. Il s'agit bien d'une 'prière universelle' pour les siècles des siècles : particulièrement destinée aux enfants. L'ambiguïté elle-même est chantée : « Green song of the double-meaning sea » (129).

XII.5 *Letter Part I* s'achève dans la nuit. Les constellations du ciel du Nord flamboient. Dans sa sérénité faite de rire et d'indifférence, mais encerclé par un ballet de « grands fantômes et du zodiaque de [ses] morts » (130), le narrateur écrit : « Night, pure crystal,/ coils in my ear like/ song ... ».

13.1.2. *Part II* (1970)

Elle se compose de six sections, également subdivisées en poèmes numérotés.

I.1 Nouveau présent de l'écriture : sur une île grecque. Le vent fort rappelle une dureté de vie universellement partagée. « Dakota is everywhere./ A condition » (136). Redéfinition de la mission du poète comme dispositif de mémoire pour frayer le chemin vers un futur meilleur. Le contexte politique grec de l'Après-Seconde Guerre mondiale où les communistes sont combattus par l'OTAN est évoqué. Le récit est moins clairement chronologique que dans *Part I*. Labyrinthe, monde souterrain, enfer font se rejoindre le passé de la légende de Thésée et le présent d'un pêcheur que la pauvreté a enfermé dans un piège et conduit au suicide.

I.2 Le poète, interpellé, reformule sa mission en soulignant la lourdeur de sa tâche. Il doit éviter aussi de se faire prendre au piège du passé où la récupération par la sensibilité bourgeoise serait aisée. Le guide qu'il se propose d'être énumère des signes d'espoir dans le monde en ce milieu des années 1960. Est affirmé un lien direct entre le texte et l'action. La forme du poème est souvent celle d'un dialogue entre le narrateur et un interlocuteur à qui il adresse injonctions, réflexions, conseils, commentaires, réponses par avance.

II.1 Recherche, quête, balisage : le poète narrateur se représente en action. Analepse expliquant comment il est arrivé à Los Angeles, où il se trouve à présent encalminé. Dans son voyage vers la lumière, nourri de rêve et débuté dans l'amour et la faim, il a trouvé des guides précieux dans les documents laissés par ses prédécesseurs.

II.2 Portrait à charge de Los Angeles. Le narrateur présente la ville comme l'incarnation de la folie du Rêve américain qui, arrivé en bout de trajectoire obéissant à une logique de prédation de la nature, a perdu tout repère. La géologie de Los Angeles, « built on decaying granite » (147), est à l'image de la surface. La ville est comparée à un enfer à trois étages. La base, noyée dans le smog, est le lieu où est produite la plus-value et où se côtoient les groupes, souvent non-blancs, des oubliés du Rêve américain. Le niveau le plus élevé, le troisième, est celui de l'ascension sociale : « Cadillac country » (148) où le billet vert a lavé le rouge du sang qui l'a produit. Le tableau que brosse le narrateur de Los Angeles

insiste sur la cupidité, la violence, la perversion, la folie paranoïaque avec l'horizon d'une guerre nucléaire en toile de fond. L'enfer est là. Cette impasse appelle un changement de cap.

II.3 C'est du fond de la culture mortifère d'une ville perdue que le narrateur fait sa veillée funèbre. Mais son devoir est dans la tenue d'un livre de comptes qui est livre de mémoire : « Necessary document/ laughter out of the dark/ this sign/ Of a time when the wood was in love with fire, the fire with water... »(153). Et en ce que le narrateur n'est pas seul – Don Gordon, Alvaro [Cardona-Hine], Cisco [Houston], la communauté du « Parti Déglingué pour la Victoire Socialiste » – la résistance est possible, même en voyant « The Revolution/ Decaying as fast as the American Dream » (153). Dialectique du positif et du négatif : catalogue des luttes politiques des années 1950 pour sauvegarder « cet autre/ Rêve ... » (154) – « But my dream begins/ Three dreams to the left... » (155) ; retour sur la persécution maccarthyste, sur le climat de trahison, sur l'abîme entre poètes installés – « Establishment Poets » (154) – et résistants. Le poème comme résistance : « I made poems out of wreckage, terror, poverty, love./ Survived » (155). Marsh Street, simple lieu du présent de l'écriture dans *Part I*, devient bastion de résistance dans le nouveau traitement du sujet de *Part II*.

II.4 Dans cet ancien Eden de résistance et de communauté où il est revenu deux fois à la recherche de fleurs, le narrateur a trouvé une jonchée de débris et de détrit. Habitué aux marges de la société, il est prêt à accepter les nouveaux occupants (des squatters) mais pas la réduction de ces micro-espaces d'Amérique verte au nom du progrès dont l'assèchement de la Los Angeles River recouverte de béton et la construction d'une autoroute par-dessus sont des symptômes.

II.5 Retour à New York. De cet ouest d'où il n'a que des corps à réexpédier, le narrateur retourne vers l'Est, effectuant à rebours le trajet des premiers conquérants. Une adhésion fondamentale au monde continue de le porter même si New York est un autre enfer minéral. De plus le syndicalisme de collaboration de l'Après-Seconde Guerre mondiale a muselé l'ouvrier américain, annihilant les efforts des Mac ou autres Showboat Quinn. L'aliénation règne et les ouvriers « Fully transistorized/ –living a life not their own » (162). Dans ce New York « Losangelisé » (162), le manque de repères devient plus évident encore : « But where is the steering star/ where is/ The Plow ? the Wheel » (162) ? Malgré ce, le poète-narrateur ne renonce pas et poursuivra son chant pour les pauvres « for the victory still to come » (163). La métaphore d'une quête souterraine de la section I de *Part II* est reprise : « The past

holds,/ Like a sad dream trapped in granite » (163). Le poète-mineur et sauveteur s'assigne pour tâche de libérer les captifs de leur prison de pierre. Il continue d'« attendre l'ange » (165) malgré le déni d'histoire, malgré le quotidien étrié et la routine usante d'un travail où on ne s'appartient pas, malgré le règne absolu de l'argent.

II.6 C'est une nuit de longue attente où seules l'amitié et la capacité à rêver soutiennent. Touchant une nouvelle fois le fond, défait jusque dans ses convictions les plus intimes, le narrateur retrouve, peut-être en lui-même, les ressources d'un ressort : n'a-t-il pas le talisman de la lune dans sa poche, un charme (*carmen*) de chansons suaves en lieu sûr, où arrivera Genya. En attendant, la lyre du poète ne peut s'envoler : la pierre, symbole d'immobilité et de pesanteur, c'est aussi la *stone* de la défonce, aussi anti-historique que la minéralité, qu'elle mène aux euphories ou aux dysphories. Les 'dérives' ou 'fausses solutions' de la Nouvelle gauche, le ghetto de la cause noire défendue par Baldwin et Leroi-Jones sont dénoncés. Première vision de l'arrivée de l'ange à travers la vision Hopi de l'arrivée de Saquasohuh et du Cinquième Monde.

II.7 New York s'étant révélée une impasse aussi totale que Los Angeles bien que pour des raisons opposées – l'une emprisonnant dans les traditions, l'autre vide de tout – le narrateur opte pour le retour vers le Dakota, le haut pays, l'hiver, « marriage of rock and wind, toward stony lonesome » (172). Mais ce n'est pas un retour au clocher du village natal – « Lunacy of cities, idiocy of the villages » (172). – ainsi qu'en témoigne le rappel d'une communauté de condition entre l'île grecque – Skýros – et le Dakota au cœur de l'hiver. Il reprend sa recherche pour tenter de déterminer le point où le siècle a fait fausse route. En Virgile, le narrateur poète, revenant au présent de l'écriture et à Thésée tuant le Minotaure dans son labyrinthe, réaffirme son rôle de guide. Il aidera les morts à remonter, à libérer leur pied de la pierre. Il les amènera à la rivière qui est peut-être un fleuve. Pour retraverser le Léthé en sens inverse ? En tout cas pour chanter et accomplir le rituel hopi performatif de la confection du *kacína*. Fidèle aux méthodes de la mythologie, le narrateur soude, de bric et de broc, des emprunts à des sources variées.

III.1 Scène de travail, la première d'une série de trois. C'est dans le Dakota du Nord. Le narrateur travaille, tout seul, à la coupe d'arbres abattus par une tempête de l'été précédent. La scène fait contraste de manière explicite avec ce moment dans *Letter, Part I* (VII) où, avant la guerre, travaillant comme

bûcheron, il avait fait l'expérience de la communauté, d'une communion dans et par le travail. L'accent ici est mis sur une interaction complice, thoreauvienne, avec le milieu naturel. Le marquage des arbres et la plongée dans le fouillis de branchages continuent la métaphore du labyrinthe et du poète-guide. La scène s'achève sur les premiers signes du printemps.

III.2 Chantier de construction navale – « (Kearney New Jersey) » (182) – où le narrateur travaille comme soudeur, dans l'immédiat avant-guerre. Aspects et scènes de la vie du chantier : lueurs et feux, bruit infernal, tâches accomplies, accidents de travail, pauses, matins après l'équipe de nuit, claustrophobie dans la profondeur des coques, sabotage anti-syndicats, agressivité contre la hiérarchie, propos radicaux etc. À quoi font suite les lendemains qui déchantent de l'Après-Second Guerre mondiale et le triomphe des profiteurs de guerre. Scène de défilé des acteurs de la 'réaction' sur tous les fronts : dans l'éducation, l'art, le syndicalisme, la politique sur laquelle les militaires ont la haute main. Reste néanmoins le souvenir de ceux qui ont balisé l'obscurité de signes militants.

III.3 Brentwood, en Californie, dans l'agglomération de Los Angeles : règne l'individualisme forcené de la course à la réussite induite par une forte croissance dont le moteur fut l'effort de guerre. Le narrateur, « having come by blacklist degrees/ To the bottom » (194), devient rédacteur d'une feuille de chou que McJoseph, son propriétaire absentéiste, – « War-built millionaire and all-round retired Revolutionaire » (193) – veut transformer en publication culturelle 'branchée' tandis qu'il pratique assidûment l'oisiveté en Italie. Lorsqu'il est à Los Angeles, il s'adonne à la plongée sous-marine dans « the great green mother/ Sea » (194). Parallèlement le temps est à la paranoïa d'état et à la rapacité. Suit un portrait des deux autres salariés supposés seconder le narrateur : Twister et Coca, chacun déséquilibré à sa façon. Le narrateur vit ici une parodie de ce qu'il avait rêvé que le travail pouvait être. Plus de guide : « O Kilroy where/ Art thou » (196) ! Le narrateur porte son regard aux marges de la société, où rôdent désespérés et Indiens perdus. Il est finalement licencié. Des onomatopées figurant le bruit du respirateur de l'équipement de plongée de McJoseph – respiration artificielle, assistée, inverse du souffle lyrique et faux bruit de travail – ponctuent la fin de cette section du poème.

III.4 Jugement très sévère envers « a criminal nation » (200). Le traitement du monde du travail est un de ses échecs. Le travail solitaire de coupe de bois et le jardin planté par Genya, la compagne, rattrapent le désastre de justesse. Les louanges aux légumes et aux fruits viennent dans le texte comme opérateur

d'une réconciliation. Mais il s'agit ici, nous dit le narrateur en concluant, d'une prolepse : ce bonheur dans un jardin ne viendra qu'après. Et comme pour ne pas tomber dans le piège de la réconciliation facile qu'offre la culture de son jardin, l'ode est suivie d'un retour à l'homme-résurrection, chercheur nocturne guettant un cap possible pour la réalisation du *kacína*. « I start alone with labor and a place./ Not much/ But at least/ That » (203).

IV.1 Célébration du lien entre amour et travail. Analepse : l'action se déroule dans l'avant 1929 sur une ferme du Dakota, où le narrateur fait partie d'un groupe de saisonniers de toutes provenances. Proximité avec les chevaux. Ode aux chevaux. Monte d'un cheval rebelle pour aller chercher les autres chevaux, puis retour donnant lieu à un très beau passage d'écriture d'environnement à l'occasion du matin.

Orage.

IV.2 L'orage empêche le travail ce matin-là : scènes de groupe – repas commun puis chaque ouvrier ou petit groupe d'ouvriers s'affaire à un passe-temps pour tromper l'ennui. Hymne à Jenny, qui fait le service à table et qui, ce matin-là, initie le narrateur aux choses de l'amour. (Elle lui fait perdre le nord après l'avoir – sans en être consciente – re-guidé vers les hauteurs des cavaliers du premier récit. Elle a dix-sept ans et lui pas encore quatorze. Récit de l'amour et célébration d'ébats auxquels toute la nature semble participer. Le même après-midi, déception à la mesure de l'envolée du matin, Jenny s'avérant peu exclusive. Avec Bill Dee et Ed, deux ouvriers bien plus âgés, travail de nettoyage de la chaudière de la locomobile. Relation amicale et écoute bienveillante : ils comprennent la déception du narrateur et lui trouvent une compensation lourdement symbolique en le chargeant du ramonage de l'intérieur de la machine. Distance indifférente de la nature. Ce soir-là, scène de domptage d'un cheval nommé « Hors-la-Loi ». Le narrateur est 'du parti' du cheval. Ellipse jusqu'à une période ultérieure où il a pris de la distance avec la trahison de Jenny : prière sacrilège mais aussi compréhension du besoin absolu de lien avec une communauté. Retour à la clarté de perception du présent : en dehors des êtres humains, il n'y a rien d'autre que la nature dont aucune attitude – terme supposant l'intentionnalité – n'est à attendre.

IV.3 Retour sur les conséquences que le retour de la guerre a eu sur la relation avec Marian. C'est la fin définitive du jardin de Marsh Street. Rencontre du narrateur avec sa Dame noire damnée – ennemie de classe déguisée – qui a posteriori, lui apparaît comme ayant été la cristallisation et le miroir de toutes ses faiblesses et défaites. Relation amoureuse mortifère car autarcique à laquelle la mise sur liste noire

mit fin. Évocation d'une érosion du rêve de l'Ouest où règnent « Frivol, Trivil, and Superfice, the three national giants » (233). Louange aux femmes aimés, perdues et disparues.

IV.4 Rencontre avec Genya , deuxième chance de sa vie, et rétablissement du lien avec le monde : elle est la femme du présent de l'écriture entre Skýros et le Dakota du Nord. Marques retrouvées et retour de l'image du kacína.

V.1 C'est sur une évocation du retour vers le Dakota du Nord avec le rappel de la mission que le narrateur s'assignait – faire le kacína, retrouver la trace de l'erreur, faire le point, marquer des directions nouvelles – que débute le texte. Le narrateur se rend, dans un calme dominical d'hiver, au cimetière indien surplombant le vallon au fond duquel coule la rivière, repère majeur de son espace premier. Au fil de sa marche, il fait un parcours, balayage du passé : le narrateur écoute, entend la nature, ses voix animales et son silence. Les lieux et scènes revisités ont été vus une première fois dans *Part I*, III.6 : la rivière avait été refuge et signifié ressourcement pour le jeune garçon lors des épreuves rencontrées lors de sa première moisson. Cette rivière est également, par le souvenir de ses chasses au castor interposé, lien avec Jimmy McGrath. Il y a encore cette vision d'un grand harfang des neiges traquant sa proie qui entre en résonance avec une scène de la « little war » (27). Dans ce passé, le pêcheur skyrote est encore vivant. L'objet de la déambulation du narrateur est l'occasion d'une exhumation de l'histoire des relations entre Indiens et Américains blancs telle que la famille du narrateur l'a vécue. C'est l'esquisse de ce qui aurait pu être : tout, dans les relations entre la famille du narrateur et les aborigènes américains, laisse entrevoir la possibilité (perdue, non-actualisée) de relations pacifiques. Il fait le lien entre cette prédation première exercée aux dépens d'hommes à la peau non-blanche et d'autres guerres postérieures menées par l'Amérique dans la recherche de ses intérêts, pétroliers par exemple. Mais « The Indian is the first/ Wound ».

V.2 Dans ce Dakota de l'Après-guerre, toute communauté semble avoir disparu : la télévision emmure chaque foyer en lui-même. Encore que le narrateur suggère qu'il faille peut-être suspendre le jugement faute de hauteur ou de recul suffisants avant de condamner. Mais les traces de l'exode rural sont omniprésentes : la loi du profit a tout emporté sur son passage. Les retrouvailles avec le domicile familial n'en sont pas : il est profané par les météores et le temps. Mais les objets usuels retrouvés, tout comme ces registres 'maison' des naissances et des décès – toutes les traces d'écrits, photographies, tombes –

témoignent, comme le long poème entend le faire. Ceux qui ont quitté leur ferme, le narrateur les dit « *Forgotten./ Lost as the last Indian* » (248). Mêmes les vieilles machines agricoles sont plus vivantes qu'eux. Eux sont entrés « dans le roc de la nuit » (248). Tableau mélancolique de ceux qui restent sans rester : ceux qui restent sont décrits comme aliénés, prisonniers d'un mode de vie qui les fait entrer dans les flux de la société de consommation et de ses écrans. Grâce à la télévision et aux silos à missiles nucléaires de Minot, « *Dakota/ is everywhere* » (250) en un autre sens.

V.3 Bill Dee revient ici comme figure tutélaire à part entière (après Cal et avant Mac dans la chronologie), emblématique de temps révolus mais source d'inspiration par sa lecture dynamique des événements du passé, par sa faconde – « *a gab/ Nine miles longer than a telephone wire* » (251) – campant un genre de Peets progressiste des Grandes Plaines. Bill Dee raconte en un raccourci saisissant l'histoire en forme de catastrophe du Dakota du Nord et emmène le narrateur dans sa guimbarde pour un tour, périple, visite guidée, quadrillage dans tous les sens des Sandhills – espace du territoire 'matriciel' – avec inventaire de leurs ressources diverses en gibier et pêche. Il fonde sa foi en le lieu sur un retour de la vie sauvage, prélude à celui de l'ancienne vie communautaire. Pour lui le braconnier, la communauté homme-animaux fait figure de dernier rempart. Le désordre chaotique de la cabane de Bill Dee est emblème, mémoire du passé et surtout incarnation d'une vie libre. Le narrateur se repose la question du moment où les mauvais choix furent faits pour que liberté et solidarité se soient ainsi perdues. Heureusement les hors-la-loi comme Bill Dee sont encore là. La question du cap est aussi à nouveau posée. Après un rappel rapide des impasses de New York et Los Angeles, s'impose l'idée qu'aucun lieu n'est idéal si ce n'est dans son interaction avec l'homme : « *Man is the fate of his place, and place the fate of the man/ And of time/ A beginning then/ to know one's place* » (257).

V.4 Balayage des possibilités abstraites de situation d'un tel lieu, les faisant apparaître comme autant d'impasses : seule demeure une définition active du lieu où le narrateur entend se situer : « (*Where-the-Dead-Are : someplace-close-to-the-Front/ Here* » (259).

V.5 Le constat est d'abord un bilan franchement pessimiste : la répression politique a frappé et détruit, le temps érode tout, le découragement gagne etc. « *Our whole history/ Seems only a simple catalogue of catastrophe leading here ...* » (261).

V.6 L'ici est localisé : « Dakota la ferme » (261) animés par une intention. Dans le rôle minimal de compteur des pertes de l'hiver, le narrateur insuffle un nouveau sens à un ensemble de défaites, ensemble qui se défaisait dans le non-sens. Il prend acte de son penchant pour le passé mais la nostalgie est ici motrice. Le narrateur peut relancer la création de la légende, du *kacína*, non plus au nom d'une Destinée manifeste immobilisée mais pour se replacer dans le champ du possible, rattraper le Possible dans le passé des potentialités mort-nées. « It is not *my* past that I mourn – *that* I can never lose – / (Nor my future, which is assured, and in which I sing more cold/ And passionate [...] heart at home on the wind/ borne/ In the blood of strangers.../ carried/ forward forever/ this song...) – No, but the past of this place and the place itself and what/ Was : the Possible ; that is : the future that never arrived... » (262). La rivière du vallon ramène vers la mer, Skýros et le sommeil de Genya qui apparaît à nouveau comme pierre angulaire d'un futur possible. Des attentes sont là.

VI.1 A nouveau, la Grèce en arrière-plan : dialogue de voix non-identifiées. Il est toujours question, de libérer un pied pris dans la pierre, d'éclairer l'obscurité là en bas, d'être guide, libérateur.

VI.2 Le narrateur-poète nous présente le poème en cours comme tentative sans précédent. C'est un long voyage. Il est confiant quant à l'issue heureuse de l'entreprise et la définit ainsi : « I offer as guide this total myth,/ The legend of my life and time » (266). Il décrit le travail d'écriture, ses difficultés mais également sa résolution et son énergie renouvelée avec chaque matin.

VI.3 Mesure du chemin parcouru depuis le temps de l'île grecque. Le poète s'adresse à ceux qu'il s'est proposé de guider et fait le bilan : il a trouvé les signes, a défini une orientation, fondé une légende collective dans le réel, a conduit ceux qui lui font confiance jusqu'à un certain point. Le *kacína* est fait. Il attend avec confiance que se lèvent ou se soulèvent les siens.

VI.4 Le narrateur lit, identifie, dans le « palimpseste métamorphique » qui superpose les lieux – Skýros, puis la ferme du Dakota – une roche en formation. Plongée dans la « roche de nuit » (270) et appel au rassemblement pour sortir ensemble de la nuit et traverser le fleuve.

13.1.3. *Part III* (Larges extraits publiés en revues en 1974 et 1975. La publication de la totalité s'est faite en même temps que *Part IV* en 1985)

Elle se compose de trois sections aux subdivisions numérotées.

I.1 Analepse : l'action se situe en 1921 ou 1922 une veille de Noël : le narrateur va avec son père jusqu'à une meule en plein champ, chercher de la paille pour isoler le traîneau qui emmènera la famille le soir même à la messe de minuit. La tâche du narrateur est rappelée : faire traverser le fleuve à ceux qu'il guide. Invocation de démons. Tout en restituant la magie et la joie d'un petit garçon avec son père une veille de Noël, tir de barrage sacrilège, rappel battu d'autres traditions spirituelles hétérogènes au christianisme, critique du monothéisme, de la militarisation du ciel, c'est-à-dire du surarmement et de l'annexion de Dieu par les États-Unis.

I.2 Perceptions et sensations du narrateur traîné sur une petite luge derrière le traîneau : cloches, bruits des trains, traversée de la rivière. Éloge du monde horizontal par *opposition* au monde vertical. Les paysages de la 'Terre sainte' des 'Prophètes' sont présentés comme lieux désertés et désertiques où errent des prédateurs et où fut inventé par Caïn le métal pour le malheur de l'humanité. (Armes, argent etc.). Présence de fellaghas rappelant la cause arabe. Arrivée à la meule. Exploration de la meule comme pôle d'une vie intense dans l'écosystème. Lectures de la vie animale selon plusieurs axes : prédation venant de l'air, alimentation du bétail dont l'appétit et l'importance sont décrits sur le mode de l'hyperbole. Perception de cette joie éprouvée sur le haut de la meule comme devant être confisquée le soir même par la bigoterie et l'inoculation de la culpabilité. Jeu et chansons du père avec l'enfant. Il faut penser au retour : les changements de temps sont dangereux au cœur de l'hiver. Retour qui est l'occasion d'une nouvelle observation du monde horizontal, du monde animal et de ses mues hivernales : hermine, lièvre, harfang etc... Écriture d'environnement émaillée d'égratignures de la religion et de clins d'œil à des événements ou contextes révolutionnaires. Glissement vers d'autres saisons : tableaux animaliers (faisan, hibou). Le narrateur annote le texte de façon satirique. L'enfant ferme les yeux, laisse traîner sa main hors du traîneau et la perd. Vagabondages de la Main, présentée comme « errant dans le désert » depuis quarante années (286). Le parcours de cette main à travers l'espace et le temps est celui d'une main d'œuvre, d'une main caressante, d'une main qui saisit les armes, qui abat des murs etc. Beaucoup de matériaux biographiques de la vie de Thomas McGrath sont identifiables. Le signe iconique d'une main est introduit dans le texte : la main indique une direction où le politique cède le pas au lubrique. Le passage du *Livre de Daniel* se référant à des paroles écrites par une main inconnue sur le plâtre de la

muraille du palais du roi Belshatsar est ici prétexte à un jeu langagier basé sur des imbrications de propositions relatives. Cette main fut pourchassée. Les raisons de cet état de choses sont examinées : l'histoire régionale du Dakota et la biographie de l'auteur sont à nouveau présentes, en particulier l'allusion à une embuscade tendue à un banquier rapace par le narrateur et son frère encore enfants. La Main étant finalement revenue, on voudrait imposer à son propriétaire de lire son destin dans sa main. Mais le destin est « all in our hands » (290). Telle est la réponse. De la main d'enfant, glissement à la main qui écrit. Les espaces blancs de la page sont matérialisés dans le texte sous forme de lignes non écrites.

I.3 Le temps de l'écriture – juin avec des pommes et une fleur de pommier attardée devant la fenêtre du narrateur – est prétexte à un investissement païen et politique de la pomme. Allers et retours entre le présent, le récit de la main enfuie, le retour du traîneau à la ferme, le jardin de Marsh Street à Los Angeles par la soudure de l'écriture et d'un presse-papier où dans une bulle tombe une fausse neige.

Le retour au fil principal du récit amène aux Rois mages. Nouvelle icône de la main désignant ce récit comme destiné plus particulièrement aux minorités. Le cadre du récit est transplanté dans le Dakota. Un couple d'origine norvégienne, chez eux, aperçoivent dans le vallon trois hommes qui sont difficiles à identifier. La discussion sur cette identité tourne à la dispute et il y a glissement de culture perceptible dans les propos. Le couple serait plutôt d'origine irlandaise. Quant aux rois, ils ne sont autres que Bill Dee qui porte un téléviseur portatif représentant la scène en cours. Cette mise en abyme et ce nouveau média sont prétexte à une interview de Bill Dee, à son récit et aux circonstances qui l'amènent. Son récit est interrompu par des questions sur le sort réservé au personnage du Christ. La traversée de la rivière revient pour clore l'épisode. La pellicule de glace est mince mais le danger n'arrête pas les patineurs. Les traversées ne sont jamais complètement sûres. Retour aux démons du début de cette section. Refus de la nostalgie : la tâche, ce sont nos mains qui doivent l'accomplir. La nuit tombante rend difficile l'expression claire d'une ligne d'action et de conduite. Le lecteur reste sur cette énigme.

II.1 Le narrateur et son père arrivent à la ferme familiale dans l'obscurité, de retour de leur 'corvée' de paille. La neige de tracts qui tombe dans un Lisbonne en pleine effervescence effectue une transition avec l'hiver du récit principal. Le narrateur s'adresse à Tomasito. À ce spectacle, il semble identifier clairement l'endroit où « on » – les Américains – se serait égaré. La révolution est hésitante, au grand

regret du narrateur, mais il est du côté des partisans du changement le plus radical du renversement : « to angelize the demons and the damned » (301). Convocation de tous les systèmes de pensée de l'histoire de la gauche révolutionnaire et/ou subversifs, par le narrateur.

II.2 Pauvre, la famille du narrateur l'était aussi . Retour sur l'arrivée dans la cour de la ferme. Ce soir-là, plus que jamais, la famille est première communauté, foyer de chaleur et lumière. Temps d'avant les deuils. Suit un récitatif des noms et un hymne ou élogie à ce premier cercle des temps heureux et lumineux. Et les préparatifs de Noël se poursuivent. Les cloches des villages environnants – dont un nommé Lisbon – font passerelle sonore avec celles du Lisbonne contemporain de l'écriture où le narrateur est à la recherche d'oignons pour faire un sandwich et où Tomasito, dont il est sans nouvelles, lui manque. Où on revient à ce vingt-quatre décembre : l'enfant qu'était le narrateur dispose pour la fête les pommes qu'il est allé chercher. Le récit s'interrompt. Le narrateur prend conscience qu'il est enfin en train de rendre aux morts le culte solennel qu'il s'était promis de rendre et garde, dans cette lumière dorée, dans cette Cène, l'image de ces vivants, « in the gold and blood of their being » (305).

II.3 Trajet en traîneau vers la messe de minuit. Les cris de joie ne semblent pas de mise dans la froideur que la religion chrétienne impose à toutes choses aux yeux du narrateur. Sont évoqués les liens anciens –qu'a coupés une religion du père – avec la déesse terre-mère et les règnes végétaux et animaux. Suit une parodie de cantique ou prière en un créole inventé revendiquant le droit des hommes à disposer d'eux-mêmes. Les cantiques religieux sont certes issus d'une vraie communauté mais participent d'une fausse cause. Lors du trajet vers l'église, les étoiles, depuis le fond du traîneau, ne semblent plus aussi indifférentes. Malgré le froid, l'expérience touche au sacré dont le narrateur emprunte d'ailleurs les termes. Il y a l'harmonie entre le père aimé et ses chevaux, le lien direct avec le ciel du fait de la hauteur des parois du traîneau, la chaleur de la paille, du brasero, de toutes les peaux d'animaux et autres épaisseurs innombrables qui protègent les passagers et le son des clochettes du harnais. L'enfant s'endort. En route, arrêt pour prendre Looie La Fleur, l'innocent, accueilli dans la 'crèche' familiale. Puis traversée de la rivière gelée, une nouvelle fois célébrée. Empathie avec la vie animale, obstinée et exemplaire en ce sens. Métaphore de la vie humaine comme patinage risqué. Le narrateur se souvient de sa promesse d'aider à la traversée de la rivière mais c'est dégager son pied de la pierre, être libre, qui lui semble surtout importer désormais. Passage par le « Lieu de l'embuscade » : celle, déjà évoquée,

tendue, un été, par les ‘frères McGrath’ au banquier qui menaçait leur famille d’éviction. Mais le coupable visé n’arriva jamais. La rivière est point de départ d’un parcours critique vers d’autres rivières en aval ou en amont de l’histoire nationale.

II.4. Le temps d’un bref rêve d’été édénique et la colère devant l’état du monde reprend le dessus. Par espace blanc de la page interposé, retour à « the white page of this field » (317) où l’attelage poursuit son trajet jusqu’à Sheldon où se trouve l’église. Des réminiscences d’un passé douloureux encore loin en aval du temps en 1921 ou 1922 sont attachées par l’écriture présente à divers repères le long de la route. Suit un hymne à l’hiver. C’est la saison sans fard : « It is in winter we see the world as it is : wild:/ Inhuman... » (319). L’hiver est la saison où l’homme est si vulnérable que l’amour du prochain est naturel. Mais c’est aussi par là qu’il se prête aux consolations, verticalement orientées et mensongères, de la religion. Cette section II de *Part III* s’achève sur la mise en scène par le narrateur d’une captation par mirage métaphysique – celui de la ‘paix de Noël’ – processus immédiatement démonté et dénoncé par le metteur en scène lui-même.

III.1 Arrivée chez les grands parents. La destination du traîneau n’était en fait pas directement l’église. Avant la messe de minuit, la masse de la famille non-nucléaire à laquelle viennent s’adjoindre des noctambules se rassemble chez les grands-parents dans un brouhaha. Cette maison est divisée selon un axe vertical : au premier étage, les petits enfants sont couchés, à l’abri du péché. Mais l’enfant qu’était le narrateur s’éclipse pour aller se confesser.

III.2 C’est un nouveau parcours : il se rend à l’église, nouvelle occasion d’une critique de la religion du Père, bâtisseuse d’édifices dominateurs. Malgré sa taille modeste, le petit bateau de cette église ne saurait endormir le sens critique dans un communautarisme rural préromantique : il est porteur de tous les dangers car point de convergence des réseaux locaux du capitalisme. L’église est aux mains des riches. Pour confirmer son analyse, le narrateur trouve agenouillé dans l’église l’expropriateur que lui et son frère s’étaient proposé d’abattre. Puis, la description satirique de la bouche aux dents d’or du prêtre d’ascendance irlandaise auprès de qui l’enfant est venu se confesser est dénonciation des biens mal acquis de l’église. Du gisement d’or de la dentition au filon à péchés vers lequel on descend dans l’ascenseur-cage du confessionnal, il n’y a qu’un pas métaphorique auquel se prête l’obscurité de l’église. Suit l’épisode de la confession : il s’ouvre sur une évocation du sentiment, de l’intuition du

péché qu'avait le narrateur enfant, péché qu'il 'traduisait', objectivait, en phénomènes naturels. Malgré toutes les tentatives de grossissement de ses péchés, le narrateur se voit refuser par le prêtre les prérogatives auxquelles il aspire : une prescription de pénitence sérieuse. La réponse stéréotypée du prêtre ne change pas : « 'Three Our Fathers and three Hail Marys' » (329) ! L'enfant tente le tout pour le tout. Pressé par le prêtre de dire ce qu'il a à dire sans plus tarder, il est envahi par un flot verbal qui réduit l'ecclésiastique au rôle de figurant : « I call upon all the words/ In the dictionary of damnation and not a damned one will come./ I pray for the gift of tongues and suddenly I am showered/ With all the unknown words I have ever heard or read » (328). La dernière carte du narrateur est aussi linguistique. « I have failed/ My grandfather's Animal Catechism, each inch and fur of the way », dit-il (329). Suit une récitation de cet examen de conscience ordonné selon l'ordre alphabétique d'un bestiaire pour enfant, tour de force linguistique – à côté duquel la liste des sept péchés capitaux fait bien pâle figure – que le prêtre ne sait qu'interrompre: en lui suggérant par un mauvais calembour de revenir au *I – je –* puisque'il y est tellement à l'aise, taxant l'enfant d'égoïsme et lui rappelant le devoir d'humilité. L'incompréhension de la demande de l'enfant par le prêtre est totale. Il repart en courant chez son grand-père.

III.3 Le narrateur trouve les hommes dans la grange en train de boire, de fumer et d'échanger des histoires drôles norvégiennes tournant toutes autour d'un certain Rolf Ristvedt. Cette assemblée des hommes n'est familiale qu'au sens large. Elle rassemble la famille des poètes chers à l'écrivain Thomas McGrath. Un ouvrier des chantiers des gratte-ciel leur raconte une version de l'épisode des Rois mages et de la mort du Christ. La pérégrination des Rois mages est présentée comme une suite de pénibles tribulations de « Mordus de Dieu » qui malgré toutes les déceptions qu'ils rencontrent dans leur quête ne renoncent pas. Ils aboutissent enfin chez Ralph Wristfed le sage, qui leur dit la mort de Dieu, son sépulcre, sa résurrection et sa phobie de la lumière qui le pousse à re-renter dans son trou, tel le chien de prairie au milieu de l'hiver. « 'And then ?' » demande un membre de l'auditoire. « 'Then.../ Then – well, it's six weeks more hard winter, Gentlemen » (337) ! Rires, puis silence mais ils sont encore là à attendre. Rien ne s'est passé.

III.4 Le troisième trajet, que la « gaze de neige qui bouge le décor » (338) rend labyrinthique, mène le narrateur chez Cal, invité par le père à se joindre à l'assemblée après la messe. Temporairement

sédentarisé, il habite avec sa compagne qui est chargée d'entretenir la maison d'un banquier parti passer la saison sous des cieux plus cléments. Cal déplore l'exploitation qui a été faite de Jésus, décline ensuite l'offre de se joindre à la famille du narrateur. Il choisit de rester dans son monde, à l'extérieur. L'enfant voit d'abord pour ce couple un avenir très sombre : qu'ils soient très unis ne suffira pas à compenser ce fait que les dés sont pipés pour les pauvres. Le narrateur adulte voudrait avoir pu leur souhaiter une mort glorieuse. Mais lui-même, qui est témoin à Lisbonne d'une révolution au-devant de laquelle il est venu, prêt au sacrifice ultime, et qui ne va pas aller dans le sens du changement radical dont il a rêvé, succombe d'abord au pessimisme. La tristesse n'a pourtant pas le dernier mot. Une petite voix d'insoumission peut faire de grandes choses. Le personnage revient à travers le village, où tout est calme à présent, vers la maison de son grand-père. Cette section se conclut sur une brève méditation sur l'importance politique de la distance et de l'espace. Distance, division, espace sont la résistance du monde, de la *phusis*, à sa confiscation, à son étranglement par le lasso religieux.

III.5 La messe est une fois encore l'occasion d'un portrait à charge du prêtre exploiteur des peines de la communauté, abusant de son pouvoir à des fins bien humaines, maintenant dans l'obscurantisme les enfants, entre autres par le latin. Mais le commentaire du narrateur place les hommes en face de leur responsabilité dans l'affaire : théoriser sur la collusion entre l'église et les pouvoirs n'arrange rien. Le pouvoir du « petit dieu » – « déicule » (« godlet ») – ce sont les hommes qui le lui accordent. Malgré tout, en un contrepoint de bribes de cantiques et de réaffirmations de plus en plus appuyées concernant l'aliénation que constitue la pratique religieuse, le poète narrateur poursuit son attaque en règle contre la religion – dont le monde naturel et les aborigènes américains ont été et sont encore les victimes directes – imaginant Jésus remontant sur sa croix et les anciennes divinités mettant fin à leurs jours lors d'un jeu de roulette russe, nouveau big-bang heureux. La lecture de la Bonne Nouvelle suit la mort des anciens dieux. La forme que prend la lecture de l'évangile de la Nativité est polyphonique. On passe du texte lui-même (basse) de *Luc 2, 8-20* à une version pour ténor plus orale, pour glisser ensuite vers une version alto où le contenu subit une altération radicale voire totale de son sens par suffixation parasite des mots ou substitution d'un mot pour un autre façon *Finnegans Wake*. Suivent les versions soprano et contre-ténor poussant plus loin encore le sacrilège avant que le baryton, voix du « Saint Esprit », ne livre une version 'créolisée' pour conclure, un anti-credo fait de compassion, de souci de justice et de non-

exploitation. Le passage d'une voix à l'autre, d'une version à l'autre rend la perception du message de Luc de plus en plus difficile : restent finalement un rythme et des sons. L'entropie générée par ce système fermé ne durera cependant pas, assure le narrateur. La voix poétique lance un slogan : « NOW MOVE ALL SYMBOLS THREE LEAPS TO THE LEFT ! » sur quoi s'ouvrira *Part IV*. Aucune consolation ne peut être retirée de la religion : « You/ can start/ crying/ again./ Again./ Again » (354).

13.1.4. *Part IV* (1985)

Une seule section, elle-même subdivisée.

1. Le repas de Noël a lieu chez les grands parents du narrateur. Ce repas gargantuesque est aussi la célébration d'une identité irlandaise. Des grâces rebelles sont dites au début du repas par le grand-père.
2. Lorsque les pipes des convives sortent, vient la récitation de la généalogie du clan McGrath-O'Shea. D'intéressants métissages sont évoqués : Irlandais-Sioux ou Irlandais-Africain-Américain. Le cours de la conversation est pour l'enfant une initiation accélérée à l'Irlande : lieu magique, légendaire, elle prend chair et forme. La généalogie, donnée sous la forme d'une Genèse parodique divisée en *n* jours et heures, tisse des parentés politiques. Au commencement était « LA McGRATH » (367) qui cède finalement sa place, par glissements phonético-anagrammatiques à Leonel Rugama, poète du Nicaragua : la famille McGrath-O'Shea est au confluent de lignées irlandaises et révolutionnaires. Rugama désigne le narrateur jeune comme « shaman and singer and our main remembrance man » (370) ! Le narrateur conclut le « souvenir » de cette soirée en s'adressant à Tomasito : l'enfant est fait de ce « treillis génétique » (« genetic lattice ») (372).
3. Le repas fini, vient le moment de retourner à la maison familiale en traîneau. On réveille les enfants. Avant le départ, sa grand-mère donne au narrateur un gâteau-hostie nommé Perséphone. La perception des choses pendant le trajet de retour signale que le temps humain a repris le pas sur le temps sacré. Cal, dont la compagne est maintenant dans sa famille à elle, monte dans le traîneau en cours de trajet.
4. Le narrateur s'endort cependant que l'itinéraire repasse par la rivière. Son rêve le fait bondir de monde en monde, toujours plus haut dans un empyrée mêlant rêve et cauchemar. Cette montée de niveau en niveau traverse :

- un monde défini par sa géologie. La pierre est prison. Est repris et résolu le problème du pied captif de la pierre et du labyrinthe de *Part II*. Le libérateur, c'est le lecteur, l'ami imaginaire mais c'est surtout Tomasito, fils et soleil qui guide le narrateur son père vers la lumière.
- Le monde végétal, « green secret » [...] « the first home we long for » (382) où commence le langage dans le dialogue des fleurs et de l'abeille.
- Le monde animal où « the dialectic/ Of hunt and capture must sharpen : oiled by blood of the slain » (383).
- Le monde des premiers hommes où apparaissent l'art et le feu et le modèle du cercle des tentes. Monde d'harmonie entre les animaux et les hommes. « And this is the second home we long for » (385).
- Le monde catholique hiérarchisé à l'extrême, inhospitalier, diabolisant tout ce qui n'est pas lui.
- Le sixième niveau est celui d'un monde protestant : celui de l'éthique protestante du capitalisme en action . Monde froid du nombre, du bureaucrate, d'une logique rapace. « – And the end of all idyllic order » (389) !
- Le septième ciel est celui des paradis artificiels. Télévision, football, luxure, gourmandise, s'ajoutent ici aux drogues au sens étroit pour déboucher sur la mort de la sensation par saturation.
- Le huitième niveau, c'est l'Amérique : une Amérique de la petite ville définie par la consommation et la 'réclame', le faux. C'est l'Amérique bien-pensante. Des quatre points cardinaux de l'Amérique, le jazz prépare l'entrée en scène du feu nucléaire sur Hiroshima et Nagasaki.
- Le neuvième niveau est celui du Cinquième Monde où conduit par son guide, le rêveur-narrateur retrouve une nature magnifique, d'harmonie entre forces humaines et forces naturelles. C'est la machine dans le jardin et le jardin dans la machine tout à la fois. Un vaste système fluvial mondial draine, irrigue cette nature réconciliée.
- Plus haut encore dans l'empyrée, apparaît Saquasohuh, annonciatrice et porte d'entrée dans un monde accompli qui est aussi celui du matérialisme dialectique, entre « AUM » (accomplissement) et « AUN » (négation).

Le narrateur se réveille dans le traîneau : les bruits de la vie qu'il entend composent un chant semblable à celui qu'il a entendu dans son rêve mais il n'en perçoit pas encore les paroles. De retour à la maison

des parents, il aide sa mère à disposer les cadeaux autour de l'arbre. Les petits les trouveront au matin. La boucle est bouclée : le narrateur retrouve dans son bas de laine la main qu'il avait perdue plus tôt dans l'après-midi. Les deux présents de l'écriture – la révolution des Œillets à Lisbonne et Moorhead, Minnesota où il met la dernière main au long poème – rejoignent le fil de l'histoire par neige interposée : celle de l'averse de tracts à Lisbonne et celle du presse-papier sur la table de celui qui écrit. Le refrain – *chorus* – sur lequel s'achève le poème est une prière pour souhaiter bonne route au petit d'homme, Tomasito certainement, dont la définition, les contours, s'appuient sur ceux de la nature et du monde animal.

13.2 Vers un synopsis

C'est la longueur du poème qui nous a incité à proposer les titres de travail indiqués plus haut, pour désigner chacune de ses grandes subdivisions – vingt-deux en tout. Nous leur adjoignons ici un bref résumé et les renvois majeurs éventuels à d'autres sections du poème.

Part I

I. *Départs* : le départ du poème ; le point de départ de la vie du narrateur ; son goût du départ (I,III ; III,II).

II. *Fantômes* : le poème s'assigne un devoir de mémoire, ce qu'illustre cette section (I, IX ; II,I ; II, VI ; III, II).

III. *La moisson* : âgé de neuf ans, le narrateur découvre le monde du travail et les conflits (I,I ; II, III ; II, IV).

IV. *Le jeune faune* : c'est la célébration solaire des joies du corps et un catalogue des premières conquêtes (II, IV).

V. *L'université froide* : mal accueilli à sa première tentative à l'université, le narrateur se livre à une critique de l'institution et de l'entropie du savoir gratuit (I, VIII ; I, IX).

VI. *Retour* : ayant regagné le bercail de la famille, le narrateur est hanté par l'appel d'autres voyages (I, I).

VII. *Communitas* : le narrateur travaille en hiver dans une équipe de bûcherons et fait l'expérience de la communauté (II, III).

VIII. *L'engagement* : à l'université de Grand Forks, le narrateur vit une « pastorale dans le froid » où s'exprime la solidarité d'un communisme en action (diamétralement opposé à II, II).

IX. *Marian* : cette rencontre réorganise le sens du monde mais les relations humaines sont mises à l'épreuve par les séparations et l'histoire. L'espace américain est parcouru selon l'itinéraire du narrateur : Louisiana State University à Baton Rouge, puis remontée vers le nord, le Maine, et enfin New York (I, V ; I, XI).

X. *La guerre* : envoyé à Amchitka, dans les Aléoutiennes, le narrateur est confronté à l'érosion du sens (I, XI).

XI. *Cauchemars et satori* : le retour dans le monde civil se fait sous le signe du deuil dans une société qui a perdu ses repères mais un sens nouveau apparaît au fond du désespoir (I, I ; I, II ; I, IX ; III, II).

XII. *Béatitudes* : le récit rejoint le temps du maccarthysme d'où il est parti. Singulièrement ce temps est celui où le narrateur dit sa louange au monde (I, I ; I, II ; I, VIII).

Part II

I. *Labyrinthes* : depuis une île grecque où l'universalité de la difficulté à survivre économiquement est patente, est réaffirmé le rôle de mémoire et de guide du poème (I, II ; II, VI).

II. *L'enfer des villes* : Dans ce monde de l'après-guerre, Los Angeles ou New York s'avèrent être deux versions du même scénario de trahison des luttes passés et de déception des espoirs nourris. L'argent a tout détruit. Le Dakota est le lieu où se réfugie un autre possible, symbolisé par le rituel hopi du katchína (I, VIII ; I, XII ; II, V).

III. *Le travail* : trois scènes de travail où le narrateur est engagé. D'abord seul dans la forêt, puis sur un chantier naval, enfin dans un journal. Le travail est un des grands échecs de l'Amérique (I, III ; I, VII ; II, II).

IV. *Adolescence* : dans un contexte de travail, sur une ferme du Dakota, le narrateur connaît un premier et très éphémère amour. La nature, la maîtrise technique et l'amitié lui apportent des compensations (I, III ; I, XI ; I, XII ; II, V).

V. *Dakota du Nord* : c'est un nouveau parcours, nourri par l'analyse politique, du territoire premier, de ses strates historiques, de l'évolution de la vie dans ce lieu de l'Amérique où la mémoire de ce qui fut peut être promesse pour le futur (I, I ; I, III ; II, IV).

VI. *Poète guide* : Renouveau de la confiance dans le pouvoir des mots du poème de réaliser le rêve et de mener à bien la quête d'un monde meilleur (I, II ; II, I).

Part III

I. *La 'corvée' de paille* : un 24 décembre au début des années vingt, un enfant se rend avec son père jusqu'à une meule de foin. En ce soir que les chrétiens disent sacré, sous le signe de la transcendance, le poème est célébration de nouvelles noces avec la terre. Au retour, le narrateur perd sa main. On quitte la *mimèsis* (I, III ; II, IV ; II, V ; III, III).

II. *Portugal et Dakota* : la Révolution des Œillets vient rappeler, dans l'évocation au départ très nostalgique de ce soir de Noël, que le salut vient des hommes et d'une relation non-métaphysique au monde. C'est la condition de l'avènement du *kacína* (I, I ; II, II.).

III. *La messe de minuit* : la partie proprement religieuse de la soirée (confession, messe et textes liturgiques) est l'occasion d'un déchaînement de dérision (I, III ; II, IV ; III, I).

Part IV

Parcours vers un empyrée terrestre : le repas de Noël gargantuesque est prélude à la récitation de la généalogie de la famille. Durant le retour, l'enfant endormi traverse dans son rêve neuf mondes avant d'arriver à un paradis dialectique exprimé dans l'idiome de la mythologie hopi. On prépare l'arbre de Noël. Les enfants des hommes importent plus que le Fils de l'Homme (I, I ; II, II ; III, II ; III, III).

Au terme de ce parcours de l'œuvre, il semble qu'on puisse affirmer qu'elle se caractérise par un degré élevé de cohérence conféré par la constance du propos politique radical, du *First Manifesto* au *Death Song*, omniprésent sous les formes les plus variées d'expression et de contenu. L'ampleur du corpus et le souci de cohésion présent chez l'auteur ne préjugent certes pas de la qualité des textes. Nous l'avons vu à propos du roman *This Coffin Has No Handles* . Mais ces deux données objectives que sont l'ampleur de l'œuvre et de sa cohésion justifient, à nos yeux, qu'on s'arrête à McGrath. Il remplit une case vide dans la perception de l'histoire littéraire américaine : celle du poète communiste.

IV. Bilan provisoire d'une invisibilité

1. En France

Lorsque, en mai 1996, à l'occasion de la sortie française de *Sunchaser*, nous lisons l'interview de Mike Cimino, le cinéaste de *Voyage au bout de l'enfer*, celui-ci éveille notre attention en parlant de tout son intérêt pour la littérature. Il mentionne un certain McGrath, « l'un des plus grands poètes américains ⁸⁷ » sur la vie de qui il aurait travaillé à un scénario avec Raymond Carver. La recherche, immédiatement entreprise, d'un supplément d'information sur l'auteur relève du jeu de pistes. S'il est en effet cité dans l'index des auteurs de l'*Histoire de la littérature américaine, notre demi-siècle, 1939-1989* de Pierre-Yves Pétilion ⁸⁸, les quatre références ne renvoient qu'à la chronologie qui recense, année après année, les œuvres les plus marquantes de la période couverte par l'ouvrage. Après nous être procuré son œuvre, essentiellement auprès de libraires d'occasion pour les premiers recueils, nous remarquons dans *Figures of the Double World* (1955) que la liste des publications ayant accueilli des textes mentionne *Les Lettres françaises*, l'hebdomadaire dirigé par Aragon. Souhaitant savoir quels poèmes avaient été retenus, nous avons tourné les pages ou visionné les microfilms de dix années du journal (1946-1955) pour finalement n'y rien trouver. Certaines pages laissaient espérer que nous touchions au but. « Il y a deux Littératures américaines » (9-2-1948) était accompagné d'une traduction de « La Chanson de Joe Hill » et déplorait qu'on eût « proprement enterré Carl Sandburg ». Plus proche encore, semblait-il : « Aux U.S.A., la poésie est devenue une 'activité antiaméricaine' » (30.9.48). Mais l'article ne faisait aucune mention de McGrath, évoquant brièvement Vachel Lindsay, « dans la tradition whitmanienne », qui avait trouvé « sa voie en s'adressant directement, avec succès, aux auditoires populaires du Middle West ». Et le journaliste d'ajouter : « Cette expérience isolée est restée unique. Sa leçon n'est peut-être pas perdue ». Les derniers paragraphes sont consacrés à un bref compte-rendu très négatif d'un petit ouvrage sur *La poésie américaine « moderniste »* ⁸⁹. Les « notes superficielles » qui constituent le livre, écrit le journaliste, sont consacrées « aux 'imagistes', c'est-à-dire à l'art pour l'art, à l'individualisme, à l'intellectualisme et au verbalisme abstrait, à l'exclusion de toute poésie véritable ». Pour l'essentiel, entre 1946 et 1955, les articles des *Lettres françaises* sur la

⁸⁷ « Sur un air de navajo ». *Les inrockuptibles*, 29 mai au 4 juin 1996. N°59. 12-17.

⁸⁸ Fayard, 1992.

⁸⁹ Sonia Raiziss. *La Poésie américaine « moderniste »*. Paris : Mercure de France. 1948.

poésie américaine se résumait à une défense active de Whitman. Que s'est-il donc passé avec les textes de McGrath ? Les propos tenus sur les Imagistes par le journal français peuvent faire craindre que les poèmes aient pu, après avoir été, dans un premier mouvement, acceptés, être finalement non publiés parce que pas suffisamment militants. Une deuxième possibilité est que les poèmes aient été envoyés aux *Lettres françaises* par McGrath ou son éditeur parce que ce journal, parmi les publications culturelles communistes, était celui qui avait le plus pignon sur rue. Il a donc pu faire office de 'boîte aux lettres', Aragon ou Renaud de Jouvenel – le spécialiste de littérature américaine de la maison – ayant ensuite fait publier les textes dans des pages plus spécifiquement ouvertes à la poésie ⁹⁰. Henri Deluy, à qui nous posons la question, nous oriente alors vers la revue *Europe*. Jean-Baptiste Parra, un collaborateur de la revue, nous signale que le numéro de février-mars 1959 s'intitule « Littérature des États-Unis » et comporte plusieurs mentions de Thomas McGrath. *Lo and behold !* Le volume a été, aux fins de ne pas se disperser, centré autour de la poésie et c'est justement Renaud de Jouvenel qui a eu la responsabilité du choix des textes présentés. Avant d'arrêter son choix, il a demandé conseil à deux poètes américains :

Thomas McGrath, un bon poète, m'avait signalé, en dehors des noms du sommaire ⁹¹, ceux de Sterling Brown, poète noir impossible à traduire parce qu'écrivant en une sorte de dialecte noir, Kenneth Fearing, Edwin Rolfe, Sol Funaroff, John Malcolm Brinnin, Winfield Townlet Scott, Naomi Replansky, Bert Meyers, Stanley Kiesel, Gene Frumkin, Alvaro Cardona-Hine, Sid Gershgoren, Lola Ridge. Plus récemment, Kenneth Rexroth m'en a suggéré d'autres dont Louis Zukofsky, Robert Fitzgerald, Richmond Lattimore, Dudley Fitts, Richard Eberhart, Denise Levertov, Robert Creeley, Allen Ginsberg et Lawrence Ferlinghetti. La liste de nos manques est donc imposante. Je ne pense pas que nous eussions jamais disposé d'assez de pages pour les inclure tous et, d'autre part, sans doute mon goût personnel, différent de celui de mes conseillers, m'eût-il incité à quelques éliminations mais, de toutes façons, nous n'avons pas eu entre les mains les œuvres de la plupart des poètes cités plus haut ou

⁹⁰ *Poésie* 47, par exemple.

⁹¹ Carl Sandburg (79-105), Edgar Lee Masters (105-114), Wallace Stevens (114-116), William Carlos Williams (116-125), Archibald MacLeish (125-132), Edward E. Cummings (132-140), Walter Lowenfels (140), Malcolm Cowley (141), Ogden Nash (142-143), Kenneth Rexroth (153-157), Elder Olson (158), Kenneth Patchen (159-161), Muriel Rukeyser (162-166), Randall Jarrell (167-170), John Ciardi (171).

bien nous n'avons pas trouvé, dans les anthologies américaines, des poèmes qui aient emporté notre conviction.

Les seuls poètes que j'ai délibérément écartés sont Hart Crane, proposé par Thomas McGrath et que j'ai trouvé démodé et sans grandeur en dépit de celle de ses ambitions, Vachel Lindsay que je ne place pas plus haut que le très quelconque Longfellow, et Robert Frost. Lindsay me paraît un farceur, entiché de lui-même, faussement laforguien, faussement lyrique et désuètement moderniste [...] Quant à Frost, j'y suis revenu à plusieurs reprises [...] mais, à chaque fois, j'ai été rebuté. J'admire qu'on puisse, comme Frost, écrire un poème, sur la pile de bois qui se trouve auprès de sa maison, mais ce naturalisme rustique me reste totalement étranger [...] et indifférent [...]. Sans nier le moins du monde ses défauts, ses faiblesses ou ses manques, il nous paraît que [le numéro qu'on va lire] est la contribution la plus importante (et la plus impartiale) qui ait été faite depuis longtemps à la connaissance de la poésie américaine contemporaine [...] ⁹².

McGrath est-il donc aussi à l'origine du choix effectivement présenté ? Le texte de R. de Jouvenel ne permet pas de trancher. Les noms de W. Lowenfels et M. Rukeyser peuvent faire penser qu'il n'y est pas étranger. En revanche, la liste des poètes qu'il a proposés mais dont aucun texte ne figure dans l'anthologie, porte clairement sa marque. Quant à ses propres poèmes, il est à première vue étonnant qu'aucun ne soit proposé dans la livraison d'*Europe*. « Perhaps it was out of modesty. In America poet/editors of occasional featured sections in magazines often did not print their own work alongside that of the poets they'd selected. But that was more customary in the past & has less often been the case since the '70's ⁹³ ». Puisque nous avons maintenant la preuve que R. de Jouvenel et McGrath ont été en contact, il reste un espoir de retrouver des traces de leur échange si les archives du journaliste français ont été conservées. L'actuel rédacteur en chef d'*Europe*, Charles Dobzynski, qui écrivait aussi dans les *Lettres françaises*, et Pierre Gamarra un ancien rédacteur en chef adjoint, nous apprennent que c'est vers le fonds Colette qu'il faudrait se tourner, R. de Jouvenel étant le gendre de l'écrivain. Après avoir été re-routé vers l'IMEC, c'est finalement à la Bibliothèque nationale de France qu'aboutit notre demande

⁹² Renaud de Jouvenel, *La poésie américaine moderniste*, « Autour de ce numéro », *Europe*, février-mars 1959 (Paris : Editeurs Français Réunis, 1959) 17-24 ; 23-24.

⁹³ Courriel Ray DiPalma, 14 mai 2004.

de recherche, restée sans réponse. L'invisibilité de McGrath en France est donc presque totale, aujourd'hui tout au moins.

Ajoutons, en guise de transition, que personne n'a, à ce jour, pu me confirmer l'existence du projet de scénario sur la vie de McGrath. Son exécuter littéraire, Sam Hamill, qui est aussi l'éditeur de *Letter to an Imaginary Friend* et Dale Jacobson, le poète qui fut un peu l'homme à tout faire de McGrath sur ses vieux jours, ont été extrêmement surpris par cette information venue de France. Quant à Mike Cimino, toutes les tentatives pour le contacter se sont avérées infructueuses.

2. Aux États-Unis

2. 1. Tentative d'acclimatation

Un document récent, publié en avril 2003 dans la revue en ligne de la North Dakota State University à Fargo, est particulièrement intéressant pour faire le point sur la situation de McGrath dans son pays. C'est un hommage de l'actuel poète lauréat du Dakota du Nord, Larry Woiwode, à celui qui ne l'a jamais été et qui eût, selon lui, dû l'être ⁹⁴. La rédaction est d'accord : « McGrath should have been the state's poet laureate, too – his *Letter to an Imaginary Friend* is the great epic poem of the American heartland ⁹⁵ ». Que l'œuvre de McGrath ne jouisse pas de l'audience nationale à laquelle elle peut prétendre semble chose admise par la revue et s'il partage ce sort avec Woiwode, le fort ancrage des deux auteurs dans la culture du Midwest en est peut-être la cause : « Perhaps both have been pigeonholed as regional writers, or perhaps they have been true enough to the ways of the West not to give in to publishing or political world dictates » (Freise). Nous reviendrons sur cette question du handicap géographique. Le plus instructif est cependant ailleurs : Woiwode, en croyant convaincu, tente de ramener McGrath au bercail de façon posthume, choisissant parmi les souvenirs qu'il garde de son aîné des moments où sa différence semblait s'atténuer:

⁹⁴ Larry Woiwode, « Letter from an Imaginary Friend: an homage to Tom McGrath » (http://www.ndsu.edu/ndsu/news/magazine/vol03_issue02/tom_mcgrath.shtml). [Woiwode]

⁹⁵ Kathy Freise, «An Introduction » (http://www.ndsu.edu/ndsu/news/magazine/vol03_issue02/tom_mcgrath.shtml). [Freise]

In the early eighties we took part in an evening called « The Land and Literature », or something similar, a forerunner to our final meeting, and in the midst of our agreeable exchange, abetted by an intelligent young woman urging us on, he leaned into his microphone and said to the audience as he stared at me, « If this guy is a Christian, he's the kind of Christian I can live with » – his words preserved on tape by the State Historical Society.

I first felt like laughing, but now believe it's the most complimentary statement that's been made in public, before or after, about the practice of my faith.

Later a typed letter, bristling with corrections, with this note scribbled in longhand in a margin: « God may be able to forgive the errors of this grad assistant I've been assigned, but I can't »!

A further acknowledgment of my faith, and his only admission that he had contemplated a God who forgave — but perhaps could not forgive the blasphemous rhetoric about Him, which could cause one to feel severed from His true community, in its many imperfections, in North Dakota (Woiwode).

Ceci vient après le rappel, tempéré d'humilité, des désaccords et des objections auquel se prêtent l'écrivain et l'homme McGrath :

his politics, professorships, movie-making and the rest, others have attended to, though most skip over his moment of murder ; he's killed a man, I sometimes thought, feeling a sensation over my face like a resistant hand [...]. I often found myself at odds with his interpretation of IT ALL; at some junctures of *Letter to an Imaginary Friend*, I could barely read on, or didn't, in my disagreement with his too far-flying constellations of anti-everything, or communistic excuses, as I saw it, then at the most pompous age, thirty-five [...].

Et le rachat de son âme serait d'autant plus facile que : « In his later age, he wasn't always resident in the communist hermeneutic bubble; more in love with locals and their plans for themselves on the landscape he loved to walk and write about, settled into a vexed but humorous disgust at humankind, Twainlike; You can go home again, he said, in his actions and his work » (Woiwode).

Lorsqu'il fait l'éloge de l'humilité de McGrath – « He didn't view himself as an extraordinary person [...] but as one given gifts to serve a community, for its public good ». – , c'est encore une fois pour ramener le « sens du service » de l'artiste vers la communauté chrétienne alors que McGrath plaçait

cette notion dans un contexte très différent, celui des aborigènes américains ; et n'avait-il pas dit que l'Indien était « la première blessure » de la nation américaine ⁹⁶ ?

I'd like to be remembered as a social revolutionary and what the Indians call a helper [...], I would like to be a helper, and I see the poetry as being of some help to some people [...]. My poetry is an attempt in a small way to help raise consciousness, help destroy false consciousness, and to help people who are living badly to live better. I'd like more equality and brotherhood and sisterhood, more solidarity in this bloody world ⁹⁷.

Woiwode tente une ultime domestication de McGrath en semblant s'aligner sur lui : « I pray I may so serve, over my term as laureate; and, if so, I hope it will be said as it is in one of the widest of communities in the world, in the words Johann Sebastian Bach used to write with solemn glee at the bottom of every sheet of music he composed : Soli Deo Gloria ».

On nous accordera que pour qui a un tant soit peu lu McGrath, analyser la phrase « God may be able to forgive the errors of this grad assistant I've been assigned, but I can't » comme vestige d'un non-refus de la notion d'un Dieu de pardon tient de la gageure : c'est prendre au pied de la lettre ce qui contient une bonne mesure d'ironie. Nous divergeons aussi avec la lecture que fait Woiwode du « if this guy is a Christian » et de ce qui suit, qui indiquerait plutôt, à notre sens, le refus du communiste de reconnaître à l'étiquette « chrétien » des qualités spécifiques. McGrath eût pu ajouter : « en tout cas, il ferait un bon communiste ». Enfin, quant à l'idée que McGrath serait, à la fin de sa vie, sorti de la « bulle herméneutique communiste », la lecture de quelques poèmes de *Death Song* suffit à démontrer le contraire :

⁹⁶ « The Indian is the first/ Wound » (*LIF*, 244).

⁹⁷ Thomas McGrath, « Vision and Feeling ». Interview with James H. Rogers, *North Dakota Quarterly*, 53. 1 (Winter 1985): 29-45. 43.

MY POEMS

Totally out of date
According to the bourgeois seasons.
Springtime in winter –
And winter most of the year.
(102)

« Bourgeois seasons » revendique la validité de la notion de lutte des classes. Et McGrath le poète prolétaire cueille sa « fleur inverse ⁹⁸ » hors saison. Dans un hiver qui dure le plus clair de l'année dans le Dakota du Nord de la vie, il y trouve ses fleurs de givre. À hiver, hivers et demi.

Lisons encore :

UNDERGROUND ACTIVITIES

Yes...
Fire
Stone
Flower,
As we've been fond of saying.
Also :
River, bird on the river, the early star.

But let's not forget :
Thunder can't be hidden in the closet forever.
Somewhere a piece of granite
Is learning to spell our names.
(106)

Ici c'est le double langage d'un messianisme militant qui vient doubler la réalité imposée de la mort prochaine et du renoncement à la terre. L'histoire humaine prend le dessus sur la nature : c'est le

⁹⁸ Rimbaud d'Orange, « Ar Resplan la flors enversa » (Bec, 148-152) : « Car le monde ainsi j'inverse/ Que plaines me semblent tertres,/ Je tiens pour fleur neige et givre/ Et pour chaud le froid qui tronque ».

morceau de granite qui doit apprendre ; c'est la nature qui dit l'homme. Non que ce dernier l'exploite mais le sens appartient toujours aux hommes car ils le confèrent au monde.

Dans son texte, Larry Woiwode – comme dans un discours de récipiendaire à l'Académie française – est condamné à faire l'éloge de son prédécesseur. Mais celui-ci étant imaginaire car choisi par le successeur, ce dernier s'autorise à se relier à celui dont il s'est fait l'héritier avec toute la liberté que commandent les circonstances ... de commande : relier et relire l'invoqué que sa mort vous livre pieds et poings liés. Hommage d'un et à un ami imaginaire. Car sans en avoir l'air, en recourant à un poétisme qui brouille les frontières idéologiques nettes, Woiwode prend malgré tout à son compte, liste tous les griefs habituellement retenus contre McGrath par ses adversaires : qu'il fut responsable de la mort d'un Indien, qu'il fut communiste, que son long poème s'égaré dans des impasses qui le rendent illisible à force d'idéologie – tant il est structuré par une vision jugée excessivement globale – et enfin qu'il n'était pas un homme religieux. Nous avons dans notre parcours de la vie de McGrath dit sous quel angle l'homicide involontaire sur la personne de l'aborigène américain semblait devoir être mis en perspective. Il est, de plus, inexact que le sujet soit passé sous silence. Le livre de Beeching aborde la question de front et relate le déroulement du procès. Que McGrath ne puisse en aucune manière être considéré comme un communiste au bord du repentir sur ses vieux jours, l'interview fleuve de 1987 avec Reginald Gibbons et Terrence Des Pres le fait apparaître clairement et confirme l'analyse des deux poèmes de *Death Song* : « It seems to me that the *American CP*, of all the parties that call themselves revolutionary and that are interested in the establishment of socialism here and elsewhere in the world, is probably – as *weak* as it is now – *functionally*, probably the best. I think their line is a sensible one, and I hope they stay that way » (Des Pres, Gibbons, 59). Enfin, comment ne pas entendre l'athéisme militant dans ce poème en prose, également extrait de *Death Song* intitulé « Inside the Papal Ring » ? :

INSIDE THE PAPAL RING

Inside the white marble ring of a Pope, there is, as there has always been, a tiny stairway leading down...

One kiss and the lid of the ring pops up – even, or perhaps most likely, the lid of the ring of the First Pope of the CIA,

our present pontiff, the latest version of all those anti-Polish jokes.

And so the steps lead down, toward secret water. And each step the nominative, dative, genitive, accusative, ablative, and then those faint-away classic Latin verbs : *descendere*, *dare*, *dare*, *dare* : ending in black water – but, careful !

Ah, here is a great septuagenitalial Greek porch swept free of all Stoics, a plaza, bonebright, prechristian, where the spectral mustangs of the noncommittal moon are browsing on the shadow-grass that grows as an echo of their manes...

But the steps continue down, on black and barbarian stone – a steeper pitch since the Pope's hand grows heavier as we move down, down, down toward the sunless sea.

A few encampments here. Smell of dung. Turf-fires. One plank walks out on the dark lagoon where butterfly nets of fishermen catch (always) the single star and a few fish – or shrimp stunting in the smoky light.

You may hear the singing – if you come this way, if you descend the infernal stairs to the dreamy villages of the poor : or if you go farther : to the port, the great ships to the other countries and continents of the dispossessed... There is nothing else here, inside the papal ring.

But you will notice – if you notice such things – that none of the singing is in Latin, and that, along with the *We Shall Overcomes* and the *No Pasarans*, a vast cursing against priests and landlords rises : to strike the stony heavens inside the papal ring.

(96)

Le texte de Larry Woiwode a le mérite de la clarté. Il donne en creux les 'additifs' qui pourraient mieux faire accepter McGrath : oublier autant que faire se peut son communisme, le rapprocher de la religion, ne pas tout lire. Une fois ces conditions remplies, le poète déviant pourrait rejoindre le poète lauréat sur le territoire du Dakota du Nord « around the themes that glide through their work – memory,

place, community, loss » (Freise). Thèmes qui, abordés sur le mode de la régression trahiraient bien évidemment la pensée de celui qui disait à Paul Buhle : « I was an American by accident of birth, a radical by temperament, necessity and choice, but that was enough. Whether that made me an American, I didn't give a damn » (Buhle, 1979). Nous verrons plus loin que le communisme de McGrath est, à plusieurs égards, hétérodoxe. Mais ce constat ne suppose pas pour autant les accommodements ou plutôt les coupes claires dans le vif de sa matière auxquels Woiwode a recours.

Les critiques plus franchement négatives sont, il faut bien le dire, rares mais d'autant plus précieuses quand on traite d'un écrivain écarté.

2.2. Parenthèse française : origine, objectifs et limites de ce travail

Il nous paraît opportun ici de parler de ce qui est aux sources du présent travail. Notre choix d'écrire sur McGrath afin de le faire connaître – peut-être en traduisant *Letter to an Imaginary Friend* – s'est fait pour des raisons qui n'ont de scientifique que la constatation d'un vide éditorial et critique. McGrath est quasiment inconnu en France et son œuvre n'est, pour ses défenseurs, pas assez reconnue aux États-Unis. Mais n'est-on pas aussi d'abord saisi par une écriture ? Elle vous prend au filet de ses contenus, de la forme de ses contenus et de son rythme. Malgré la part de hasard dans ce saisissement, McGrath correspondait à quelque chose que nous avions cru trouver précédemment.

La géologie m'avait conduit à rapprocher, de façon intempestive, deux poètes américains : Charles Olson et Pablo Neruda. C'était au début des années 1980. Dissuadé véhémentement par Jacques Darras de pousser plus loin l'examen de possibles intersections entre l'œuvre des deux poètes, je remisai mon ébauche au casse des idées. Je m'inclinai devant l'avis autorisé du découvreur, traducteur, défenseur militant et praticien du poème long. Il réagissait pour part, j'en suis aujourd'hui convaincu, en chrétien alors viscéralement hostile aux productions artistiques ouvertement engagées en faveur du communisme – comme l'est *Le chant général* qui avait motivé mon rapprochement ⁹⁹. Sous l'angle de

⁹⁹ Le catholicisme de Jacques Darras est au cœur de ses textes : par exemple et pour rester en contexte géologique, citons ces quelques lignes de l'avant-propos à sa traduction des *Anathémata* de David Jones (« Le bleu 'vitrail' de David Jones », avant-propos, *Anathémata*, de David Jones. 1952. Trad. Jacques Darras, Maison de la Culture d'Amiens : Trois Cailloux, 1988) 5-18 [Jones, trad. Darras]. « Le siècle ayant épuisé ses forces vives à incarner l'idée dialectique pour faire ultimement triompher une image terrestre du repos, le poème de David Jones contredit cette contradiction. Le temps s'organise à nouveau vers une fin qui le dépasse et est aussi son origine. Domesticqué par la foi, le progrès ne suscite plus la peur de l'évolution des techniques. Chose proprement inouïe, voici qu'une

la poétique et de la pensée, je perçois maintenant mieux toutes les modulations qu'il faut apporter avant d'aller plus avant dans le sens de cette intuition initiale. Dans cette mesure, Jacques Darras avait raison de refuser l'hypothèse brute de décoffrage.

La lecture de *Letter* me renforça dans la conviction qu'il y avait dans la littérature américaine un courant, un thème, qui n'avait peut-être pas été suffisamment mis en lumière. Ou peut-être l'avait-il été mais il était aujourd'hui oublié. *Moby-Dick* – surtout *Moby-Dick* relu par Charles Olson dans *Call me Ishmael* –, *The Maximus Poems*, *Myths and Texts* de Gary Snyder ont ceci de commun qu'ils représentent l'être humain au travail, n'excluent pas du champ de la littérature un matériau où il est question de la production des richesses et de ceux qui en sont les acteurs les plus immémoriaux, les travailleurs manuels dans l'industrie ou dans l'agriculture ¹⁰⁰. Écrire sur la corde d'un harpon ne signifie

sensibilité chrétienne trouve son autorité dans les sciences géologiques et archéologiques et fait reculer l'aube de l'évangélisation bien au-delà de l'étoile des mages. Dépassé, l'Ancien Testament, non contesté ! [...] David Jones sort le premier du vingtième siècle parce qu'il est aussi le premier à s'extirper des apories du siècle précédent » (13-14). Jacques Darras a certes ouvert les pages de sa revue *in'hui* à la poésie d'Aragon (*in'hui* 45 : *Reprendre Aragon*) mais remarquons l'ambiguïté du verbe « reprendre » : le relire tout en y apportant une rectification, après une quarantaine. Pourtant la parenté entre Aragon et Darras est évidente. Jacques Darras et Aragon ont en commun cette passion de tout dire en poésie, ce goût de l'épopée et cette capacité à l'écrire. Voilà deux poètes à qui l'Histoire ne fait pas peur. Et c'est sur ce terrain que Darras retrouve Aragon : « C'est une vieille amnésie l'Histoire, dans la poésie française. C'est une vieille aporie. Nous n'aurions prétendument pas la 'tête' épique, voulant dire (Voltaire) que nous manquerions des pieds appropriés. Prendre la tête pour les pieds, d'autres firent ce lapsus idéal des redressements douloureux, enfonçant les deux pieds de l'Histoire dans le même sabot. Mais nous, (Œdipiens naturels, les poètes, ne pourrions-nous pas boiter et déboiter aux files et aux rangs avec une joyeuse régularité ? Encore faudrait-il savoir quand danser sur quel pied ! O par peur atavique de l'enrégimentement, nous nous 'entêtons' à nous mal armer contre les armées du mal. La poésie devrait être immaculée et pure, entend-on répéter, donc laissons s'activer les mécaniciens professionnels aux rouages de la dialectique. Ah! qu'elle est belle, n'est-ce pas, la neige du poème chutant sur les retraites de Russie ralentissant exprès l'allure pour sentir le feu du ciel leur brûler le cou ! Ah le pur confort des mots ayant la légèreté de la plume de duvet ! » (Jacques Darras, *Gracchus Babeuf et Jean Calvin font rentrer la poésie avec l'histoire dans la ville de Noyon, poème manifeste*. Bruxelles : Le Cri édition, 1999. 5) Mais tout en écrivant le poème français le plus engagé contre le Front National à ce jour – si on excepte les paroles de rappeurs – Darras règle ses comptes avec un *establishment* poétique proche du Parti Communiste Français, issu de la Résistance et passé à la « modernité blanche », une fois la « retraite de Russie » devenue générale. « La poésie/ Je la conçois non plus *blitzkrieg*/ Comme René Char le résistant/ D'Isle-sur-la-Sorgue la fit, », lit-on dans *Le petit affluent de la Maye*, Bruxelles : Le Cri, 1993. 402. Que Darras garde à l'Histoire sa majuscule dans *Gracchus Babeuf*, que, dans l'urgence, il enrôle sa plume de catholique contre les confiscateurs de Jeanne d'Arc (sur qui il a aussi écrit) montre son engagement de poète. Mais sa démarche (souple) procède d'un autre grand récit (catholique ou en tout cas non-marxiste) de l'Histoire. Olson – autre grand interlocuteur de l'histoire – a une préférence marquée pour l'histoire vue par les yeux d'un homme, telle qu'Hérodote l'écrit, par opposition à celle, générale et militaire, de Thucydide. Que nous ayons rapproché le poète de Gloucester de celui qui, dans une section du *Chant général*, fait voisiner ce verrouilleur de l'histoire que fut Staline avec Whitman, a dû sembler monstrueux au traducteur du Quaker unanime, chantre de la liberté sans frontières. Cependant, le capitalisme américain est aussi une pieuvre sans visage qui quand il se découvre, a des bras armés d'une brutalité féroce que Neruda et McGrath ont vue et éprouvée et que réprouve, nous en sommes certains, Jacques Darras. La constitution d'une lignée de résistants dans la littérature du continent américain doit brasser large pour combattre l'hydre.

¹⁰⁰ Nous trouvons confirmation de ce sentiment dans l'article d'Ernie Brill et Dan Georgakas « Proletarian and Radical Writers, 1930s-1940s » : « The proletarian movement is usually written off as an American form of the

pas pour autant que le propos soit documentaire ou strictement technique. Le transcendantalisme n'effectue-t-il pas constamment ces passages de l'évocation de la tâche la plus concrète aux considérations les plus abstraites ? Nous nous intéressions cependant prioritairement à la présence de cette zone de l'activité humaine dans les œuvres, convaincu d'ailleurs que quand elle entrait dans une métaphore, elle faisait partie du vif de cette métaphore, qu'elle était tenon de la mortaise ou cheville ouvrière du sens, que la surface contribuait à la profondeur ¹⁰¹. McGrath continuait à mes yeux cette autre tradition épique de l'Amérique qui pouvait justifier qu'on établît des passerelles entre *Les poèmes de Maximus* et *Le chant général*. Neruda n'y saluait-il pas Whitman ? *Letter to an Imaginary Friend*, long poème nord-américain, issu d'une sensibilité radicale, renouait les fils des *Raisins de la colère*, de la chanson de protestation – de Woody Guthrie au premier Bob Dylan et à leurs héritiers –, d'un versant des transcendentalistes, était pièce à conviction majeure dans l'hypothèse d'une autre continuité de la littérature américaine. Non que l'œuvre de McGrath ne soit pas aussi parfaitement américaine selon les critères d'identification les plus généraux ressortant de l'examen des œuvres des écrivains les plus canoniques ¹⁰². Mais dans sa négociation difficile entre les courants issus du marxisme et de la Nouvelle gauche, elle était lien par-delà les ruptures. D'autres fragments essentiels de cette histoire non-écrite pouvaient être encore *Testimony* de Charles Reznikoff, *Kaddish* de Ginsberg où le communisme de sa mère est revendiqué. Nous pensons aussi à *Factory* de David Antler ¹⁰³. Notre perception de ce champ est devenue depuis moins lacunaire et nous essayons plus loin de donner un aperçu plus précis de la situation de McGrath sur ce continent mal connu de la littérature américaine engagée.

socialist realism advocated by Soviet theorists. While that connection exists, American writers drew on deep national roots. The two most celebrated stylists of the previous century, Mark Twain and Walt Whitman, had been champions of the vernacular and had written about working-class America. Even such a symbol-rich work as *Moby Dick* had the characteristic American concern for the work process » (*Encyclopedia*, 637-641) 637.

¹⁰¹ « Marx dégage cette idée féconde que le moteur de l'histoire, ce n'est pas la pensée, mais la production des moyens d'existence des hommes : 'Le premier acte historique de ces individus, par lequel ils se distinguent des animaux, n'est pas qu'ils pensent, mais qu'ils se mettent à produire leurs moyens d'existence.' [...] Ainsi le travail et ses formes d'organisation constituent 'la véritable scène de toute l'histoire' ». Gilbert Badia, avant-propos à *L'idéologie allemande*, de Karl Marx, Friedrich Engels, ed. Gilbert Badia, trad. Henri Auger, Gilbert Badia, Jean Baudrillard, Renée Cartelle (Paris : Editions Sociales, 1976). XI. [*idéologie*] La citation de Marx et Engels enchâssée dans celle de Badia est une variante du texte définitif, donnée en note p. 15.

¹⁰² *Infra*, pp. 149-152.

¹⁰³ Antler, David. *Factory*. San Francisco : City Lights, 1979.

Michel Deguy, évoquant les œuvres didactiques de Pound, parlait du caractère « fondamental et décisif » de « l'exercice de jugement » dans un art poétique ¹⁰⁴ hors toute appréciation des prescriptions et proscriptions de celui-ci. Nous mesurons sous cet angle la distance existant entre la portée de l'œuvre d'un Charles Olson par exemple, où le texte poétique est soutenu et complété par un édifice critique et théorique couvrant l'ensemble du champ de la culture – Olson proposait un nouveau paradigme – et celle, plus restreinte, de McGrath, qui a laissé assez peu de textes en dehors des poèmes, ce qui ne l'empêche pas d'avoir été dans son enseignement un véritable maître de poésie. « Many poets learned from McGrath, who was probably as great a teacher of writing as he was a poet. He never imposed his own way of writing on any of his students but seemed to bring out the best in them all » (Novak, 5). Tout ou presque reste par ailleurs à faire dans la recension des multiples articles, en général assez brefs, dans lesquels à l'occasion de la critique de livres d'autres poètes, il livrait des fragments de poétique ¹⁰⁵.

Capacité poétique et art poétique explicité ne sont pas, à notre sens, aussi liés que l'entend Michel Deguy ¹⁰⁶. Mais en acceptant même partiellement l'aune de cette mesure, qui ne met pas

¹⁰⁴ « Dix heures d'Ezra Pound » par Jacques Darras, France Culture, 10 août 1986.

¹⁰⁵ Dans son « Small Tribute to Tom McGrath », et se référant au milieu des années 1950, Philip Levine écrit : « I had been enormously impressed by his criticism, which was appearing in the most unlikely left-wing journals and called for a poetry of great social and political awareness written in a firm, lyrically sculptured mode, a poetry no one was then writing in America and no one would until Tom did » (*Life*, 103-105, 103).

¹⁰⁶ Nous reviendrons sur la correspondance entre la pratique poétique de McGrath dans *LIF* et les prescriptions de ses articles critiques, en général très concis. La nuance que nous apporterions aux propos de Michel Deguy est que, particulièrement chez les auteurs de poèmes longs, la poétique est souvent incluse dans le poème. Il y a des modes d'exposition de l'art poétique et de la poétique qui vont de l'exposé systématique hors du poème à l'absence totale, en tout cas en apparence, de réflexion ou 'miroir' littéraire dans le poème. Genette cite dans *Figures III* ce passage de *La Recherche* (Pléiade, III, 882) où le narrateur parle de « la grossière tentation pour l'écrivain d'écrire des œuvres intellectuelles. Grande indécidabilité. Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix ». Dont acte ! (Gérard Genette, *Figures III*. Paris : Le Seuil, 1972. 264) Le « And I am not a demigod, / I cannot make it cohere » du « Canto CXVI » de Pound, le « These fragments I have shored against my ruins » quatre vers avant la fin de *The Waste Land* d'Eliot, de très nombreux passages d'A de Zukofsky, conduisent à penser que le métapoétique est une caractéristique générique du poème long à caractéristiques épiques contemporain. La réflexion inclut tout le poème dans son miroir, fait liant. Le métapoétique est un des ciments de l'épique contemporain, au point qu'il n'est plus perçu comme intrusion. Les *Language Poets* ou un David Antin ont par ailleurs fait de ce « second front » - pour reprendre l'intitulé de la troisième partie, entièrement consacrée au théorique, de 'l'anthologie *Language*' de Ron Silliman *In the American Tree* une part intégrante de leur pratique poétique. L'exercice de jugement dont parlait Deguy peut être plus ou moins 'tremblé'. Pour terminer, revenons au paradigme en lisant ce passage de la section 12 de A, dans la traduction qu'en ont tout récemment donné François Dominique et Serge Gavronsky :

« Chère Lorine Niedecker / Ainsi ta mère est morte. Aujourd'hui / il fait beau et frais, c'est un jour comme / on voudrait en voir toute sa vie • Chaque / écrivain écrit une seule longue œuvre / dont il ne connaît pas entièrement la tonalité. / Il est poursuivi par des récurrences, il copie / mais boit à une source • on le saura plus / tard • qui est sa cadence. Ce qui t'a frappé, / si j'ai bien compris c'est le côté décousu de A, / il y a environ 13 ans, quand je

McGrath au tout premier plan, nous ne revendiquons pas pour lui une quelconque première place. N'est certes pas indifférent l'avis d'un grand nom de la poésie américaine, homme de gauche : Carl Rakosi, à qui, en 1993, lors du colloque « The First Postmodernists : American Poets of the 1930s Generation », Allen Ginsberg demandait quels étaient, selon lui, les noms importants apparus depuis la décennie fondatrice pour les Objectivistes, mentionna promptement McGrath, répétant son jugement laudatif : « McGrath est un grand, un très grand ¹⁰⁷ ». Pourtant, s'il est vrai que l'œuvre de McGrath a été longtemps davantage défendue qu'étudiée, aucun auteur de plaidoyer ne nous semble avoir eu le projet de faire de McGrath le « premier », contrairement à ce qu'insinue Marty Cohen dans le verdict grandiloquent et condescendant qui conclut un article très sévère, examiné ci-après.

2.3 Une attaque en règle

Marty Cohen ¹⁰⁸ dans un article qui se veut bilan, en ce qu'il couvre la totalité de *Letter to an Imaginary Friend* et les livres de, ou consacrés à, McGrath parus entre 1987 et 1992, entend remettre les choses à leur juste place. Manifestement agacé par tout ce qui s'est écrit de laudatif sur McGrath et qui tendrait à suggérer qu'il a sa place parmi les grands, il attaque sur plusieurs fronts, et comme nous allons le voir, tous les coups sont permis.

Let us see McGrath for what he truly was : an American poet with a fascination for the millennial, with the wit and good humor to produce one of the best paeans to beer since the early Irish bards, with a laugh that infects his art as well as his interviews. He must have been better company than Pound, Yeats, Eliot, or Stevens, and less inclined to mope than Crane or Lowell. He is part of the American tradition of bluster, like Whitman and Ives. His Communist beliefs and Hopi references are certainly less weird

voulais être/ absolument factuel, et je me relisais parfois/ pour ne pas perdre le lien avec ce qui/ se passait, et le 'factuel' n'est pas/ aussi figé qu'un paradigme. Je devais me/ relire plusieurs fois pour découvrir ce que je/ voulais dire. Au bout d'un certain temps, et/ sans stylo en main, me revenait ce 'factuel'/ que je cherchais • plante vivace et saisonnière./ Qu'as-tu d'autre à me dire ? J'aimerais bien/ le savoir » (Louis Zukofsky, "A" (Section 12), trad. François Dominique et Serge Gavronsky (Editions Virgile, 2003) 115-116)).

¹⁰⁷ Donald Sinclair Smith, « Tactics and Tradition in the Poetry of Thomas McGrath », diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1995, 1. [Smith]

¹⁰⁸ Marty Cohen, « The Imaginary Friendships of Thomas McGrath ». *Parnassus*, v. 21, no.1 & no.2, 1991. 193-209.

than Merrill's transcriptions from the beyond, and do not require a Scots glossary like MacDiarmid's equally Communist stew of world language and utopia. But, my friend, despite the pleasures of reading *Letter to an Imaginary Friend*, McGrath is not the artist that any of these were, and no amount of fellow feeling should lead us to overstate the case. Remember McGrath as part of the tribe. Despite his honourable wounds, do not mistake him for the chief (207).

Sur quoi s'appuient les réserves de Cohen ? Essentiellement sur la volonté partisane du critique d'aller à rebours de ce qu'il a lu. S'appuyant sur l'existence des deux ouvrages collectifs consacrés à McGrath parus en 1988 et 1992, il commence par nier la mise à l'écart de celui-ci : « The complaints of his devotees notwithstanding, these tributary essays suggest that McGrath has never lacked an audience ¹⁰⁹ » (194). Comme si M. Cohen ne savait pas ce qu'on entend par reconnaissance ! Ce que disent ceux qui déplorent que McGrath ne jouisse pas d'une plus grande audience, c'est qu'au regard du champ de réalité couvert par son œuvre, celle-ci mérite d'être mieux représentée dans des anthologies nationales à grande diffusion et par là davantage traduite. McGrath a certes d'avance vitupéré contre cette récupération mais là est l'enjeu. On ne doit pas accepter ce point aveugle dont l'existence tient bien plus à des objections idéologiques qu'à la valeur littéraire. Concédant que la rencontre avec un lectorat n'a pas été facile, M. Cohen rejoint ce que disait, en termes plus voilés, Larry Woiwode. La critique sociale contenue dans cette œuvre crée un obstacle majeur :

Barriers to McGrath's fame have included the isolation of his native North Dakota as well as the long-windedness of *Letter to an Imaginary Friend*. And McGrath has set up another hurdle : his politics. A dedicated leftist, a member of the American Communist Party, he was no fan of consumer society. The liberal reader who sometimes feels sympathetic to McGrath's tone and perceptions is nonetheless regularly challenged by his social agenda (195).

Sur le plan de la forme, le critique reproche à McGrath son didactisme. « Throughout the work are scattered promising poems whose impact is lessened by an appeal to dogma » (197). Ailleurs, le

¹⁰⁹ Remarquons toutefois que ces deux preuves de reconnaissance critique sont séparées de la première publication de McGrath, *First Manifesto* (1940) par 48 et 52 années respectivement.

grief est que « McGrath resorts to dreary abstraction » (198). Disons dès à présent que Marty Cohen semble ignorer que le didactique est une dimension essentielle de l'épique et que *Letter* étant sinon une épopée, du moins une œuvre en dialogue avec le genre, la présence de tels éléments doit au minimum être mise en perspective. Si on croit au pouvoir de fondation d'un texte et qu'on ne souscrit pas à l'idéologie dominante, activité créatrice et dissidence deviennent inséparables. Notre parcours des livres de McGrath a souligné les variations au sein d'un ensemble par ailleurs frappant par sa cohésion. En toute mauvaise foi et dans la pure tradition du critique 'belle-lettriste' face à la littérature engagée, M. Cohen reproche à l'auteur de se répéter :

Reading through McGrath in chronological order, you get the sense that you are reading the same poem over and over. It's not just the constancy of his themes ; often it's literally true : *Selected Poems* begins with excerpts from *Movie at the End of the World* (1972), which itself culls work from *First Manifesto* (1940) and « The Dialectics of Love » (from Swallow's *Three Young Poets*, 1942). The effect of this recycling is paradoxical, like so much of McGrath : conservative, thrifty, Scots-Irish, and old-fashioned – timeless yet stodgy (201).

Mauvais procès en vérité de reprocher à un poète que des éditions successives de ses poèmes choisissent partiellement les mêmes textes ou qu'une anthologie soit composée d'extraits de livres antérieurs ¹¹⁰. Nous voyons ensuite les conclusions hâtives auxquelles arrive M. Cohen : le caractère intemporel des textes de McGrath est dû à ses origines ethniques, scoto-irlandaises, qui le portent à la pingrerie, au conservatisme et à l'éternel retour de l'ennuyeux. Il y a des façons plus intéressantes d'évoquer ce que nous appellerons l'irlandicité de McGrath et de mesurer l'impact que celle-ci a effectivement dans son œuvre.

C'est aussi le propos polémique qui fait voir à M. Cohen des paradoxes là où il ne s'en trouve qu'en apparence. Lorsqu'il écrit comme un reproche : « His is a nostalgia for a world that never was » (203) ; ou qu'il entend souligner une incohérence en évoquant « McGrath's vacillation between lyricism and revolution » (204), il ignore d'une part le lien avéré entre lyrisme et littérature de l'idée révolutionnaire : le lyrisme, par romantisme interposé, est une des voix préférées de la révolution, qu'il

¹¹⁰ *The Movie at the End of the World* est une sélection de six livres différents (et non de deux).

soit mis au service de l'expression d'une douleur ou de chants guerriers catalyseurs du processus de changement. D'autre part, le fait qu'une chose n'ait pas été n'est pas contradictoire avec la nostalgie de ce qui eût pu être ni avec le désir de rouvrir ce passé. « I've read some of Benjamin » disait McGrath (Des Pres, Gibbons, 97). Un rapprochement plus systématique entre ces deux marxistes atypiques sera l'occasion de préciser ce qu'il faut entendre par le pouvoir révolutionnaire de ce retour vers, et sur le passé – dont le lyrisme élégiaque est une forme d'expression.

L'étendue du registre de McGrath a été maintes fois soulignée et c'est à notre sens l'aspect le plus incontestable émanant du corpus de ses textes, établissant son droit à une attention de la critique, en deçà de la discussion de sa valeur. La présentation de cet aspect de l'œuvre sous l'angle du pathologique en dit long sur l'objectivité de M. Cohen : « [...] you could more accurately describe his movement from formal to free verse and from career to career (and back) as a symptom of doubt stemming from his late start as a poet » (201). Publier son premier recueil à vingt-quatre ans n'est pas ce que nous appellerions des débuts tardifs ¹¹¹. Quant à la versatilité de McGrath en matière professionnelle à laquelle il est fait allusion, elle était une conséquence de sa perte d'emploi au Los Angeles State College à la suite de son refus de coopérer avec la commission d'enquête maccarthyste, donnée dont M. Cohen prend acte mais qu'il retourne ensuite contre celui dont il veut régler le compte.

Relevons encore deux coups portés de façon plus subtile. M. Cohen écrit en 1991 alors que les études post-coloniales ont déjà un impact critique. Traiter l'intérêt de McGrath pour les choses indiennes sur le mode ironique, en faire un simple avatar ou un masque de plus, venant d'un qui se serait chroniquement ingénié à se mettre en exil mais se cachait derrière le paravent de l'humour (209) était en effet un moyen facile de le discréditer : « a Native American-sympathizer among Anglos », telle est la vignette caricaturale qui réduit à une simple posture un authentique engagement. M. Cohen qualifie le narrateur de « You Can Start the Poetry Now, Or : News from Crazy Horse » (1964) ¹¹² de « Geronimophile » (201). Une autre manière de sabotage consiste à relever, en ces années sensibles aux

¹¹¹ *First Manifesto* en 1940.

¹¹² *The Movie*, 127. *Infra*, pp. 492-495.

voix minoritaires – occultées par l’Amérique blanche, anglo-saxonne protestante et masculine – tel moment de *Letter to an Imaginary Friend* où par le biais de l’intrigue, le narrateur en vient à célébrer une confrérie, uniquement masculine il est vrai, de poètes et raconteurs. La période et le lieu où se déroule la scène – le début des années 1920 dans le Dakota du Nord – rendent tout à fait plausible ce type d’assemblée. Mais la volonté de l’auteur, en mentionnant l’absence de femmes dans cette assemblée, est très claire : il s’agit de sous-entendre que McGrath, malgré ses engagements révolutionnaires, participe par ailleurs à la perpétuation de l’ordre oppressif. Et l’auteur d’alimenter les soupçons de phallocratie en nous informant de la forte représentation de McGrath dans l’anthologie éditée entre autres par Robert Bly : *The Rag and Bone Shop of the Heart : Poems for Men*.

En conclusion, pourquoi tenter de plaider la cause de l’inclusion de McGrath aux ‘grandes’ anthologies quand, ajoute M. Cohen, il est patent que « McGrath does not anthologize well » (203) ? Afin de river le clou quant à ce qu’il avançait plus tôt concernant le public de McGrath, l’auteur de l’article exprime sa conviction que loin d’avoir été mis sous le boisseau par la liste noire, cet épisode de sa vie a donné une patine à l’œuvre, sans laquelle son audience ne serait pas ce qu’elle est : il n’eût alors été qu’un poète vaguement de gauche parmi d’autres. Que l’isolement auquel le condamnait le maccarthysme ait conduit McGrath à se construire un refuge dans la maison de mots de son long poème est très probable. Qu’un épisode marquant de la biographie d’un auteur puisse ajouter à son aura est indéniable mais non-pertinent pour ce qui est de la valeur littéraire de son travail : le fait que Rimbaud ait été trafiquant d’armes n’enlève ni n’ajoute rien aux *Illuminations*. Tous ceux qui prennent fait et cause pour l’œuvre de McGrath ne le font pas parce qu’il a été victime du maccarthysme mais aussi parce qu’il persiste en Amérique un maccarthysme résiduel, pour reprendre une expression de Frederick C. Stern dans la préface à *The Gates of Ivory, the Gates of Horn*, qui justifierait qu’un opposant politique d’alors soit pour longtemps encore condamné à repasser au tribunal de la critique, en attendant que « le tribunal du temps ¹¹³ » ne rende son verdict. Le grand récit de la nation américaine sait avoir la mémoire très longue avec ceux qui ont mis en question ses fondements.

¹¹³ L’expression est de Pascal Quignard, *Petits traités* (Maeght Editeur, 1990) Tome VIII, 87-122.

Tocqueville l'avait observé : « En Amérique, la majorité trace un cercle formidable autour de la pensée. Au dedans de ces limites, l'écrivain est libre ; mais malheur à lui s'il ose en sortir ¹¹⁴ ». Et que mettait Whitman derrière le mot « country » quand il rendait conditionnelle l'admission d'un poète à chanter l'Amérique ? « (The proof of a poet shall be sternly deferr'd till his country/ absorbs him as affectionately as he has absorb'd it) ¹¹⁵ ». Jusqu'où un poète américain peut-il avoir mis en question la nation ?

2.4. Réserves littéraires

Dans son article paru en 1995 ¹¹⁶, W.S. Di Piero ne cherche pas à rompre des lances avec qui que ce soit. Il expose les objectifs que McGrath lui paraît s'être assigné en écrivant *Letter to an Imaginary Friend* et dit dans quelle mesure ces objectifs ont ou n'ont pas été atteints selon lui. Ses jugements sont de nature esthétique et de ne pas les partager n'empêche pas de reconnaître que l'œuvre a été jugée à sa juste richesse. La poésie politique, rappelle Di Piero, signifie une prise en charge de la mémoire douloureuse de la tribu par la voix poétique. Tout en assumant ce rôle de témoin du collectif, le poète projette un rêve programmatique ou performatif. McGrath nommait la forme qu'il avait choisie pour ce faire « pseudo-autobiographique ». La toile qu'il tissait aurait pour chaîne ces moments de sa biographie susceptibles de faire sens au-delà de son existence individuelle et pour trame la somme d'autres destinées qui en s'additionnant convergeraient vers un sens, donneraient la direction à suivre.

C'est ici que pour Di Piero se situe le premier échec de *Letter*: « The poem's busted grandeur is built in nearly equal measures of dramatic intelligence and repetitive prophetic assertiveness, and the poem's greatest defect is its failure to realize both at once » (43). Nous retrouvons ici le reproche à l'encontre d'un excès de 'régie politique' dans le texte, sans toutefois que l'auteur tienne rigueur à McGrath de son contenu propre.

¹¹⁴ Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*. 1835 (Paris : U.G.E., 1963) 153.

¹¹⁵ Walt Whitman, « By Blue Ontario's Shore », *Leaves of Grass*. 1867 (New York and Scarborough, Ontario: Signet Classic from New American Library) 281. [*Leaves*]

¹¹⁶ W.S. Di Piero, « Politics in Poetry: the Case of Thomas McGrath », *New England Review* 17. 4 (1995) : 41-46.

Di Piero voit bien le rapport entre le pseudo-autobiographique et la volonté réitérée du narrateur de *créer* une légende, c'est-à-dire « ce qui doit être lu » : « He will tell legend before fact because it stills reality into scenes that represent a culturally specific but representative past and a humanely general future » (42). Le texte devient donc le premier lieu où doit être mise en pratique une forme d'action, ce qui, en poésie, consistait pour McGrath en la conjonction d'un élargissement de la conscience qu'il nommait « stratégique » et de réactions plus directes à l'urgence d'un réel avéré – l'histoire par exemple – qu'il nommait « tactiques ». Ce que Di Piero appelle la « loyauté » de McGrath à son poème comme pierre de touche de son engagement l'amène, à ses yeux, à un deuxième échec. McGrath écartèle son poème entre les exigences de la remémoration et celles de l'imagination. « Erudition, ordinary recollection, fact-hounding, the plying of evolved forms – these are poetry's conservative activities » (42). Ce versant du poème, celui de la curiosité inspirée, est selon Di Piero une réussite. Il juge en revanche excessives les errances du langage en liberté. À trop vouloir accomplir sur la page, l'hyperbole retombe à plat :

his poem is flattest and most inconsequential when it's doing its most extravagant strategic work. *Letter* sags not when McGrath directs the will toward political change but rather when the language too promiscuously generates its own inventions. McGrath's protagonist is a vagrant pupil of revolution, and the dramatic work required to move him from episode to episode, and to prophesy the developing vision of a changed world, brings about a hyperactive sameness, a hallucinatory blur, colorful and rapid, but indistinct. The poem cannot outsmart itself (42).

La troisième réserve émise par Di Piero concerne la version mcgrathienne d'un nouveau mariage du ciel et de l'enfer, c'est-à-dire d'une inversion blakienne reformulée. À nouvelle vision, nouveaux apprêts symboliques : McGrath utilise pour ce faire l'image d'une « ronde » où se donnent la main figures de démons angélisés et de personnages historiques de la tradition révolutionnaire à laquelle vient se mêler un élément de la cosmologie hopi :

(And the bells clang from the rushing trucks and tall towers)
 Time ! – to change angles and angels and to reinstate
 Cham, Amoymon, Marx, Engels, Lenin, Azael,

Stalin, Mahazael, Mao, Sitrael – Che-Katcína –
O yield up the names of the final Tetragrammaton ! –
Time ! To make sacred what was profane ! Time ! Time !
Time !
To angelize the demons and the damned...
(LIF, 301)

Autant le détail que le caractère extrêmement mêlé de cette liste pose problème à Di Piero : « The list, equitably ranking side by side occult demiurges, authors of police states, political theorists, and the director of genocide against his own people, is more outrageous than any of Blake's terms in his marriage of heaven and hell, but it is historically vile and indiscriminate » (45). Dans le geste qui consiste à mêler Che Guevara et le katcína hopi, le critique voit d'abord une nouvelle manière de colonisation culturelle avant de se raviser : « Poets, of course, take over metaphors that in the end most powerfully complete their vision. And violation or sacrilege may be necessary to make a new, more comprehensive, more intensely spiritual order » (45). Il diagnostique plutôt une contradiction, historiquement marquée : « I think McGrath knew he was into some trouble [...]. He asserts that the poem's project is "to make sacred what was profane". He wants myths without gods, which perhaps identifies him as a political intelligence formed in the 1940s. He is a non-believer who, in his vision of existence, understands as Pound did that a just political order requires spiritual vitality and relatedness » (46). La cohérence du poème est donc fragilisée par cette introduction d'un sacré profane dans l'idéologie par ailleurs maintes fois réaffirmée: « *Letter* is a chiliastic script in rough draft, and its vision of political unity is authorized finally not by ideological orthodoxy but by a spiritual consistency, however vaguely articulated ». Di Piero, ainsi que le confirme la sélection de poèmes qu'il place à la suite de son article, laisse donc quand même en fin de compte à McGrath le bénéfice du doute. Nous partageons sa lecture de forces contradictoires travaillant l'œuvre de McGrath mais pas dans les mêmes termes. Et si nous voyons dans ces antagonismes internes des raisons qui ont pu jouer leur rôle dans l'occultation de la poésie de McGrath, nous proposerons diverses manières de les lire et de les résoudre sans les effacer, à la lumière notamment du marxisme non-systématique de Walter Benjamin. Cette tension fait pour nous le prix et la richesse de la voix de McGrath. Elle montre, en tout cas que loin de faciliter sa réception, la

complexité de son communisme traversé par d'autres courants semble avoir été préjudiciable à la bonne réception de sa *Lettre à un ami imaginaire*, plutôt que l'inverse.

L'analyse des trois documents qui précède montre que McGrath reste une cause à défendre aux États-Unis ¹¹⁷. S'il y a des feux verts qui s'allument sur la voie de sa reconnaissance, des obstacles demeurent. Ainsi, un colloque devait lui être consacré lors du congrès 2003 de l'American Literature Association. L'organisateur a dû l'annuler, un intervenant ayant fait défection. Pourquoi ? Depuis l'année 2000, deux nouveaux livres sur son œuvre sont en recherche d'éditeur. L'un des deux aurait trouvé preneur si celle qui coordonne l'ouvrage avait accepté de l'orienter davantage sur la personne que sur les textes. Comme si, à force de vouloir faire reconnaître le nom propre, les amis de McGrath eussent voué ses textes à une négligence critique. McGrath a suscité, il est vrai, une littérature relativement abondante d'un clan de proches sous forme de récits de souvenirs, d'hommages poétiques et de travaux critiques dont n'est quasiment jamais absent le plaidoyer.

2.5. L'enthousiasme partisan : corollaire de l'écartement

Pour bref inventaire. En 1982, le *North Dakota Quarterly* consacre toute une livraison à McGrath, intitulée *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath* ¹¹⁸, inaugurant cette tradition dans l'approche de « l'œuvre inséparable de l'homme », dont s'explique Fred Whitehead dans son « Introduction » : « Though Tom McGrath has been a college and university teacher for many years [...] his life and work have also seemed somehow decidedly uncloistered. Some contributors here have indeed been students and colleagues, but we have especially wished to have memoirs from some of Tom's comrades-in-arms going back over several decades » (*Festschrift*, 5). L'homme 'lui-même' est présent à travers quatre textes. Il choisit en particulier de reproduire sa déposition devant le tribunal de

¹¹⁷ Le 18 février 2002, nous recevions un courriel de David Haven Blake, auteur d'un article sur le rapport de McGrath à l'héritage jeffersonien. En l'espace de quelques lignes, mon correspondant écrivait ces deux phrases : « He [McGrath] deserves much more recognition than he has thus far received [...]. Please let me know if you've got any questions about the essay when you read it. We fans of McGrath have to stick together ».

¹¹⁸ *North Dakota Quarterly* 50. 4 (Fall 1982). [*Festschrift*] Une édition augmentée, ne portant pas de date de publication, est parue entre 1988 et 1990.

la *House Un-American Activities Committee* et donne un « McGrath on McGrath », qui est un montage de formulations de sa conception de la poésie livrant un accès aux coulisses de sa création, en particulier de l'écriture de *Letter to an Imaginary Friend*. Sur les vingt-sept autres textes de la revue, sept seulement entrent dans la catégorie « critique » au sens universitaire du terme, deux sont à la frontière entre biographie de McGrath et critique, un est entre récit de souvenirs et critique, six relèvent des « mémoires », onze contributions sont sous la forme de poèmes dont l'un est signé par cette figure tutélaire du radicalisme des Grandes Plaines qu'est Meridel LeSueur et qui se termine ainsi : « He has spoken out of the plains silence./ He has redeemed the carrion of sorrow./ He has impregnated the grain of the future. / We are ready for bread » (*Festschrift*, 56-58). Marty Cohen, dans l'article commenté plus haut, estime certains jugements exprimés dans *Revolutionary Poet*, le volume suivant consacré à McGrath en 1988, être de l'ordre de la basse flatterie ¹¹⁹. Mais l'étude d'E.P. Thompson, l'historien de la classe ouvrière anglaise, intitulée « Homage to Thomas McGrath », est tout à la fois célébration, éloge, manifeste pour l'homme et la lecture de l'œuvre inspirés par la sym-pathie de l'amitié et première étude critique de fond, premier bilan, première tentative de réponse à l'interrogation que pose ce lectorat qui n'arrive pas à se constituer. L'objet d'étude est inextricablement mêlé à l'intérêt, aux affects qui portent le chercheur : mais la subjectivité n'est pas une erreur. Elle serait ici plutôt rectification d'une erreur, sous la plume d'un historien mû par la passion de rendre une place aux anonymes, démarche dans laquelle s'intègre cette volonté d'habiliter un nom propre – « Thomas McGrath » – à être sujet d'étude et cause de joies de lecture et réflexion, un nom propre menacé par l'anonymat, destin inacceptable pour qui connaît le méconnu. Michael Löwy, dans la conclusion de l'ouvrage qu'il consacre à une lecture des « Thèses sur le concept d'histoire » de Walter Benjamin citait d'ailleurs la préface de Thompson à *The Making of the English Working Class* ¹²⁰ :

Je cherche à sauver de l'immense condescendance de la postérité le pauvre tricoteur sur métier, le tondeur de drap luddiste, le tisserand 'obsolète' qui travaille encore sur un

¹¹⁹ « Some of the statements in the Stern anthology are downright fawning » (Cohen, 207).

¹²⁰ Michael Löwy, *Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire » de Walter Benjamin* (Paris : P.U.F., 2001). [Löwy].

métier à main, l'artisan 'utopiste' [...]. Il est bien possible que leurs métiers et leurs traditions aient été moribonds : que leur hostilité à l'industrialisation naissante ait été alimentée par un point de vue passéiste ; que leurs idéaux communautaires aient été des rêves ; que leurs conspirations insurrectionnelles aient été téméraires [...]. Mais [...] certaines causes perdues de la révolution industrielle peuvent nous éclairer sur des plaies sociales encore ouvertes aujourd'hui ¹²¹.

Que se boucle une boucle entre Benjamin et McGrath par le biais d'un historien des sans-voix est pour nous une précieuse confirmation du rapprochement que nous tentons plus loin entre les deux 'exilés' des courants majoritaires du marxisme ¹²². En 1991, un an après sa mort paraît *Blues for Tom McGrath* de Dale Jacobson, élégie impersonnelle dont la manière rappelle « In Memory of W.B. Yeats » d'Auden. « But the place was not the same:/ though its currents fed the clocks,/ the houses were lit, the faucets worked, and somewhere people had reason to laugh, time diminished all by the number of one/ beneath the innumerable and hidden stars ¹²³ ». En 1993, Jack Beeching publie *A Memoir of Thomas McGrath*, prose d'une trentaine de pages suivie d'un poème. Par la relation qui s'y trouve des circonstances dans lesquelles McGrath tua l'Indien Chippewa, le texte est, nous l'avons dit, la déposition d'un témoin à décharge. Il contient en outre de précieux aperçus sur les composantes hétérogènes au marxisme doctrinaire que McGrath portait en lui : une 'celticité', un penchant libertaire malgré cette fidélité indéfectible au CPUSA : « Tom's closer friends in poetry as in life were apt then as later to be marked with a wobbly, monkey-wrenching or anarchistical streak. Temperamentally, whatever at one time or other may have been our formal affiliation, we were bolsbies rather than bolsheviks. Looking back, I think the ideological distinction hinted by our joke-word 'communard' was exact ¹²⁴ » (Beeching, 7). En 1999, Reginald Gibbons, un des maîtres d'œuvre du second ouvrage consacré à

¹²¹ E.P. Thompson, *La formation de la classe ouvrière anglaise* (Paris : Gallimard, 1980) 16.

¹²² « If history is a record of survivors, Poetry shelters other voices » écrit Susan Howe sur ce passage de témoin entre le poète et l'historien. Susan Howe, « Encloser », in Bernstein, Charles ed., *The Politics of Poetic Form : Poetry and Public Policy* (1990), New York, Roof, 1992, 175-196.

¹²³ Dale Jacobson, *Blues for Tom McGrath* (LaPorte, Minnesota : First Printing Spirit Horse Press, 1991) 3.

¹²⁴ *Supra*, note 20.

McGrath et lui-même traducteur et poète, donne un *Homage to Longshot O'Leary*¹²⁵, recueil qui s'achève sur un poème de dix-huit pages où il redonne vie au masque favori de McGrath, apparu dans son troisième livre¹²⁶. Entre mémoires et forme lyrique, cette réinvention, ce retour sur scène de McGrath avait déjà été tenté par Eric Blau sous la forme d'une pièce de théâtre, *The Grass Eats the Horse*, en 1990¹²⁷.

La radicalisation conservatrice et impérialiste du pouvoir américain sous George W. Bush encourage à s'intéresser à nouveau aux résistants d'époques passées où, au nom de la démocratie et de la sécurité nationale américaines, la liberté d'opinion et d'expression étaient muselées. « Le présent a fouillé avec son crochet les coquilles et les gravats. Soudain il extirpe et il fait rutiler sur les étiquettes ou les bandes les anticipations qu'il se souhaite [...]. Curieuse structure : le passé est toujours neuf. Il n'y a pas moyen qu'un passé ne soit pas contemporain [...]. Ce n'est pas en tant que passé que le passé se renouvelle. Le passé se renouvelle parce que le présent change¹²⁸ ». Ces lignes de Pascal Quignard, très benjaminienes, décrivent le processus par lequel ont pu paraître en 2002 et 2003 deux livres fortement marqués par l'empreinte de Thomas McGrath. En 2002, le livre d'Estelle Gershgoren Novak, a redonné une actualité aux « Poets of the Non-Existent City » de « Los Angeles in the McCarthy Era » sous la forme d'une anthologie commentée. V.B. Price, le préfacier, écrit au sujet de la pertinence du travail de l'auteur: « And she shows what it takes to survive and flourish creatively in a climate of political oppression, a topic especially relevant in our times of diminished civil liberties in the wake of the terrorist attacks on New York and Washington, D.C., in September 2001 ». La conclusion de la préface parle d'une « ongoing 'us or them' cold war culture like our own » qui avait réussi à oblitérer l'existence de ce foyer poétique actif pendant plus de dix ans dans la région de Los Angeles. Mais le présent a finalement rattrapé ce passé, c'est-à-dire l'a rejoint et le réhabilite, le rédime. La vision rétrospective mesure l'impact de la présence de McGrath à qui le livre est dédié : « In memory of

¹²⁵ Reginald Gibbons, *Homage to Longshot O'Leary* (Duluth, Minnesota, Holy Cow! Press: 1999).

¹²⁶ *Supra*, pp. 48-49.

¹²⁷ Eric Blau, « Act Three of *The Grass Eats the Horse*: a Play about the American Poet Thomas Matthew McGrath » *North Dakota Quarterly* 58.1 (Winter 1990)

¹²⁸ Pascal Quignard, « Le tribunal du temps », *Petits Traités* (Maeght Editeur, 1990) T. VIII, 112-113.

Thomas McGrath, the guiding spirit », lit-on en dessous d'une photo placée au seuil du livre. McGrath se serait sans aucun doute raillé de cette sanctification – tous les embaumeurs ne mettent-ils pas au cadavre des bandelettes ? – mais il aurait certainement pu comprendre l'utilisation tactique de l'icône comme bannière, apport d'énergie. Le principe d'une anthologie de poètes redécouverts répond aussi à un souhait qu'il avait exprimé ¹²⁹. Les termes pour évoquer son rayonnement font en tout cas mouche pour les partisans de la lecture de McGrath : « In hindsight it was McGrath's personal charisma, warmth, knowledge, talent and sensitivity to people and writers that was the attractant necessary to create a community of writers. When McGrath lost his job at Los Angeles State College, hundreds of students came out to protest and to hear him speak. As poet and personality he held everything together at the beginning, the journal [*Coastlines*], social activities, readings » (Novak, 8). En 2003 c'est *Factories and Cities*, un long poème de dissidence de Dale Jacobson dédié à « Thomas McGrath and Meridel LeSueur whose words ride the future ¹³⁰ » qui voit le jour. La force de ce texte-brûlot plonge ses racines vers l'œuvre du prédécesseur avec les accents de l'élégie pour mieux rejaillir dans le présent troublé de l'Amérique et s'en prendre avec une violence brechtienne à « Bush the Pretender's/ perpetual war against any terrorism not his own » (Jacobson, 2003, 150).

Avant d'achever ce point sur la réception de l'œuvre de McGrath et de la situer dans un contexte plus large, donnons un autre bref aperçu d'un guide de notre démarche : les œuvres

intègrent leur préhistoire et leur fortune – une fortune en vertu de laquelle leur préhistoire se révèle être elle aussi soumise à d'incessants changements. Elles [...] apprennent comment leur fonction est capable de survivre à leur créateur [...], comment l'accueil par les contemporains est un aspect de l'influence que l'œuvre d'art exerce

¹²⁹ Évoquant Don Gordon, celui qui l'avait incité en cet après-midi de 1954 à se mettre à la tâche du long poème qu'il disait vouloir écrire, McGrath regrettait son invisibilité en ces termes : « Gordon is one of the scandals of our poetry. He is one of our great *lost* poets, his books now out of print and his poems in none of the standard anthologies. Yet he is surely one of the very best of the revolutionary poets. Blacklisted in the fifties, he continued to write all through those bad times while the semi-official academic poets hunted for symbols, too removed or too cowardly to notice war and repression just outside the window. (Someone ought to do a Lost Poets anthology. I will add another name: Naomi Replansky of whom I could say what I've said of Gordon. » (« McGrath on McGrath », *Festschrift*, 14) Témoignant d'un changement de cap éditorial, *Poets of the Non-Existent City* annonçait la publication des poèmes complets de Gordon par The University of Illinois Press. (Novak, 92). C'est chose faite. Quant à Naomi Replansky, l'essentiel de ses œuvres est désormais disponible dans *The Dangerous World : New and Selected Poems, 1934-1994*.

¹³⁰ Dale Jacobson, *Factories and Cities* (1stBooks Library, 2002). [Jacobson, 2003]

aujourd'hui sur nous, et comment cette influence ne repose pas seulement sur la rencontre avec l'œuvre, mais aussi avec l'histoire qui lui a permis de venir jusqu'à nous ¹³¹.

V. Refaire émerger un Continent oublié

Ah ! quelqu'un parlera. La muse, c'est l'histoire.
Quelqu'un élèvera la voix dans la nuit noire ¹³².

1. Le regain d'intérêt pour la littérature de gauche

Les efforts pour faire connaître et reconnaître l'œuvre de McGrath sont inséparables d'un regain d'intérêt pour cette 'tradition oubliée' que nous évoquions plus haut. Dans son étude fondatrice sur McGrath, E.P. Thompson indiquait dans l'ultime note :

Among those who read early drafts of this essay I benefited especially from the comments of my friend, the late Warren Susman. He suggested that, while McGrath's poetry is unique, I have overstated the uniqueness of his experience. Between the "twin poles of the academy" ("The 1940's and 1950's saw the triumph of the New Criticism and its favorite poets on virtually every American campus") and its "official" opposition, McGrath was not exceptional in being ignored and isolated. The forest of little journals in most parts of the States – in many of which McGrath found refuge and hospitality for his own poems – is witness to a different story, and (Susman suggests) "for the cultural historian his *typicality* as well as his uniqueness are important cultural facts" » (*Life* ¹³³, 157).

Il y a, au-delà du plaidoyer pour un poète isolé, la publication de nombreux autres textes restés longtemps indisponibles et toute une relecture des classiques sous un jour nouveau. Les empoignades autour du Canon sur les campus américains lors des années 1980 ont contribué à cette redécouverte qui est en cours. La possibilité même d'un canon fut contestée. Émergèrent de ce conflit des canaux

¹³¹ Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », *Œuvres III* (Paris : Editions Gallimard, 2000) 174.

¹³² Victor Hugo, « Joyeuse Vie », *Les Châtiments* ; 1870 (ed. Jean-Marc Hovasse, Paris : GF Flammarion, 1998) 152.

¹³³ *Life* renvoie à *Thomas McGrath: Life and the Poem* (1987), Reginald Gibbons, Terrence Des Pres eds., Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1992

d'expression de voix jusques là refoulées, notamment par le développement des études post-coloniales. Benjamin disait à propos de l'histoire littéraire : « la fontaine de Jouvence de l'histoire est alimentée par le Léthé. Rien ne rénove comme l'oubli ¹³⁴ ». Il entendait par là que chaque époque requérait qu'on laissât un certain nombre de choses de côté et que priorité fût donnée non à une histoire littéraire exhaustive, « muséale » mais au fait de « donner à voir dans le temps où elles [les œuvres littéraires] sont nées le temps qui les connaît » (*ibid.*, 283). C'est donc dans la nature dialectique des choses que l'histoire ne cesse de produire des écrivains écartés. La contestation et la constitution d'un canon sont des tâches jamais terminées. Chaque époque se réinvente une lignée d'ancêtres. Dans l'essai sur Fuchs, Benjamin parle à ce sujet de l'obligation « d'abandonner l'élément épique de l'histoire » (*ibid.*, 175), cette dernière devenant « pour lui l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps vide, mais une époque, une vie, une œuvre déterminées. Il fait éclater la 'continuité historique' chosifiée pour y isoler une vie individuelle » (*ibid.*, 175).

Ces dernières années ont vu, sous l'impulsion de presses universitaires notamment du centre des États-Unis ¹³⁵, la republication de nombreuses œuvres d'auteurs dont les engagements politiques dans les rangs de la *Old Left* avaient favorisé l'oubli. La publication des deux éditions successives de *The Encyclopedia of the American Left* ¹³⁶, somme d'un héritage malgré tout toujours menacé outre-Atlantique¹³⁷, participe très certainement de cette volonté de proposer une lecture alternative du passé national. Cette encyclopédie fait une large place à la littérature. Alan Wald, un des contributeurs de l'encyclopédie en ce domaine, a par ailleurs rassemblé une forme d'inventaire de cet effort éditorial pour ressusciter tous ces auteurs, un temps populaires, mais victimes d'une négligence un peu concertée

¹³⁴ Walter Benjamin, « Histoire littéraire et science de la littérature », *Œuvres II* (Paris : Editions Gallimard, 2000) 280.

¹³⁵ Par exemple The University of Illinois Press et sa *American Poetry Recovery Series*.

¹³⁶ Mari Jo Buhle, Paul Buhle, Dan Georgakas (sous la direction de), *The Encyclopedia of the American Left* (New York et Oxford : Oxford University Press, 1990 et 1998).

¹³⁷ La question de l'incompatibilité fondamentale et essentielle du socialisme avec les États-Unis ne sera jamais close mais elle est périodiquement reposée. La théorie constitutionnaliste de T. J. Lowi « that federalism, properly understood, is the primary factor, working its influence directly as well as indirectly » nous semble extrêmement convaincante. Elle explique la répression souvent brutale qui, de façon plus immédiate, a dans les faits, tué dans l'œuf les tentatives les plus poussées vers un socialisme. (Theodore J. Lowi, « Why Is There No Socialism in the United States », *Society* 22 (2), Jan.- Feb. 1985.

depuis, dans *Writing from the Left*¹³⁸. Les « Années Trente de la Révolte » (*Rebel Thirties*) bénéficient plus que toute autre décennie du 20^e siècle de cette exhumation. Thomas McGrath n'a lui commencé à publier qu'en 1940. Il est pourtant, à certains égards, par ses engagements et son destin éditorial, logiquement rapproché des auteurs de la décennie précédente. Donald Sinclair Smith dans la préface à la thèse qu'il lui a consacrée écrit de lui : « [he] is the kind of literary figure scholars interested in canon revision dream of finding : an arguably major twentieth-century American poet whose work has gone almost unnoticed by academics, and one whose signature poetic concerns and strategies require research into theoretical issues of canonicity and literary history » (Smith, iii).

2. Contre quoi ce renouveau se construit

Contre quoi se construit ce renouveau ? Il met en question un oubli de l'histoire, du référent, du monde, un désengagement de l'écrivain en dépit de toutes ses affirmations du contraire, selon lesquelles il se positionnerait politiquement par la forme. « History is a nightmare from which I am trying to awake », avait dit Joyce, pionnier du modernisme et d'une recherche formelle éloignant plus encore le roman de l'illusion naturaliste de Zola. Or, le post-modernisme, qui a été le continuateur des recherches formelles de la première moitié du 20^e siècle, est issu d'un consensus mou sur la fin des grands récits, au premier rang desquels l'histoire, et il a massivement contribué, par ses œuvres, à l'arasement des dénivelés idéologiques, à l'adoucissement du polémique par l'esthétique. La primauté du jeu – jeu ludique sur les formes, les genres et les ressources de la bibliothèque mondiale – a réinstallé l'écrit-vain dans une confortable autonomie. Le post-moderne s'autorisant tout, il rendait à l'écriture, sous couvert de contemporanéité, sa liberté de ne pas s'engager. La lutte – mais pourquoi aurait-il fallu absolument de la conflictualité ? – serait désormais dans les codes. Mais ce débrayage a pu conduire à des œuvres très complexes dont la lecture n'est pas nécessairement jubilatoire ; de plus, la contestation de modes antérieurs de représentation est une cause dont l'urgence est redevenue secondaire. Le monde est à nouveau dans une ère de violents affrontements idéologiques provoqués par la volonté agressive de

¹³⁸ Alan Wald, *Writing from the Left* (London, New York: Verso, 1994). [Wald, 1994]

domination étatsunienne et l'imposition d'une *pax americana*. Ceci induit un nouveau manichéisme tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des États-Unis et la neutralité/ neutralisation du politique dans les œuvres par l'obstacle d'une forme extrêmement complexe – héritage du premier modernisme – ne répond plus à une exigence de sens, d'intelligibilité minimale, de lisibilité politique claire et militante.

Le post-moderne dans la poésie américaine s'est incarné, pour l'essentiel, dans l'expérience L=A=N=G=U=A=G=E et l'autorité de Marx fut fréquemment invoquée puisque l'objectif poursuivi était une dénonciation de l'emprisonnement par la langue, prélude à une libération désaliénante : la contestation de la priorité de cette forme de lutte est désormais bien identifiable, exprimée par des voix marxistes non post-modernes ou sous-entendue par le choix par des poètes issus de minorités, quelles qu'elles soient, de formes plus directes d'intervention¹³⁹. La republication dans le numéro de novembre

¹³⁹ À lire attentivement Ron Silliman, ed. *In the American Tree* (National Poetry Foundation, Inc. University of Maine at Orono, 1986) [IAT] et Charles Bernstein, ed. *The Politics of Poetic Form : Poetry and Public Policy* (New York : Roof, 1990) [PPF], il faut bien dire que l'homogénéité de surface conférée par le passage du temps et la médiatisation de la critique, au vaste groupe de poètes associés à la mouvance L=A=N=G=U=A=G=E se froisse et même se déchire depuis ses marges. Le second de ces ouvrages – qui consiste, pour l'essentiel en communications suivies de discussions – laisse bien apercevoir les résistances à une définition des rapports entre politique et poésie qui se limiterait strictement au champ du langage. Le texte signé par Bruce Andrews, co-rédacteur de la revue L=A=N=G=U=A=G=E, placé au début du livre – et, à ce titre, doublement chargé de sens – expose le point de vue généralement associé à ce moment de la poésie américaine sur la forme de l'engagement : Andrews parle ainsi de « conception of writing as politics, not writing about politics » (« Poetry as Explanation, Poetry as Praxis », *PPF*, 24). Dans la première section de son texte, intitulée « I get impatient », il se démarque de la littérature engagée d'intervention directe : « Conventionally, radical dissent & 'politics' in writing would be measured in terms of communication & concrete effects on an audience. Which means either a direct effort at empowering or mobilizing – aimed at existing identities – or at the representation of outside conditions, usually in an issue-oriented way. So-called 'progressive lit'. The usual assumptions about unmediated communication, giving 'voice' to 'individual' 'experience', the transparency of the medium (language), the instrumentalizing of language, pluralism, etc. bedevil this project. But more basically: such conventionally progressive literature fails to self-examine writing & its medium, language » (*ibid.* 23). Il précise plus loin l'enjeu : « To cast doubt on each & every 'natural' construction of reality ». Se défendant de vouloir éviter la signification à tout prix – « theatricalizing that gap [between the sign & the referent] by avoiding meaning altogether » – Andrews définit plus loin la praxis radicale – ce dernier adjectif n'étant pas ici simplement un anglicisme en ce que le terrain de la langue constitue une première arène de lutte, aux racines de toutes les autres : cette praxis implique « a playful infidelity, a certain illegibility within the legible : an infinitizing, a wide-open exuberance, a perpetual motion machine, a transgression » (*ibid.* 25). L'écriture n'est politique, selon Andrews, que lorsqu'elle met à l'épreuve ce contexte le plus large et le plus immédiat qu'est l'horizon du sens : « Context needs a Contest : & so writing contextualizes as it contests the limits – which are bonds & bounds of allegiance, of worth, of normal comprehensibility. 'Incomprehensible' – beyond bounds » (*ibid.* 29).

Or, dans l'échange qui suit la communication, un amendement à cette proposition de coupure quasi-épistémologique entre une écriture politique transitive et son dépassement – où l'écriture est politique en ce qu'elle défait le système du sens par une intransitivité intransigeante – est proposé par Jackson Mac Low en qui Ron Silliman, dans l'introduction de son anthologie, reconnaît un des précurseurs de L=A=N=G=U=A=G=E : avec Gertrude Stein et Louis Zukofsky, Mac Low, dit Silliman, a contribué à constituer « a latent tradition of a poetics not centered on speech » (Silliman, 1986, *xvi-xvii*), une orientation revendiquée par Robert Grenier dans une publication fondatrice pour le courant L=A=N=G=U=A=G=E, le numéro 1 de la revue *This*, en 1971. Mac Low compare le dilemme du poète soucieux du social mais hésitant à se compromettre (par exemple en ne refusant pas les modes majoritaires de communication fondés sur l'idéologie de la transparence) à celui des formations politiques d'extrême-gauche et il prône, à côté des pratiques textuelles enrayeuses du commerce

communicationnel, la coexistence d'une forme de pragmatisme politique, d'engagement littéraire au sens classique : « a tandem project of social writing, not one that scorns either side. One might make works that might be, if not efficacious, at least understandable to a wider audience without the background, etc. Now you might say, as some anarchists say, for example: Don't vote, it just encourages them. Or don't write in the transparent modes, even if in directly critical or negating ways apprehensible to anyone who could read the language, because that only encourages the hegemony. But I question very strongly that all that should be abandoned as part of the writer's work. Even if you associate the Left with a rejection of radical disruptive writing, you don't have to buy into that and say 'only do this' or, with ordinary Leftist rhetorics, « only do that ». What do you think of a tandem project of this sort? – that it does encourage the bastards? [...] Isn't there a usefulness to ... direct, negating writing? – writing that questions the positions of, say, government or hegemonic groups [...]. I feel sometimes I ought to speak in a way that a larger number of people here and there might be interested in ; you might not just have the converted, but those on the line, etc. – by bringing in a lot of things that are efficacious, in the sense of a rhetorical poetry [...] ; a more basic poetry. (PPF, 39-40-41).

Dans la partie de *In the American Tree* dévolue aux productions théoriques (« Second Front »), l'anthologiste a retenu un texte de Rae Armantrout, écrit en 1978, qui s'intitule « Why Don't Women Do Language-Oriented Writing ? » La première réponse qu'elle rapporte avoir donné à une première version de la question qui était légèrement différente, – « Why don't more women do language-oriented writing ? » – illustre la façon dont le post-modernisme peut être reçu par un groupe minoritaire (en termes de pouvoir) : mécanisme échappatoire ludique, il servirait en définitive le statu quo politique en é-ludant l'affrontement. « I answered that women need to describe the conditions of their lives. This entails representation. Often they feel too much anger to participate in the analytical tendencies of modernist or 'post-modernist' art. This was an obvious answer » (Silliman, 1986, 544). À la seconde question – celle du titre de l'article –, sa réponse est à la fois réfutation du sous-entendu de la question et interrogation : Armantrout donne une liste de femmes dont l'écriture a, de façons diverses, pour objet premier la langue mais ceci ne signifie pas, précise-t-elle, absence de référentialité : « To believe non-referentiality is possible is to believe language can be divorced from thought, words from their histories. If the idea of non-reference is discarded, what does language-oriented mean ? » (*Ibid.* 544). Elle illustre son propos sur la nécessité du référent par un poème de Susan Howe éclairant la clôture de la pensée induite par des idiomes qui n'ont d'anodin que la quotidienneté de leur usage. Une fois démontrée la nécessaire présence du référent, Rae Armantrout conclut toutefois en réexprimant ses réserves envers le qualificatif « language-oriented ». Comme Jackson Mac Low, elle se méfie du congédiement de l'extra-linguistique : « I use that term but I'm suspicious of it, finally, because it seems to imply division between language and experience, thought and feeling, inner and outer. The work I like best sees itself and sees the world. It is ambi-centric, if you will » (*Ibid.* 546). Double ancrage de l'écriture comme le préconisait Jackson Mac Low et dont McGrath, à l'occasion d'un débat au sein de la Gauche américaine, avait donné une formulation homologue au début des années 1950. En 1980, Jackson Mac Low, anarchiste et pacifiste militant, revient sur l'ellipse du référent. Il questionne la pertinence du terme « language-centered » utilisé, consensuellement semble-t-il, pour désigner les textes où est à l'œuvre une défamiliarisation de la langue : « some practitioners and sympathetic critics call such works 'nonreferential,' and one of them has mounted a brilliant, seemingly Marxist, attack on reference as a kind of fetishism contributing to alienation. But this is a dangerous argument, easily turned against its proponents. What could be more of a fetish or more alienated than slices of language stripped of reference » (J. Mac Low, « 'Language-Centered' », *IAT*, 491-492) ? En ce que le post-modernisme peut aboutir à un 'radical-chic' parfaitement ambigu, son impact politique est forcément limité.

En termes choisis, c'est le nécessaire retour à un sens moins détourné du politique que Ron Silliman évoque dans sa préface à *In the American Tree*, écrite en 1986, soit au terme de quinze années de 'travail subversif' dans le langage. D'autres subversions ont bel et bien eu lieu : « I should note also, if only in passing, that this larger debate has not been the only transformation of and in American poetry during the past 15 years. Of particular importance has been the full articulation of a literature by, and consciously for, women. Parallel occurrences on a smaller scale have taken place within the gay community and those of some ethnic minorities. The pluralization of American writing has permanently altered the face of literature, and for the better. While the old dichotomy of 'academic' (i.e. the follower of received European forms) and 'non-academic' (everybody else) has not disappeared, it now sits within a very different context » (Silliman, 1986, *xxi*).

Citons, pour terminer, Steve Evans, dans son article de 1998 « The American Avant-Garde after 1989 : Notes Toward a History » (Jacques Darras ed., *Poésie américaine 1950-2000, in'hui* 56/57. Bruxelles : Le Cri Edition, 2002 [*POAM*]) qui confirme un départ d'une conception de la poésie d'avant-garde – dominante entre 1970 et 1989, l'année où le capitalisme triomphe – comme « a means to interrogate and intervene in the 'discursive construction of social reality' » et une ré-orientation vers une nouvelle action poétique, sous la figure tutélaire de George Oppen, représentant d'un autre modernisme, ancré à gauche : « In the wake of, and in deliberate contrast to, the self-assertive, auto-exegetical, and reciprocally-evaluative conduct of the language-centered writers, the scrupulous avoidance of certain inflated forms of framing discourse among the poets emerging after 1989 was

2000 de *The Gig*¹⁴⁰ d'une lettre adressée en 1989 par J.H. Prynne à Steve McCaffery¹⁴¹ et déjà publiée dans *Language Issue* en 1991, lettre qui mettait en cause la notion de lecteur producteur du sens et la dimension politique que voulait lui donner Steve McCaffery, est la réitération d'un message qui n'aurait pas été suffisamment entendu : que le ludique n'échappe pas à l'économique, que la notion de texte ouvert, de libre choix – purement 'cosmétique' – du sens, copie la structure de la consommation en supermarché et que la 'règle du jeu' entendue au sens du « devoir de jouer » interdit le fonctionnement de l'ironie puisque la polysémie est contenue. Contre le libre-échange des valeurs et une économie générale du sens, Prynne écrivait : « I believe that some reconstruction of contrastive device across the language text and its materialities would be essential, the recognition of certain ironic reversals installed within a contaminated language as socially the idiomatic instrument of routine appropriation ». Subvertir la fétichisation du texte pour la remplacer par la fétichisation du sens comme variable ou valeur, dans l'acception économique de ce mot – c'est-à-dire n'acceptant de définition que négative et impliquant une circulation infinie –, est une façon bien dangereuse de déloger le vieil humanisme et ses régies du sens :

Trivia and profundity mingle constantly but don't 'naturally' blend, because the activity they jointly provoke is adversarial and mediated by valuation ; but a trivial emulsion can be induced to form by use of apt detergent, e.g. « humour » as you put it, thereby further reducing value to fetish. I for my own part have a positive addiction to the meanest trash and to unmitigated urban pollution ; but uncontrolled, self-replicating triviality is genteel and necrotic, a true language-cancer and well able to invade across the mind/ brain barrier (Prynne, 46).

anything but the sign of apathy certain established avant-gardists mistook it for : rather, the intransigent refusal to self-identity registered a profound and warranted resistance to 'entering history' under the terms presently on offer. At the same time, this decision led in the direction of a returned emphasis on poetic practice as opposed to theoretical discourse. It is action that articulates community, these poets seemed to be saying, and action – as it transforms conditions – outpaces the terms of its own recognition » (Evans, *POAM*, 211-212). Il n'est à cet égard pas indifférent que Jennifer Moxley, un des poètes de cette génération identifiée par Evans ait écrit un *Enlightenment Evidence, Poems for Rosa Luxemburg*.

¹⁴⁰ *The Gig*, 7 (November 2000). 40-46. []

¹⁴¹ En réaction à l'anthologie de Ron Silliman *In the American Tree* et à *North of Intention* de Mc Caffery.

Prynne, tout en étant très critique vis-à-vis des ‘procédés’ de ce qu’il juge être un radicalisme de bon ton, nuisible et ennuyeux, ne prône pas pour autant l’agit-prop. Mais sa conscience des richesses du foisonnement du sens s’accompagne de la conviction de la nécessité d’une axiologie : « There is scope for innumerable combinations within the mapping projection of the language surface and its foldings ; yet external reference is one of its stabilising axes, just as are also the internal enrichments of indeterminacy, and of self-reference » (Prynne, 44). Une critique du volume de ses poèmes rassemblés paru en 1999 s’achevait ainsi : « This volume, released at the end of a great century of poetry, indicates that the politically radical aesthetic and possibilities of making it new are not yet exhausted ¹⁴² ».

La récente anthologie d’E. Gershgoren Novak, *Poets of the Non-Existent City* visant à redonner une visibilité aux poètes de *California Quarterly* et *Coastlines*, ces publications sur lesquelles McGrath imprima fortement sa marque, reproduit en exergue de la préface et dans la section du livre dévolue à Eugene Frumkin, un des rédacteurs de *Coastlines*, ce passage d’un de ses éditoriaux :

As a literary, our first duty is toward the things of the world, for without these there is no literature, no art – just desolation [...]. We must try to see them honestly, from the inside, in the material we publish and in our own commentaries. We must try to see them freshly too, for otherwise we cannot see them honestly. But originality should not be our only value ; it dare not be accepted as an abstract value cut off from the world’s images ¹⁴³.

Ce que commente ainsi le préfacier : « Reading Frumkin, we see that the poetry of these Los Angeles writers is set off from modernism’s fetish of originality [...]. Their work seems less aligned with the cultural revolution of the contemporary beat movement in San Francisco than with the spirit of the human rights, populist, and antifascist perspective of European refugees who had settled in Los Angeles after the war » (Novak, XVII). Tout doit rester ici nuances. Comme dans ce poème de Carl Rakosi ¹⁴⁴ :

¹⁴² Ramez Qureshi, review of *Poems*, by J.H. Prynne (Bloodaxe Books Ltd., 1999), <<http://home.jps.net/~nada/prynne.htm>>.

¹⁴³ « A Birthday Editorial », *Coastlines* (spring 1960). (Novak, XVII et 174).

¹⁴⁴ Republié dans la *London Review of Books*, 6 Nov. 2003, Vol. 25, N° 21.

CONFESSION, 1931

And now the young followers
of Pound close ranks,
I among them,
And wish to be heard.

As a populist
I wish to proceed
with serious dignity,
thus : 'My fellow townsmen, etc.'

but I have a hornpipe
in my head,
kicking up its heels
and wanting out

but delicately,
as if a butterfly had flown
out of the English language.

Le disciple de Pound qu'est l'objectiviste Rakosi en 1931, tout en prêtant allégeance au maître, s'en démarque subtilement. La libération des formes par Pound, le pionnier de l'Idaho, est une avancée à célébrer. Mais la folie celtique¹⁴⁵ de la langue que le poète porte en lui doit être contenue, retenue, pour que puisse être entendu le message populiste. De toute évidence, Rakosi porte ici sur lui-même dans le rôle du porteur de message, un regard ironique. Mais c'est cependant cette responsabilité qui détermine sa stratégie poétique. Et puis, si le populisme de Pound le conduisit au fascisme, tous les populismes ne sont pas de droite. Cette observation vaut pour le terreau politique du Dakota du Nord. Nous y reviendrons.

¹⁴⁵ « Hornpipe » désigne le branle, un des rythmes fondamentaux des musiques celtiques.

Nous l'avons dit : McGrath était lecteur de Joyce, retenait beaucoup d'apports de Pound – *l'ABC de la Lecture*, son œuvre critique, son exigence d'une poésie au moins aussi bien écrite que la prose, son rappel à travers l'imagisme, qu'une chose devait être regardée et non pas sublimée. Le dix-huitième siècle épris de généralité avait troqué les « grains de beauté roses qui mouchètent la truite qui file » (« rose moles all instipple upon trout that swim ») pour « la gent aux ouïes » (« the finny tribe »). L'immédiateté, la fraîcheur d'un Chaucer, d'un Langland, des meilleurs Elisabéthains avait été égarées par Pope. McGrath considérait donc comme salutaire ce retour sur terre accompli par l'Imagisme. S'il regrettait qu'au terme des *Cantos*, Pound n'arrivât nulle part, McGrath aimait cette passion qui s'y lit et avait eu le sentiment, à leur lecture, d'être comme dans un train, parfois « traversant des paysages superbes », à d'autres moments des lieux franchement ennuyeux (Des Pres, Gibbons, 40-43). Autrement dit, et contrairement au cliché qui veut que les artistes proches du Parti Communiste soient réactionnaires sur le plan de la forme, les recherches du modernisme (et de ses héritiers) en la matière n'ont rencontré chez lui aucune hostilité de principe. McGrath ne saluait-il pas Pynchon lors d'une de ses dernières interventions en public ? Michael Davidson a d'ailleurs montré dans *Ghostlier Demarcations*, à partir de l'examen des tapuscrits de *Testimony* de Reznikoff et de la composition de *US 1* de Muriel Rukeyser, que la lisibilité des textes d'auteurs plus engagés était la partie émergée d'un travail qui devait aussi peu à l'immédiateté que celui des 'grands modernistes'¹⁴⁶. La demande de plus d'intelligibilité, de davantage d'engagement identifiable, qui semble se dessiner, peut ne pas être simpliste.

3. Nouveaux rassemblements

La formule de Charles Bernstein pour qualifier l'évolution de la poésie américaine de la deuxième moitié du 20e siècle comme « reconceptualization of American poetry as the poetics of the Americas ¹⁴⁷ », même si elle part d'une prise de pouvoir voilée du théorique dans le poétique, nous paraît un bon point de départ en ce qu'elle désigne une pluralité dont le théorique n'est pas absent. L'histoire qui est consubstantielle aux poésies militantes n'est-elle pas une première théorie implicite qui la

¹⁴⁶ Michael Davidson, *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material World* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997). Voir en particulier pour Reznikoff, pp. 152-156. [Davidson, 1997]

¹⁴⁷ Charles Bernstein, « Fifty years of American Poetry », *POAM*, 257-266. 258.

structure ? Celles-ci dessinent aussi une autre géographie comme l'impliquait Bernstein. En 1855, dans la préface à la première édition de *Feuilles d'herbe*, Whitman incluait déjà l'Amérique du Sud dans le poids de culture dont le Nouveau Monde pouvait s'enorgueillir : « Est-il avéré que l'ouverture par l'ouest du continent et tout ce qui a transpiré depuis en provenance de l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud vaudrait moins que le petit théâtre de l'Antiquité ou le somnambulisme erratique du Moyen Âge ¹⁴⁸ » (Darras, 2002, 726-727) ? Cette perception d'une solidarité d'hémisphère ou de continent avait été solennellement introduite par le président Monroe onze ans plus tôt avec les résultats à long terme que l'on sait, d'une volonté hégémonique des États-Unis sur tout le continent américain. Malgré les 150 ans qui les séparent, Whitman et Bernstein disent, ensemble, autre chose : que les États-Uniens sont solidaires de l'Amérique non-anglophone, que leur conscience continentale est plurielle. Au 20^e siècle, la Guerre civile en Espagne a, comme au Royaume Uni, fait s'élever aux États-Unis, un véritable choral poétique pour les républicains espagnols (Nelson, 181-243) ¹⁴⁹. Et ce choral, préparé en un sens par l'hispanophilie de W.C. Williams, s'est prolongé, particulièrement chez les radicaux ¹⁵⁰, en direction de l'Amérique latine, parallèlement à l'émergence de voix hispaniques au sein des États-Unis. Oppen, exilé au Mexique, écrit dans le *Daybook* : « I feel strongly that it would be an excellent occurrence if Neruda should replace Pound – not to mention Eliot and his symbolists – as the center of the canon of 'modern' poetry ¹⁵¹ ». Neruda est une influence majeure sur McGrath.

Ces mouvements vers des solidarités géographiques et/ou politiques sont interprétables plus strictement dans le champ de la littérature. Il y a dans les « Totems » de *Echoes inside the Labyrinth*, dans l'assemblée imaginaire d'hommes du verbe dans *Letter Part III* discutée plus haut en rapport avec

¹⁴⁸ Nous utilisons les deux traductions de ce texte les plus récentes. Celle de Jacques Darras donnée en postface de sa traduction de *Feuilles d'Herbe*, (Paris : Gallimard, 2002) 725-744. [Darras, 2002] Celle de Catherine Pierre dans son petit livre *Le poète américain* (Editions Mille et une Nuits, 2001) 5-43. [Pierre]

¹⁴⁹ « Poetry Chorus : How Much for Spain ? » est le titre du chapitre.

¹⁵⁰ « Central America » de Jackson MacLow est typique en ce sens. De même l'anthologie de Walter Lowenfels *For Neruda, for Chile: An International Anthology* (Boston, 1975). Ou encore « Come to SOUTH AMERICA/ a continental Theme Park » d'Ed Dorn dans *Abhorrences* (Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1990) 171.

¹⁵¹ « Selections from George Oppen's *Daybook* », *The Iowa Review or Conjunctions*, 1.

l'article de Marty Cohen ¹⁵², dans les parentèles poétiques constituables 'à gauche' une réalité rêvée ou un rêve réel de départ de la figure romantique du poète esseulé :

The part of the romantic heritage we have chosen to remember – with its image of the poet as a solitary figure – was still strong, but for a time in the 1930s it gave way to something else : an image of poetry as a collaborative, dialogic enterprise, a form of writing carried out by individuals responding to one another's work and in the service of shared but contested cultural aims. There was a chorus of assenting and dissenting voices in poetry, and none of them was entirely on its own (Nelson, 154).

Nelson ajoute : « To read or write a 1930s political poem properly, then, is to be continually hailed by other voices » (166). Les communautés décrites par les livres d'Estelle Gershgoren Novak, de Cary Nelson, notre 'autre tradition' qui suit un fil rouge en quelque sorte, peuvent bien avoir une existence partiellement imaginaire. Un certain degré d'intertextualité ou le paratexte important dont nous disposons attestent qu'elles ne sont pas rêvées. Nous avons signalé le chant de l'aube de McGrath comme un possible écho de celui d'Edwin Rolfe. De même, le titre d'un des poèmes les plus frappants de *Figures of the Double World* (1954) de McGrath, « The Trouble with the Times », réapparaît sous la plume de Sid Gershgoren, de vingt ans son cadet, dans un texte de l'anthologie *Poets of the Non-Existent City* (Novak, 217). Mais il faut aussi verser comme pièce au dossier le fait que McGrath, dans l'interview avec Frederick C. Stern de janvier 1978, ait affirmé :

I don't know many poets very well. Of the people of my own generation, if there are any left, I guess I could say that I never really knew any. If I belonged to a generation, I never knew anybody from it. I'm a little bit younger than a certain generation, not in terms of age, but in terms of publication. In some way, I am of the time of Roethke, and Caroline Kizer is still alive, and there are one or two others, but not very many of my age (*Revolutionary Poet*, 175).

¹⁵² Parmi laquelle apparaît « a small man who looked like a turtle and came from Chile » (*Letter*, 334) : Neruda, bien sûr.

Qu'il y ait, à gauche, un désir de reconstitution historique de communautés poétiques est un désir de retour de « cet autre/ Rêve » qu'a évoqué McGrath et qu'unissait un sens. Dans *La communauté désœuvrée*, Jean-Luc Nancy a écrit du « communisme littéraire » qu'il indique au moins ceci : « que la communauté, dans sa résistance infinie à tout ce qui veut l'achever (dans tous les sens du mot), signifie une exigence politique irrépressible, et que cette exigence politique exige à son tour quelque chose de la 'littérature', l'inscription de notre résistance infinie ¹⁵³ ». Autrement dit, les communautés littéraires re-présentées sont bien réelles et la représentation du poète de gauche en communauté dans la critique américaine en dit peut-être davantage sur le présent que sur le passé. Le mouvement altermondialiste d'une communauté du monde autre que celle du capitalisme libéral nourrit peut-être cette image de la poésie, rehaussée d'ailleurs dans le livre de Novak , dans celui de Nelson et dans *Ghostlier Demarcations* de Davidson d'une dimension visuelle : les originaux – poèmes, couvertures, gravures, manuscrits – sont reproduits comme pour attester que tout cela a bien un jour existé, précaution supplémentaire prise du fait de ce défaut de communauté qui selon Jean-Luc Nancy, serait toujours-déjà là depuis l'avènement du christianisme :

Mais la véritable conscience de la perte de la communauté est chrétienne : la communauté dont le regret ou le désir animent Rousseau, Schlegel, Hegel, puis Bakounine, Marx, Wagner ou Mallarmé se pense comme la communion, et la communion a lieu, dans son principe et dans sa fin, au sein du corps mystique du Christ. La communauté pourrait bien être, en même temps que le mythe le plus ancien de l'Occident, la pensée toute moderne du partage par l'homme de la vie divine : la pensée de l'homme pénétrant dans l'immanence pure (Nancy, 1986, 31).

Cette dimension du rêve où un travail de condensation regrouperait les poètes de gauche pour signifier, aujourd'hui, une renaissance de conscience politique se nourrissant là où elle trouve des sources rafraîchissantes, ne doit cependant pas nous mener à transformer en symptôme le travail de recension, de classement et surtout d'archéologie de la poésie de gauche aux États-Unis dans

¹⁵³ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée* (Christian Bourgois éditeur, 1986, 1990 et 1999) 198. [Nancy, 1986]

Encyclopedia of the American Left. La poésie de McGrath s'est nourrie de cette tradition dont il paraît opportun de donner à présent un aperçu.

4. Racines et radicales

Encyclopedia of the American Left consacre deux articles principaux à la poésie. L'un couvre la période 1870-1930, le second, qui spécifie « Radical » dans le titre, couvre la période courant des années 1930 aux années 1960. McGrath fait par ailleurs l'objet d'un article séparé et apparaît également dans « Proletarian and Radical Writers, 1930s-1940s¹⁵⁴ ». Nous nous intéresserons ici à ces composantes pertinentes pour son œuvre dégagées dans les trois articles synthétiques.

« Poetry, 1870-1930 » semble considérer comme entendue la cause de la poésie de gauche aux États-Unis . Paul Buhle introduit son article en remarquant en passant, que cette période correspond à celle où l'impact du media écrit fut le plus fort. Durant cet âge d'or, écrit Buhle, « poets occupied an important, sometimes central role in delivering the battle cry of the Left, mourning the tragedy of impoverishment and servitude, and intoning the eternal song of freedom ». Sa conclusion sonne comme un glas : « Marcus Graham's outstanding 350-page *Anthology of Revolutionary Poetry* (1929) proved to be a tribute to past glory, not a harbinger of things to come ». On aperçoit alors au cœur de quel enchâssement de murailles d'oubli l'œuvre de McGrath paraît être enfermée. De par la période même où il écrivit, McGrath aurait comme vocation à être oublié, venu trop tard dans un monde trop vieux. Le renouveau d'une nostalgie active de solidarité que nous évoquions plus haut indique que rien n'est aussi définitif. McGrath pourrait être aussi lu comme relais vers cette tradition où il y aurait encore à puiser.

Que trouve-t-on dans cette tradition ? À rebours de l'optimisme, la tristesse comme cri muet, le « non » protestataire par sa résignation même : « From Philip Freneau to William Cullen Bryant to John Greenleaf Whittier, many people have mixed democratic aspirations with melancholy, as if the highest

¹⁵⁴ Paul Buhle, « Poetry, 1870-1930 » (*Encyclopedia*) 608-611. [Buhle, 1998]
Alan Wald, « Radical Poetry, 1930s-1960s » (*Encyclopedia*, 671-679). [Wald, 1998]
Ernie Brill and Dan Georgakas, « Proletarian and Radical Writers » (*Encyclopedia*, 637-641). [Brill, Georgakas, 1998]

political ideals were themselves transitory or unrealizable in American life ». Ce sentiment né entre 1830 et 1850 était inspiré par la confrontation du socialisme utopique au terrain américain.

Le second courant vient de la chanson de corporation. Qui dit chanson dit formes régulières. (Donald Sinclair Smith a démontré comment McGrath avait écrit tel poème sur le rythme de « Streets of Laredo ¹⁵⁵ ».) Mais surtout, cette veine est la voix du monde du travail qui subit au fil du temps une évolution, de la piété du réformisme de l'artisan autodidacte vers le terrain de la franche revendication, nourrie de romantismes révolutionnaires : « During the rise of national unions and their presses, especially in the post-Civil War period, many more writers made themselves heard. Profoundly influenced by Robert Burns, Shelley, Byron, and Swinburne, they were also enthusiastic about popular poetry [...] that expressed the endurance and bubbling rage of the downtrodden ». Buhle insiste sur le millénarisme qui se cristallise dans l'agitation sociale des années 1890 autour de la personne de Eugene V. Debs et dont ces poètes issus du mouvement ouvrier se font l'écho. Whitman constitue un courant à lui tout seul, lui qui a dit dans la préface de 1855 : « L'attitude des grands poètes consiste à encourager les esclaves et terroriser les despotes » (Darras, 2002, 736). Enfin, la poésie des *Industrial Workers of the World* imprime de son sceau d'impiété cette tradition, dont McGrath est l'héritier presque direct, nous l'avons vu, par la voie (et la voix) de son père. Congédiés l'éthique du travail et le culte de la vertu face au capitalisme immoral des grandes compagnies. La lutte des classes est sans merci. L'humour, noir de préférence, reprend le dessus. « Instead of the tearful laments and good-natured hopefulness of earlier craft-oriented labor poets, Wobblies sang defiantly of workers' revenge in [...] apocalyptic lyrics ». L'article souligne la part active prise par les poètes du Middle West dans la recherche des meilleurs vecteurs de messages politiques. « The quasi-modernism of the 'Chicago' or Midwestern School, and the intended realism of Carl Sandburg among others, proved the major final note for the English-language socialist poetry aesthetic ». Carl Sandburg perpétua la tradition particulière à la gauche d'une frontière effacée entre chanson et poésie en constituant son anthologie de chants populaires (*Folksongs*) en 1927. Parmi les autres acteurs dont le travail préfigure par certains aspects celui de

¹⁵⁵ Le poème de McGrath est « A Real Gone Guy: Short Requiem for Percival Angelman » (*Longshot*, 14-16). D. Sinclair Smith analyse le 'vol' tactique à l'œuvre dans ce poème (Smith, 83-88).

McGrath, mentionnons encore Lew Sarrett et ses « wild evocations of the ecological consciousness of Native Americans ». Dans ce ferment de poésie politique ‘ancienne’, l’œuvre de McGrath trouvera une bonne partie de ce qui lui donne son caractère distinctif.

L’affiliation aux partis de la gauche, principalement le *CPUSA*, est ce qui caractérise l’essentiel des poètes répertoriés par Alan Wald dans « Radical Poetry, 1930s-1960s ». Les anthologies permettent d’isoler les caractéristiques de chaque période. Ainsi l’idiome poétique des voix de la période de la Grande Dépression est d’abord de facture traditionnelle : « workers’ songs, ballads, and folk-culture » (Wald 1998, 672) souvent porteurs d’éléments venus du romantisme, américain ou européen. « Techniques of modernism, such as extreme fragmentation, dramatic word-surprises, and defamiliarization, are absent », remarque Wald à propos de *Poems for Workers*, une anthologie publiée par le *Daily Worker* en 1927 sous la direction de Manuel Gómez. Une évolution sur le plan de la forme peut servir de fil conducteur pour la suite du récit. « The numerous little magazines that blossomed in the years just after the stock market crash [...] show a greater tendency not only to blend proletarian didacticism with more sophisticated romantic motifs but also to increasingly acknowledge the presence of modernist modes and themes » (Wald, 1998, 672). Le bref résumé que fait Wald du travail d’Ed Rolfe, un poète dont McGrath se sentait proche, dit bien ces mélanges inédits qui caractérisent la meilleure poésie issue de la gauche en cette période: « His poetry often blended complexly a romanticism in the vein of Shelley and Whitman with a modernism lightly suggestive of Crane and Eliot, all mixed lyrically into the retelling of his own life as a committed activist in the Communist Party and the International Brigades in Spain » (Wald, 1998, 673). McGrath se situe dans le droit fil de Rolfe en donnant à la poésie américaine du 20^e siècle un poème long lisible, dans lequel un modernisme adouci est intégré : l’engagement politique suppose un souci de communicabilité.

La deuxième chrestomathie à faire date selon Wald – *Proletarian Literature in the United States: An Anthology*, publiée en 1935 par « International Publishers », les presses du *CPUSA* –, accueille un premier poète non-caucasien, Langston Hughes. L’ouverture au minoritaire dans sa différence est encore de fraîche date dans le mouvement communiste et on trouve des traces de cela dans *Letter to an Imaginary Friend*. Wald réserve une place à part au groupe des Objectivistes dont

McGrath saluera l'effort vers le plus de réalité ¹⁵⁶. La fortune politique du CPUSA – essor (jusqu'à 85 000 inscrits en 1942) suivi d'une chute brutale dans l'Après-Seconde Guerre mondiale – ne se répercute pas directement sur la destinée des publications culturelles qui lui sont liées. *Mainstream*, puis *Masses and Mainstream* assurent, entre 1945 et 1960, dans l'adversité, des lieux d'expression d'excellente qualité pour la constellation communiste, et leur impact est sans rapport avec le poids politique effectif du parti qui les soutient. McGrath est un collaborateur régulier de *Masses and Mainstream*. *Poets of the Non-Existent City* rappelle son influence dans deux journaux aux marges contestataires du parti sur la côte Ouest : *California Quarterly* d'abord puis *Coastlines*.

Du bilan d'Alan Wald, nous retiendrons, en rapport avec McGrath, deux points. Qu'un des poètes dont il était un ardent défenseur, Don Gordon, est placé par Wald « among the finest craftsmen of Left poetry » (Wald, 1998, 676). Ceci vient confirmer cette sûre appréciation, si souvent relevée, de son domaine d'expression artistique et qui explique que McGrath ait un rapport ouvert, non-dogmatique, aux formes poétiques : sa connaissance de son métier était encyclopédique ¹⁵⁷. Le deuxième point est que, du fait de sa mise sur liste noire, il n'a pas, dans ces années critiques, été en mesure de résister frontalement à la répression. Notre parcours de l'œuvre a donné une idée de la fidélité de McGrath à ses opinions. Si la répression anti-communiste configure effectivement les contenus de la poésie de gauche dès la fin des années 1940, « the revolutionary writer who most directly resisted these reactionary times [was] Aaron Kramer » (Wald, 1998, 677), pratiquant de la première heure du multiculturalisme puisque autant engagé dans son œuvre pour la cause juive (en restant attaché à des positions internationalistes) que pour celle des Africains-Américains, participant également au collectage anthologique de la poésie de gauche avec *On Freedom's Side: An Anthology of American Poetry* (1972). Le multiculturalisme dont l'influence ne cesse de grandir au fil du 20^e siècle ne s'incarne nulle part mieux que dans les multiples anthologies de Walter Lowenfels, artisan s'il en fût d'une continuité entre la gauche traditionnelle, la *New Left* et les poètes issus des minorités raciales. « Starting in the mid-1950s he

¹⁵⁶ « They moved away from the decorative, the beautiful and so on, and out into the street, and looked at what was happening there – like Reznikoff with the lantern around the manhole, or Oppen, or Rakosi. That was a powerful step, too » (Des Pres, Hamill, 41-42). Sur Oppen, *Infra* p. 181-182.

¹⁵⁷ « In noting influences which might be overlooked, I have suggested far too narrow a grid of reference for this deeply-cultured mind. He has received, no doubt, two hundred influences per week [...] » (Thompson, 133).

declared himself the heir of Walt Whitman and by the early 1960s was making an impact as [...] the scourge of literary anthologists who excluded African American poets » (Wald, 1998, 679). Or McGrath fut, si l'on veut, mêlé à la genèse de la première anthologie de Lowenfels, *Poets of Today* (New York, 1964) :

In '56 or '57, he made a scouting trip to the West Coast which, I think, changed his whole work. In that year [...] he wrote to ask if I would help him to gather as many poets as possible at my place so that he could find out what they were up to. How many poets turned up I don't know – I was working nights and missed most of the evening – but by the look of the house there must have been more poets than anyone in his right mind would want to see at one time [...]. Walter was very happy with the evening. He had a carton of manuscripts, little magazines and pamphlets of poetry and all the talk was on tape [...]. At the time I couldn't see what Walter was so pleased about [...]. But Walter, coming from years of political 'exile', listened to a different ear, and from this meeting and others like it in other cities he got the idea that there was another 'tradition' in the poetry of the time and from this came his first anthology, *Poets of Today*¹⁵⁸.

Les délais de publication ont, selon McGrath, enlevé une bonne partie de sa représentativité et de son utilité à l'anthologie. Car était parue entre temps « the 'Beat' anthology », *The New American Poetry* de Donald Hall (1960), les guillemets placés par McGrath (McGrath, 1978, 90) nous rappelant son peu d'indulgence pour la Nouvelle gauche en général. Malgré l'ironie, il reconnaissait la valeur du livre de Hall: « it had the great virtue of *energy* and it went looking for poetry (and sometimes found it) in places the establishment poets had never heard of » (*ibid.*). Mais l'opposition des tenants de la tradition en place eut pour effet immédiat de créer une contre-norme autour de l'anthologie de Donald Hall et cette bipolarisation exclut de fait un troisième courant : « the social-political poets and the kids who were beginning to breathe fire and ink in the publications of the 'mimeograph' revolution (which had been going on since the thirties without many people noticing) and in the proto-underground press were as far from Parnassus as ever » (*ibid.*). Dans ces conditions, *Poets of Today* de Lowenfels gardait sa valeur

¹⁵⁸ « Some Notes on Walter Lowenfels », *Praxis: A Journal of Radical Perspectives on the Arts*, Vol. 2, N° 4 (Goleta, California: published with the assistance of the NEA and private donations, 1978). 87-91. 89.

en tant qu'*acte* : le livre avait au moins pris acte de ce troisième champ de la poésie américaine. Et McGrath lui en savait gré:

As Walter said more than once, the standard anthologies were W.A.S.P., middle class, male, academic and 'traditional'. They were also Eastern, establishmentarian and urban – or perhaps suburban. They offered a poetry which had no sense of place – except perhaps the limited one of the short poem; no sense of class – except the 'timeless' and 'classless' assumptions of bourgeois (or feudal) acceptance; no sense of race – except for a genteel white chauvinism; no sense of sex beyond 'liberal' male suprematism; no sense of ethnic differences; no sense of history; no sense of politics. To represent and foster an absolute poetry of the archetypal man free of all temporal and social accident seems to have been the unstated goal. (Luckily, the lives of the poets are as impure and contingent as life itself or we might have had nothing.) Thus, Walter's anthologies, and those of other editors, were bricks hurled through the windowpanes of stuffy rooms (McGrath, 1978, 90).

Nous précisons plus loin ce qu'il faut entendre par « valeur de l'impureté » pour McGrath. Ce qui nous semble important à remarquer ici est qu'il fut dans le vif du sujet de l'histoire littéraire en cours de constitution. Qu'il apparait d'autre part, à travers cette amitié avec Walter Lowenfels¹⁵⁹, aussi à la charnière de la gauche traditionnelle et de la *New Left*. Peut-être est-ce là une autre raison de l'invisibilité relative de McGrath eu égard à sa stature. Le passage ci-dessus n'indique aucune hostilité, bien au contraire, envers l'émergence de nouvelles voix minoritaires. Il dira ailleurs :« [a]nother source of incalculable strength and value for open forms comes from the work of Blacks, Chicanos, Native Americans and other ethnic groups¹⁶⁰ ». Cependant, l'efficacité de ces mouvements était et fut, à son sens, desservie par un anarchisme petit-bourgeois dont le militantisme est de révolte et qui ne sait qu'aller de surprise en surprise, en son refus d'une infrastructure qui permet, dans les moments creux, de voir venir au propre comme au figuré. Refuser le train de la Nouvelle gauche au sortir des années 1950 n'était vraiment pas aller vers un public. Disons enfin que McGrath s'est reconnu dans le geste de

¹⁵⁹ Elle lui a inspiré deux poèmes de la série « Totems » (*Echoes*).

¹⁶⁰ « Notes, Personal and Theoretical, on 'Free' and 'Traditional' Form » (*Life* 219-226) 223.

collecteur de Lowenfels. Un leitmotiv de *Letter to an Imaginary Friend* est d'amener les sans-voix à la lumière de la parole. C'est le sens du travail de l'anthologiste qui est, lorsqu'il accomplit sa tâche, autant sélectionneur que (re-)découvreur. Il désenfouit, rappelle, enregistre ce qui manquait d'être perdu. C'est sa première cause. Il peut en plus, comme Lowenfels et McGrath dans son poème long, faire servir à ces ouvrages de mémoire une deuxième cause plus immédiate.

La meilleure preuve de cette fraternité ressentie par McGrath pour Lowenfels est dans cette phrase où dans les mots mêmes se rencontrent l'entreprise majeure du premier – lettre à un ami imaginaire, c'est-à-dire à aucun destinataire précis – et la définition que le premier donne du sens de l'œuvre du second : « These anthologies, like his own poetry and prose, and endless correspondence, are all letters from Walter to the world » (McGrath, 1978, 91). « Uses of the Lost Poets », élégie à Lowenfels, mérite qu'on s'y arrête:

USES OF THE LOST POETS

The poems of others he clipped and saved in those distant summers –
No farther from him than himself – have faded into the dark,
Almost ... the dew that died on the dry page weathering away –
Out of its image – to climb the ladder of sun and wind
To the cradling sea gathered; and the metaphorical diamond,
That once worked names on glass, gone back to the soft country
Of carbon, memory, letters ...

To the wounds of the bituminous man.

Child of fancy, what did you hope from those distant voices
Crying immortal anguish in the fallen world of your desk
Abandoned, now ? Oh, the boy was only trying
To climb on the dewy stairs of the poem his contemporary built
Toward the sound of a friend, perhaps, or the name cut into glass, some
Thing to hold more permanent than a flower pressed in a book –
If the firefly is summer, the poem might be the star for all seasons.

A century of cicadas has burnt holes in those paper heavens
In the few breaths that he drew while the poems lay curled in sleep

In his grave notebook saved – gone into time like smoke
With the winking generations of the firefly, the dew, the impermanent
Diamond ...

And now he must fly his own kite in the dark of the moon
To gather what lightning may lead him dangerously out of that dark
And up the homing stairway to set a light on his desk.

For he is no boy, now, but himself the bituminous man:
Burning: and not to be diamond but for usefulness of that light –
His own – for others: the wink and bite of international
Code to guide or home on for those on blind ways: to save
(Now that stars fall, the zodiac shifts and the lodestar drifts and lies)
Or hope to save (from loss and terror of these times)
To save the lonesome traveller lost on the nightbound roads.
(*Echoes*, 77)

Cosmos est ce pays mou du bitume, mélange informe d'hydrocarbures, ici plutôt noir que brun, où avec la mort tout retourne et s'égalise, rosée, lucioles, souvenirs, lettres, blessures et même la « forme cristalline et allotropique du carbone pur à indice de réfraction et pouvoir de dispersion très élevé » (*Robert*), la forme la plus dure, le diamant des métaphores, celui qui pouvait rayer la transparence. *Anthropos*, mort, retombe dans le noir, redevient bitume. Les patients édifices de mots assemblés en poèmes rassemblés en carnets, escaliers vers une destination et un destinataire pour tenter de trouer le silence du monde, s'écroulent. Carnets rassemblés dans la gravité, victimes de la gravité, chute mortelle vers la tombe, « *grave notebooks* ». Le trou face aux cieux de papier. Le premier projet – que le poème soit feu éternel (« the poem *might* be the star of time ») – se fondait sur une foi en les possibilités de réduire la fracture entre *anthropos* et *cosmos*. Le retour du diamant métaphorique au *bitumineux* signifie le renoncement forcé au *lumineux* qui y résonne encore mais semble dire infranchissable la barre entre conscience et *cosmos*. Le temps de trois points de suspension et un passage est trouvé. La série phonétique « *might* », « *kite* », « *lightning* », « *light* », « *blight* », « *bite* », « *night* » dit ceci : que le possible – « *might* » – lien à la lumière est trouvé dans les deux sens, lien issu d'*anthropos* – « *kite* » – , lien venu de *cosmos* – « *lightning* » – ; trouvé et bien trouvé – « *light* » redoublé. Touche – « *bite* » – du pêcheur d'amitié ou « bouchée », rayonnant en un code international qui illumine la nuit et sauve

celui qui sur la route semblait voué à se perdre dans le noir. Car le bitume brûle. Le plus bas rejoint le plus haut. L'enfant Walter Lowenfels – McGrath parlait dans son texte à son propos d' « occasional naïveté » (McGrath, 1978, 91) – a grandi : il est homme complet. L'homme achevé par la mort voit son œuvre et lui-même parachevés. Il n'y a d'ailleurs plus lieu de regarder vers les cieux : « Now that stars fall, the zodiac shifts and the lodestar drifts and lies ». L'homme peut se retrouver dans l'horizontalité des routes. Ce bitume qui brûle est l'espoir de tous ceux englués dans la nuit et l'oubli.

« Proletarian and Radical Writers, 1930s-1940s » dégage d'autres caractéristiques propres à mieux aiguïser encore le regard du lecteur de McGrath. Ce dernier est inclus dans le champ de l'article non pas d'ailleurs pour ses œuvres les plus proches de l'agit-prop comme *Longshot O'Leary's Garland of Practical Poesie* ou *This Coffin Has No Handles* mais bien pour *Letter to an Imaginary Friend*, œuvre extérieure à la période considérée par sa date d'écriture. Cet anachronisme est très compréhensible à plusieurs égards : étant donné le caractère autobiographique du poème, bien que commencé en 1955, sa diégèse englobe les deux décennies précédentes qui sont le moment de plus intense engagement à gauche de la littérature américaine. D'autre part, non seulement le poème couvre cette période mais il ouvre ce passé pour le destinataire potentiel de la lettre qui vit dans une époque marquée par la restriction des libertés : à cet égard, le poème-lettre met l'espoir des années 1930 et 1940 de plain-pied avec tous les futurs qui s'en éloigneront. Ainsi que le faisait déjà apparaître l'article d'Alan Wald, la recherche de formes nouvelles est une constante à gauche avant, pendant et après cette période : les stricts repères chronologiques se trouvent de ce fait relativisés. « Classification of proletarian writing by rigid stylistic, thematic, or chronological criteria is highly misleading as so much of the work is too complex for facile definitions » (Brill, Georgakas, 1998, 639). Les auteurs parlent, au sujet du long poème de McGrath, de « no less than a radical equivalent to the *Cantos* of Ezra Pound or the *Paterson* of William Carlos Williams » (639).

La poursuite par McGrath de continuités américaines est d'ailleurs patente. Ainsi, Brill et Georgakas donnent la route et l'apprentissage comme deux thèmes ou sous-genres particulièrement pratiqués par l'auteur américain de littérature prolétarienne. Ils viennent de la littérature du 19^e siècle. Pour le second – « a class-modified coming-of-age genre » (637) – et pour nous limiter à *Letter*, au moins cinq sections sont consacrées à la découverte du monde par le protagoniste enfant puis adolescent,

(Dans l'ordre : *La moisson*, *Le jeune faune*, *L'université froide*, *Adolescence*, et le début de *Parcours vers un empyrée terrestre*). Quant à la route, elle est dans *Marian* ¹⁶¹. McGrath a cette préférence marquée des « proletarian writers » pour les personnages issus des classes exploitées, pour une langue identifiant clairement leur groupe social et ce goût pour la truculence du parler populaire. À partir du début des années 1960, les luttes minoritaires sont présentes dans ses textes : sa revue *Crazy Horse*, l'hommage de Meridel LeSueur ¹⁶² dans *Festschrift* sont des signes qui ne trompent pas. McGrath est bien dans le vif du sujet de la littérature prolétarienne. D'autant qu'il s'est aussi essayé au sous-genre le plus marqué de celle-ci, le roman de grève, avec *This Coffin Has No Handles* .

Le continent oublié comme allotopie

1. *Allos-topos* : un lieu autre

1.1. Spatialisation de la projection dans le temps

NO CARIBBEAN CRUISE

For Meridel LeSueur

Like Rome or Pah-Gotzin-Kay ¹⁶³

¹⁶¹ Voir synopsis.

¹⁶² Meridel LeSueur (1900-1996) fut redécouverte par les radicaux mais plus particulièrement les féministes vers la fin des années 1960. Fille d'un maire socialiste de Minot (Dakota du Nord) et d'une suffragette, elle interrompt sa scolarité de lycéenne pour aller vivre dans une communauté avec Emma Goldman et Alexander Berkman, les anarchistes révolutionnaires qui seront expulsés vers la Russie en 1919. Elle fait un bref passage à Hollywood comme cascadeur dans les films muets, est emprisonnée en 1927 pour sa participation au mouvement contre l'exécution de Sacco et Vanzetti. Influencée au début de sa vie d'écrivain à l'entrée des années 1920 par D.H. Lawrence chez qui elle trouve la reconnaissance du désir féminin, elle est dans la décennie suivante présente sur tous les fronts de l'écriture prolétarienne : militante du *CPUSA*, elle écrit pour *New Masses* et le *Daily Worker*, enseigne dans le cadre du *Writers Project* de la *Works Project Administration* de Roosevelt, écrit nouvelles et romans. Le maccarthysme la frappe de plein fouet. Dans l'article que lui consacre *The Encyclopedia of the American Left* (441), Prairie Miller [Miller] fait apparaître la violence de ce coup d'arrêt : « [She] was excommunicated from the publishing world, hounded and driven out of jobs by the Federal Bureau of Investigation ». Cet épisode de sa vie explique, en plus de toutes les autres convergences entre leurs deux parcours, la grande connivence entre elle et Thomas McGrath. Ce que redécouvrirent dans son œuvre les jeunes générations est, dans une large mesure, aussi chez McGrath : « an early champion of the poor and of the 'anonymous' woman » (Miller). Écoféministe avant la lettre, her work « derived optimism from her faith in the nurturing potential embodied in women and a belief in the inevitability of working-class victory over capitalism, a system she perceived as antagonistic to the biological and ecological continuum of the individual, nature, earth, and society » (Miller). Il y a de l'écoféminisme dans ce que nous appelons le pré-post-colonialisme chez McGrath.

¹⁶³ Questionné sur ce toponyme, McGrath plaçait l'index sur ses lèvres comme s'il fallait que ça reste un secret : Pah-Gotzin-Kay était le nom de la dernière cachette de Geronimo.

The Revolution is a *place*.

Because of the shortage of maps,
Few can find it.

But there are real trees there...
And : children.

The water is pure
But too cold for tourists to drink.
(*Echoes*, 78)

1.2 Une terminologie démétaphorisée par le terrain

La décision de choisir le couple isotopie/ allotopie pour analyser le « texte américain » n'est pas un choix immotivé. *Topos*, c'est le lieu. Et le texte américain tire plus matière de l'espace que du temps. Thoreau n'avait-il pas une formation d'arpenteur ? Ginsberg a repris la grand route de Whitman et les États-Unis, depuis *Walden*, sont striés d'écriture du *topos* par le *Geography* d'Ed Dorn, ou *Mountains and Rivers Without End* de Gary Snyder voire les *Cantos* d'Ezra Pound¹⁶⁴. « La littérature américaine opère d'après des lignes géographiques¹⁶⁵ ». Charles Olson l'a affirmé en ouverture de *Call me Ishmael*¹⁶⁶: « I take SPACE to be the central fact to man born in America, from Folsom cave to now. I spell it large because it comes large here. Large, and without mercy. It is geography at bottom, a hell of wide land from the beginning ». Et quelques lignes plus loin, cette formule, qui sonne si juste pour qui écrit sur un auteur des Grandes Plaines qui, pour internationaliste qu'il soit, a dit le « palimpseste métamorphique » (*LIF*, 270) de son lieu : « The fulcrum of America is the Plains, half sea half land ».

¹⁶⁴ « It is through their shared concern to write the land as an epic poem that both *Mountains and Rivers Without End* and *The Cantos* can be seen to be most American. « Selby s'appuie pour sa démonstration sur les « Jefferson Cantos ». Nick Selby, « Gary Snyder's *Mountains and Rivers Without End* as American epic », *The Mechanics of the Mirage: Postwar American Poetry*, eds. Michel Delville and Christine Pagnouille (Liège Language and Literature, 2000) 187.

¹⁶⁵ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues* (Paris : Flammarion, 1977) 48.

¹⁶⁶ Charles Olson, *Collected Prose* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997) 17. [Olson, 1997]

But, at least : here.

(East is the death journey and West
The Oregon Trail to the dead myth.)

At least
here
(Dakota the farmhouse)

– begun before Easter –

at least

at least

Here ...

(LIF, 261)

Dans « Letter to Elaine Feinstein » de mai 1959, Olson, le poète de « l'ici-toyen ¹⁶⁷ », pour répondre à la question qui lui a été posée quant à l'utilisation de l'image, formule l'hypothèse d'un « trio fondamental » topos/typos/tropos (Olson, 1997, 252). *Typos* de *tuptein*, « frapper ». *Tropos* de *trepein*, « tourner ». L'image est un vecteur, porteur de cette trinité. En un lieu, au point de contact entre ce qui vient du monde (qu'Olson nomme aussi « cosmos » ou « La Muse ») et ce qui vient de l'homme (qu'Olson nomme encore « la vie » ou « la Psyche ») s'imprime une torsion, se frappe une forme, et le(s) mot(s) est (ou sont) porteur(s) de phylogenèse (l'étymologie) et de l'ontogenèse du sujet parlant. Et continue Olson, « the other part is certainly 'landscape' [...]. By Landscape I mean what 'narrative' ; scene ; event ; climax ; crisis ; hero ; development ; posture ; all that *meant* – all the substantive of what we call literary ». Ce paysage abstrait pourrait être l'intertextualité telle que la définit Tiphaine Samoyault comme « la mémoire que la littérature a d'elle-même ¹⁶⁸ ». Mais Olson revient sur la formulation, ré-investit *topos* de plus de géographie. « To animate the scene today : wow : You say 'orientate me.' Yessir. Place it !/ again/ I drag it back : Place (topos, plus one's own bent plus what one can know, makes it possible to name » (Olson, 1997, 252). C'est cette spatialité qui est à l'œuvre dans « No Caribbean Cruise ».

¹⁶⁷ La formule est de Jean-Paul Auxeméry : « Charles Olson, l'ici-toyen », *POAM*, 44-62.

¹⁶⁸ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature* (Paris : Editions Nathan/HER, 2001) 6.

En posant la question de l'œuvre de Thomas McGrath comme possible allotopie poétique américaine, nous posons la poésie américaine comme *un* texte présentant suffisamment de sèmes identiques à intervalles réguliers, de *topoi*, pour constituer un milieu, une archi-isotopie par-delà la variété des œuvres. Le 'continent oublié' dont nous avons rappelé les contours et les signes de nouvelle émergence rappelle que le lieu de la poésie américaine est un territoire contesté. Vu de la gauche, McGrath est au confluent de toutes les traditions, donc incontournable. Sa place est acquise. La question de sa faible visibilité pourrait donc être reformulée ainsi : étant donnée la 'dimension de l'écrivain', pourquoi McGrath n'a-t-il pas été affranchi du catalogage dont il a fait l'objet aux temps de la Guerre froide ? Pourquoi est-il encore sur liste grise malgré la fin de la polarisation du monde qui déterminait ses engagements et donc son écartement ? D'autant qu'avec le recul du temps, un paradoxe apparent pourrait être compris: « proletarian writers did not feel they were breaking with the American past but fulfilling its egalitarian vision » (Brill, Georgakas, 637).

Le bricolage métaphorique auquel nous nous livrons en élargissant du textuel au contextuel la pertinence du couple isotopie/ allotopie s'autorise d'une dérive, d'une rêverie topo-logique. La définition de la topologie comme étudiant « *dans l'espace réel les propriétés liées au concept de voisinage et invariantes dans les déformations continues* »¹⁶⁹ (Robert) entre en résonance avec la question du rapport des formes (littéraires) et de leur évolution en un lieu.

Il se fonde aussi sur une relativité culturelle – historique, géographique etc. – des frontières, des limites, des seuils de l'allotopie au sein des textes. « Des séquences isotopes à telle époque peuvent être allotopes à telle autre, postérieure, et vice versa : c'est le cas de nombre d'énoncés factuels, et en général des énoncés scientifiques, allotopes jusqu'au moment de leur admission sociale » (μ, 39). Et aussi : « Les isotopies ne sont pas des *choses* ; correspondant aux grandes divisions du perçu et du conçu, elles ne doivent pas occulter l'acte même de cette division ; elles ne sont que les *propriétés* de certains messages énoncés dans telle situation culturelle » (μ, 39). Il existe un isomorphisme entre textes et contexte à cet égard.

¹⁶⁹ Nous soulignons.

Nous parlions, à la fin de notre croquis biographique, de reconnaissance de McGrath dans son pré carré des Grandes Plaines. Brill et Georgakas écrivaient au sujet de sa destinée d'écrivain prolétarien lorsque le contexte politique changea : « Tom McGrath stayed viable through regional associations and the alternative press... » (Brill, Georgakas, 640). Mais la stature du poète *dans le Dacotah Territory* a certainement été une arme à double tranchant à l'extérieur. Le Dakota du Nord n'est pas un toponyme porteur pour retenir l'attention d'une critique de la Côte Est, éprise de cosmopolitisme. Quant à la Californie, McGrath avait mal choisi sa ville pour courtiser la célébrité : il s'est trouvé ailleurs que là où il 'fallait' être, poète de Los Angeles l'invisible, au moment où pour les media, tout se passait à San Francisco. Il est le poète de l'*allos topos*.

2. La totalité de sens : la poésie américaine comme 'archi-isotopie'

2.1 Deux styles fondamentaux : la théorie de Pearce

Dans *The Continuity of American Poetry*¹⁷⁰, Roy Harvey Pearce a tenté une description de cette fiction suprême. Puisant dans *The American Adam* de R.W.B. Lewis¹⁷¹ des éléments essentiels d'analyse – de l'histoire culturelle et littéraire comme dialogue d'œuvres au fil du temps – il donne un récit de la poésie américaine en tant qu'histoire s'accomplissant, où les noms propres des poètes se subsument sous des grandes formes ou « styles fondamentaux » dont la prégnance est envisagée cependant comme évolutive. Certains noms propres correspondent à la cristallisation d'étapes. C'est cet outil qui sera notre point de départ pour essayer de préciser la teneur du caractère allotopique de McGrath. Que dit plus précisément Roy Harvey Pearce ?

Il déchiffre une cohérence dans le corpus de la poésie américaine, depuis les textes de l'âge d'or du puritanisme jusqu'au dernier Wallace Stevens. Il voit dans l'antinomianisme d'Anne Hutchinson les racines du courant fondamental par rapport auquel toute la postérité poétique s'est définie, Walt Whitman et tous les romantiques américains poussant seulement beaucoup plus loin la logique d'une

¹⁷⁰ Roy Harvey Pearce, *The Continuity of American Poetry* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1960). [Pearce]

¹⁷¹ R.W.B. Lewis, *The American Adam* (Chicago and London: Phoenix Books, The University of Chicago Press, 1955). [Lewis]

conscience individuelle comme ressource et instance ultime et première, à qui la Grâce est susceptible d'être conférée. Pearce nomme « adamisme » ce style fondamental. En poésie, l'« adamisme » de Whitman procèderait de cette volonté de désencombrement référentiel total auxquels aspiraient, dans le rapport à Dieu, les calvinistes les plus radicaux.

La préface à la première édition des *Feuilles d'herbe* (1855) est, à cet égard, un texte programmatique fondamental définissant la fonction et la mission du poète américain. Elle témoigne sur bien des points que les vœux émis par Emerson pour le poète américain dans son essai de 1844 ont été entendus.

Time and nature yield us many things, but not yet the timely man, the new religion, the reconciler, whom all things await. Dante's praise is that he dared to write his autobiography in colossal cipher, or into universality. We have yet had no genius in America, with tyrannous eye, which knew the value of our incomparable materials, and saw, in the barbarism and materialism of the times, another carnival of the same gods whose picture he so much admires in Homer ; then in the Middle Ages ; then in Calvinism. Banks and tariffs, the newspaper and caucus, Methodism and Unitarianism, are flat and dull to dull people, but rest on the same foundations of wonder as the town of Troy and the temple of Delphi, and are as swiftly passing away. Our log-rolling, our stumps and their politics, our fisheries, our Negroes and Indians, our boats and our repudiations, the wrath of rogues and the pusillanimity of honest men, the northern trade, the southern planting, the western clearing, Oregon and Texas, are yet unsung. Yet America is a poem in our eyes ; its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for metres ¹⁷².

La poésie américaine comme géo-graphie, « l'écrire de la terre », l'exemplarité invoquée de cette forme, inventée par Dante, d'une autobiographie universelle dont une dimension américaine serait le multiculturel – « our Negroes and Indians » – le poète comme conciliateur et liant, trouvant la résolution de toutes les allotopies – on voit, soit dit en passant, à quel point Pound réalise le programme emersonien par son inclusion massive de considérations économique-financières – tout ceci renvoie à l'amont et à

¹⁷² Ralph Waldo Emerson, « The Poet », *Selected Essays*, ed. Larzer Ziff (The Penguin American Library, 1982) 281. [Emerson]

l'aval de notre travail : nous retrouvons l'idée de primauté de l'espace sur le temps, l'in-scription du lieu dans le poème américain, et voyons aussi l'amorce d'une problématique dans la contradiction fondamentale qui semble se dessiner chez Emerson entre dissidence et poésie.

Il entend dans « religion » son étymologie, *religare*, c'est-à-dire « relier ».

Emerson demandait que l'on perçût en la réalité du Nouveau Monde « un autre carnaval des mêmes dieux ». Le message essentiel de Whitman dans sa préface va au-delà : bousculant les homologues, il est une déclaration d'indépendance littéraire, un impératif d'autosuffisance, un commandement adamique d'une réinitialisation du nommer et du dire. Car :

Une nation vivante peut aisément imprimer sa marque profonde et manifester une autorité de qualité à moindre coût [...] à partir de son âme seule. Ce sera le résultat [...] des sujets abordés par les poètes. – Est-il vraiment nécessaire de s'en retourner génération après génération consulter les archives et les exploits de l'Orient ? Est-il vraiment dit que la beauté du démontrable soit inférieure aux mythes en puissance et en sacré ? Doit-on croire que les hommes ne puissent pas faire impression en n'importe quelle époque ? Est-il avéré que l'ouverture par l'ouest du continent et tout ce qui a transpiré depuis en provenance de l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud vaudrait moins que le petit théâtre de l'Antiquité ou le somnambulisme erratique du Moyen Âge (Darras, 2002, 726-727) ?

Fondation littéraire du nouveau monde qui doit déboucher sur un renouvellement des genres :

Voilà pourquoi l'expression du poète américain sera transcendante et nouvelle. Elle sera indirecte, non pas directe ou descriptive ou épique. Sa qualité va bien au-delà de ces dernières (Pierre, 13). Les âges et les guerres d'autres nations peuvent bien être célébrés en hymnes chantés illustrant leurs qualités, leurs héros, les vers versifiés prendront fin là. Tout autre, le grand psaume de la république ! Voici se lever quelqu'un d'entre les tailleurs de pierre bien-aimés, il a un plan scientifique précis, il discerne les merveilleuses formes logiques du futur là où il n'y a pour l'instant aucune forme (Darras, 2002, 728).

La migration des Muses dans « Song of the Exposition » (*Leaves*, 172-180) est l'image de la mise en route de ce renouveau.

Feuilles d'Herbe, dont la nouveauté et la fraîcheur tiennent en grande partie à une immédiateté des poèmes, apparemment lavés de références, a eu une descendance clairement identifiable : chez Carl Sandburg, Vachel Lindsay, William Carlos Williams, Allen Ginsberg, tous préoccupés à leur façon par la recherche d'essences poétiques avant tout américaines.

Face au style adamique, Pearce identifie, avec les grands modernistes, la constitution de ce qu'il nomme le mode mythique. Frost serait le point médian :

Life did go on terribly, and therefore gloriously, for Emerson and the others. They had hoped to learn a way of facing up to it which would transform the terror to glory. Their way, they insisted, was only a way of beginning. For Frost, putting a stasis to their dialectic of the self in its world, it has been a way of living *in medias res*. No ends and beginnings, only middles [...]. Frost manages in his poems to create nothing less than an orthodoxy – as against Emerson's heterodoxy – of the self (Pearce, 283).

À contresens de la démarche certes volontariste mais surtout libératrice de flux, fluidifiante, confiante, de l'adamisme whitmanien va s'opérer la cristallisation d'un neuf autre, forcené, forgé avec une énergie prométhéenne à partir des minerais du mythe, des héritages anciens, négligés activement par Whitman et vers lesquels retourne le modernisme prescriptif de ces deux transfuges de l'Amérique que seront, aux yeux d'un Williams, Pound et Eliot. Un des effets de l'émergence du style mythique, violemment polémique, sera d'ailleurs selon Pearce de radicaliser et par là, renforcer le courant adamique : Wallace Stevens en serait le représentant le plus significatif et c'est sur ce retour de l'adamique que s'achève, à l'entrée des années 1960, l'histoire narrée par Pearce ; mais pas de clôture du processus dans ce retour de l'adamique, Pearce procédant à une déduction prédictive de nouvelles perspectives comme un lexicologue qui inventorierait les possibles non encore actualisés. Avant de nous demander où se situe McGrath, par rapport aux deux « basic styles », relisons la description de ce qui, selon Pearce, les oppose puis son analyse de l'œuvre d'Eliot comme quintessence de ce courant orienté vers le passé ¹⁷³ :

¹⁷³ La reconnaissance de dette ultérieurement signée par Pound à Whitman procède d'un geste d'apaisement. *Ego scriptor* en rabat, se place sous tutelle. Accepter d'être un tant soit peu héritier, c'est accepter sa propre surdétermination. La Chine de Pound, pas tant dans les « Cantos chinois » que dans les dernières séries – « Forage de roche » ou « Trônes » – n'est-elle pas celle de quelqu'un qui s'en remet à ce qui le dépasse et le 'passive' ?

[T]he style in which Whitman worked demanded of the poet no less than at some point he renounce the world in favor of himself, so the style in which Pound would work demanded no less than at some point (Eliot was to call it a « still, turning point ») the poet renounce himself in favour of the world. That the world inevitably (in the work not of the master but the pupil, Eliot not Pound) became not that of the flesh but of the spirit – this fact all the more demonstrates the necessary condition for reaching it : the denial of self. The basic style which emerged in the process of this denial was characterized by rigorous, disciplined rhetoric, by the will to imitate that which would make further willing unnecessary, and by an extraordinarily passive submission to images of achievement with which its world (or worlds – of history, of myth, and of God) was stocked [...]. In the end, « Make it new » had to mean « Be made anew » (296).

The idea of a poetry grounded in myth entailed the idea of a poetry ordered and controlled by protagonists who were no more than, or as much as, *personae* [...]. The *personae* of poems in the Adamic mode are in conception diametrically opposed to those in poems in the mythic mode. Whereas in the former, a *persona* is simply one of the shape-shifting forms the poet can assume, in the latter a *persona* is a role – its design grounded in an order of being beyond any poet's shape-shifting powers – which the poet must discipline himself into playing (301-302).

Eliot's is *the* poetics of the counter-current. It constitutes a theory of the mythic poem ; and a considerable portion of its force as theory is the product of a certain overdetermination in the sensibility of its originator and those for whom he speaks [...]. It boldly faces the possibility (for by the time of the First World War it surely was at least a possibility) that the life-style projected by the Adamic poem might not be capable of coming to grips with the problems set for it by history, tradition, and orthodoxy. Rather, that style made for the shaping of personalities whose sense of the power of their own egos dulled, even obliterated, their sense of the power of the culture – the history, tradition, orthodoxy – which in such great part had made them what they were. They had thus broken off the continuity between their past and their present ; and so strictly speaking, the narrative whereby they might grasp that continuity was by now impossible...Now in all his agony, modern man might see how the very loss of that continuity argued all the more for the need for its recovery. The only means, a means which Eliot quite frankly realized was extreme, was that surrender of the self whereby the hope for an immanent narrative was resigned in favor of a hope for a transcendent

myth. Thus over-determination was quite consciously acknowledged to be the price for making the modern world possible for art.

In the light of such concerns, Eliot's relation to Whitman, like Pound's, marks an impasse, or crossroads, in the continuity of American poetry (302-303).

Une critique du livre de Pearce lui reproche son organisation. En effet, avant même d'analyser plus en détail les œuvres des représentants du style adamique, il insère un chapitre qu'il intitule « The Long View » consacré aux tentatives vers l'épique de la poésie américaine. « A discussion of each author's epic might be better relegated to any section that treats him individually ; or, an entire chapter on epic would be better placed toward the end of the book ¹⁷⁴ ». Nous dirions que Pearce a sûrement réservé à l'épique une place à part dès le début du livre parce que l'ambition de dire la totalité qui est inséparable du genre serait le troisième style majeur de la poésie américaine : il s'accommode des deux styles fondamentaux isolés par ailleurs et est en ce sens transversal. Mais l'enchaînement déjà impressionnant d'œuvres à visée épique produites jusqu'à la date où s'arrêtait *The Continuity of American Poetry* – sans compter les œuvres dans cette catégorie parues ou réévaluées depuis (par Jeffers, Zukofsky, Reznikoff, Olson, Dorn, Snyder, McGrath entre autres) – justifient qu'on dise ce que Pearce ne fait que suggérer dans le corps du livre mais qu'il esquisse dans sa postface : qu'il y a un style dans la poésie américaine qui arrivera à dire les hommes dans leur histoire, sans évacuer celle-ci vers l'adamique ou le mythique. « I suggest that our poets have perforce sacrificed men for the sake of man » (Pearce, 431). Certes, mais l'épopée a préparé l'avènement des multiplicités.

2.2 Totalisations américaines : les origines

R.H. Pearce voyait dans le baroque des élégies de la poésie puritaine américaine et dans le goût de celle-ci pour l'acrostiche et l'anagramme une inclination aux structures intégratives, totalisantes, voire totalitaires dans la tentative d'enclorre le sens dans le signifiant, signifié accessible aux élus aptes à déchiffrer le code. Ces élégies puritaines sont « baroques » : « their authors' problem is to put into some sort of order as much as possible of events and ideas connected with the person to be celebrated »

¹⁷⁴ Laura Wells. <http://etext.lib.virginia.edu/railton/enam312/enam712/712wells.html>.

(Pearce, 28). Et Pearce de citer l'exemple du poème de Benjamin Tompson « The Grammarian's Funeral » (1708) : « Eight Parts of *Speech* this day wear Mourning *Gowns/ Declin'd Verbs, Pronouns, Participles, Nouns./ And not declined, Adverbs and Conjunctions, / In Lillies Porch* they stand to do their functions ». La langue elle-même pleure la mort du grammairien. « Everything has to fit », commente Pearce, trouvant dans ce poème l'illustration de cette recherche acharnée par le poète puritain de l'ordre divin dans le monde. La découverte du sens de la destinée d'un homme dans l'anagramme de son nom ou l'acceptation comme preuve de l'ordonnement divin du monde de ce qu'un nom se prêtât aisément à la disposition en acrostiche témoignent de cette pensée d'un ordre total dans et dès les formes premières de la poésie américaine.

Confirmant le penchant aux formes totalisantes de la poésie des origines, l'Amérique s'est rapidement posé la question de l'épique par la voix de Joel Barlow avec *The Columbiad* qui paraît en 1807. Nouvelle nation et nouveau régime appelaient un travail de fondation en littérature, donc une épopée était de mise ; mais elle ne pouvait pas être simple répétition de l'épopée classique. À l'exemplarité héroïque, aux constructions intégralement signifiantes se substitua une esthétique inconsciente de l'amas, du disparate, voire du fourre-tout. Barlow écrivait dans sa préface :

My object is altogether of a moral and political nature. I wish to encourage and strengthen, in the rising generation, a sense of the importance of republican institutions ; as being the great foundation of public and private happiness, the necessary aliment of future and permanent ameliorations in the condition of human nature (Pearce, 60).

Pearce voit dans l'échec de Barlow à parvenir à une fusion de ses objectifs moraux et esthétiques – les seconds restant justement seconds – dans sa tentative manquée de renouveler la forme littéraire du dit de la fondation sans ses appuis génériques traditionnels, une prémonition des embarras formels rencontrés par les poètes américains à venir qui, tout en ne pouvant s'empêcher de se lancer dans de semblables entreprises totalisantes, auront bien du mal à venir à bout de l'obstacle rencontré par Barlow. *The Columbiad* est

[t]he essay at poetry which somehow expresses the aspirations and commitments of the culture out of which it comes – indeed, which in its inadequacy seems to make inevitable

such larger, imaginatively self-sustaining work as comes after it [...]. A prime exemplar of the first stage in the history of the American poet's attempt to create that strange, amorphous, anomalous, self-contradictory thing, the American epic (Pearce, 61).

Barlow échoue à créer un mythe sans héros. Et pourtant : « [he] could envision a time and a condition of the imaginative use of language when mythification, or something like it, would be altogether possible. The history of the American epic is the history of attempts to realize that possibility » (Pearce, 61).

L'aspiration au total est bien présente chez Whitman. La redéfinition du moi-même se fait par la restauration, la régénération d'un moi incomplet car mutilé d'innombrables liens possibles et c'est la complétude de l'être sensible que vise à atteindre le processus du texte : l'accomplissement de cet objectif passe par la mise en contact direct avec le monde, garante de créativité et de liberté. L'unité du poème n'est pas de structure. « It is the unity of psychic exhaustion, of an act of self-discovery, self-involvement, and self-creation carried through to completion » (Pearce, 82). C'est dans ce sens que le geste totalisant est là.

Lorsque dans son avant-propos à *Poésie américaine : 1950-2000*, Jacques Darras écrit : « la poésie américaine représente une dissidence », il met cette protestation en rapport avec l'histoire et choisit pour exemples Williams et Olson. « Les poètes de ce pays réécrivent l'histoire autrement ¹⁷⁵ ». Cette caractérisation paradoxalement transhistorique – puisque fondée sur une écriture de l'histoire – conduit à s'interroger sur ce qui fonderait alors la mise sous le boisseau de McGrath. Si la norme du champ de discours est la dissidence, est-on jamais mis à l'écart ¹⁷⁶? Nous avons le sentiment que Darras fonde son affirmation sur les niveaux de la substance de l'expression et de la forme du contenu, alors que l'allotopie construite par McGrath se situerait aussi dans la forme du contenu mais surtout dans la substance de ce contenu ¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Jacques Darras, « Avant-Propos », *POAM*, 6.

¹⁷⁶ Il y a lieu de distinguer ici entre expression et contenu, la substance et la forme de chacun des deux domaines permettant ensuite d'affiner le propos. On se reportera à : Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage* (Paris : Les Editions de Minuit, 1968-1971) pp. 65-79.

¹⁷⁷ La forme de l'expression : les formes répertoriées et le poème long. La substance de l'expression : l'efficacité tactique, la facilitation mémorielle. La forme du contenu : une certaine pondération du didactique, du lyrique, du

2.3 Bilan intermédiaire : McGrath et les styles fondamentaux

Si on retient comme traits distinctifs pertinents pour le ‘texte’ de la poésie américaine l’adamisme, le mythique, la totalisation et la dissidence, McGrath s’y inscrit avec une facilité déconcertante.

Whitman est le poète le plus représentatif du style adamique. « I, chanter of Adamic songs,/ Through the new garden the West ¹⁷⁸ ». Certes McGrath a tenu Whitman à distance. Il s’en est défié au plan de la forme, si facile d’apparence, directe, ouverte, qu’elle a conduit plus d’un poète progressiste dans l’impasse de l’informe (*Revolutionary Poet*, 162). Il a d’autre part, passé au tamis politique, le contenu de l’œuvre, lisant dans les écrits en prose plus de potentialités révolutionnaires que dans *Feuilles d’herbe*, qui selon lui, s’est, au fil des éditions, enfermé dans un mythe étatsunien déconnecté de la réalité (*Life*, 195). Cependant, le projet totalisant de *Letter to an Imaginary Friend* est bien adamique en ce qu’il s’énonce en une volonté de commencement : « But my dream begins/ Three dreams to the left... » (*Letter*, 155). McGrath choisit pour exergue de *Letter Part IV* ces trois vers de Dale Jacobson : « The moment we begin to fight for freedom/ The world within ourselves is already free./ The Dream has stepped out upon the long road... » (*Letter*, 358).

Retrouver un sens pour l’homme au travers de la tradition caractérise le style mythique. La preuve la plus étonnante de la valorisation du passé chez McGrath se trouve dans le texte qu’il lit lorsqu’il est convoqué devant le tribunal de la *House Un-American Activities Committee*, en avril 1953. Ce n’est pas de ses opinions politiques, orientées vers un futur meilleur, qu’il tire la justification de son refus de coopérer mais de la tradition, valeur éminemment eliotienne. D’abord la tradition éducative :

In the first place, as a teacher, my first responsibility is to my students. To cooperate with this committee would be to set for them an example of accommodation to forces which can only have, as their end effect, the destruction of education itself [...].

satirique, du narratif etc. La substance du contenu : il faut faire la révolution parce que les Etats-Unis imposent un modèle économique au monde qui repose sur l’exploitation et l’aliénation du plus grand nombre.

¹⁷⁸ « Ages and Ages Returning at Intervals » (*Leaves*, 109).

Secondly, as a teacher, I have a responsibility to the profession itself. We teachers have no professional oath of the sort that doctors take, but there is a kind of unwritten oath which we follow to teach as honestly, fairly and fully as we can. The effect of the committee is destructive of such an ideal, destructive of academic freedom [...].

Ensuite la tradition poétique. Lui, militant politique du nouveau, s'inscrit ici dans une continuité trans-séculaire. La poésie serait à jamais inassimilable et il invoque en elle comme une essence transcendante du refus. Mais il souligne que ce geste est mû par des principes et qu'en le faisant, il revendique de suivre l'exemple de ses pairs. En ce sens, il est à l'opposé de l'adamisme parfois tapageur :

Thirdly, as a poet I must refuse to cooperate with the committee on what I can only call esthetic grounds. The view of life which we receive through the great works of art is a privileged one – it is a view of life according to probability or necessity, not subject to the chance and accident of our real world and therefore in a sense truer than the life we see lived all around us. I believe that one of the things required of us is to try to give life an esthetic ground, to give it some of the pattern and beauty of art [...]. Then too, poets have been notorious non-cooperators where committees of this sort are concerned. As a traditionalist, I would prefer to take my stand with Marvell, Blake, Shelley and Garcia Lorca [...]. I do not wish to bring dishonor upon my tribe (*Festschrift*, 8) ¹⁷⁹.

¹⁷⁹ En 1952, Edwin Rolfe écrit « Ballad of the Noble Intentions », un poème inspiré par la coopération de son ami Clifford Odets avec les inquisiteurs maccarthystes et qui fait partie de *Permit me Refuge*, le recueil posthume de Rolfe rassemblé par McGrath. Le poème alterne les déclarations d'intention et justifications de celui qui a trahi (en italiques) avec les interrogations et commentaires de la voix auctoriale (en caractères droits). A la lecture de ce poème, on peut se demander si McGrath n'y a pas trouvé la substance de sa déposition de l'année suivante, le 13 avril 1953 :

*I'll read them bold pages from Areopagitica,
quote Milton and Marvell to rout and abuse them.
The best words of men of all ages will rise
to my tongue to confuse them!*

And what did you do, dear brother, dear friend,
When you stood at last in the pygmies' forum?
[...]
*I decided that boasting like Milton were vain,
or refusing, like Marvell, their guineas with anger.
I patterned myself after Waller, who lived
more richly – certainly longer.*
(Rolfe, *CP*, 224-225)

En outre, la mention ici peu flatteuse de Fats Waller a peut-être motivé sa réhabilitation par l'exergue de *Letter, Part II*. (*Infra*, p. 667).

L'importation d'images et de symboles extraits du *Book of the Hopi* de Frank Waters dans *Letter to an Imaginary Friend* participe aussi, quoique le marxiste en ait, du style du poème mythique.

Totalité et totalisation sont des notions utiles pour aborder l'œuvre de Thomas McGrath. « I offer as guide this total myth, / The legend of my life and times » (*LIF*, 266). McGrath ne peut pas ne pas avoir voulu donner à entendre dans « total myth » « totale fiction » pour mieux souligner la valeur de vérité fonctionnelle qu'en lecteur enthousiaste de Christopher Caudwell – théoricien marxiste de la relation entre illusion et réalité – il s'accordait à conférer au mythe, au point d'en vouloir fabriquer un. Mais le poème long, clé de voûte de l'œuvre, tire sa valeur de la mise en récit (*mythos*) d'un tout, de ces totalités emboîtées mais communicantes : la vie du je et son époque. C'est un *Chant général* où la voix lyrique se diffracte et se fond dans une clameur épique. Si on rejoint par ce biais la poésie d'inspiration communiste, on retrouve bien une continuité de la littérature américaine dans la tentative de dire le tout, de rassembler l'épars dans un texte, geste qui confère un sens et un ordre au matériau ainsi recueilli. Le texte pourra constituer ce qu'on doit lire (*legenda*), c'est-à-dire retenir. D'où sa possible utilité comme guide, carte, feuille de route. Il y a d'ailleurs beaucoup de trajets dans *Letter*. Edouard Glissant a examiné l'œuvre de Faulkner sous l'angle de l'épique, renouvelant le sens de ce mot ¹⁸⁰. Il y a une totalité, une intégralité faulknerienne du territoire et une tentative d'épuisement de la couverture fictionnelle du matériau (habitants et lieux). Le mythe total de ce comté de Yoknapatawpha se construit pierre par pierre : nouvelles et romans sont dans un plan de consistance, complémentaires, tous porteurs de leur lot d'informations. La forme totalisante de l'œuvre mcgrathienne tient aussi à cette complémentarité parfois consciente entre le poème long et les poèmes courts.

Quant au fait que la poésie de McGrath soit dissidente par rapport à la société américaine, à la majorité morale, l'engagement communiste qui ne s'y cache pas le dit assez.

McGrath serait donc, en jugeant l'œuvre au vu des quatre traits définitoires de la poésie américaine que nous avons cités, parfaitement intégrable au grand texte que constitue cette dernière. Les stratégies de récupération dans l'hommage de Larry Woiwode ou la critique systématique de Marty

¹⁸⁰ Edouard Glissant, *Faulkner, Mississippi* (Paris : Stock, 1996).

Cohen montrent que ce n'est pas le cas. Trop de généralité nuit à la pertinence des outils heuristiques. Il faut donc revenir vers plus de définition, plus de cadrage. Plus d'histoire car elle travaille sans cesse l'homogène et son inclination n'est pas à l'essentialisme. L'athéisme militant et l'internationalisme peuvent certes être décrits comme isotopes à l'adamisme en tant qu'il est recommencement mais dans les faits heurtent violemment la réconciliation unanime de type religieux héritée du transcendantalisme dont l'adamisme s'accommode. Concernant la totalisation, son rejet par L. Woiwode – « I often found myself at odds with his interpretation of IT ALL » – n'est pas dans l'absolu : il est immédiatement suivi d'objections au contenu communiste. Quant au terme de dissidence, le sort réservé à certains poètes radicaux sous MacCarthy montre que son application à toute la poésie américaine en noie le sens dans l'indistinction.

2.4 Affiner les critères de l'allotopique : redéfinition de « mythe », « adamisme », « histoire » et « dissidence »

2. 4. 1. Le mythe

Le rapport du courant mythique à la tradition bascule chez T.S. Eliot dans un congédiement de l'histoire symétrique de celui du courant adamique :

The mythic poem [...], as Eliot's public career shows, [...] has also asked too much of itself : that it establish the transhistorical scaffolding upon which a strictly historical narrative of the origin and destiny of modern man might be erected ; that, through it, tradition and a sense of the past might be recovered ; that, in opposition to the Adamic poem and its rejection of the past for the present, it might show how the past and the present are inextricably involved in a single continuum. The mythic poem can indeed do all these things, but its maker cannot stop here. Being what he is, having to reject even the minimal claims of the Adamic poem, he too has created his own extreme situation, wherein he has had finally to reject the very history toward the reestablishing of whose force and meaning he originally directed his poetry. Rejecting history means to a degree rejecting also the very men whose history it is (Pearce, 305-306).

James Scully dénonce une telle dérive métahistorique ainsi que l'enseignement du mythe « as a visible body of beliefs held by somebody else, somewhere else, possibly a long time ago ». Il parle alors de

« demythified myth ». Il affirme : « effective myth is historicized. Myth is myth only for those suffused with it. Historically constituted, having no existence of its own, myth is inseparable from life lived ¹⁸¹ ». Sa critique du mythe se fait, disons, ‘du point de vue du Hopi’. Peut-être était-ce d’ailleurs le fait que Waters ait la volonté de s’effacer derrière son travail, se veuille avant tout recueilleur de récits aux fins de les restituer au peuple dont ils sont issus – auxiliaire dans la constitution d’une somme hopi – que McGrath choisit ce livre, de préférence à tant d’autres à sa disposition, pour en extraire les symboles qui, dans *Letter to an Imaginary Friend*, disent la révolution qui vient. « Il ne s’agit en aucun cas des paroles d’une minorité dominée par le plus riche et le plus puissant des pays de ce monde », écrit Waters dans l’introduction de son ouvrage ¹⁸². « Ce livre est celui de leurs paroles. Ce n’est pas un ouvrage de spécialiste [...]. C’est la présentation d’un mode de vie profondément enraciné dans la terre continentale américaine, une manière de vivre dont l’évolution a été marquée par les forces vives du lieu [...]. Les Hopis ne se présentent pas comme un groupe d’hommes à part dans un univers où ils se marqueraient par leur originalité ; ils sont aussi certains de la nature de leur futur que de celle de leur passé ». En déclarant « I offer as guide this total myth, the legend of my life and times », McGrath n’était pas non plus dans le plain-pied non-réflexif auquel Scully fait référence. En quel sens infléchissait-il le mythe ? Pas dans la direction du modernisme :

« Make it new, » said Pound. But Pound, like Eliot and Yeats, was essentially a pre-nineteenth century man and his *thinking* was, in part at least, that of an even earlier ruling class. The language of these poets generates [...] a fog of false consciousness in which platoons of professors are still wandering, sending out plaintive cries about the ‘depth’, the ‘profundity’ of the bogs they have fallen into. But it is true, there *is* something there: pain, above all. About which the old masters were never wrong, or so we have been told. Their pain is the loss of the ‘centre’ of ‘tradition’ of ‘virtue’ and ‘*virtu*’ – a loss of aristocratic values already knocked in the head by the petty bourgeoisie. These ‘modernists’ are really belated medieval writers – they followed the signs out of the century. But that is why they have such a modern sound. The strategies, the successes and failures of this holy trinity [tradition, virtue and *virtu*] point to the

¹⁸¹ (Scully, 14-15).

¹⁸² Frank Waters, *Le Livre du Hopi*, trad. Marcel Kahn (Paris : Payot, 1978) 9. [Waters]

reasons why we have not yet had a great bourgeois poem of the twentieth century. In English. And never will have ¹⁸³.

Dans « Le mythe, aujourd'hui ¹⁸⁴ », Barthes définit le mythe comme « parole, un mode de signification, une forme, une inflexion, un système sémiologique second » (*ibid.*199). « Ce qui était signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second » (*ibid.*199). Barthes distingue trois attitudes possibles face au mythe. Celle du lecteur du mythe : c'est le Hopi de Waters. « Le lecteur vit le mythe à la façon d'une histoire à la fois vraie et réelle » (*ibid.* 215). Celle du mythologue : celui qui déchiffre le mythe et en défait la signification. Celle du producteur du mythe, qui « part d'un concept et lui cherche une forme » (*ibid.* 214). Pour le lecteur du mythe, l'histoire est transformée en nature. « Quel est le propre du mythe ? », s'interroge encore Barthes. « C'est de transformer un sens en forme [...]. Le mythe est toujours un vol de langage » (*ibid.* 217). « Tout se passe comme si l'image provoquait *naturellement* le concept, comme si le signifiant *fondait* le signifié » (*ibid.*216) dans le premier système. La transformation de l'histoire en nature est génératrice de fausse conscience. Lorsque dans « McGrath on McGrath », l'auteur utilise l'idiome du mythe pour tenter de dire le processus qui aboutit au poème, il le fait, comme Platon dans l'allégorie de la Caverne, pour exprimer, exposer une idée sous une forme imagée, en l'occurrence la transaction particulière entre le poète et ce qui cherche à se dire en lui, dans le cas du type moins volontariste de poème – « stratégique » pour employer sa terminologie – c'est-à-dire n'ayant pas d'urgence tactique et donc laissant plus de latitude à l'écoute dans son sens le plus large, celle de soi et du monde.

And the process, for me, seems to be one where I begin with only a cryptic clue, an image, a 'symbol', a line from what may be a poem.

Then I descend. I follow the sound of water. Once down there I enter the tent, seat myself, light the fire, wait and drowse. I know she will come, the fabulous Dancer, masked in one of her disguises and will dance, will try to get me to accept her

¹⁸³ « McGrath on McGrath » (*Festschrift*, 19).

¹⁸⁴ Roland Barthes, *Mythologies* (Paris : Le Seuil, 1957) 191-247. [Barthes, 1957]

performance to take back with me. She comes. She is very powerful [...]. When the ritual works, conscious and unconscious produce that third thing which we might as well call Imagination – that which is the light of the true poem (*Festschrift*, 17).

Le but est donc d'expliquer, pas d'aliéner. « Language socializes the unknown », écrit encore McGrath (*Festschrift*, 15). Son allégorie, aux allures mythiques, vise à éclairer. Dans *Letter*, il a voulu que les symboles des mythes hopis soient de telles allégories. Mais n'y a-t-il pas aussi, dans la convocation sélective d'événements exemplaires, une production de mythe inverse, générée par des signaux de reconnaissance, déclenchant un réflexe d'acceptation immédiate d'un liant entre « Che » et « katecína » parce que « katecína » signale « aborigène américain » donc oppression, donc, en quelque sorte, par essence participant d'une forme identifiée à gauche, mythe de 'l'histoire historique' ? Un mythe de gauche a-t-il un sens, l'essentialisation, la déshistoricisation allant dans le sens du conservatisme ? À cette question, R. Barthes répondait par l'affirmative, analysant ainsi le mythe stalinien :

Staline comme objet parlé a présenté pendant des années, à l'état pur, les caractères constitutifs de la parole mythique ; un sens qui était le Staline réel, celui de l'histoire ; un signifiant, qui était l'invocation rituelle à Staline, le caractère *fatal* des épithètes de nature dont on entourait son nom ; un signifié, qui était l'intention d'orthodoxie, de discipline, d'unité, *appropriée* par les partis communistes à une situation définie ; une signification enfin, qui était un Staline sacralisé, dont les déterminations historiques se retrouvaient fondées en nature, sublimées sous le nom du Génie, c'est-à-dire de l'irrationnel et de l'inexprimable : ici, la dépolitisation est évidente, elle dénonce à plein le mythe (Barthes, 1957, 235).

Cependant, Barthes caractérise le mythe-à-gauche comme imparfait. « Quoi qu'il fasse, il reste en lui quelque chose de raide et de littéral, un relent de mot d'ordre : comme on dit expressivement, il reste sec [...]. Le signifiant du mythe de gauche se réduit souvent à la litanie'. Il n'a donc pas cette facilité, cette vocation à 'vernir' le réel de façon à le rendre non-questionnable comme le mythe-à-droite qui accepte par essence la privation d'histoire et son cortège de figures : le constat de l'aphorisme, la tautologie, l'impuissance à imaginer l'Autre, le « ninisme » neutre etc. (*ibid.* 238-243), dont les portraits

à charge de la première section de *Figures of the Double World*, « Monsters of the Happy Land », vérifient l'exactitude.

Cette imperfection, si j'ose dire, tient à la nature de la « gauche » : quelle que soit l'indétermination de ce terme, la gauche se définit toujours par rapport à l'opprimé, prolétaire ou colonisé. ([Car, note Barthes.] c'est aujourd'hui le colonisé qui assume pleinement la condition éthique et politique décrite par Marx comme condition du prolétaire.) Or, la parole de l'opprimé ne peut être que pauvre, monotone, immédiate : son dénuement est la mesure même de son langage : il n'en a qu'un, toujours le même, celui de ses actes [...], c'est une parole transitive [...]. Cette pauvreté essentielle produit des mythes rares, maigres : ou fugitifs, ou lourdement indiscrets ; ils affichent en eux leur nature de mythe, désignent leur masque du doigt ; et ce masque est à peine celui d'une pseudo-phusis : cette phusis-là est encore une richesse, l'opprimé ne peut que l'emprunter ; il est impuissant à vider le sens réel des choses, à leur donner le luxe d'une forme vide, ouverte à l'innocence d'une fausse Nature. On peut dire qu'en un sens, le mythe de gauche est toujours un mythe artificiel, un mythe reconstitué ; d'où sa maladresse (236).

Cette maladresse du mythe de gauche est dans *This Coffin Has No Handles* mais ne constitue, nous le verrons, qu'un aspect parmi d'autres de l'usage mcgrathien du mythe. Une sécheresse de ton caractérise aussi souvent McGrath, guettant et bridant le lyrisme. L'interprétation sans fioritures de ses chansons par Woody Guthrie est l'exemple parfait de cet art qui ne s'entoure d'aucun atour et est comme jeté à l'auditoire. Par cette gaucherie et ce négligé calculé, il résiste, par défaut ou par excès, au lissé que demande la religion poétique du courant mythique.

2.4.2. Adamisme, histoire

2.4.2.1. Adam sans Dieu

Écrivant sur le pouvoir du langage à contribuer à la réalisation du rêve d'une société sans classes ¹⁸⁵, McGrath commence par citer la première phrase du premier chapitre du *Manifeste du parti communiste* : « L'histoire de toute société jusqu'à nos jours est l'histoire de la lutte des classes ». Et il

¹⁸⁵ Thomas McGrath, « Language, Power, and Dream », *Claims for Poetry*, ed. Donald Hall (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982) pp. 286-295. [*Claims*]

poursuit : « And the history of history is language, and *in* language ». Et il donne l'exemple de mots contenant encore des poisons actifs que le cours de l'histoire leur a inoculé. Il définit le langage comme « our machine for separating ourselves from the world in order to create it (as Adam did by naming the beasts and herbs). In creating the world we also *appropriate* it ». S'ensuit, dit-il, la capacité à intérioriser le monde : « Now we can make maps, the demons of the four cardinal compass points [...] are born and the Age of Exploration [...] begins ». C'est un Adam matérialiste qui donne son nouveau départ au langage : « We must try to remember the revolutionary axiom : In the beginning was the *world* » (*Claims*, 287) ! Des démons sont au point de départ des routes du renouveau. Quant à l'Ange : « Any of these roads would take us back or forward to Eden, but the Angel in the form of the class struggle blocks the way with a flaming sword. There would still be no problem if language *still and only* belonged to the workers – we would simply shove the sword up the ass of the Angel and march on in. But [...] that same necessitous Angel [...] has put up signs : EDEN- DETOUR 3 MILES SOUTH BY WAY OF ROUTE 66 » (*Claims*, 286). Il ne s'agit pas d'antiphrases. L'adamisme révolutionnaire emprunte chez McGrath les chemins du sacrilège. Certes la médiation référentielle pré-textuelle du code du sacrilège (inversion) rattrape l'allotopie entre « Ange » et « principe négatif » mais elle reste irrecevable, irrémédiablement autre surtout dans les termes où elle est formulée, pour le « lieu commun » (*topos*) de la poésie américaine.

2. 4. 2. 2. Une conception antagonique de l'histoire

McGrath interprète le mythe biblique d'Eden et de la Chute en mythologie matérialiste. Là où le mythe disait *in illo tempore*, il dit « histoire ». « History, that is class struggle, begins with alienation and exile when we were cast out of 'Eden'. History is alienation as it appears to consciousness. It is the sense of division, of duality, which the fig leaves symbolized, the pain of being incomplete. When we return to Eden we will possess full consciousness and alienation will end [...]. Complete consciousness cannot be merely *personal* – the appropriation and internalization of the world through action, art, and language is a social process. What we feel now is the pain of duality and conflict » (*Claims* 289-290). Les guillemets de protestation autour du premier emploi de « Eden » signifient au lecteur un scepticisme. Il n'y eut jamais de communisme primitif. McGrath suggère que l'histoire était toujours déjà là. Adam

dans Eden, c'est au mieux le terme du processus. Et il suppose une dimension 'fusionnelle' de la conscience individuelle dans le groupe. Très sartrien (existentialiste *et* marxiste) McGrath inverse la précedence de l'essence par rapport à l'existence : « Through language we appropriate the world and our selves, existence creating essence in a process that can never be complete » (*Claims*, 289). La complétude est dernière. Encore que McGrath eût certainement suivi Sartre dans les méandres que suppose ce dépassement du moi et que décrit le deuxième livre de *Critique de la raison dialectique* : « l'équivalence de la liberté comme nécessité et de la nécessité comme liberté » (381) qu'exige l'être-dans-le groupe est fonction d'un dehors constitué par « les autres, et [donc] sous cette première forme l'être-un existe comme autre » (553). Ensuite, « dans l'intériorité du groupe, le mouvement de la réciprocité médiée constitue l'être-un de la communauté pratique comme une détotalisation perpétuelle engendrée par le mouvement totalisant » (562). Cette impossibilité du dépassement total de l'individuel explique que le groupe reste à jamais processus et que l'idée d'une téléologie des fins visées par lui doive céder le pas à celle d'une somme de destins (631). En attendant, « *la seule intelligibilité possible des rapports humains est dialectique et [...] cette intelligibilité, dans une histoire concrète dont le véritable fondement est la rareté, ne peut se manifester que comme une réciprocité antagonistique* ». Devant l'impossibilité de résoudre théoriquement les questions du dépassement de la dialectique, Sartre préconise d'y « répondre comme Diogène, en marchant » (745). Car « la lutte en elle-même [...] peut dépasser la compréhension dialectique de l'agent, du témoin ou de l'historien. L'expérience, en effet, nous a découvert la rationalité translucide de la *praxis* organique et constituante ; elle nous a dévoilé celle de la *praxis* commune » (744).

La conception de l'histoire de McGrath est, elle aussi, antagonique. Si on part de la définition de Pound, retenue par Pearce, de l'épopée – « The epic is a poem including history ¹⁸⁶ » –, le poème long de McGrath, qui dialogue avec le genre épique, sera donc antagonique. À la lecture des *Cantos* et de *Letter to an Imaginary Friend*, on doit cependant dire que le matériau historique pèse, par son caractère brut, infiniment plus lourd chez Pound : Pound (et Olson) charrient dans leurs épopées plus d'acteurs identifiables du grand récit donnant une forme de sens à la succession temporelle des

¹⁸⁶ La phrase se trouve dans l'essai « Date Line », inclus dans *Make It New* (London : Faber and Faber, 1934).

générations que ne le fait McGrath. Si on examine le cas de Pound – plus intéressant ici car diamétralement opposé à McGrath sur le terrain politique – qu’est-ce qui, dans son rapport à son matériau historique, annihile pourtant en fin de compte l’histoire ? Dans la forme des *Cantos* se trouve une première réponse, ainsi que l’a montré Hélène Aji¹⁸⁷. Ils sont une confiscation du sens aux hommes ... autres que l’auteur. En ce sens, ne peuvent conduire à aucune *praxis*. En outre, les théories économiques anticapitalistes que véhiculent *Les Cantos* ayant conduit leur auteur à choisir activement le fascisme et l’Amérique ayant déclaré fou le poète – optant pour un véritable procès, elle eût été forcément éclaboussée – l’histoire relue par Pound est congédiée et il devient, en dépit de son épopée, un auteur du style mythique qui par le versant de délire paranoïaque antisémite de son texte a discrédité l’histoire. Le raté de « totalisation » et d’ « histoire » chez Pound le rendent parfaitement indexable sur l’isotopie poétique d’un pays que R.W.B. Lewis définit ainsi : « America, since the age of Emerson, has been persistently a one-generation culture » (Lewis, 9). Tel n’est pas le cas de McGrath : la totalisation d’histoire dans la forme à caractéristiques épiques de son long poème contesté, pour ne citer qu’un seul exemple, la non-histoire providentielle de la Destinée manifeste.

2. 4. 2. 3. *Antécédents d’une résistance au discrédit de l’histoire*

McGrath ravive le débat autour de l’historique entre tenants protestants de la prédestination, invalidant l’idée même d’un processus historique dialectique et défenseurs, plutôt catholiques, de l’amélioration qu’un tel processus rend possible. Quelques éléments sur ce débat dont le 19^e siècle américain fut le théâtre permettent de contextualiser le rejet d’un poète communiste imprégné de catholicité irlandaise dont l’œuvre est structurée par une conception de l’histoire comme non-anhistorique.

La mort de McGrath (20 septembre 1990) suit d’une année la chute du Mur de Berlin. La fin du bloc soviétique est célébration d’un triomphe américain. Rétrospectivement, la chasse à ces dissidents du front intérieur qu’avaient été les communistes, reçoit une triomphale justification. En 1989, Francis

¹⁸⁷ Hélène Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams : Pour une poétique américaine* (Paris : L’Harmattan, 2001).

Fukuyama, historien mais surtout fonctionnaire au Département d'État, annonce « la fin de l'histoire » dans son article ainsi intitulé, auquel fait suite son livre de 1992 *The End of History and the Last Man* : deux panégyriques de la démocratie libérale et avis de décès du socialisme. Le capitalisme libéral serait « le point d'aboutissement de l'évolution idéologique de l'humanité ¹⁸⁸ ».

Au milieu du 19e siècle, Horace Bushnell, dans le débat d'idées entre les tenants d'une innocence radicale de l'*homo americanus* et ceux d'une faillibilité incurable de l'homme, a du mal à faire entendre sa voix médiane. À ceux qu'anime une foi en une nature humaine (et américaine) éternellement à l'abri du péché, il rétorque, tout en accordant à Adam la présomption d'innocence, que l'expérience acquise dans l'histoire est irremplaçable : comment Adam eût-il pu avoir connaissance de ces idées « as are gotten historically, one by one, and one after another, under conditions of time » (cité dans Lewis, 72). Le premier ouvrage de Bushnell, *Christian Nurture* (1847), vise les défenseurs du 'tout surnaturel' alors que lui se préoccupe de « *tactics* of regeneration : that is, with the way in which 'history' could contribute to the process, and nature collaborate with grace » (Lewis, 70). « The eternal law of justice makes no one just, that of truth, no one true », écrit encore Bushnell dans *Nature and the Supernatural* (1858) (Lewis, 73). La contemporanéité éternelle de la Grâce ne confère aucun sens à la vie, en évacuant la dimension tragique par un optimisme naïf.

Et en ce milieu de 19e siècle, il semble que la religion trace une ligne de partage intéressante pour notre propos, entre d'un côté protestants adhérant à l'idée de prédestination, tel l'historien George Bancroft écrivant une histoire des États-Unis en forme d'épopée de la liberté et rejoignant de ce fait la vision adamique, et, d'autre part catholiques, tels le théologien Orestes Brownson ou le *People's Poet*, James Russell Lowell pour lesquels ce point de tangence avec le devenir de l'humanité qu'est l'Incarnation donne tout son sens à la profondeur historique. L'histoire – par là le marxisme – et le catholicisme ont, contrairement aux apparences, des points majeurs sur lesquels ils s'accordent. La poésie de McGrath, irlandais et catholique par son éducation, puis communiste par choix, peut être mise en résonance avec ce qui préoccupe Brownson, alors encore unitarien, en 1842. S'expliquant sur ce qu'il

¹⁸⁸ Joseph McCarney, « Shaping Ends: Reflections on Fukuyama », *New Left Review*, 202, (November December 1993), <<http://www.newleftreview.net/NLRi198.shtml>>.

entend par « communion », ce dernier en définit ainsi la doctrine à Channing : « the doctrine that man lives by communion with man, and through the life derived from Jesus, with God ». R.W.B. Lewis ajoute : « Two considerations which had absorbed Brownson most for some years – the status of the past and the question of community – began to be fused with that formulation. And the fusion began under the force of Brownson's conviction that only transcendent being – taken as interpenetrating natural being – explained the living value of the past and the necessity of human community » (Lewis, 186). Un sens de la continuité « catholicisant » met au centre histoire, tradition et communion avec le passé. James Russell Lowell, dans sa notion de l'expérience religieuse anticipe d'une certaine façon les positions de T.S. Eliot sur la tradition. Cette expérience doit être lien avec le passé comme source d'énergies :

(seen from the human side of it) as a gathering-together of those age-old energies of worship and belief which had gone into the celebration of the Eucharist for nineteen centuries : Lowell builds the religious experience of eating bread and drinking wine, and the more vivid experience of appreciative reading [...]. What he saw taking place was a vast individual enrichment through conscious participation in the full flow of history : the history of human actions, of language, of religious worship, as all that history is recovered in the individual imagination. That, Lowell suggests, is the meaning of tradition ; to be related to a living tradition is to be touched and animated by those continuing energies » (Lewis, 191).

Hart Crane dans *The Bridge* (1933) évoque l'histoire comme douleur dans la nature. « Tortured with history »: l'histoire fronce et froisse, trouble le Mississippi ¹⁸⁹. L'histoire des oubliés, qui est celle qui intéresse McGrath, sera une allégorie doublement problématique dans une légende nationale qui se veut sans histoire(s). La première édition de *A People's History of the United States* de Howard Zinn ne paraît qu'en 1980.

Pearce achève *The Continuity of American Poetry* sur le vœu que la continuité de la poésie américaine s'ouvre aux hommes, dans leur pluriel et leur pluralité. C'est à l'histoire, telle que Marx et ses héritiers l'ont dérivée de Hegel, que peut revenir ce rôle. Une expérience que ne confisque ou

¹⁸⁹ Hart Crane, «The River », *The Bridge* (Liveright Publishing Corporation, 1933, 1958, 1970) 21.

n'étouffe ni un ego englobant ni un mythe confiscateur, ni une métaphysique de pouvoir. Que le marxisme d'état ait viré en terreur rouge n'enlève pas sa pertinence aux analyses et propositions marxistes qu'il existe un progrès dialectique, un processus et que ce processus engendré par les hommes devrait aller dans le sens d'une correction des inégalités fondées sur l'infrastructure économique. L'histoire des hommes n'est pas simplement le énième signifié transcendant à déconstruire. Enlever aux hommes la conduite de leur devenir temporel et la possibilité même de le théoriser met l'homme à la merci de la technicisation et de l'empirisme. L'enjeu est, pour l'homme, de continuer à pouvoir dire « ce fragment dérisoire du temps qu'il [a] réussi à faire sien et dont il [peut espérer] tirer à la fois la vérité [multiple] de son être et la norme de son action ¹⁹⁰ ». « L'épique participant » de Glissant rejoint « l'histoire *pragmatique* » de Hegel, issue du besoin de l'homme d'être partie prenante, de trouver des prises, des embrayeurs dans « l'image développée du passé et de sa vie » qu'est « l'histoire *réfléchie* » :

L'histoire ne nous présente pas une totalité vivante à laquelle nous pourrions prendre part, mais un monde reconstitué par la réflexion, un monde dont l'esprit, les préoccupations et la civilisation appartiennent au passé. Nous éprouvons aussitôt le besoin de quelque chose d'*actuel*. Or une telle actualité n'existe pas dans l'histoire ; c'est le point de vue de l'entendement, l'activité subjective, le travail de l'esprit qui la font naître. L'apparence extérieure des faits est grise ; mais le *but* – l'État, la patrie – la manière dont on les entend, leur connexion interne, l'Universel qui réside en eux, cela est permanent, valable dans le présent, dans le passé et pour toujours
(*Raison*, 33).

« I despise pragmatism ¹⁹¹ ». Ou encore « pragmatism is to begin with ¹⁹² », disait McGrath. Il se place, en cela, dans cet espace d'une poésie de l'histoire réfléchie, prévu par Pearce à la fin de son livre, mais non-encore actualisé car invisible quand l'écriture de *The Continuity of American Poetry* était en cours.

¹⁹⁰ Kostas Papaioannou, « Hegel et la Philosophie de l'Histoire ». Préface. *La Raison dans l'Histoire*. G.W.F.Hegel (Paris : Union Générale d'Éditions) 7.[*Raison*]

¹⁹¹ « McGrath on McGrath » (*Festschrift*, 13)

¹⁹² « The Movie at the End of the World ». Produced by Mike Hazard, 1981 (?). Documentary about McGrath and his work. Available from CIE, Box 3343, St. Paul, Minnesota, 55165. [Docu.MG]

2. 4.3. Dissidence

James Scully dans « Remarks on Political Poetry » insiste sur la différence fondamentale entre poésie protestataire (*protest poetry*) et poésie dissidente :

Most protest poetry is conceptually shallow. I think of the typical protest anthology . . . Such poetry is issue-bound, spectatorial [...], reactive, victim-oriented, incapacitated, lacking the theoretical and practical coherence that could give it muscle and point. (Look at the *endings* of protest poems.) [...] The real subject is the poet's own tender sensibilities, not what is actually, *systemically* going on. Dissident poetry, however, does not respect boundaries between private and public, self and other. In breaking boundaries, it breaks silences : speaking for, or at best *with*, the silenced [...]. It is a poetry that talks back (Scully, 5).

Analysant par la suite la critique émanant d'Engels d'un certain type de littérature engagée, il précise : « It is only protest literature, the groans and exclamations of an uneasy liberalism » (Scully, 69). Elle favorise le bêlement en troupeaux : c'est ce que sous-entend l'image qu'utilise Scully lorsqu'il évoque les propriétés de la poésie dissidente en ces termes : « Political poetry [...] holds social reality up to the sheep » (Scully, 54). McGrath écrivait de son côté :

There are 3 Categories of poets :

- A. Cattlemen = aristos : Eliot ; Yeats ; Tate, etc. etc. etc.
- B. Sheepmen = bourgeois 'democrats' : most of Whitman, alas ; Williams ; most of Crane, alas ; Ginsberg, etc. etc. etc. Open almost any little (or big) literary magazine and turn to almost any page.
- C. Outlaws = proletarian or allied Social Revolutionaries and classless crazies : Brecht ; Joe Hill ; Emily Dickinson ; Neruda ; Rimbaud ; Leonel Rugama, and a few more ¹⁹³.

¹⁹³ Thomas McGrath, « Notes, Personal and Theoretical, on 'Free' and 'Traditional' Form » (*Life*) 222.

Le caractère tranché et abrupt de cette classification fait apparaître un trait commun chez les poètes de la catégorie où McGrath se placerait : soit par leur engagement politique marxiste et communiste, soit par leur retrait total (Dickinson, Rimbaud), ils sont allés à rebours de l'économie capitaliste. Le systématisme de leur dissidence active ou passive est ce qui les a mis à l'abri de la surprise. McGrath a expliqué à plusieurs reprises sa conviction que la dissidence, la véritable opposition politique, n'a de sens que sur le long terme et qu'en conséquence, les poètes dissidents, les poètes-opposants, contrairement aux poètes protestataires, ne se laissent pas surprendre. Le cas de la poésie écrite autour de la Guerre du Vietnam est souvent revenu dans sa discussion de la question. Dans une interview collective conduite par Mark Vinz, à laquelle participait également Robert Bly, on trouve ce dialogue :

McGrath : Your opposition to the Vietnamese War is primarily a moral thing. . . .I believe that you have written the best poems on the Vietnamese War, and the most political poems, in *many* ways. And yet they are not, from my standpoint anyway, ultimately political poems, because they come from something else primarily ... perhaps outrage.

Bly : As opposed to ...

McGrath : It's as if ... well, as opposed to Neruda, where there is plenty of outrage, but Neruda is ... it's as if you were surprised by certain things, and Neruda is not surprised. And above all, Brecht, for instance, who I take to be the ultimate political poet. Brecht is never surprised at anything, because he is so *deeply* political ¹⁹⁴.

Frederick C. Stern, dans un échange sur le même sujet, concluait ainsi, s'adressant à McGrath : « Is it fair to say [...] that we can think of you as a poet who has real theory about society ? You can overcome the slack moments because you have a more long-range view of social change » ? Et McGrath confirmait : « I hope it's true. I think I do have that and I think I can do that » (Stern, 1978, 179).

Cette dissidence-là se situe « trois crans à gauche » (*LIF*, 359).

¹⁹⁴ Robert Bly, Thomas McGrath, Louis Jenkins, « Contemporary Poetry and the Sense of Place », an unpublished interview with Mark Vinz, 17 July 1972. 20. [Vinz, 1972]

3. Le communisme comme lieu de la médiation dernière

Nous avons plus haut décrit les raisons ‘américaines’ de notre choix du couple isotopie/ allotopie comme instrument heuristique du texte de McGrath et du ‘texte’ de la poésie étatsunienne envisagés comme deux totalités isomorphes. Ces termes abstraits introduits par Groupe μ pour la lecture poétique ont un ‘reste’ spatial. Au terme de ce développement, nous livrons, en vrac, quelques arguments supplémentaires. Dans le dernier chapitre de la *Critique de la raison dialectique*, Sartre arrive à « l’expérience dialectique comme totalisation » : c’est le « niveau du concret » lui-même défini comme « le lieu de l’histoire ¹⁹⁵ » (632). Esprit dialectique avant et après tout et sachant qu’on n’arrive jamais à l’horizon, McGrath ‘localisait’ néanmoins ce point de la médiation dernière qu’est la révolution. « The revolution is a *place* ».

En 1986 Jean-Luc Nancy tire dans *La communauté désœuvrée* une sorte de bilan de l’engouement pour le communisme. Il prend d’abord bien soin de spécifier que « Non [...] le totalitarisme [n’était pas] déjà dans Marx : proposition grossière, ignorante de la protestation déchirée contre la destruction de la communauté qui double continûment, chez Marx, la tentative hégélienne d’effectuer une totalité, en déjouant ou en déplaçant cette tentative ¹⁹⁶ ». À quel point McGrath est marxiste et marxien apparaît bien dans cet extrait de *Letter* :

And my guide from the Ninth Heaven!

But now

He is blindfolded –

and now,

as they begin to sing

That song I’ve been hearing so long without ever getting the words

I know I will know his voice and the whole sense of the song:

(*LIF*, 401)

¹⁹⁵ Nous soulignons.

¹⁹⁶ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée* (Christian Bourgois éditeur, 1986) 12-13. [Nancy, 1986]

L'aspiration à la complétude (« know the whole sense of the song ») qu'assure la communauté (« They ») vient aussitôt se heurter à l'effort totalisant de la dialectique. (Totalité certes indéfiniment repoussée mais dont l'idée, disait Sartre, est le ressort du dynamisme de l'évolution constante.) « Communisme » est, sous la plume de Nancy également, défini par une métaphore spatiale :

Le mot de « communisme » emblématise le désir d'un lieu de la communauté trouvé ou retrouvé aussi bien par-delà les divisions sociales que par-delà l'asservissement à une domination techno-politique, et du coup par-delà les étiolements de la liberté, de la parole, ou du simple bonheur, dès que ceux-ci se trouvent soumis à l'ordre exclusif de la privatisation, et enfin, plus simple et plus décisif encore, par-delà le rabougrissement de la mort de chacun, de cette mort qui, pour n'être plus que celle de l'individu, porte une charge insoutenable et s'effondre dans l'insignifiance (Nancy, 1986, 11-12).

« Communisme » a signifié l'espoir, pour *anthropos* confronté à *cosmos*, de la médiation achevée, grâce à *logos*, de toutes les allotopies. Un territoire isotope, pays de Canaan, Terre Promise, le communisme comme continuation du Rêve américain ? La formulation de McGrath pour dire le lieu de ce moment ou le moment de ce lieu se fait en tout cas en des termes qui donnent au modèle triadique de Groupe μ toutes les apparences d'un outil d'investigation adapté à la totalité de son objet : des poèmes de McGrath jusqu'à sa conception de l'histoire. *Anthropos* est réuni à *cosmos* par la manne (*manna*) du *logos* :

What we feel now is the pain of duality and conflict : Man vs. The World (which is men struggling with themselves, nature and other men). In the beginning was the world. But in the transcendence subject and object will become the World: Mannature. Then love must change its form – when the Flesh is made Word – and death, for the unalienated will have to be reinvented ¹⁹⁷.

Poésie et politique

1. Incompatibilité ou compatibilité ?

1.1. En guise d'introduction : plaidoyer pour le contexte

¹⁹⁷ « McGrath on McGrath » (*Festschrift*, 21).

Concluant un chapitre consacré aux People's Poets – Longfellow, James Russell Lowell, Whittier etc – R. H. Pearce explique que la popularité d'une œuvre poétique, qui a pu être fondée par exemple sur sa dimension politique, nuit à sa pérennité. La raison essentielle est qu'elle requiert une mise en contexte de plus en plus considérable pour demeurer lisible. Vient un moment où la qualité de l'œuvre ne suffit plus à contrebalancer l'effort nécessaire de la part des lecteurs. « The popular culture of one age shapes and directs the nostalgia of the next. For ages which follow, it becomes first a curiosity and then a matter of puzzlement ¹⁹⁸ » (Pearce, 252). Pearce oppose à cette poésie populaire les œuvres plus élevées dont la puissance d'attraction croît au fil du temps et est suffisamment forte pour amener les lecteurs dans leur champ : s'instaure alors un dialogue entre le présent et le passé. « Elite art of the past, as it were, reaches out to us and pulls us back [...] into its historical ambiance, judges us and so teaches us how to judge ourselves » (Pearce, 252). Au bout du compte, c'est eux, dit Pearce, qui s'avèrent avoir saisi l'essence d'une époque tout en s'étant toujours situé dans des sphères qui la dépassaient au sens propre comme au figuré.

Lire une poésie populaire en son temps deviendrait affaire de spécialistes alors que l'« éternité » d'une œuvre la rendrait toujours plus accessible. Nous récusons en grande partie cette distinction parce qu'elle a le plus souvent desservi la poésie à contenu progressiste. L'immortalité conférée à certaines œuvres et pas à d'autres par les institutions de la littérature qui canonisent, perpétue la croyance en l'existence d'une nature immuable du monde et ceci maintient la Littérature dans les marges non-agissantes, pour le profit du capitalisme libéral et de l'ordre établi : elle est un supplément, du prêt-à-s'extasier. L'apport des études post-coloniales a consisté à recontextualiser les œuvres canoniques, à res-susciter le non-dit en elles. Inversement, les œuvres politiques sont constamment, imperceptiblement, érodées par cette idéologie, déshistoricisante, de l'art. À force de se répéter, le processus est devenu naturel, ceci tendant à confirmer un des concepts de base du matérialisme dialectique qui est que des changements quantitatifs imperceptibles deviennent à un certain moment des changements qualitatifs et que s'effectue le passage d'une catégorie – la littérature populaire – à une autre – la littérature usée par le temps. Il nous semble être dans l'intérêt de toute la littérature de faire

dialoguer des contextes, non d'isoler des chefs-d'œuvre. Et la chance de survie d'un goût pour la poésie, qui dépend d'une politique institutionnelle, pourrait bien être dans une replongée des textes dans l'histoire. Rouvrir le contexte qui a fait que tel poète dit 'mineur' a pu être populaire rend au genre une pertinence largement perdue. De plus, « politically conscious poets tend to be *more* profound, not less [...]». The most credible, full, *caring* love poetry has been written by one of the most expressly political poets. I refer, again, to Hikmet. In part this is because he can, and does, write of the *other* – who is never merely an excuse for self-immersion. Finally, the propaganda that poetry and politics don't mix has served to trivialize both poetic and critical production » (Scully, 6). La nécessaire remise en contexte de McGrath et des poètes américains de la gauche ne signifie pas qu'ils sont mineurs mais que l'idéologie dominante, littéraire et politique, a constamment travaillé à les rendre incompréhensibles, à augmenter la difficulté à recevoir leurs « émissions ». C'est bien pour cela que la *Encyclopedia of the American Left* intègre si complètement la littérature (poésie y compris) dans son champ. C'est tout le maillage d'un autre sens du monde qui est à reconstituer.

1.2 Avatars de la thèse de l'incompatibilité

Décréter le caractère allotopique de « politique » en composition avec « poésie » est une prise de position qui a une longue histoire littéraire. Qu'entend-on alors par « politique » ? Une violence faite au suspens aristotélicien, un sens unique imposé par la « propagande ». C'est en effet ce dont il s'agit. Changeons *la* politique en *le* politique et le problème disparaît car, ainsi que nous l'écrivait Antoine Cazé, « la poésie est consubstantielle au politique en ce qu'elle travaille à l'articulation de la sphère publique à la sphère individuelle à travers le langage ¹⁹⁹ ».

1.2.1. Groupe μ et l'*epochè* : oscillations

Il y a, dans ce basculement de genre, « médiation » et indexation possible de « politique » sur l'isotopie « poésie ». « Médiation » est défini par *Robert* comme « entreprise destinée à mettre d'accord,

¹⁹⁹ Mel du 18 février 2002.

à concilier ou à réconcilier des personnes, des partis ²⁰⁰ ». Les synonymes donnés sont « arbitrage », « conciliation ».

Le modèle triadique proposé par les poéticiens de Groupe μ part de ce présupposé qu'un poème est poème en tant qu'il est médiation par *logos* entre *anthropos* et *cosmos*. Tout poème, aussi protestataire ou dissident fût-il par son contenu, serait dès lors condamné par la forme de son contenu – la forme « poème » – à un désamorçage de l'explosif en lui. Nul conflit entre l'ordre établi (homologue de celui du *cosmos* car participant d'une adversité fondamentale du monde) et *anthropos* qui ne puisse être « contenu », résolu par le poème, ou plutôt par une « lecture poétique des textes » (μ , 25). *Rhétorique de la poésie* affirme l'existence d'une idéologie poétique, sous-tendue par une *épistémè* décrite comme classique par Michel Foucault et structurée par les deux grandes catégories de la nature et de la nature humaine,

une conception des choses et du sens des choses lavée, autant que possible, des traces et marques de la culture et de l'histoire [...]. Par rapport à cet ordre, s'accomplissant dans un anthropocentrisme, la poésie [...] pose une séparation entre l'homme et le monde avant de réduire cet écart, au nom de la grande nature, en mettant en œuvre ce que Foucault appelle une « imagination de la ressemblance ». En effet, pour le poète, il s'agit de mieux faire connaître le monde en activant ou en révélant des analogies entre les choses [...] ²⁰¹. La poésie tend à définir des lieux où les différences entre les choses s'abolissent et où le grand clivage entre l'homme et le monde s'estompe au profit d'une lecture multiple mais uniformisante. De là que la poésie joue pour l'homme un rôle euphorisant et sécurisant. Sous ce dernier angle, il est permis de rapprocher aussi le processus poétique de certaines démarches magiques. L'homme magique se propose à la fois d'humaniser le cosmos, notamment pour en réduire la violence, et de se neutraliser ou de se « cosmiciser » de façon à s'appropriier quelque chose de l'éternité du monde et de la nature. Pour ce faire, il table sur la médiation des signes (chants et danses, masques, emblèmes, etc.), cherchant à rencontrer ou à produire un état d'indistinction des représentations et des significations. Or la poésie retrouve quelque

²⁰⁰ *Le Nouveau Petit Robert* (1994).

²⁰¹ « On pourrait soutenir que le procès d'analogisation et de médiation est celui-là même qui fonde toute démarche idéologique. Le geste idéologique premier consiste à dissimuler ou à occulter les différences et contradictions propres à toute formation sociale sous des analogies et amalgames de caractère fictif » (μ , 253).

chose de cette démarche. La médiation poétique pose en principe que tout peut signifier tout [...]. Mieux que la métaphore, l'oxymore témoigne de ce que ce confusionnisme est sans limites et peut réconcilier les extrêmes [...]. On décrira cette vision poétique comme fondée sur un double principe d'adhésion au monde et de confiance en la stabilité de son ordre [tendant] à privilégier des mécanismes d'harmonie et d'équilibre (μ, 252-255).

La critique politique – celle qui met en crise – devient, sous cet angle, impossible en poésie. « Le poétique affirme une autonomie, » est-il encore dit. Groupe μ reconnaît une efficacité politique possible à la poésie : « Il est certain qu'un poème peut flétrir le tyran ou chanter la révolution ; il arrive aussi que, de la sorte, il détermine à l'action ou qu'il soutienne cette action. Mais les thèmes politiques qui le traversent n'ont rien ou peu à faire avec ce qui forme sa poéticité » (μ, 249).

On se souvient de la définition de la fonction poétique qu'a donnée Jakobson : « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison ²⁰² ». Même si « poésie » et « fonction poétique » sont à distinguer et que « le vers dépasse les limites de la poésie [...] en même temps le vers implique toujours la fonction poétique ²⁰³ », si l'impact politique d'un poème tient par exemple à sa haute teneur en fonction poétique – isoplasmies, métaboles, anaphore, etc – facilitant la mémorisation de son message, formes venues à la main qui a écrit dans l'ivresse calculatrice du projet révolutionnaire²⁰⁴, il devient impossible de refuser au politique une poéticité potentielle. Le désir de recours à la fonction poétique fait partie de la poéticité. L'adresse est un mode du lyrique et le slogan ou l'invective ne sont après tout qu'une forme plus directe de l'adresse²⁰⁵. La profondeur ou le caractère de généralité trop grand du modèle médiateur l'invalide

²⁰² Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale* (Paris : Editions de Minuit, 1963) 220. [Jakobson, 1963]

²⁰³ Jakobson, 1963, 222.

²⁰⁴ Benjamin parle d'« une conception trop courte, non dialectique, de la nature de l'ivresse. L'esthétique du peintre, du poète 'en état de surprise', de l'art comme réaction de l'être 'surpris', reste captive de quelques préjugés romantiques fort dommageables ». Walter Benjamin, « Le Surréalisme », *Œuvres II* (Paris : Gallimard, 2000) 130-131.

²⁰⁵ Voir par exemple *Admonitions* de Jack Spicer ou *Abhorrences* d'Ed Dorn.

partiellement. « L'irréfutabilité est un vice. La concurrence des hypothèses est la seule voie du progrès », disait Karl Popper. La théorie de la médiation enferme tous les refus. Sa lecture du surréalisme et de l'avant-garde des années 1970 est significative à cet égard. « Le surréalisme [...] choisit de pratiquer un terrorisme de la médiation : le métasémème surréaliste est écartelé entre les isotopies trop distantes sur lesquelles il s'inscrit ; il transgresse de la sorte les normes du processus, mais sans en modifier le fondement » (μ, 251). Autrement dit, l'intersection zéro entre les sèmes de A et de B, la violation des règles catégorielles étant toujours violation *de*, la pertinence de ces règles ne saurait être remise en question. « Aussi hétérogène que soit la chaîne des mots, nous trouvons toujours à y reconnaître quelque alliance capable de proposer un niveau de lecture plus cohérent et nous ramenant aux opérations médiatrices » (μ, 224). Ainsi pour accommoder la poétique de l'avant-garde des années 1970 et sa conscience exacerbée des codes, jouant à y mettre du jeu et à les déjouer, Groupe μ parlait-il de « médiation médiée » : « on soutiendra que le modèle médiateur classique est maintenu mais sous une forme dialectisée [...]. En effet, la médiation [...] passe par une médiation première. L'assimilation exige une mise en avant préalable du différent (dialectique de l'autre et du même), elle-même autorisée par la reconnaissance du semblable sur le plan de l'expression » (μ, 224). Une petite phrase de *Rhétorique de la poésie* révèle une jouissance certaine des auteurs à prouver l'immutabilité des contenus de la poésie par le truchement de leur théorie : « Une fois de plus, l'analyse manifeste la trivialité du matériel idéologique mis en œuvre par les poètes » (μ, 300). Les dés étaient donc pipés au départ de l'analyse. Il n'y aurait aucune issue hors d'un centrisme poétique essentiel, hormis dans le silence ou le bruit pur de toute représentation. Groupe μ a d'ailleurs activement soutenu la poésie sonore qui pouvait faire figure de résistance dans l'ancien bloc socialiste de plus en plus fermé, au fil des années, aux formes d'art non fondées sur la *mimèsis*. Mais leur modèle accorde une prégnance, excessive à notre sens, à une structure qui, pour être effectivement active dans la constitution de la poéticité, n'est pas le seul facteur en jeu. En reconnaissant que « des séquences isotopes à telle époque peuvent être allotopes à telle autre postérieure et vice versa ²⁰⁶ », Groupe μ ouvrait sa modélisation vers la pragmatique de l'histoire et du, ou de la politique mais en voulant dénoncer peut-être, à la manière de Bakhtine, un

²⁰⁶ μ, 39.

certain « monologisme » de la poésie, il peut apparaître aujourd'hui qu'ils contribuèrent à la confiner dans une désincarnation mortelle à terme dont un intérêt pour son passé engagé veut l'extirper aujourd'hui.

En dépit de ces réserves, nous redisons tout l'attrait que présente, pour notre objet d'étude, la terminologie habitée de métaphores spatiales, de Groupe μ . De plus, le modèle intégratif basé sur la réévaluation d'allotropies de niveau en niveau, partant du moléculaire pour arriver à des archi-isotopies molaires et la constitution du texte en totalité de sens, répond à l'effort particulier du texte politique d'être cohérent et de favoriser la cohésion. Le souci de réduction de la fracture microcosme-macrocosme qui conforme de l'intérieur la théorie du suspens est homologue de celui de l'auteur de poème long. On se souvient de l'aveu d'impuissance de Pound dans le « Canto CXVI » : « And I am not a demigod/ I cannot make it cohere » (*Cantos*, 796). À ce titre, le modèle d'analyse de Groupe μ est adapté à l'objet *Letter to an Imaginary Friend*, long poème politique.

À l'inverse, les mêmes poéticiens s'appuient sur le caractère souvent inassignable du je lyrique pour creuser l'écart entre le texte poétique et la *praxis* :

le sujet agissant est toujours de quelque façon banni dans la mesure où, même là où sévit le je lyrique le plus ostentatoire (et peut-être surtout là), le sujet du discours poétique n'est pas, en général et à la différence du sujet du discours romanesque, rapporté à une histoire, nanti d'une identité explicite, 'référé'. Bref, fragmentaire et fulgurant, le texte poétique impose un sujet comme issu de nulle part : à ce titre, le monde poétique est absence (μ , 260).

Cependant le constat de la thématization massive du *logos* dans la poésie depuis Mallarmé (*logos* n'est plus seulement l'effectuateur de la médiation qui fait le poème mais devient objet de poésie) conduit les auteurs de *Rhétorique de la poésie* à parler de « mise en cause de l'illusion médiatrice » de par le fait que « le poème prend conscience de soi [et] est distance réflexive » (*ibid.* 259). Groupe μ dit en substance que la modernité poétique est constituée de cette contradiction : le poème y est plus parfaitement autotélique (du fait de cette ironie) – donc simulacre de monde, sur-harmonisé par la médiation médiée – mais il est d'autre part rupture du fait de la fêlure introduite dans ce dispositif d'intégration qu'est la médiation. De ce non-lieu fait d'absence abstraite du monde, la lecture poétique

de Groupe μ vient retrouver le politique en rapprochant le poème « dans sa version moderne » (*ibid.* 260) du discours de l'utopie, « discours clos d'un univers en projet mais qui ne peut s'empêcher d'entretenir des relations avec la trame du monde réel ». Et de conclure : « La poésie comme utopie, l'art comme utopie : vieux thème sans doute mais qui laisse entrevoir comment la poésie en tant que parole idéologique demeure toujours à même d'introduire des éléments de rupture et de déplacement dans l'idéologie même » (μ , 260). Cette inflexion finale trouve, paradoxalement, sa source dans les vers des tenants de la 'poésie pure'. Nous avons dit plus haut en quoi le mouvement de l'émotion politique était à même de contribuer à la poéticité. Nous croyons, en outre, qu'au-delà de la forme du contenu, la substance du contenu peut être suffisamment forte par son message, son analyse ou ses invectives pour emporter, balayer, déstabiliser l'équilibre enveloppant des médiations. À ce désaccord près, retrouver, dans l'utopie, la possible radicale allotopie politique du poétique nous paraît être une démarche qui se justifie : l'utopie est particulièrement prisée chez les écrivains de gauche. Et aussi bien *News from Nowhere* de Morris que *The Gates of Ivory, the Gates of Horn* de McGrath, tous deux poètes, évoquent un lieu autre hanté par la tension vers un autre monde réel possible : dans l'euphorie de son actualisation chez Morris comme dans la dysphorie de la dérive vers le cap du pire chez McGrath, un *allos topos* travaille l'*isos-topos* de l'ordre établi : l'*epochè* vacille.

1.2.2. Sartre et le devoir de *loser* du poète : une *praxis* médiane

*Qu'est-ce que la littérature ?*²⁰⁷ est exactement contemporain des années où McGrath recommence à publier après la guerre. La quatrième partie du livre s'intitule « Situation de l'écrivain en 1947 » : c'est l'année où paraît *To Walk a Crooked Mile*. Sartre réfléchit à la rencontre de l'écrivain avec la classe ouvrière dont la destinée est pour lui aussi au centre du champ politique. De l'ouvrier de 1947, il dit : « Opprimé, la littérature, comme négativité, pourrait lui refléter l'objet de ses colères ; producteur et révolutionnaire il est le sujet par excellence d'une littérature de la *praxis*. Nous avons en commun avec lui le devoir de contester et de construire » (Sartre, 1948, 250). Mais il s'interroge pour l'artisan des

²⁰⁷ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (Paris : Gallimard, 1948. Folio, 1985). [Sartre, 1948]

mots quant au lieu de rencontre : « peut-il devenir communiste en restant écrivain » (*ibid.*, 251) ? Que cette fonction de la littérature puisse concerner la poésie n'est, à ce point du livre, même plus envisagé par Sartre. Par négativité, il entend ici refus de servir les intérêts de la bourgeoisie. Le poète a été d'entrée de jeu placé sur un versant du langage qui exclut l'engagement. « Les poètes sont des hommes qui refusent d'*utiliser* le langage », écrit Sartre (*ibid.*, 18). Le « projet utilitaire » qu'impliquerait cette guerre par mots interposés est pour lui en contradiction fondamentale avec « l'attitude poétique » : « En fait, le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes » (Sartre, 1948, 19). Depuis l'aube de l'humanité, la tâche du poète est, selon Sartre, de créer le mythe de l'homme, non de le décrire. Dans le contexte oppositionnel où se place l'écrivain à partir de la société bourgeoise du 19^e siècle, cette mission du poète passe par l'extirpation, le dégagement de l'homme des rets d'une « collectivité utilitaire » (*ibid.*, 42), pas par la positivité d'un engagement. De larges extraits de la note que Sartre consacre à la poésie méritent d'être cités ici parce que cette situation « intenable » qu'il assigne au poète rejoint, par certains aspects, une mélancolie révolutionnaire, présente chez McGrath sur laquelle nous reviendrons, au prisme de Walter Benjamin, mais dont nous pouvons d'ores et déjà donner un aperçu par un montage alterné d'extraits de Sartre et de McGrath que nous commentons en note. Ce poète *loser* a une fonction cathartique car

L'échec seul, en arrêtant comme un écran la série infinie de ses projets, le rend à lui-même, dans sa pureté [...]. La finalité de la chose c'est de renvoyer l'homme à soi en lui barrant la route. Il ne s'agit pas, d'ailleurs, d'introduire arbitrairement la défaite et la ruine dans le cours du monde, mais plutôt de n'avoir d'yeux que pour elles [...]. Quand les instruments sont brisés, hors d'usage, les plans déjoués, les efforts inutiles, le monde apparaît d'une fraîcheur enfantine et terrible, sans points d'appui, sans chemins (Sartre, 1948, 42).

For my purpose (as I keep saying) is nothing less
 Than the interpositioning of a fence of ghosts (living and dead)
 Between the atomic sewing machines of bourgeois ideology

(Net where we strangle) and the Naked Man of the Round Dance... (*LIF*, 142)²⁰⁸

Il [le monde] a le maximum de réalité parce qu'il est écrasant pour l'homme et, comme l'action en tout cas généralise, la défaite rend aux choses leur réalité individuelle. Mais, par un renversement attendu, l'échec considéré comme fin dernière est à la fois contestation et appropriation de cet univers. Contestation parce que l'homme *vaut mieux* que ce qui l'écrase ; il ne conteste plus les choses dans leur 'peu de réalité' comme l'ingénieur ou le capitaine mais au contraire dans leur trop-plein de réalité, par son existence même de vaincu ; il est le remords du monde (Sartre, 1948, 42).

I tally the winter count.

The snow falls, the more my heart feels empty. The snow
Is good for the coming crops but bad for my soul. The falling
Barometer of my spirit is good for nothing

still

I'm *here*

And I have to be here : or elsewhere : so

– here for a while –

(In the economy of suffering, nothing is lost)

– here (*LIF*, 260)²⁰⁹

Appropriation parce que le monde, en cessant d'être l'outil de la réussite, devient l'instrument de l'échec. Le voilà parcouru d'une obscure finalité, c'est son coefficient d'adversité qui sert, d'autant plus humain qu'il est plus hostile à l'homme. L'échec lui-

²⁰⁸ Pureté de l'Homme Nu à laquelle on accède en franchissant la barrière des morts-vivants ou vivants morts qui incarnent la mémoire de l'échec. Mais l'obstacle est d'abord à reconstruire – il faut barrer la route – en prélude à un recommencement. Sans souvenir, pas d'avenir : les mots sont les briques du mur.

²⁰⁹ Rien ne se perd de la souffrance et de la défaite. L'immobilité et la vacuité dont elles sont la cause sont propices à l'analyse : « I tally the winter count ». La réalité individuelle des choses est retrouvée dans la dysphorie. Le mouvement de bascule vers le refus et la contestation décrit par Sartre, initié par le poète depuis cette situation d'écrasement d'où il remémore le monde de ses morts et se fait donc vie du remords, a son pendant dans le *still* de l'extrait de McGrath : les dépressions barométriques de l'allant (*spirit*) du « je » sont inutiles et pourtant...s'y distillent – *still* est « alambic » –, dans le repos de ce lieu – *still* est « immobile, calme » –, un sens – « I have to be here » –, une loi pour le lieu – *oikos-nomos* – qui est aussi calcul : le poète compte les accents pour reprendre pied et le dessus sur la souffrance. De la loi du lieu de la souffrance à une poésie de la libération dont le champ embrasse l'économie, quelques pieds à peine, presque du sur-place dans cette réitération de *here*, modulée par une restriction temporaire : « for a while ».

même se retourne en salut. Non qu'il nous fasse accéder à quelque au-delà : mais de lui-même il bascule et se métamorphose (Sartre, 1948, 42).

The ghosts, the glory and the agon : gone.

Having no past,

But only successions of failures in labor love and rebellion –

Cold-decked, the dream-pack switched by the tin horn of the status quo –

Forward ! Having no history, on to create the legend ! (*LIF*, 261)²¹⁰

Par exemple le langage poétique surgit sur les ruines de la prose. S'il est vrai que la parole soit une trahison et que la communication soit impossible, alors chaque mot, par lui-même, recouvre son individualité, devient instrument de notre défaite et receleur de l'incommunicable [...]. Ainsi l'échec de la communication devient suggestion de l'incommunicable ; et le projet d'utiliser ces mots, contrarié, fait place à la pure intuition désintéressée de la parole. Nous retrouvons [...] la valorisation absolue de l'échec, qui me paraît l'attitude originelle de la poésie contemporaine. À noter aussi que ce choix confère au poète une fonction très précise dans la collectivité : dans une société très intégrée ou religieuse, l'échec est masqué par l'État ou récupéré par la Religion ; dans une société moins intégrée et laïque, comme sont nos démocraties, c'est à la poésie de le récupérer (Sartre, 1948, 42-43).

All to be changed.

I offer as guide this total myth,

The legend of my life and time.

But the message arrives from far off :

From some future galaxy – arrives very fast, very faint, in a language

I can barely translate...

And always the danger of shortfall, noise,

And the plain damn inability of readers to know good sense and song... (*LIF*, 266)²¹¹

²¹⁰ Le constat du joueur perdant dans une partie truquée où le pouvoir de l'ordre établi interdit la donne de rêve et où les relations interpersonnelles (*love*) et l'action sociale (*labour, rebellion*) sont vouées à n'être qu'une série d'échecs – à la fois *love's labour* et *labour's love* [are] *lost* – se mue en cri de ralliement. Le mauvais aiguillage ne stoppe pas le mouvement vers l'avant. Dans la confiscation de l'histoire se confectionnera la légende : c'est la forme d'après – *Forward ! . . . on . . . !* –, la métamorphose.

²¹¹ La *praxis* médiane du poète est dans ce recueil, cet accueil de la part d'échec inscrite dans le langage (l'incommunicable) et dont, postule Sartre, toute société exige une prise en charge : la poésie serait non pas le canal mais les bassins d'épuration de cet incommunicable dont elle serait l'ultime tentative, difficile, de recyclage. « Canal » peut cependant convenir à la description du processus à condition de l'entendre au sens de « canal radio » : le poète est à l'interface périlleuse entre le signal faible, presque indéchiffrable, la friture, les bruits de fond d'une part, les surdités de l'auditoire – au chant comme à la raison – d'autre part. Sa capacité d'initiative

La poésie, c'est qui perd gagne. Et le poète authentique choisit de perdre jusqu'à mourir pour gagner. Je répète qu'il s'agit de la poésie contemporaine. L'histoire présente d'autres formes de poésie [...]. Si donc on veut absolument parler de l'engagement du poète, disons que c'est l'homme qui s'engage à perdre. C'est le sens profond de ce guignon, de cette malédiction dont il se réclame toujours et qu'il attribue toujours à une intervention de l'extérieur, alors que c'est son choix le plus profond, non pas la conséquence mais la source de sa poésie. Il est certain de l'échec total de l'entreprise humaine et s'arrange pour échouer dans sa propre vie, afin de témoigner, par sa défaite singulière, de la défaite humaine en général [...]. La contestation de la prose se fait au nom d'une plus grande réussite et celle de la poésie au nom de la défaite cachée que recèle toute victoire (Sartre, 1948, 42-43).

Have come a long way and arrive tired, the feet
Of language : raw : trailworn : needing to be reshod,
And myself with saddle sores from the long night ride.
I arrive near death, near the stall of silence...
But that's no matter –
What began in the first blaze – despair – is to end in joy :
After showing you hell I'm to blaze you the trail to heaven... (LIF, 266)

La positivité héroïque de ce dernier extrait de McGrath quitte le terrain de la défaite, malgré le contrepoint mélancolique de l'usure, de l'épuisement, de la nuit et de la mort, joué dans un décor de western. Celui qui a toutes les apparences du *loser* s'adresse à ceux qui douteraient de lui : s'il leur a bien fait apercevoir l'enfer, lui en a gardé la flamme et les aptitudes aux fonctions d'éclaireur. Sartre, lui, prête au poète une décision existentielle de s'engager à ne connaître que la défaite. Le poète sera *loser* par choix.

On aura noté que Sartre, en lecteur assidu de Mallarmé, a d'emblée implicitement restreint le champ de la poésie au lyrique. En insistant sur le fait que sa théorie ne valait que pour la poésie contemporaine,

politique est, à lire Sartre, réduite par sa fonction même d'accommoder de restes. À lui dévolue, dans l'échec qui est, la dernière case. Chez McGrath, l'engagement est ici plus volontariste : il y a proposition d'une cohérence mais en toute conscience que, par le fort risque d'échec encouru à tenter d'entendre un sens venu de l'avenir pour relire et relier passé et présent, individu et groupe, c'est l'addition des inaptitudes entre émetteurs et récepteurs qui pourrait laisser le changement nécessaire à l'état de constat.

Sartre mettait l'épique hors-jeu. Dans la dernière note au chapitre « Qu'est-ce qu'écrire ? », il réaffirme qu'on ne peut pas « passer de la poésie à la prose par une série de formes intermédiaires [...]. Si le poète raconte, explique ou enseigne, la poésie devient *prosaïque*, il a perdu la partie. Il s'agit de structures complexes, impures mais bien délimitées » (Sartre, 1948, 44). Le perdant ne saurait perdre encore, sous peine de gagner peut-être et retrouver par ce biais la positivité, létale pour lui, du politique. Sartre assigne le poète à résidence dans une négativité nécessaire, qui aurait pris le relais de la fonction religieuse, vacante. Poète-fusible, non pas poète-fusil. Car ce 'plein' qu'est le politique requiert un langage instrumentalisé, donc non-poétique par essence, dans la vision mallarméenne d'une poésie pure perpétuée par le philosophe de l'engagement.

Il y a certes une négativité du genre lyrique, dans le sens où elle est « essentiellement anti-discours [...] ordinairement reliée à un schéma discursif qu'elle enfreint d'une manière spécifique, marquée. Tous les schèmes discursifs élémentaires sont en même temps de possibles schèmes de référence pour la transgression lyrique » (Combe, 156). Mais l'objection de Sartre est en amont de ce constat objectif.

1.2.3. Larmes blanches

« Arma virumque cano ». Pas plus décrépité qu'un tel incipit selon Mallarmé. Dans son étude sur *Poésie et récit*, où il fait l'archéologie de l'exclusion du narratif hors du poétique, Dominique Combe cite un des textes fondateurs d'une poésie qui n'a cessé de se fuir jusqu'à blanchir presque entièrement sa page (Combe, 1980, 11-12). C'est lorsque Mallarmé assimile « narrer, enseigner, même décrire » à « l'universel *reportage* » honni. Les activités énumérées par l'auteur du *Coup de dés* seraient, dans le commerce entre les humains, avantageusement remplacées, dit encore ce passage de « Crise de Vers », par le fait de « prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie... » (Mallarmé, 251 ²¹²).

²¹² Nous renvoyons ici à l'édition que nous avons utilisée. Rappelons que ce texte fait partie du recueil *Divagations*, paru en 1897. Pour une meilleure édition, Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, La Pléiade, 1945) 368.

Le refus du didactisme et du récit jetterait hors de la poésie tous ceux et celles qui ont mis dans leurs textes des signes plus ou moins véhéments d'une orientation politique. Exeunt Brecht, Neruda, et Thomas McGrath – Pound et Olson aussi bien sûr – tous visiteurs de tels parages en poésie ou au théâtre. Plus qu'aucun poète engagé à gauche, Pound a inclus de l'économique 'dur' dans le poème ²¹³ pour donner du corps à sa dénonciation populiste de la collusion entre spéculateurs, états et marchands de canons ²¹⁴. La comparaison de Mallarmé dit assez combien l'inclusion didactique de données chiffrées, d'économique et de quantitatif, n'était même pas envisageable. Les poèmes à dimension documentaire, au lyrisme contenu par des données impersonnelles – tels *Testimony* de Reznikoff, *US I* de Rukeyser ou *Paterson* de Williams – tomberaient bien sûr sous le coup de la même exclusion. Muriel Rukeyser qui avait, en 1938, inclus à « The Dam », un poème de *US I*, un tableau de données chiffrées comme pièce à un dossier de poésie engagée (Rukeyser, 97) n'a d'ailleurs jamais donné suite à cette tentative. L'engagement politique en poésie s'est chez elle par la suite poursuivi dans des formes plus traditionnelles et elle disait au bout du compte se défier de cet « argot du factuel » (*slang of fact*) : « That slang is a trap of the documentary [...] I believe that poetry can extend the document ²¹⁵ ». C'est le propre même du langage que de dématérialiser le monde. Mais est-ce nécessaire pour que vive la poésie d'éradiquer de son matériau les contenus les plus directement en prise avec le monde ? L'essence de ce qui serait la tâche du poète – lui, le travailleur du mètre – le rendrait-elle inapte au combat, mal armé pour les comptes qui comptent ? Et pourtant :

TWO VILLAGES

In Duc Ninh a village of 1,654 households

²¹³ Voir les Cantos XXXVII et XLI. Olson fait aussi rentrer les données chiffrées dans le champ des *Poèmes de Maximus*. *The Maximus Poems* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983) 122-123 ; 106-109.

²¹⁴ Ces chiffres dits par des voix pas toujours identifiables contribuent par ailleurs doublement à la constitution d'une objectivité épique du fait précisément de l'anonymat et de la dépersonnalisation qu'induit le chiffre, corps absolument étranger aux « genres lyriques » au moins dans l'acception traditionnelle de ce que recouvre l'expression. Le nombre – de victimes par exemple – ou bien des variations sur le schéma du compte à rebours ne sont par contre pas rares dans les formes chantées de la ballade anglo-américaine et du *protest song*.

²¹⁵ « Preface to the Reader » (Rukeyser, VI).

Over 100 tons of rice and casava were burned
18, 138 cubic meters of dyke were destroyed
There were 1077 air attacks
There is a bomb crater that measures 150 feet across
It is 50 feet deep
[...]

In Trung Trach
a village of 850 households
a chart is hung in the House of Tradition

rockets	522
attacks	1201
big bombs	6998
napalm	1383
time bombs	267
shells	12291
pellet bombs	2213

Mr. Tuong of the Fatherland Front
has a little book
in it he keeps the facts
carefully added ²¹⁶

L'éthos du poème est pour nous ici accru et non pas diminué par la présence d'un anecdotique statistique. Les dénombrements accentuent la béance entre *anthropos* et *cosmos*. La médiation par *logos* – le petit livre de M. Tuong, le compte soigneusement tenu de ce qui constitue l'adversité à *anthropos*, le poème lui-même – réévalue le caractère a priori allotopique des données chiffrées dans le discours lyrique et il se dégage une poéticité d'autant plus forte. Éliminer tous ces éléments disant de quel poids de réalité un poème est chargé – ce que 'représente' effectivement ce qu'il dit – saigne à blanc la poésie. L'épique inclut les dénombrements depuis *L'Iliade* ou la Bible. Mais c'est bien ce genre en ce qu'il est récit, que cent ans de poésie française – de 1870 à 1970 – se seraient acharnés à vouloir congédier (Combe, 1989,193). « Les éléments rejetés de la sphère du poétique sont précisément ceux qui définissent

²¹⁶ Grace Paley, *Leaning Forward* (Penobscot, Maine: Granite Press, 1985) 74.

traditionnellement le genre épique : non seulement la narration, bien sûr, mais aussi la description et le didactisme [...]. L'épopée concentre en elle tous les caractères de la *représentation* – de l' 'objectivité' en termes hégéliens – que précisément refusent les rhétoriques contemporaines fondées sur l'impérialisme du 'lyrique' » (*ibid.*, 154). Hugo Friedrich, cité par Combe, précise en ces termes la notion de « poésie pure » enrichie des dépôts des héritiers et continuateurs de Mallarmé, au premier chef Valéry : elle est, écrit-il, le désir de « faire abstraction de l'expérience quotidienne, des contenus didactiques ou utilitaires, des vérités pratiques, des sentiments de tout un chacun, des ivresses du cœur [afin de] donner à la poésie la liberté d'exercer sa magie verbale » (Combe, 1989, 25). Pourquoi alors ne pas aller jusqu'au bout de l'insatisfaction devant la matérialité du langage et le purifier jusqu'à le rendre exsangue, jusqu'au silence ? « Et l'ineffable est alors l'autre nom du Néant » (Combe, 29). La poésie a manqué s'anéantir dans sa purification muette.

1.2.4. L'autre silence

Le silence est en effet une manière autre de résoudre le dilemme entre poésie et politique. Ainsi un George Oppen, autre poète communiste américain, a-t-il pendant longtemps cessé d'écrire. Rachel Blau DuPlessis donne entre autres raisons de ce silence « membership in the Communist Party (and unwillingness to write agitprop) ²¹⁷ ». Ce choix n'était pas aussi définitif qu'il y paraissait. La réserve d'Oppen dans sa propre écriture semble en contradiction avec plusieurs notes de ses carnets qui demandent davantage de présence de la poésie sur le terrain d'action du monde. Ainsi cette note sur Pound :

Pound, the encyclopedic, didn't speak of the gas chambers. Why not ? Possible to imagine that he approved them. But why did he not speak of them ? ?

²¹⁷ George Oppen, « The Circumstances ». A selection from George Oppen's Uncollected Writing. Ed. Rachel Blau DuPlessis, *Sulfur* 25 (Fall 1989) 10-45. [Oppen, 1989] Nous faisons suivre les citations de la référence donnée par R. Blau DuPlessis.

Suppose he HAD put them in the poems – described them, imagined them – here would be the uses of poetry as a means of thought – He would have learned again to think, that is, to permit the brain, the psyche, the soul to function beyond the nonsense of Major Douglas, and the noise of Bertrams

TEST it by poetry, Ezra : write about the gas chambers, write of the children in the gas chambers.

(UCSD 16, 16, 10)

Sur le silence des poètes, il a encore ces mots :

Where were the poets ? Pound ! well Pound.
But Eliot ? Stevens ? even Williams ? and the men of my
generation :
The academics !
That when Lidice was destroyed and Oradour,
That when the bomb fell on Hiroshima
And when the villages of Korea burned

Wave following wave of planes dropping napalm,
Wave after wave to render retreat useless –

Few spoke at all. And those who did
Many were jailed, and more were destroyed.
All that in the calm of Truman
And ended finally in the simplicities of Eisenhower
Without apologies to the jailed, the black-listed, the exiled –
(UCSD 16, 27, 79 ; typewriter of c. 1964-66)

Il n'est donc pas indifférent que McGrath ait été une des seules voix à parler en poésie de la guerre de Corée avec son « Ode for the American Dead in Korea » (*Figures*, 40-41) et que dans *Echoes inside the Labyrinth* on trouve un « Remembering the Children at Auschwitz ». Se taire pour garder à la poésie une pureté n'a pas été une tentation pour celui qui revendiquait pour elle le droit à l'impur.

1.3. Compatibilité

1. 3. 1. Revendication de l'impur

1. 3. 1. 1. *L'impur générique*

Valéry posait, sans passerelles possibles, « une antinomie entre la 'référentialité' du roman – et du récit – et la 'clôture' du poème » (Combe, 1989, 54). On peut d'abord objecter que le poème le moins mimétique produit, lors du processus de lecture, du métarécit constitué par les tentatives de médiation. :

Bonnefoy, dans [...] sa Leçon inaugurale au Collège de France, affirmait : « Tout poème recèle en sa profondeur un récit, une fiction, aussi peu complexes soient-ils parfois : car la langue qui structure son univers ne peut que cristalliser en apparences d'objets ou d'êtres qui entretiennent entre elles des relations signifiantes, où paraît la loi même qui a présidé à la création ». Et ce sont précisément ces 'objets' et ces 'êtres', qualifiés par des prédicats humains, qui confèrent à la poésie lyrique son statut de fiction. Une telle définition, une fois encore, renvoie directement à la *Poétique* d'Aristote : la poésie est « mimèsis pratontes », c'est-à-dire représentation d' 'hommes agissants'. Le *mythos* constitutif de toute fiction passe par ces 'hommes agissants', qui ne sont autres que des personnages ou, pour le moins, des 'actants', soit encore des figures anthropomorphes (Combe, 1989, 163).

Jean-Yves Tadié, dans son étude sur le récit poétique, va dans le même sens : « Entre les genres et les techniques littéraires, les différences ne tiennent pas à des oppositions brutales, comme celle, à quoi on a longtemps cru, entre prose et poésie, entre musique et évocation réaliste ; ces différences sont dues à des répartitions variables de fonctions [...]. Tout roman est, si peu que ce soit, poème ; tout poème est à quelque degré, récit ²¹⁸ ». On peut encore parler de gradations avec des variations de dominantes (Combe, 142).

En outre, une même forme n'est pas pour autant attachée à un sens unique. « Every poem, each trope, each linebreak has its epistemological, ontological and socio-political implications (although it is important to keep in mind that these are not transhistorically inherent within the device, but rather specified by the contextuality that shifts with every reader and each appearance of a given text ²¹⁹ ». La

²¹⁸ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique* (Paris : P.U.F, 1978) 7.

forme des poèmes longs du 20e siècle américain est selon Charles Olson, « never any more than an extension of content ²²⁰ ». Nous sommes ici en amont de la question des degrés de compatibilité du poétique avec le ou la politique mais si la porosité des genres ou des modes de discours n'est pas acquise – et avec elle la variabilité de sens d'une forme – tant qu'une pureté 'platonicienne' reste en fond du débat, il n'y a d'autre réponse que l'exclusion. Pourtant la cité des hommes n'est pure de rien mais elle n'est pas pour autant impure.

Dans le montage d'écrits théoriques pour le *Festschrift* du *North Dakota Quarterly*, McGrath dénonçait la recherche de la pureté en poésie :

The search for purity and limit in language is often a hedge against anxiety – anxiety that results from a glimpse of the flux and change that is the world. A poet feeling this often sets up a metaphysical system of absolutes, values derived from picking the bones of various systems, to set against the flux. Or, if less honest, he buries his absolutes. His poems, like the pointer on a compass, always turn to these magnets. True North is always under our feet ! He has found the still point of the turning world and there, locked in the chastity belt of 'purified' language, he remains.

I prefer the impure. There is, after all, in our time, another tradition – that leading from Hart Crane and others. What we want and need, in my view, *now*, is not the questionable purity but a language, to paraphrase Louis Simpson, like the belly of a shark, a language that can digest *anything*.

Language is part of the forces of production, for the poet – it is what he uses to create his poetic 'goods'. The language chosen by or given to some poets, like certain kinds of machines, can produce variety : « aphorisms, epigrams, songs, song-like poems and so on » as Roethke had it, the tremendous range of 'impure poetry' in Neruda's term. Alas, our time tends toward specialization. . .

1. 3. 1. 2. Redéfinitions de l'épique

Letter to an Imaginary Friend se présente comme un texte extrêmement hétérogène du point de vue de la *mimèsis*. On y observe une évolution radicale entre la première partie et la troisième où la

²¹⁹ Ron Silliman, « Canons and Institutions: New Hope for the Disappeared », *The Politics of Poetic Form : Poetry and Public Policy*, ed. Charles Bernstein (New York : Roof, 1990) 166.

²²⁰ Charles Olson, « Projective Verse » et « Letter to Elaine Feinstein », *Collected Prose*, ed. Donald Allen and Benjamin Friedlander (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997) 240 et 250.

réflexivité et la jouissance langagière prennent le pas sur un langage élégiaque au service de son sujet. McGrath aimait l'idée de l'impureté bien que n'ayant jamais remis en cause, dans sa pratique personnelle, la distinction entre prose et poésie. Il était poète. Il a gardé au récit dans sa poésie une place décisive et créé un mètre ample à six accents, adapté à ses besoins. Il aimait les particularités formelles de son médium, s'est essayé à beaucoup de formes fixes et n'a que peu de poèmes en prose à son actif. Cette hybridité-là ne le tentait pas.

Mais retenter l'épopée – que Michel Deguy, balayant les ergotages génériques, définissait pour le 20e siècle comme les « poèmes d'une vie ²²¹ » – était à la mesure de son désir politique englobant. « La considération initiale fut celle de la dimension [...]. Je délimitai aussitôt la *longueur* que je jugeais convenir à mon futur poème, une longueur d'une centaine de vers ²²² ». Rien n'était plus éloigné de la conception de la poésie de McGrath que ces préceptes de Poe.

Dans le constat de D. Combe, « l'épique n'apparaît plus guère aujourd'hui que sous la forme de la parodie, où prédomine l'ironie, non certes sans quelque hommage » (155). Le commentaire de l'exemple qu'il donne, tiré de la poésie française, présente un intérêt pour formuler l'élargissement de la forme épique par McGrath : « *Les mégères de la mer* de Louis-René Des Forêts, dont le contenu 'subjectif', pseudo-autobiographique, s'écarte de l'épopée, mais est traité sur le mode épique, dans un propos burlesque » et où « la narrativité [...] tient donc à l'inspiration épique, avec la thématique de l'«accord» du chant avec la nature[...] *topos* de l'épopée [...] l'emphase produite par l'emploi d'un mètre extrêmement ample [...] [et] de vocabulaire recherché [qui] semblent participer du style haut de l'épopée » (Combe 155), partage, semble-t-il, bien des traits avec l'épopée de McGrath. Des Forêts qualifie de plus son texte de « geste enfantine », des termes qui pourraient s'appliquer à la plus grande partie de *Letter*. Combe parle aussi ici de « permanence de la tentation épique, placée sous le signe d'un excès de la représentation, et simultanément, de l'impossible satisfaction du désir qu'elle fait naître, qui

²²¹ « Dix heures d'Ezra Pound » par Jacques Darras, France Culture, 10 août 1986.

²²² E.A. Poe « La Philosophie de la composition », *La poésie : textes critiques XIVe-XXe siècle*, ed. Jean-Marie Gleize (Paris : Larousse, 1995) 364.

contrevient aux exigences d'une poésie non représentative. De telles œuvres intériorisent en quelque sorte dans leur forme la contradiction qui hante la rhétorique des genres littéraires » (156).

C'est-à-dire que la dimension parodique du style épique y signalerait l'impossibilité d'être désormais de plain-pied avec le genre dans la définition de Hegel. Le rire, ce mal-aimé de la poésie française, rentrerait ainsi dans l'épique. Si les liens entre le poétique et l'esprit de sérieux ont longtemps été tenaces de ce côté-ci de l'Atlantique, dérision et poésie se sont toujours conjugués dans la poésie radicale américaine. Cet héritage apporte à la tentative épique de McGrath le burlesque, extravagant et déroutant, de *Letter Parts III & IV*.

Edouard Glissant renouvelle le contenu de l'épique en un tout autre sens mais qui rejoint la mondialité extravagante des généalogies de *Letter Part IV*. C'est l'épique comme parole du monde, où toutes les voix doivent s'entendre sous le signe de la disparition des volontés hégémoniques :

Oser alors un hymne, répétitif ou lancinant, mais renouvelé, à la notion comme au mot de communauté !

1. La seule communauté aujourd'hui frappée dans son droit à constituer communauté, est la communauté-monde.
2. [...] [L]a parole épique nouvelle est de cette communauté-ci, la seule qui ne se conçoive ni ne se ressente comme telle, la totalité-monde.
3. L'épique a la charge de parole de toute communauté :
 - l'épique excluant, hier ou jadis, au moment où les communautés humaines se concevaient par l'ethnique et presque par le génétique, tout autant que par l'« universel » de chacune de leurs cultures ;
 - l'épique concluant et participant qui mènerait la communauté-monde, aujourd'hui, à paraître, et où l'« universel » serait bien la quantité finie et infinie de toutes les cultures et de toutes les humanités.
4. Entonnons cet épique, et gardons-nous d'y sacrifier uniquement, car il se garde d'être univoque.
5. Les littératures du monde sont présentes, toutes présentées, toutes ensemble, de manière si prodigieusement diversifiée, à cet épique-là – comme devant la face stupéfaite qui, à nouveau, tous ensemble, nous regarde. [...]

La communauté-monde appelle à cet autre épique, par Faulkner préfiguré : celui de la difficile Relation ²²³.

Le tiers-mondisme de McGrath, ouvert sur l'Amérique latine, et son communisme non-univoque puisque traversé par du minoritaire, lui ont fait écrire une épopée qui n'atteint sûrement pas l'idéal formulé par Glissant en tous points. Mais *Letter to an Imaginary Friend* a très certainement osé cet hymne à la notion comme au mot de *communitas*.

1.3.1.3. *La poésie politique trait d'union entre l'épique et le lyrique ?*

Le lyrique est traditionnellement associé à l'expression de la subjectivité du je ²²⁴ alors que la représentation, plus objective, dont la description est une fonction essentielle, serait prise en charge par l'épique – poème mais désormais surtout roman – dans une narration en troisième personne. La, ou le politique étant l'affaire de tout un chacun – Aristote définit l'homme comme animal politique –, on voit comment, dans tout domaine où cette dimension intervient, la frontière entre le subjectif et l'objectif, le singulier chaud et le pluriel froid est appelée à devenir floue. Le politique est affaire de rapports de pouvoir, donc du domaine de l'interpersonnel. Avec la poésie politique se pose donc le problème de sa situation générique. De même que la philosophie politique, elle est inséparable d'une axiologie et ne saurait, de ce fait, être par exemple garante d'une description dont le souci serait la représentation de *la* vérité. Outre l'évidence que tout énoncé soit le fait d'un énonciateur et donc suppose un passage à travers une série de filtres, il y a, dans l'énoncé poétique politique, une hésitation quant à qui il faut entendre et ce qu'il faut entendre : je parle-t-il en son nom propre ou est-il porte-parole ? « Ils » ou « elles » renvoient-ils à « tous » ? Quelle forme modèle le dire dans le calcul de l'*éthos* ? Le destinataire du message est-il le je ou une assemblée et dans ce cas, quelle est-elle ?

²²³ Edouard Glissant, *Faulkner, Mississippi* (Paris : Editions Stock, 1996) 301-303.

²²⁴ « Ramenant le problème à une simple formulation grammaticale, on peut dire que la première personne du présent est à la fois le point de départ et le thème conducteur de la poésie lyrique, alors que ce rôle est tenu dans l'épopée par la troisième personne d'un temps du passé ». Roman Jakobson, « Notes marginales sur la prose du poète Pasternak », traduit de l'allemand par Michèle Lacoste et André Combes, *Poétique* 7 (1971) : 312-323.

« D'après la *Logique des genres* [de Käte Hamburger ²²⁵], la poésie lyrique, comme énonciation, s'apparente aux genres autobiographiques, puisque le poète y parle en tant qu'individu : 'le sujet d'énonciation lyrique s'identifie donc avec le poète, exactement comme celui d'une œuvre historique, philosophique ou scientifique s'identifie avec son auteur, au sens logique du terme' (p.241) » (Combe, 1989, 161). Elle s'oppose en cela à « 'la fiction épique [qui] se définit seulement par le fait que 1/ elle ne comporte pas de Je-Origine réel, 2/ elle doit comporter des Je-Origines fictifs, c'est-à-dire des systèmes de référence cognitivement [...] sans rapport avec un Je réel' (p.82). D'après la classification de Hamburger, seul le discours à la troisième personne satisfait à ces conditions car, dans ce cas, ce n'est pas l'auteur qui parle mais, fictivement, un narrateur » (*ibid.*, 160). K. Hamburger dit en substance qu'une valeur de vérité d'énonciation 'brute' se trouve du côté du lyrique : le sujet se dit, se donne à lire sans intermédiaires visibles. Combe rectifie utilement cette théorie :

Le propre de la poésie 'lyrique' réside bien plutôt dans une énonciation foncièrement ambivalente. La référence du JE lyrique est un mixte indécidable d'autobiographie et de fiction. En d'autres termes, dans le poème lyrique, le pronom JE, certes dominant, réfère simultanément et indissociablement à une figure 'réelle', historique, biographique, du poète en personne, et à une figure entièrement construite, fictive [...]. Par conséquent, la référence au JE lyrique est essentiellement 'dédoublée', à l'instar de la référence métaphorique telle que la décrit Ricoeur [...]. La nature double du sujet de l'énonciation lyrique doit donc atténuer considérablement l'opposition entre fiction et poésie lyrique (*ibid.*, 163).

C'est le sens du statut « pseudo-autobiographique » que McGrath revendique pour *Letter* qui implique en outre, de par son titre même, la crevaisson de la bulle subjective intransitive. La poésie politique en première personne pourrait être un je multiplié par la communauté au nom de laquelle il parle et à laquelle il parle. Je écrirait comme « il » se doit, par rapport à « eux ».

Ed Dorn, autre pratiquant du poème long qui disait en 1991 que sa poésie était « [his] way of voting early and often », propose, dans la même interview, un éclairage intéressant sur ce rapport du poète politique à son public :

²²⁵ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, trad. fr. (Paris : Editions du Seuil, 1986). [Hamburger]

One of the things about political poetry is that you have to sort of imply to the reader that this is a rather intimate situation in which I'm going to say something that's rather stiff to you, and you're going to like it, because actually you agree when it comes right down to it. You sort of have to have the kind of--you just have to feel how you do that in a poem. It's presumption, but it's with a kind of presumption that you can't offend the reader with or alienate the reader into saying, « Wow, that IS a presumption». You have to include the reader ²²⁶.

L'expression du 'sentiment', et du sentiment politique *a fortiori*, suppose une ouverture à l'autre :

cette poésie lyrique est essentiellement transitive car elle postule la présence d'un interlocuteur [...]. Autant dire que l'invocation ('O...!'), et toutes les formes rhétoriques de l'apostrophe, de l'interpellation et de l'adresse, sont des actes de langage éminemment 'lyriques'. Toutes les modalités de la fonction conative – de la prière et de la supplication jusqu'à l'exhortation –, d'ailleurs inséparables de la fonction émotive, participent de la rhétorique de la poésie réduite au lyrique. La forme dialogique que le poème prend volontiers confirme alors l'hypothèse de sa nature lyrique, d'autant que l'échange qui s'établit est précisément destiné à briser l'uniformité du récit (Combe, 1989, 173).

Par cette intersubjectivité, la poésie lyrique s'ouvre donc sur une pragmatique, sur les fonctions phatiques et conatives qui la font pencher à nouveau vers l'épique par le biais du commentatif qui peut aller jusqu'au didactisme éventuellement politique. La fonction émotive ne se réalise pas qu'en s'opposition à la fonction référentielle : elle peut engager « une réflexion à portée universelle et intemporelle sur les émotions éprouvées par le 'moi lyrique' » (*ibid.*, 176). Inversement, le référent politique trouve à s'exprimer par la fonction émotive.

Le cri premier, origine fantasmée du sentiment lyrique, peut se démultiplier et s'orchestrer en cris pluriels de révolte. « Poetry is a sophisticated scream » (DocuMG). Entre douleur et enthousiasme,

²²⁶ Ed Dorn, interview with Effie Mihopoulos, originally published in *LETTER eX* in December 1991. Consultable à l'adresse suivante : http://www.centomag.org/archive/edward_dorn/000117.html

entre révolte et adhésion, entre déploration et célébration (les deux versants du lyrique), entre ode et élégie, entre son je qui est lui-même et un je qui est les autres, le ‘polyphone’ de *Letter to an Imaginary Friend* déploie le souffle de son épopée politique ²²⁷, battant en brèche le monologisme d’une poésie pure hantée par l’idéal lyrique. Car « le modèle de ‘pureté lyrique’ (monologique) n’est [justement] que modèle ²²⁸ ». « Venu du chant ou du charme », entre « from », son premier mot et « *carmen* », son dernier, le long poème de McGrath apparaît comme un trait d’union intergénérique et une alternative viable au roman, ‘chanté’ par les théories bakhtiniennes : les actes de langage censés définir la poésie lyrique spécifiquement – actes de type expressif, commentatif ou dialogique – peuvent dialectiquement la ramener vers son symétrique, la poésie épique, narrative, didactique et descriptive.

1. 3. 1. 4. *Des contenus sans exclusive*

Vouloir purifier la poésie était antithétique au désir de McGrath de ne rien en exclure a priori, ce qui ne veut pas dire qu’il ait été tenté, à la différence de Whitman, par les formes extrêmes de l’exhaustivité du catalogue épique. Mais un aspect de son communisme faisait que les légumes, la bière, les rapports sexuels, le pain, constituaient autant de sujets – au sens de sujets d’un peintre – dont la valeur résidait dans leur quotidienneté. Dans sa louange aux fruits et aux légumes, il rejoignait « L’apogée du céleri » dans les « Trois chants matériels » de la deuxième « Résidence sur la terre » de Neruda. ²²⁹ La dette que McGrath se reconnaissait envers le New Criticism parce qu’il l’avait rendu conscient de l’aspect systémique des œuvres, faisait qu’il admirait plus que toute autre composition l’*Ulysse* de Joyce pour la perfection de la maîtrise dont y faisait preuve son auteur dans l’achèvement et la finition de ses stratégies. Mais on mesure aussi dans les affinités électives entre McGrath et ce livre, le peu de goût pour l’exclusion d’aucune sorte de registre. *Ulysse* ressemble plus à ce ventre du requin dont McGrath rêvait pour la littérature qu’au rêve anorexique d’un corps sans organes. « La littérature se distingue de plus en plus du discours d’idées et s’enferme dans une intransitivité radicale ²³⁰ ». Ce

²²⁷ Polyphonie représentée par les incessants glissements de la voix, souvent sans identité.

²²⁸ Formulation d’A. Cazé (22/12/2003).

²²⁹ Pablo Neruda, *Résidence sur la terre* (1958) Trad. Guy Suarès (Paris : Gallimard, 1972) 109-110.

²³⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Paris : Gallimard, 1966) 313.

constat de Foucault, aujourd'hui daté, ne se fût pas appliqué à McGrath, poète de l'adresse. Le réquisitoire politique ou le slogan et tous les degrés de la subtilité dans l'art de la transmission du message politique ²³¹ (*persuasio*) ont chez lui droit de cité – *polis*. « Politique » gagne dans son passage au masculin une respectabilité intellectuelle. McGrath revendiquait même pour *la* politique et les mains salies par celle-ci, une place dans le poétique²³². « What is the moral or aesthetic flaw in *saying* ? [...] Authorial discretion, hand over mouth, seems considerate of the reader. No one gets breathed on ». Mais, dit encore James Scully, dont le grattage des surfaces lissées de la poésie, au poinçon des textes du poète salvadorien Roque Dalton, mène à la formulation de thèses en accord avec la pratique de McGrath : « Social silence is fear [...]. What is withheld, and from whom ? In truth this is not the powerful leaden silence of a Bartleby squatting in the nerve center of commodity exchange, up against the wall, defiant to the end. This silence signifies accommodation, not resistance » (Scully, 61, 65, 62). Le mouvement de la résistance doit se dire entier, par tous les moyens, mais sans compromis :

To produce « a poetry full of erudition, expertise and ecstasy » not for those who « when the bagpipe sings i' the nose cannot contain their urine », a poetry that is « high, low, jack and the goddamn game », that refuses « to sanction the irresponsible lyricism in which sense impressions/ Are employed to substitute ecstasy for information,/ Knowing that feeling, warm heart-felt feeling,/ Is always banal and futile ». But a poetry of feeling just the same. And « The poetry of a poet with no use/ For any of the simple forms of personal success ». We have hard masters ²³³.

Les multiples mises entre guillemets, ne citant personne d'autre que McGrath lui-même dans des textes qui n'existent pas antérieurement à la présente énonciation, matérialisent un dernier droit que s'arroge le tourbillon trublion : le droit à contester la propriété privée en littérature. « “Virtually any poetic message is a quasi-quoted discourse ” ²³⁴ ».

²³¹ *Supra*, pp. 17-35.

²³² Encore extrait de « Cats and a Cock », ce vers : « poets and pickets contriving a valid country, » (Rukeyser, 65)

²³³ « McGrath on McGrath » (*Festschrift*, 17-18).

²³⁴ Peter Nicholls, « Difference Spreading : from Gertrude Stein to *L=A=N=G=U=A=G=E* poetry », < <http://groovdigit.com/authors/stein/difference.html> > p.5 of 8. Collected in Anthony Easthope and John O.

1. 3. 2. La poésie politique : une inévitabilité existentielle ?

Le fait de s'exprimer dans un genre littéraire n'est pas forcément une question de choix. Paul Valéry a transformé en prononciamientos esthétiques contre le récit en poésie ce qui n'étaient au départ que les frontières dessinées par la nécessité de ses penchants, aptitudes et donc limites. Valéry s'est clairement exprimé sur ses incapacités : « Pourquoi je ne suis pas romancier ni dramaturge. Pour moi l'homme, les hommes, la vie n'ont pas le caractère d'unités. Le personnage n'est pas un élément de ma pensée ; l'intrigue, l'aventure, le caractère, les événements non ordinaires, non, les 'histoires', les vicissitudes ne sont pas de mon domaine naturel ²³⁵ » (Combe 17). Pourtant il n'a pas donné suite à ces aveux au plan théorique. Ce pourquoi, « la poétique de Valéry pourrait être entièrement placée sous le signe du concept sartrien de 'mauvaise foi' en ce qu'elle se présente comme une tentative pour rationaliser des réactions instinctives, sous la forme d'une argumentation » (Combe, 1989, 18).

McGrath a dit s'être d'abord senti attiré par l'écriture théâtrale ²³⁶. Nous avons parlé de l'échec du premier de ses romans. Les rêves d'évasion du personnage principal du livre écrit en 1948 peuvent apparaître comme une narrativisation de « Pueblo ! Pueblo ! », un poème publié dans *Figures*, le recueil de 1954 (52) mais les dates ne disent-elles pas l'inverse ? McGrath a prélevé des séquences descriptives de ce même roman pour les intégrer à *Echoes*, prélevé des haïkai dans la matière textuelle de *Letter*. Contrairement à Baudelaire, par exemple, qui dans certains poèmes en prose semble avoir réalisé une fiction, latente dans des pièces en vers des *Fleurs du mal* (Combe, 95-98), McGrath serait toujours plutôt allé de la prose vers la poésie.

Les raisons de l'échec esthétique du premier roman relèvent, à nos yeux, d'une incapacité proche de celle de Valéry – où la pudeur joue un rôle – à représenter les méandres des intériorités ou à orchestrer sa propre intériorité en la projetant chez d'autres êtres issus de la *mimèsis*. Dans ce souhait primitif

Thompson, editors. *Contemporary Poetry Meets Modern Theory*. Toronto: University of Toronto Press, 1996, pp. 116-27. La citation dans la citation est de Roman Jakobson. Elle est citée, précise en note Peter Nicholls, par Barrett Watten dans *Total Syntax* (Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1985) 141.

²³⁵ Paul Valéry, *Cahiers II* (Paris : Gallimard, La Pléiade, 1974) 1188.

²³⁶ « My original idea was that I wanted to write plays – long, long ago. But I got hooked trying to write poems » (Des Pres, Gibbons, 1987, 97).

d'écrire pour le théâtre qui implique un partage des voix – auquel il donnera une forme de suite en écrivant une vingtaine de scénarii –, dans cet échec de *This Coffin Has No Handles* dû à trop de réserve vis-à-vis de l'humain romanesque, nous voyons, chez McGrath, parmi un faisceau d'autres circonstances, une matrice propice à la poésie politique, épique plus particulièrement. Le politique s'inscrit dans l'histoire. Et l'épopée, dit Ezra Pound, c'est l'histoire dans la poésie. Or l'histoire est un récit où l'intériorité des personnages est peu présente. L'épopée est aussi une clameur anonyme en un sens, un chœur qui a une fonction édifiante. Jusque dans ses incarnations modernes, y compris poétiques, elle a gardé ces échos d'une rencontre avec la foule. *Les poèmes de Maximus* sont des lettres à la cité de Gloucester. De même, *Letter to an Imaginary Friend* est adressée à un destinataire dont l'anonymat autorise à le penser multiple. Pourquoi taire ce que des témoignages de ses amis nous ont dit sur la discrétion de McGrath en public ? Y a-t-il une prédisposition du caractère à être poète et de surcroît porte-voix, accessoirement du prolétariat ? C'est « la capacité négative » de Keats plus une conscience des masses venue d'un autre versant du romantisme qui semblent avoir 'convenu' à McGrath. La poésie politique est donc pour certains un choix existentiel inévitable !²³⁷

2. Comment approcher la poésie communiste ?

2.1. Réponse à Martin Amis

La lecture de *Koba the Dread* de Martin Amis²³⁸ est éprouvante pour qui, en 2004, veut faire reconnaître un poète communiste. Le dessein du livre d'Amis est d'interroger la dissymétrie de

²³⁷ Le genre du second roman, une dystopie, ne requerrait aucune construction de la profondeur psychologique des personnages. Ces derniers y sont allégoriques, portent en quelque sorte des étiquettes donnant la clé du message que délivre le grossissement du trait.

William Morris est un autre cas de poète communiste qui, par manque de goût et/ou d'aptitude pour la construction psychologique du roman bourgeois, a choisi, dans sa fiction la plus connue, de créer un monde de non-ressemblance. Clive Wilmer, dans l'introduction à *News from Nowhere*, dit le prix qu'attachait Morris aux œuvres collectives et anonymes : « Among the books of this kind [...] are the Greek, Indian, Persian and Anglo-Saxon epics, the Old Testament, Hesiod, the Norse *Eddas* and Grimm's fairy-tales. In other words, he was not concerned with the faithful analysis of character and motive – the thinness of the personages is the most glaring weakness of *News from Nowhere* – or in the exact representation of social conditions », Clive Wilmer, ed., *News from Nowhere and other writings*, by William Morris (Penguin Books, 1993) xxix. [Morris] Cette conjonction de poésie, d'attraction pour l'épique anonyme, d'incapacité romanesque et de communisme présente chez McGrath comme chez Morris pourrait se décrire comme résolution/ optimisation, par un artisan du mot de gauche, des données fortuites des déterminismes qui nous constituent.

²³⁸ Martin Amis, *Koba the Dread* (London: Jonathan Cape, 2002). [Amis]

traitement du fascisme et du communisme par les intellectuels occidentaux. Alors que l'immense majorité d'entre eux ont d'emblée condamné le fascisme sans appel, comment ont-ils pu fermer les yeux sur les vingt millions de morts du stalinisme, faisant son jeu par leur adhésion au parti qui le représentait et aux idées qui l'avaient inspiré ? Le cas d'école sur lequel revient le livre est celui du père de l'auteur, Kingsley Amis, romancier et poète britannique, compagnon de route du Parti Communiste de 1941 à 1956 puis prosélyte en opposition active aux idées de son ancien parti. Itinéraire qui ne saurait être décrit, selon Martin Amis qui fournit force preuves accablantes à l'appui, que comme le chemin menant de l'aveuglement à la clairvoyance. Et il s'interroge : pourquoi, avec la somme de preuves dont le camp occidental a toujours disposé et qui n'ira que croissant, cette indulgence encore si répandue envers les errements passés du côté du communisme ? D'où vient cette méconnaissance entretenue, la possibilité même d'une coexistence avérée et multiforme du rire et du communisme y compris sous le régime stalinien alors que la Shoah a rendu le rire anathème ? Amis avance l'idée que ce sont la brutalité inouïe de la dictature communiste, les décennies de pratique systématique d'une terreur déjà prônée par Lénine qui ont permis l'aboutissement à cette « perfection négative ²³⁹ » (235) d'une inversion de la réalité et à ce paradoxe qu'à l'heure de sa mort, Staline ait pu être pleuré alors qu'on eût attendu un cri de joie ?

Les compromissions d'Ezra Pound avec le fascisme ont exigé un véritable engagement de la part de ceux qui, malgré tout le reste, voulaient défendre sa poésie. Ainsi, en 1949, devant la vague de protestation soulevée par l'attribution à Pound du Prix Bollingen pour les *Cantos Pisans*, Charles Olson, en dépit de la rupture idéologique avec son aîné l'année précédente, choisit d'incorporer à son long poème en cours de composition, « Les martin-pêcheurs », une strophe reconnaissant sa dette envers Ezra Pound ²⁴⁰. Pour rester parmi les poètes du 20e siècle n'ayant pas, à des degrés divers, renoncé à un travail sur l'épique, il n'y a pas eu, sur l'autre bord, à défendre la légitimité d'un intérêt pour Neruda. Ou pour MacDiarmid. Ce que souligne Martin Amis, citant cette conversation avec son père :

'Hugh MacDiarmid : quel salaud', dit mon père aux environs de 1972, parlant de l'homme considéré par beaucoup comme le plus grand poète écossais du 20e siècle. Il est devenu communiste en 1956 – *après* Budapest.'

²³⁹ Toutes les citations de *Koba the Dread* sont traduites par nos soins.

²⁴⁰ Ralph Maud, *What does not Change: the significance of Charles Olson's « The Kingfishers »* (Associated University Presses, 1998) 100-102. [Maud]

‘Et sa poésie, c’est quel genre ?’ demandai-je.

‘C’est bien simple. C’est une collection de clichés marxistes avec par-ci, par-là l’une ou l’autre interjection bien écossaise archaïsante.’

‘Par exemple ?’

Le principe de distribution selon les besoins empêche la conversion des produits en marchandises et leur conversion en valeur.

Och aye !

(Amis, 20-21)

Réduire l’essence de la poésie de MacDiarmid à une exclamation d’approbation venant ponctuer un fragment d’économie politique relève, pour qui a lu « On a Raised Beach ²⁴¹ » par exemple, de la caricature idéologique la plus mal intentionnée. De plus MacDiarmid adhéra pour la première fois au CPGB en 1934 et non en 1956 ²⁴². S’il en fut effectivement exclu par la suite et y re-adhéra, il est gênant qu’Amis simplifie ainsi le récit pour les besoins de sa cause. Reste que des sympathies de la part de MacDiarmid pour le nazisme auraient sans doute déterminé une réception différente.

Martin Amis cite avec jubilation cet aveu de son père, aveu accompagné malgré tout de regrets : « La fraternité ne se décrète pas ; si on commence à essayer de l’imposer, on se retrouve très vite en train d’imposer quelque chose de très différent qui est bien pire que la simple absence de fraternité [...]. L’idéal de la fraternité entre les hommes, la construction de la Cité des justes, ne peut être abandonné sans un sentiment, qui vous accompagnera toujours, de déception et de perte » (Amis, 272). Le fils s’adresse alors ainsi à son père : « C’est la ‘noblesse même’ de cet idéal, dis-tu, ‘qui rend son effondrement doublement affreux’. Mais l’effondrement, l’ignominie sont inhérents à l’idéal. C’est bien cela la blague. Et c’est une blague sur la nature humaine : la régularité absurde, la hâte comique avec laquelle l’utopie devient dystopie et le paradis se transforme en enfer » (Amis, 273).

²⁴¹ Hugh Mac Diarmid, « Sur une plage marine », trad. Jacques Darras, *13 d’Ecosse, in’hui* 13 (Maison de la culture d’Amiens, 1980) 32-52.

²⁴² Jean-Marie Fournier, *Palimpseste de l’infini : l’œuvre poétique de Hugh MacDiarmid*, Université de Bourgogne, 1992, 26. [Fournier, 1992]

Si la relecture continuelle de l'histoire fait que d'une comparaison entre système américain et système soviétique, dans les cultures de la protestation de l'Après-Deuxième Guerre mondiale, on soit, à l'heure du bilan du 20e siècle, passé à un jaugeage de l'horreur mettant face à face l'Allemagne nazie et l'URSS, reste que ce qu'a représenté et favorisé le communisme, à l'extérieur de l'URSS – et principalement, c'est indéniable, dans les pays où les communistes ne se sont jamais emparés du pouvoir d'état – a davantage à voir avec la conquête de libertés qu'avec une volonté d'asservissement. Le rôle du *CPUSA* dans l'émancipation des Africains-Américains dans l'Entre-deux-guerres suffit à démontrer la fausseté de l'affirmation qui voudrait réduire tout engagement dans les rangs communistes à une complicité avec le goulag. L'engagement de Thomas McGrath dans le *CPUSA* et sa fidélité jamais démentie de compagnon de route malgré des désaccords constants avec les instances de son parti peuvent être sereinement décrits comme une contribution à la résistance à l'asservissement sur le front intérieur sur lequel la chasse aux sorcières et la centaine de morts dans les rangs des *Black Panthers* marxistes-léninistes aux environs de 1968 rappelant, par la férocité de la répression celle subie par les *Industrial Workers of the World* au début du 20e siècle, témoignent d'un seuil de tolérance qui sait très vite baisser au pays de la liberté.

2. 2. Pour l'impur politique

2. 2. 1. Aux prismes de la pureté

L'assimilation du rouge au brun d'un courant de l'historiographie contemporaine, Benjamin Péret l'avait faite dans son pamphlet de février 1945 en réponse à l'anthologie de Paul Eluard, *L'honneur des poètes*, parue en 1943. Tout engagement du poète dans un parti constituait une trahison :

Les ennemis de la poésie ont eu de tout temps l'obsession de la soumettre à leurs fins immédiates, [...] de l'enchaîner au ban de la nouvelle divinité brune ou « rouge » – rouge-brun de sang séché – plus sanglante encore que l'ancienne. Le poète n'a pas à entretenir chez autrui une illusoire espérance humaine ou céleste ... Tout au contraire, c'est à lui de prononcer les paroles toujours sacrilèges et les blasphèmes permanents.

Non, le poète lutte contre toute oppression : celle de l'homme par l'homme d'abord et l'oppression de sa pensée par les dogmes religieux, philosophiques et sociaux [...]. Il ne s'ensuit pas qu'il désire mettre la poésie au service d'une action politique, même révolutionnaire. Mais sa qualité de poète en fait un révolutionnaire qui doit combattre sur tous les terrains : celui de la poésie par les moyens propres à celle-ci et sur le terrain de l'action sociale sans jamais confondre les deux champs d'action sous peine de rétablir la confusion qu'il s'agit de dissiper et, par suite, de cesser d'être poète, c'est-à-dire révolutionnaire ²⁴³.

La pression exercée sur un poète par le contexte littéraire français de l'époque pour qu'il rejoigne les rangs de la gauche communiste, avait peut-être une pesanteur quasi-institutionnelle.

2. 2. 2. Franc-tireur et partisan

McGrath s'est souvent décrit comme « a member of the unaffiliated Far Left ». Mais il n'eût pas souscrit pour autant à la vision ultra-radical de Benjamin Péret, soucieux qu'il était – tout particulièrement dans les années maccarthystes – de ne pas se tromper de cible en accablant un parti en butte à la répression. Voici ce qu'il expliquait à la fin des années 1970 :

First of all, I believe that the poet ought to have some kind of political orientation and commitment. I do believe that. I think it's healthy for him. Secondly, I think that the relationship of the poet to the political party is always going to be uneasy, and probably should be, and that the poet, among other things, has got the job of blowing up and blasting a lot of things that the politicals want and accept. The poet himself may agree in some ways, but it's important that he not let these things become sacerdotal, and that he not allow attitudes to become sanctified [...]. So I assume it's always going to be an uneasy relationship. I think the poet ought to recognize that there's going to be an uneasy relationship between the artist and the political and to accept that [...]. I think that the poet oftentimes tends to be overly romantic about the political side of things. On the other hand, once the artist has accepted the revolutionary, political point of view, he ought to put the shoulder to the wheel and do things in a way that is totally in aid of whatever the given line is, with a difference. I don't think a poet or the artist can commit all of his work in that kind of way. He can paint a poster for May Day, I think that's

²⁴³ Benjamin Péret, « Le Déshonneur des poètes », *La poésie : textes critiques XIVE-XXe siècle*, ed. Jean-Marie Gleize (Paris : Larousse, 1995) 498-503.

fine, but I think it's a mistake to believe that's all that the artist ought to do. He's giving up too much. If he's any good at all, he must be discovering in his own life and in his own *political* life those things that must be valuable to the Movement, and in his own political life those things may be out of popularity from time to time. I think it very important that he manifest them.

(Stern, 1978, 177)

McGrath ajoute, sitôt après avoir affirmé sa grande proximité de vue avec le *CPUSA*, qu'elle est actuelle et ne saurait présumer de l'avenir : « I assume that I will always be, from time to time, on the outs with any political organization, because I can't commit myself indefinitely. I know myself enough to know that, right or wrong, I have a maverick approach to things, and I assume I'm going to go on having that maverick approach » (*ibid.*,178).

Ce pragmatisme *dans* l'engagement est en cohérence avec une poétique de l'inclusion, dont la pureté consiste à embrasser sans avoir la crainte de mal étreindre. Le prix qu'attache à sa liberté le poète communiste McGrath et qu'il entend préserver quitte à la payer d'un inconfort constant, rend irrecevable l'anathème jeté sur l'idée même de communisme par Martin Amis. Le refus de rédimmer aucun aspect du communisme invalide totalement le réquisitoire de *Koba the Dread*.

De même, le révisionnisme de droite dans la lecture des années 1930 aux États-Unis , la désinformation systématique sur l'Union Soviétique à travers la contre-propagande, le maccarthysme et son impact durable font qu'il convient d'approcher la question de la poésie communiste aux États-Unis en la situant, c'est-à-dire en l'articulant plus précisément à son contexte.

2. 2. 3. Des frontières floues du communisme aux États-Unis

2. 2. 3. 1. *Olson et McGrath*

C'est parce que le cloisonnement n'était pas perçu comme étanche entre le *CPUSA* et les autres forces de la gauche américaine qu'Olson, employé par le Parti Démocrate à la fin de la Seconde Guerre mondiale put intégrer au message-bilan des « Martin-Pêcheurs », une expérience communiste comme horizon de possibilité d'un monde meilleur. Jean Riboud, un français en poste à Washington, ancien résistant et déporté avec qui Olson s'était lié, lui avait recopié dans une lettre une citation de Mao Zedong

que nous avons rappelée dans notre lecture de « Dawn Song ». Étant donné la puissance du ‘Lobby chinois’, très anti-communiste, le geste de cette citation n’allait pas à l’époque sans une certaine témérité. Un autre proche d’Olson, Robert Payne, auteur d’une anthologie de poésie chinoise, avait rencontré Mao à Yenan et la connaissance de l’expérience chinoise qu’avait le poète lui venait de cet informateur averti. La valeur primordiale aux yeux d’Olson de la singularité d’un homme jusque dans son corps, sa théorie du développement et de la floraison d’une cité – Gloucester, Massachusetts – sous la conduite et l’impulsion d’*homines maximi* rendaient impossible son adhésion à la vision largement générique de l’homme du communisme, et à la foi en un salut venant d’une classe sociale (Maud, 38-42). « Polis/ is eyes ²⁴⁴ » signifie que le regard de chacun est la source première du bien commun. Néanmoins, Olson lisait toute la dégradation de l’élan américain induite par le capitalisme cupide et la médiocrité de sa culture et malgré son extrême et constante réticence à prendre publiquement position en tant que poète sur des questions politiques, il ne refusa pas une lecture politique des « Martin-Pêcheurs » et envoya le poème à Ben Shahn, qui, pour reprendre les mots de Ralph Maud, « represented that constant push from the left to keep Olson honest. If he could present the poem to Shahn with a clear conscience, then it must be because it was on the right side, as Shahn would think of it, the side of the working class from which they both came » (Maud, 125). N’y lisait-on pas : « What does not change / is the will to change » ? (Olson, *CP*, 86) Plus précisément, il y a chez Olson une défense de l’homme contre le système et une célébration du labeur manuel qui n’excluent pas de prélever dans ses textes des énergies pour le champ social et politique. Il disait de tel charpentier de Gloucester qu’il avait été le premier Maximus. « The Post Office » est un récit consacré à son père, qui décrit la défaite d’un employé qui refusait de céder aux arguments de la stricte gestion et fut détruit en voulant, dans le travail, préserver de l’humain (Olson, *CPr*, 217). Se faire mémoire en tant que poète, c’est-à-dire créateur dessinant les contours d’un futur possible et meilleur, risquer être à la fois poète et historien en dépit de la difficulté de la tâche, c’est un but qu’Olson ne cessa de poursuivre dans les *poèmes de Maximus*. Où il rejoint le projet de *Letter to an Imaginary Friend* et trouve naturellement sa place dans cette ‘autre tradition’ à constituer.

²⁴⁴ Charles Olson, *The Maximus Poems* (Berkeley. Los Angeles. London: University of California Press : 1983) 30.

2. 2. 3. 2. *Le passage du Nord-Ouest*

2. 3. 3. 2. 1. *Totalités*

« Explicit carmen » (*LIF*, 407). Il a achevé le long poème. Il y a mis un point final. Le compte est bon. Hélène Aji a rapproché « totalité » de « totalitaire » dans son étude comparative de Pound et de Williams ²⁴⁵. La maîtrise absolue du terrain culturel choisi par Pound, son obscurité assumée semblent avoir relevé d'un geste anti-démocratique. Malgré le fait que McGrath appelle fréquemment de ses vœux une *communitas* fraternelle, on peut se demander si l'architectonique dans son œuvre ne doit pas aussi quelque chose au totalitarisme communiste ²⁴⁶. Où on glisse de ce mouvement américain vers la totalité épique hétéroclite décrite par Pearce – constamment à recommencer puisque les fondations semblent sans cesse à reprendre – à la cohésion sur-cohérente d'une poésie communiste. Ainsi qu'en témoigne la *Critique de la raison dialectique* de Sartre, le marxisme a tenté de penser une totalité. L'attrait de la pensée marxiste pour la totalisation, fût-elle infiniment déferée et dialectique, rencontrerait ainsi, dans l'œuvre de McGrath, une spécificité de la poésie étatsunienne. Il est significatif, pensons-nous, que dans la section du *Chant général* célébrant les héros nord-américains – « Que S'éveille le Bûcheron » – ce soit la figure de Walt Whitman qui fasse pont avec l'incarnation – oui certes illusoire et monstrueuse, nous rappelle Amis – du communisme le plus mondialisé, Staline en « petit père des peuples ».

2. 2. 3. 2. 2. *'Américommunisme'*

La dernière semaine d'octobre 2000, *The Economist*, magazine du libéralisme économique, consacre sa notice nécrologique hebdomadaire à Gus Hall, quatre fois candidat du Parti Communiste Américain à la présidence des États-Unis et longtemps secrétaire général du même *CPUSA*. Si le choix d'une personnalité aux idées tellement allotopes à la ligne défendue par la rédaction du journal témoigne d'une absence – réelle – de sectarisme, la teneur de l'article est plus intéressante encore. L'allotopie de

²⁴⁵ Hélène Aji, *Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poésie américaine* (Paris : L'Harmattan, 2001).

²⁴⁶ Olson a aussi achevé les *Poèmes de Maximus* et Gary Snyder *Mountains and Rivers without End* ! Mais le geste d'achèvement n'a pas de sens unique.

départ se résout en plusieurs lieux de l'article à travers la médiation de cette machine idéologique à révéler des analogies entre les êtres qu'est le Rêve américain. « He was, in his habits, what many Americans would have liked their real president to be. He was actually born in a log cabin, and lived simply all his life. He never cheated on his wife in 65 years of marriage. In the second world war he joined the navy as a volunteer ». Ses ennemis l'engageaient à aller jusqu'au bout de ses convictions en partant s'installer en U.R.S.S. « He replied that he was a true American, one of the ten children of Finnish immigrants who had settled in northern Minnesota. He worked as a lumberjack and later in a steel mill, and experienced the great economic depression of the 1930s. He wanted to make the United States a better place, he said ». Sa double fidélité lui valut de passer huit années en prison pour avoir prôné « the violent overthrow of the United States government ». Et, notait *The Economist*, « he was for a time next to a cell occupied by a gangster called 'Machine Gun' Kelly, confirmation that the heroes of the proletariat were being treated like common criminals ». Gus Hall avait su préserver une forme de pureté au Rêve américain et c'est à ce titre qu'il était une curiosité américaine (« a piece of 'Americana ») dont la disparition a ému. Très provocateur à l'occasion, il avait déclaré à propos de la Corée du Nord : « any place that had been so totally condemned by the West must have something to recommend it ».

Thomas McGrath est porte-parole majeur en poésie de ce Rêve américain plus authentique qu'il avait nommé « cet autre/ Rêve » (*LIF*, 154). La lecture de ses textes ne laisse aucun doute sur son adhésion à l'Amérique, adhésion à un territoire, adhésion à une ou des communautés américaines mais cette adhésion se double d'un rejet idéologique et politique de ce que l'Amérique a choisi pour destin et mode de vie nationaux. Cet 'Américommunisme' resurgit peut-être aujourd'hui, en rêve ou nostalgie d' 'Américommunauté', chez les militants altermondialistes américains.

2. 2. 4. La diabolisation de la littérature communiste

Avant les ouvrages de Cary Nelson, d'Alan Wald et *The Encyclopedia of the American Left*, il y a eu d'autres histoires des noces du communisme et de la littérature aux États-Unis . Nous avons opté, dans le but de mesurer l'écart de l'œuvre de McGrath par rapport à des courants poétiques nationaux, pour une terminologie privilégiant les métaphores spatiales : le couple isotopie/ allotopie. Nous avons

aussi tenté de donner une profondeur historique au champ en indiquant les affluents en amont du travail de McGrath. Au lieu de choisir « isotopie », nous aurions pu opter pour « récit » dans le sens qu'a pris ce mot depuis les « grands récits » de *La condition postmoderne* de Lyotard ²⁴⁷. « Récit » signifie narrativisation en une belle histoire surdéterminée métaphysiquement, d'un ensemble de faits sur l'axe temporel ²⁴⁸. En tant qu'ils sont orientés, ces récits sont l'enjeu de luttes d'influence.

C'est au récit dans le sens lyotardien que s'intéresse Barbara Foley dans « Renarrating the Thirties in the Forties and Fifties ²⁴⁹ ». Elle s'intéresse aux stratégies de cette chasse aux sorcières culturelle, à ses cibles et au remodelage de l'histoire et de la valeur littéraire qu'elle a provoqué. Bien que l'objet de ces grandes manœuvres idéologiques soit plus particulièrement les écrivains prolétariens des années 1930, l'étude de B. Foley est tout à fait pertinente pour comprendre la longue négligence de l'œuvre de McGrath. D'abord par le lignage existant entre eux et lui comme nous l'avons montré plus haut, ensuite parce que la révision, la refonte du Canon à laquelle il fut procédé a longtemps conservé son actualité et qu'elle lui est particulièrement dommageable. La prégnance de cette révision est encore très forte aujourd'hui. Nous relèverons dans l'article de B. Foley ce qui complète et confirme certains points précédemment avancés pour nous attarder ensuite davantage sur la question du grand récit de la littérature issu de la Guerre froide.

Le livre fondateur de Daniel Aaron, *Writers on the Left* ²⁵⁰, paru en 1961, se voulait surtout rassurant. Ses axes rappellent ceux du texte de Larry Woiwode. Aaron minimise l'impact du communisme dans la littérature américaine, le traitant comme un épisode quasi révolu. Il lit la « période communiste » au filtre des deux métaphores les plus efficaces pour la vider de son contenu historique : la religion et la nature. « The American writer's attraction to communism is best articulated through the vocabularies of religious conversion and apostasy on the one hand and organic growth and decay on the

²⁴⁷ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris : Editions de Minuit, 1979).

²⁴⁸ Tout récit – entendu dans son sens premier – se construit sur une isotopie narrative.

²⁴⁹ Barbara Foley, « Renarrating the Thirties in the Forties and Fifties », *Prospects: an annual of American cultural studies*, Vol. 20 (Cambridge University Press, 1998) 455-466. [Foley]

²⁵⁰ Daniel Aaron, *Writers on the Left: Episodes in American Literary Communism*, Morningside Books edn (1961; New York: Columbia University Press, 1992).

other ; history is merely the backdrop against which archetypal cycles play themselves out » (Foley, 455). Un diagnostic psychanalytique complète la réduction à l’anhistorique ²⁵¹.

« The revolutionary cultural movement of the 1930s – in actuality part of a class war against a ruling elite, not a phase in an intrafamilial squabble – is safely assimilated into a patriarchal narrative paradigm simultaneously invoking Freud, the Bible, and *Father knows best* (Foley, 455). Mais ajoute Foley : « By the early years of the Cold War, literary proletarianism and its offshoots had been subjected to a narrative overkill of which Aaron’s parable is only a minor epitome » (Foley, 456).

Cette approche critique qui consistait à dépolitiser le politique est générale. « Scholars of the radical 1930s increasingly found a metaphysical and existential core in the texts they wished to preserve for posterity » (Foley, 457). Elle peut s’appuyer sur la diabolisation du CPUSA et plus particulièrement sur les accusations de déformation de la production littéraire dont il serait coupable. Philip Rahv, le rédacteur en chef de la *Partisan Review*, qui avait tancé le CPUSA à la fin des années 1930 pour son abandon d’une littérature prolétarienne dans le cadre du Front populaire l’accuse bientôt après de l’exact l’inverse : avoir par son dirigisme stalinien sacrifié une génération de jeunes écrivains. « [It had] substituted the literature of a party for the literature of a class » (Foley, 458). Cette phrase devient litanie et « stalinien » l’épithète qui verrouille, arrête net le discours critique : « a term that attained (and still

²⁵¹ Il y a, dans la psychanalyse clinique, une tendance que Marcuse appelait, en 1955, « révisionniste » (Herbert Marcuse, *Eros et civilisation*, trad. de l’anglais par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel revue par l’auteur ; Paris : Les Editions de Minuit, 1963) [*Eros*]. Elle passe à la trappe un pan entier de l’œuvre de Freud consacré à l’analyse du développement de l’appareil répressif sur le plan phylogénétique, « depuis la horde primitive jusqu’à l’état complètement civilisé » (*Eros*, 30). Le livre de Marcuse est une exhumation de ce matériau subversif. « *Le retour de ce qui a été refoulé* constitue l’histoire souterraine et taboue de la civilisation et l’exploration de cette histoire ne révèle pas seulement le secret de l’individu mais aussi de la civilisation. La psychologie de Freud est, dans son essence même, une psychologie sociale. La répression est un phénomène historique. La soumission effective des instincts à des règles répressives n’est pas imposée par la nature, mais par l’homme » (*ibid.*, 27). Et, dit Marcuse, « nous croyons que les vues les plus concrètes sur la structure historique de la civilisation sont contenues précisément dans ces concepts que les révisionnistes rejettent. Presque toute la métapsychologie freudienne, sa dernière théorie des instincts, sa reconstruction de la préhistoire de l’humanité appartiennent à ces concepts [...]. Comme la psychanalyse est devenue socialement et scientifiquement respectable, elle s’est libérée des spéculations compromettantes » (*ibid.*, 18).

L’Anti-Œdipe de Gilles Deleuze et Félix Guattari (Paris : Les Editions de Minuit, 1972) fut une seconde charge contre cette récupération déshistoricisante de la théorie freudienne par la société. On se reportera en particulier au chapitre 2 « psychanalyse et familialisme : la sainte famille » (60-162). « Le révolutionnaire est le premier à pouvoir dire en droit : Œdipe, connais pas – parce que les morceaux disjoints en restent collés à tous les coins du champ social historique, comme champ de bataille et non scène de théâtre bourgeois. Tant pis si les psychanalystes rugissent [...]. Erreur grotesque de croire que l’inconscient-enfant ne connaît que papa-maman, et ne sait pas ‘à sa manière’ que le père a un patron qui n’est pas un père de père [...]. Les familles sont coupées de coupures qui ne sont pas familiales : la Commune, l’affaire Dreyfus, la religion et l’athéisme, la guerre d’Espagne, la montée du fascisme, le stalinisme, la guerre du Viet-Nam, mai 68... tout cela forme les complexes de l’inconscient, plus efficaces qu’Œdipe sempiternel » (*ibid.*, 115-116).

largely possesses) well-nigh un-deconstructable status ²⁵² » (Foley, 459). Les écrivains en rapport avec le CPUSA ne peuvent qu'avoir travaillé dans un climat de terreur intellectuelle.

McGrath n'a pas fait mystère des conflits entre l'écrivain et le parti. Mais ce que le rapide panorama brossé plus haut de la poésie politique et de la littérature prolétarienne fait aussi apparaître, c'est que le débat sur les formes et la fonction de la littérature – par exemple pour ou contre le « gauchisme », à entendre au sens d'« ouvriérisme » – a constamment continué au sein ou au voisinage du CPUSA et que jamais ce qui s'est écrit dans cette mouvance n'a constitué un ensemble homogène ou monolithique. L'espace littéraire communiste américain était aussi un laboratoire, dimension qu'occultent par leur anticommunisme réflexe les critiques du temps de la Guerre froide.

Ce premier escamotage fournit le cadre du coup de force majeur du recadrage de l'histoire littéraire par l'anticommunisme qui va se faire autour du modernisme. C'est un élément clé de l'invisibilité de McGrath, d'autant que dans *Writing from the Left*, Alan Wald le caractérise comme « important modernist poet » (Wald, 1994, 4). Il convient de rappeler que lorsque les écrivains militants des années 1930 critiquaient Joyce, Eliot, Proust, ils ne les attaquaient jamais sur leur modernisme. Lorsqu'ils se démarquaient d'eux, ils faisaient porter leurs accusations sur le subjectivisme, l'élitisme, la gratuité, la décadence qui imprégnaient les œuvres des premiers modernistes. L'aspect novateur des formes n'était pas mis en question :

²⁵² Nous versions comme pièce au dossier de la diabolisation ce mel de Dale Jacobson, poète et auteur de l'édition du texte de *Letter to an Imaginary Friend* :

« An important point to remember about not indicting Stalinism earlier, as you mention about American communists, is that no reliable information about Stalinism was available until the mid-eighties, at least from a Communist's point of view, because American and generally bourgeois academics everywhere used the purported crimes of Stalin as blatant anti-Communist propaganda. For myself, anyway, I did not have a source I thought I could rely upon until Medvedev came out with his history *Let History Judge*. There was no doubt Stalin was culpable, but, as I say, a reliable source for the extent of his horrors was not really available, nor the context in which they occurred. You know that academic histories are often far from reliable. Therefore, given the bourgeois accusations that presented Stalin as the emblem of socialism and its chief Satan, and given the difficulty of finding credible history, and given the cold war which allowed propagandists in America, most of the media, to present nothing but speculative 'truths' about the failings (and evils) of socialism, again represented only by Stalin or Stalin types, which included Lenin and all others as of equal character, it was difficult to know precisely or accurately, despite the Krushchev revelations (which were limited) the actual realities of Stalin's abuses. All this, remember, was in the context of Western propaganda that simultaneously refused to expose similar Western crimes, a situation whose very nature just about forced anyone with Socialist leanings to focus more on the ignored Western evils than on those of socialism that might have been otherwise confronted by socialists and communists. I am not suggesting that a good amount of denial did not also prevail, but the conditions nearly entirely were such that to make an objective assessment of Stalinism was not really possible » (24 août 2001).

Indeed, while some of the literary proletarians evinced a fondness for traditional narrative and poetic schemes, as a group they clearly felt themselves to be engaged in an experimental movement [...]. As a number of critics have recently pointed out, the proletarians were in fact very much part of an alternative modernism, one articulating a transindividual conception of selfhood, as opposed to the worship of great individuals accompanying the inherited view of the high modernist artist (Foley, 461).

L'idéologie anticommuniste conservatrice de la Guerre froide transforme précisément en vertu cette séparation d'avec la masse – du personnage comme de son auteur – que regrettaient les écrivains prolétariens. Et c'est alors que se forge l'image dominante du modernisme qui prévaut encore largement aujourd'hui²⁵³ :

The restriction of modernism to high modernism was the brainchild of the New York Intellectuals – led by the group around the now-sanitized [i.e. no longer Trotskyite] *Partisan Review* – and the New Critics, who had put under wraps the more explicitly reactionary politics that had guided them some twenty years before [...]. (A subtitle originally considered for the 1930 Agrarian manifesto *I'll Take My Stand* had been « A Tract Against Communism »). While these new cultural arbiters of the 1950s proposed their definition of modernism as a purely apolitical phenomenon, based upon the unbiased judgment that a movement ought to be identified with its 'best' practitioners, it was clearly a territorial – indeed, an imperialist – move designed to elevate conservative status and relegate radical and progressive writers to the margins. The battles of the books being fought every day in English departments around the country in the 1990s are in no small degree further sorties and defensive maneuvers in a war of longer duration than many of us are aware (Foley, 461).

La valorisation du mythe, de l'ironie, de l'aliénation comme marqueurs de la 'grande littérature' ne prend tout son sens que dans le contexte de dénigrement et de dépréciation systématique de l'écriture engagée des années 1930 qui fut celui des années 1950. Il y a alors, en littérature, renforcement

²⁵³ Le concept de *Modernisms* tel que le développe Peter Nicholls prend ici tout son sens.

réci-proque de l'anticommunisme latent des *New Critics*²⁵⁴ et du nouvel élan de l'anticommunisme littéraire préparé dès avant la fin du conflit par la Rockefeller Foundation Humanities Division. « While the Foundation did not lay out a political line as such, they made it clear that they wanted to support journals and graduate programs that would foster 'cultural rehabilitation' (their phrase) and enable the United States to assume on the cultural front the leadership that it was planning to seize on the economic front with the Marshall Plan » (Foley, 463). Les Nouveaux Critiques reformulent leurs théories dans l'idiome de l'époque. « As Tobin Siebers has noted, the repudiation of the so-called 'affective fallacy' by the influential New Critics William Wimsatt and Monroe Beardsley was couched in language

²⁵⁴ Nous avons pour la note qui suit abondamment utilisé les articles suivants : M. Thomas Inge, « Agrarianism in Literature » ; Thomas Daniel Young, « New Critics » et « Brooks, Cleanth » ; Suzanne Ferguson, « Ransom, John Crowe ». Tous ces articles sont extraits de *Encyclopedia of Southern Culture* ; coéditeurs: Charles Reagan Wilson & William Ferris (Chapelhill and London: The University Of North Carolina Press, 1989).

Le New Criticism était né dans le Sud au milieu des années autour de l'université Vanderbilt de Nashville, sous l'impulsion du poète John Crowe Ransom, un des chefs de file des Southern Agrarians. Malgré tous ses apports positifs parmi lesquels le recentrage de l'enseignement de la littérature et de la pratique critique sur un examen réel des textes, le New Criticism peut rétrospectivement être aussi considéré comme ayant jeté les fondements d'une critique formaliste qui décontextualise la compréhension de l'œuvre littéraire. Selon Ransom, une œuvre d'art devait être jugée pour elle-même, abstraction faite de la vie de son auteur et de l'époque où elle avait été produite. L'immense influence de ce courant critique dans les universités américaines se propagea grâce à deux manuels, *Understanding Poetry* (1938) et *Understanding Fiction* (1943), écrits par deux anciens étudiants de J.C. Ransom, Cleanth Brooks et Robert Penn Warren. Les adeptes de cette nouvelle approche devaient ensuite en caricaturer l'aspect formaliste.

Avant d'être l'instigateur du New Criticism, J.C. Ransom avait été, avec huit autres intellectuels du Sud, l'auteur du 'manifeste agrarien', *I'll Take My Stand : The South and the Agrarian Tradition* (1930). Ce texte s'inscrit dans ce courant de la pensée sudiste initié par Thomas Jefferson dans ses *Notes on the State of Virginia* (1785) où il écrivait : « À supposer que la notion d'élus de Dieu ait un sens, elle s'applique à ceux qui cultivent la terre : Dieu a fait de leur cœur le réceptacle d'une vertu solide et authentique ». Face au capitalisme triomphant, symbole par excellence du Nord ennemi, les *Agrarians*, certainement inspirés par la luxuriance et la fertilité de la nature dans le Sud, s'étaient fait les chantres de la vie au contact de la terre. Le monde moderne, industriel et urbain, signifiait perte des valeurs authentiques - donc criminalité et corruption - fragmentation de l'existence, aliénation des hommes, déshumanisation. Cela appelait une réaction : la vie à la campagne, le travail des champs fournissaient le parfait antidote. Le manifeste agrarien soulignait les vertus instillées en l'homme par la vie rurale : honneur, courage, indépendance, intégrité et hospitalité. Ces vertus, y était-il affirmé, pouvaient s'épanouir, grâce à une vie faite d'harmonie, d'ordre et de complétude donnant au paysan un fort sens de son identité, ce que rendait possible l'appartenance à une famille, un lieu, une région, une communauté religieuse, une histoire. On voit, dans une perspective de progrès social, toute l'ambiguïté politique d'un tel mouvement. Anticapitaliste certes mais également anti-fédéraliste, il refermait l'individu sur lui-même, l'enfermait sur son territoire de proximité, substrat de fait de toutes les étroitures d'esprit, de toutes les xénophobies. Pétainisme de la glèbe. Dès 1936, John Crowe Ransom avait pris ses distances avec l'idéal agrarien qu'il n'hésita pas, une fois établi dans le Nord, à Kenyon College dans l'Ohio en 1940, à qualifier de « chimère » ou de « fantasme ». Mais de même que les zélotes du New Criticism forcèrent le trait du côté du formalisme antihistoriciste, ils conservèrent aussi au moins une partie de l'idéologie réactionnaire, antiprogressiste dont il provenait.

C'est ici qu'il est pertinent de rappeler que le chemin de McGrath croise personnellement celui d'un des fondateurs du New Criticism, Cleanth Brooks, dont il suit les cours à la Louisiana State University, à Baton Rouge en 1939-1940. En 1978, McGrath confiait à Frederick Stern, en réponse à la question « Did you clash with Brooks on political issues? » : « Yes, that's right. We did, but it was OK. I really loved Brooks. He was a gentle type, very sweet. I don't know if he truly was that, but he certainly appeared to have all of those qualities, though we were at opposite ends on things. Brooks was an agrarian more or less, and I didn't think much of agrarianism » (Stern, 1978, 158).

suffused with fear of ‘emotional chaos, mob psychology, soul cultivation, mass hallucination, and charismatic leadership ; their discovery of ‘solace in epistemological skepticism and relativism’ made a ‘virtue of cold war paranoia’ »(Foley, 462). Communiste et qualifié de « moderniste » au sein de sa famille politique – bien que son modernisme fût plutôt sage – McGrath est, une nouvelle fois, dans la situation la moins favorable. Faux doublon mais doublon quand-même, il est, dans le récit de la poésie nationale, caché par les modernistes que les institutions de pouvoir ont choisis. Quant au Plan Marshall, le poème satirique que McGrath écrit sur le sujet le met du côté du diable, *persona non grata* :

FIRST BOOK OF GENESIS ACCORDING TO MARSHALL

On the first day they drowned the orphans,
The blue-eyed ones, in threes, in diplomats’ pouches.
The dollar stood at four pounds of flesh in open market
And all markets were opened by the President,
Officially, on the first day.

The second day some opposition
Was begun by workers. These were shot down. . .
(*Longshot*, 5).

Y a-t-il à exonérer un auteur de son appartenance au Parti Communiste ? Nous ne le pensons pas. Il faut avant tout replacer les choses dans leur contexte, celui des États-Unis en l’occurrence. Ainsi que le rappelle Alan Wald dans *Writing from the Left*, les cibles prioritaires de l’anticommunisme américain n’ont été qu’indirectement les politiques brutales et autoritaires du régime de Staline et de ceux de ses successeurs. L’enjeu réel était de discréditer toute la gauche américaine en la salissant des crimes des dirigeants soviétiques. Le meilleur n’affecte pas le pire, ni le pire le meilleur. Le *CPUSA* a été pendant les années 1930 un des moteurs majeurs du changement social pour plus l’égalité et, dans le domaine de la littérature et de la poésie, ne serait-ce qu’à travers les publications directement affiliées telles *Masses* et *New Masses* avant la guerre et *Mainstream* jusqu’en 1960, fut un milieu propice à une production artistique variée, non-dogmatique, contrairement à une idée reçue. La correspondance de

McGrath montre qu'il existait des pressions tentant à certaines périodes, d'infléchir la forme des œuvres vers une ligne grise d'agit-prop ouvriériste. Mais, à l'intérieur comme dans les parages du *CPUSA*, l'édiction de critères de valeur esthétique ne réussit jamais à imposer son manichéisme. Comme McGrath, beaucoup d'artistes choisirent le dialogue houleux voire le statut d'électron libre mais restaient convaincus que le jeu du militantisme valait la lumière de la chandelle de « cet autre/Rêve ²⁵⁵ ».

²⁵⁵ Au détour de son étude fondatrice sur McGrath (1985), E.P. Thompson l'historien avait aussi soulevé cette question de la relecture réorientée – ou plutôt de l'oubli sélectif – de l'effervescence des années 1930. Il étendait d'ailleurs la portée de son propos aux années 1940 et n'incriminait pas seulement la Droite américaine. Ces quelques paragraphes nous semblent étayer utilement ce que nous avons pu dire quant à la manière d'aborder la poésie d'inspiration communiste : « I find, rather often, a curious amnesia within American radical culture as to certain moments in its own past. There are matters which, if not forgotten, are rarely talked about or are falsified in memory. Not only some part of the 1930's but a large amount in the 1940's has fallen out of polite discourse.

Orthodox academicism and post-Trotskyist criticism and historiography have obliterated this moment under some general theory of the universal contamination of 'Stalinism'. Because the American Communist Party and associated 'front' organizations exerted rather extensive influence in the Left press, in cultural journals, films, some trade unions and civil rights movements, a wholesale bill of contamination is issued on all. The errors and illusions of the time are endlessly rehearsed (although, curiously, some of these have a way of returning in more fashionable garb) and the positives pass unremembered. In consequence of this – and also of commonplace pressures upon individuals in their careers – strategies have merged which avoid confronting the historical experience, and which sometimes also (one has to say) avoid confronting or avowing personal histories.

Similar strategies can be observed in Europe, but we do not have the same sense of caesura in our history. It is impossible – although some writers have attempted it – to pronounce the whole history of the Resistance in Italy or France or Spain or Greece or Yugoslavia as contaminated because Communist parties played a most active role in it. Nor is it possible to hold the hand over the history of Communist parties themselves, as a distasteful subject fit only for moralistic exercises, when repeatedly these movements have thrown up heresies and heretics. Yet America in that same moment had a very vigorous and influential Left with an international cultural presence. How come that all this, in retrospect, can be analyzed down to an irreducible spoonful of Stalinist tar? . . .

I first met Thomas McGrath when I came across the Atlantic, an aged war veteran of twenty-two, in 1946 [...]. We were both Communists which, please remember, was not only an international 'conspiracy', a formal Comintern structure, an auxiliary of Soviet diplomacy, etc., etc., but was also an international fraternity or sorority [...]. A million informal transactions and discourses were going on in those years, which historians will never recover, and which the hard-nosed party organizers knew nothing about.

I was passed on to Tom by a mutual friend . . . and his recommendation took me to the door of Tom and to a week's good lodging in Manhattan [...]. Manhattan seemed to me to be electric with life [...]. I attended a great rally in Madison Square Garden and heard Robeson, Marcantonio and Communist councilman Ben Davis from Harlem. I saw the banners of the Ladies Garment Workers Union waved in defiance of the new Cold War. (For the Cold War was happening already, in 1946, at every street-corner, where the Hearst, McCormick and Scripps-Howard press were howling for an internal terror against Commies and for the atom-bombing of Yugoslavia : yes, I still have my notes ;) Above all, Manhattan felt to me then as a great city with an internationalist consciousness ; a great anti-Fascist city, its diversity churning into a common torrent of solidarities – whereas now, alas, Manhattan sometimes appears to me as a city of mutually tetchy, self-conscious and self-regarding and sometimes factitious ethnicities. Yet then I have to ask myself – was that cultural moment authentically present, or am I reporting the illusions of my youth » (Thompson, 115-117) ?

VIII. La constitution du corpus

Seuls trois livres de McGrath sont disponibles. Ce sont les trois derniers dans notre parcours de l'œuvre, publiés par Copper Canyon Press. Notre corpus comprend néanmoins la quasi-totalité de l'œuvre poétique donnée dans les bibliographies, *Witness to the Times!* excepté, qui avait été réuni à l'initiative des étudiants de McGrath à Los Angeles et n'est jamais passé entre les mains d'un éditeur. Il semble évident que si le regain d'intérêt pour la littérature de gauche se confirme, une édition des poèmes complets devrait, dans un avenir pas trop lointain, voir le jour comme cela a été le cas pour Ed Rolfe et comme ce le sera bientôt pour Don Gordon. La tâche sera cependant difficile et

It will be unusually difficult to establish any canon of McGrath's work. From typescripts sent to us in the fifties I have found poems which appear in *Movie* as 'new poems'; and one or two of them turn up in *Passages* or *Echoes*. This might sometimes be important to the historian, perhaps also to the critic: Warning, handle each 'new poem' with agnosticism as to its genesis and context. The poet himself appears to have lost some of his own copies which, however, survive in the hands of friends or in the pages of scores of little journals in which he has published (Thompson, 153).

L'article de Thompson est d'ailleurs riche de plusieurs poèmes jamais rassemblés par la suite. Après avoir hésité, nous avons inclus les deux romans à notre corpus : ils sont, ainsi que nous l'avons indiqué, avant tout représentatifs de genres prisés par les écrivains radicaux.

McGrath a également écrit deux livres pour enfants, une vingtaine de scénarii, des *pulps* ainsi que de très nombreux articles, en général courts mais sans fioritures et riches en contenu. Nous n'utilisons qu'une partie limitée de ce matériau, l'urgence – faire connaître l'œuvre poétique – se situant pour le moment ailleurs.

Faute d'un volume rassemblant les écrits critiques, nous utilisons abondamment le paratexte des interviews dont McGrath a été prodigue sans toutefois trop se répéter. Les renseignements obtenus par cette source sont précieux parce que le présent travail vise à articuler textes et contexte.

L'inclusion à notre corpus d'un scénario – un des plus courts – nous sert à éclairer l'écriture de *Letter*.

C'est à regret que nous n'avons pas pu tout inclure dans le corpus. Une caractéristique des écrivains de gauche américains est, en effet, de s'être montrés polyvalents. Lorsque certains canaux de diffusion leur étaient fermés, ils savaient s'adapter, s'abîmer dans l'anonymat, pour subvenir à leurs besoins mais aussi avec la conviction que le registre de l'art est large et que la frontière entre les arts dits populaires ou media de grande diffusion et l'art éternel est une fabrication de l'esthétique bourgeoise et capitaliste. Nous partageons cette détestation pour les frontières entre art 'élevé' et art 'populaire'.

IX. La thèse de la thèse

Walter Benjamin dans l'essai consacré à Carl Gustav Jochmann (1789-1830), écrivain écarté de la littérature allemande, parlant à son sujet de « cordon sanitaire qui l'entoure », décrivait ainsi les conditions de la prise en compte des productions intellectuelles dans le patrimoine historique :

La place qu'occupent les productions intellectuelles dans le patrimoine historique n'est pas toujours déterminée uniquement, ni même toujours principalement, par leur réception immédiate. Au contraire, leur réception est bien souvent indirecte et s'effectue par l'intermédiaire de productions d'autres auteurs – précurseurs, contemporains, successeurs –, qu'une affinité élective lie à leur créateur. La mémoire des peuples ne peut se passer de certains regroupements des matériaux transmis par la tradition. De tels regroupements sont toujours en mouvement ; d'ailleurs, les éléments regroupés sont aussi variables. En revanche, ce qui, à la longue, n'entre pas dans un tel regroupement est voué à l'oubli (III, 391).

Parlant de Jochmann comme pionnier de la bourgeoisie allemande par son aversion à l'égard du romantisme, Benjamin décrit un rempart multiple à la reconnaissance de son œuvre rappelant les poupées russes ou les boîtes chinoises : « Les pionniers de la bourgeoisie allemande sont isolés au sein de leur époque ; parmi eux, Jochmann est lui-même isolé ; et parmi les écrits de Jochmann, l'essai *Les Régressions de la poésie* est une fois de plus isolé » (III, 400). Cette situation correspond dans une large mesure à celle de McGrath. Les Communistes furent toujours minoritaires aux États-Unis ; parmi eux, McGrath prit position d'une façon qui le plaçait souvent, politiquement et esthétiquement, en situation minoritaire ; et alors que ses écrits commençaient à lui donner une ébauche de notoriété à la fin des

années 1940 et au début des années 1950, la répression politique et l'écriture de ce météore dans la littérature de gauche qu'est *Letter to an Imaginary Friend* parachevèrent son isolement. Formulation trop simple en vérité car tout fut aussi dans la manière. Nous avons vu comment, dans son œuvre, il a subverti les styles fondamentaux de la continuité de la poésie américaine, c'est-à-dire semblé les épouser pour mieux les trahir. Nous avons aussi vu combien d'autres facteurs, dont certains n'ont tenu qu'à lui, ont joué en sa défaveur. La géographie : être à Los Angeles quand la scène médiatique est à San Francisco, retourner se réfugier dans une région dont la visibilité littéraire et universitaire est comparativement faible, se voir de ce fait coller l'étiquette d'écrivain d'une région. (Le mondialisme n'est pas perçu comme cosmopolite.) La fidélité aux principes de la gauche traditionnelle, c'est-à-dire au CPUSA, contre la vogue de la Nouvelle gauche alors que rétrospectivement on peut affirmer que McGrath avait une sensibilité qui lui eut permis une 'reconversion' facile. Et aussi, plus subtilement, pour lui, moderniste mais pratiquant de l'écriture transitive, la refonte du Canon lors de la réaction anticommuniste de l'après-guerre qui le rend inutile dans le récit de la littérature.

Ces éléments sont posés ; il reste encore à les fonder textes à l'appui, ce que nous essaierons de faire. Mais nous ne souhaitons pas en rester là car nous avons suspendu jusqu'ici l'exploration systématique d'une piste riche en éléments explicatifs de l'ensemble de l'œuvre et que nous nommerons l'irlandicité de McGrath. Observer notre objet d'étude depuis ce belvédère permettra de réordonner de façon plus cohérente les réponses déjà suggérées à la question du caractère allotopique de l'œuvre.

La thèse peut se formuler ainsi : l'isotopie « communisme » est *a priori* contestée par l'allotopie « irlandicité » dans l'œuvre de McGrath et tout particulièrement dans *Letter to an Imaginary Friend*. Ce clivage est une déclinaison de la partition entre les catégories sémantiques fondamentales *anthropos* – où l'homme, indépendant, préside à son destin – et *cosmos* – où l'homme subit ou s'inscrit dans l'immuable –, soit dans une perspective marxiste Histoire et Nature. L'épopée se fonde sur un agencement de ces catégories où *anthropos* domine *cosmos*. Il s'agira de déterminer dans quelle mesure exacte il y a couplage entre 'fonds' irlandais et communisme : l'allotopie résiste-t-elle ou y-a-t-il réévaluation d'allosémie par médiation ? Notre hypothèse est que les énergies de ces pôles, bien qu'elles se réconcilient imparfaitement et mènent les fils de l'œuvre à des nouages problématiques, en viennent à s'additionner et à s'agglutiner en une poly-isotopie (μ , 135) dans la forme du poème long à

caractéristiques épiques qu'est *Letter to an Imaginary Friend*, texte-fondation de « cet autre/ Rêve » qui aime le reste de l'œuvre. Une figure du refus atypique, allotopique car surcohérente dans sa dialectique, produit alors l'invisibilité tenace de McGrath. La figuration ²⁵⁶ de la nature a un rôle essentiel dans cet agencement qui suppose du jeu (c'est-à-dire laissant des conflits sémantiques non résolus) entre communisme et irlandicité. Une façon complémentaire de poser le problème est de se demander si ce ne sont pas les forces antagonistes travaillant le romantisme – entre contemplation et révolution – qui s'exacerbent chez McGrath au point de disloquer l'isotopique en dystopie poétique américaine, une crainte dont le roman d'anticipation *The Gates of Ivory, the Gates of Horn* pourrait avoir été l'exutoire. « McGrath has been the outlaw of American normalization » (Thompson, 129).

THE PRICKLY PEAR

What a continual affront !

- These spiky ears, tuned

To no particular wind,

This leathery industry of argument.

And, at the same time,

What a subtle divider:

Ears grown from ears, like an amoeba,

And the ears have it : listening to each other :

The linked and thorny syllogisms.

Until Kingdom Come

This sleepy leopard won't change his spikes:

Though the soft caterpillar may roam

Avoiding his knives, like an explorer of the moon,

And the butterfly and the morning glory's thin

Membrane find a home –

²⁵⁶ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris : François Maspero, 1974) 211. Macherey oppose « figuration » à « représentation » : « Les thèmes généraux précipitent dans des figures particulières : objets, lieux naturels, ou même, attitudes psychologiques [...]. La continuité d'un récit [...] groupe les figures dans l'enchaînement d'une série [...] ».

What a sticky invitation to the moralist :
It becomes almost a duty
To draw some foregone conclusion
About the soft and the sharp, this harshness and this beauty.
And indeed I am persuaded there is a moral in this ²⁵⁷.

Dans un poème du premier recueil, « Woodcut », une figure humaine, vaincue par le spectacle qu'elle a sous les yeux mais cependant demandeuse, envers et contre tout, voudrait « davantage » : « More than this forever lonely round/ Round hunger and impotence, the prickly pair : » (*Manifesto*, non-paginé). Le couple, malgré l'impuissance et les épines, a porté un fruit : « prickly pair » est devenu « prickly pear ». Outre la parodie de T.S. Eliot dans le poème, sur laquelle nous reviendrons, il reste, interne à l'œuvre de McGrath, cet écho et cette transformation, à longue distance : d'une condition d'opprimé – « hunger and impotence » – , il y a passage à cette affirmation têtue – « won't change his spikes » –, toujours dédoublée, multidirectionnelle, qui s'auto-engendre – « Ears grown from ears, like an amoeba » – et pourtant donne autre chose qu'elle-même : la plante est fertile. Cet éternel divis n'est pas diabolique mais dialectique : le raisonnement, comme son fruit, sont difficiles à saisir – « The linked and thorny syllogisms ». – mais ils semblent comme faits pour les plus fragiles : loin d'empêcher la métamorphose de la chenille, elle devient papillon. Mais la plante garde ses épines.

No Pasaran !

²⁵⁷ Publié pour la première fois dans *New and Selected Poems* (Denver : Alan Swallow, 1964) 104-105.

PREMIÈRE PARTIE : McGRATH 'L'IRLANDAIS'

I. L'ŒUVRE DE THOMAS McGRATH COMME DISTILLAT D'IRLANDICITÉ

1. Relevés

1.1. De la découverte linéaire à la lecture tabulaire

Ainsi que le résumé l'a fait apparaître, les ascendances irlandaises de McGrath n'interviennent comme composante essentielle que dans la dernière partie de son long poème. Le premier item de *Part IV* qui s'inscrit dans le champ irlandais est certes ce « Black Irishman of Deep-South Kerry » (*LIF*, 359). L'association n'indique aucun repli communautariste. Cependant, la quantité de texte dévolue à l'irlandicité dans les pages qui suivent fait que, l'isotopie pré-textuelle induite par le nom de famille de l'auteur aidant, le lecteur peut être tenté de procéder – et ce fut notre cas – à une réévaluation rétrospective de l'ensemble du poème.

Groupe μ décrit « la lecture comme inductrice de champ » isotope (μ 55). Au fur et à mesure qu'avance la lecture, elle tente d'intégrer les termes allotopes qu'elle rencontre. La réévaluation est dite alors « proversive » : il y a « correction de l'élément nouveau, par adjonction à cet élément des sèmes récurrents du champ, ce qui permet de l'y indexer (à quoi peut s'ajouter la suppression de sèmes non pertinents) » (μ 57). « Irlandicité » dans le champ « communisme » peut ainsi être intégré par ajout du sème « rebelle » et par suppression de sèmes tels que « catholicisme ». La lecture se poursuit alors dans la foulée. À l'inverse, il peut y avoir « correction du champ constitué ». « Il a deux trous rouges au côté droit » déclenche une réévaluation rétrospective du « Dormeur du val ». Dans *Letter*, c'est la quantité de « choses irlandaises » qui à ce point du texte (*LIF*, 359-371) a fait franchir un seuil qualitatif : la constitution d'une masse critique qui ou bien incite à relire le texte en totalité selon un deuxième champ, ou bien conduit à « la reconnaissance pure et simple et l'impertinence, entraînant la constitution d'un champ nouveau, et sans entraîner, momentanément ou non, de réévaluation » (μ 58). Lorsque s'ouvre *Part IV*, le champ « communisme » a d'ores et déjà atteint une extension qui rend impossible son

²⁵⁸ Mel reçu le 4 février 2004.

absorption par une nouvelle isotopie à l'échelle du poème entier. L'irlandicité est alors constituée en champ nouveau, ce qui n'est pas incompatible avec une réévaluation rétrospective mais non-englobante : il ne s'agit pas de contester la prégnance d'une isotopie, seulement de la dialectiser.

Vues à travers ce filtre, deux corrections dans les deux premières pages du manuscrit de *Letter, Part I* présentent un intérêt tout particulier. Suivant le deuxième insert de récit épique qui se termine sur « 'They traveled the cold year, died in the stone desert' », le commentaire « All that, long ago. A long journey ago, » a été corrigé en « Aye, long ago. A long journey ago ». « Aye » est-il ici archaïsme pour soutenir le « long ago » ? Ou bien sa scoticité s'accorde-t-elle avec la seconde correction à la page suivante où, dans la vignette sur le père du narrateur, « my skippering Ahab father » est corrigé en « my skippering Irish father ²⁵⁹ » ? Où le nom du grand paranoïaque prométhéen adorateur du feu, image impériale et impérieuse d'une Amérique versée dans l'Ancien Testament – livre du Père – disparaît au profit de l'adjectif désignant la plus ancienne minorité catholique – du côté du Fils donc – embarquée (« the ark-tight farm ») quoique peu maritime depuis Saint Brandan : sujette aux émeutes et aux coups de sang – la mémoire de la langue dit « to get one's Irish up » –, elle porterait pourtant plutôt le poids d'un atavisme de révoltes brisées, soumise au fond, et bridée par ses guides spirituels. Dans ce « skippering Irish », on entend « capitaine » mais aussi « one that skips », « sautillant Irlandais », une gaîté : petit peuple mais bondissant, qui rebondit, malgré tout. Le seuil de la longue (quasi)-autobiographie est à peine franchi qu'il s'identifie un Je dans cet « I-rish ». Il ne reste plus qu'à rester aux aguets de marqueurs de celticité insulaire : et l'extension de ce champ isotopique se confirme. « Ancestral baggage » (*LIF*, 9) : c'est sur ces mots que se termine *Départs*.

1.2. Filature du lexème « harp »

La harpe symbolise l'Irlande. En témoigne celle du roi Brian Boru, exposée dans la bibliothèque de Trinity College à Dublin : elle est l'emblème d'une culture nationale que jamais l'Angleterre, plus tard

²⁵⁹ Handwritten manuscript *Letter to an Imaginary Friend, Part I*. Collection : OGL # 308, 2.4. Elwyn B. Robinson Department of Special Collections, Chester Fritz Library, University of North Dakota, Grand Forks, North Dakota 58202. [*LIFms*] Le chiffre renvoie au numéro du feuillet.
<https://apps.library.und.edu/archon/?p=collections/findingaid&id=710&q=&rootcontentid=126448>

la Grande-Bretagne, ne réussirent à éradiquer. Le poète irlandais John Montague reproduit en couverture de son livre *The Rough Field*²⁶⁰ un bois gravé du 16^e siècle. Le bois représente un harpeur et fait partie d'un ensemble d'œuvres de John Derricke, publié à Londres en 1581 sous le titre *The Image of Irelande*. On pense que les bois furent exécutés d'après une série de croquis pris sur le vif. Derricke appartenait à la suite de Sir Henry Sidney, lord-député d'Irlande sous Elisabeth 1^{ère} et l'accompagna lors de deux campagnes militaires des *Ulster Wars* destinées à écraser les tentatives d'indépendance gaéliques des O'Neills. Ces gravures sont un témoignage visuel unique sur la culture de l'ancienne Irlande. Le bois choisi par Montague nous montre un musicien qui fait bloc avec sa harpe : ses vêtements reproduisent dans leur mouvement la forme de l'instrument. Ce harpeur visualise le projet implicite de John Montague dans sa suite poétique tour à tour lyrique et épique : *Le Champ en Friche (The Rough Field)* est une rhapsodie qui mêle le plus intime à l'historique, lie le territoire personnel à cette entité géographique, culturelle et politique contestée qu'est l'Irlande. Lui, Montague, catholique d'Ulster dont le père revint d'Amérique revenu du Rêve américain, se pro-pose sous la figure du harpeur et son chant se propose de dire le champ difficile de son pays, d'en refaire l'arpentage par la musique de ses mots, à l'unisson avec son objet comme l'est le joueur de harpe avec l'identité nationale. *The Rough Field* est une mesure capitale de l'irlandicité, certes prise depuis les années 1960, mais avec une immense profondeur de champ. Plus loin dans le livre, nous trouvons la reproduction d'un blason ou cachet de la *Society of Ulster Men* fondée en 1791 par Theobald Wolfe Tone, le leader nationaliste : là encore, une harpe, cette fois sans musicien, mais sa voix est présente par l'inscription-slogan sur la courroie pour le transport de l'instrument, qui l'entoure, telle un fragment d'entrelacs. On lit : « It is new strung and shall be heard » (Montague, 1972, 70). La harpe revêt donc une signification politique.

À part l'instrument de musique, « harp » signifie bien d'autres choses : ustensile multi-fils pour couper le fromage, structure métallique pour abat-jour. Nous retiendrons cette pièce de monnaie – « harp » ou « harper » – frappée en Angleterre aux 16^e et 17^e siècles, destinée à n'être utilisée qu'en Irlande, pièce au revers de laquelle figurait une harpe, à lire, sans aucun doute, comme une concession

²⁶⁰ John Montague, *The Rough Field* (Portlaoise: The Dolmen Press; Dunodald : Blackstaff Press ; Winston-Salem, North Carolina : Wake Forest University Press, 1972). [Montague, 1972]

à la culture du colonisé et comme une prémunition contre ses volontés émancipatrices ; « harp » renvoie aussi à un Irlandais de naissance ou d'origine, catholique semble-t-il – et le terme est alors désobligeant et insultant. « Harp » est enfin harmonica diatonique, surtout dans le Sud des États-Unis ; comme verbe et en association avec diverses prépositions, il signifie « insister », « revenir sur »²⁶¹.

Dès le second livre de McGrath, le mot est là : dans « Epithalamion : Little Rock Getaway » (*Crooked*, 29), il figure un actant victime, créature du malheur, dans un monde dont l'hostilité, faite de regards, de dévoiement, de restriction des libertés et de guerre, a interféré avec l'union – peut-être la lune de miel – à laquelle renvoie le titre, union du je au destinataire du texte. Il s'agit de ne pas oublier : « Remember the blind harp tethered in the bathroom ?// And the blind harp nibbled at his noose within.// The harp was tethered – was never wholly freed,/ But at our first cadenza broke quietly into flame²⁶² ». Dans l'indistinction du sens, il reste la présence du mot : « harp » est captif sans motif identifiable, ne parvient pas à se libérer, sauf en se consumant, au premier accent d'une musique où s'entend déjà la fin (« *cadenza* » voit son sens de « terminaison, résolution d'une phrase musicale » renforcé par l'anagramme possible de « end » inclus dans le mot). Cet être beckettien représente la misère du monde sous le signifiant de l'Irlande insultée. Mais l'identité irlandaise est bien là : Turlough O'Carolan (1670-1738), le plus célèbre compositeur pour harpe, également auteur de très nombreuses chansons, perdit la vue à l'âge de dix-huit ans des suites de la petite vérole²⁶³. Entre ses grands-parents maternels irlandophones et la mémoire musicale de son père, il y a de fortes chances pour que McGrath ait entendu parler du célèbre « blind harp ».

Dans le poème qui suit – « Prothalamion : The Bells of St. Mintz's » – « harp » est explicitement associé au champ sémantique de l'ouïe et le contexte confère au lexème une valeur positive :

²⁶¹ Source: *The Random House Dictionary of the English Language*, second edition, 1987.

²⁶² Nous utilisons le signe « // » pour indiquer la séparation de plus d'une ligne entre deux vers cités.

²⁶³ « Carolan was born only twenty years after the Irish Gaelic world was given the final blow by Cromwell. It was a culture that existed long before Christianity came in the fifth century, and Carolan brought much important musical salvage from what remained of that antique world ». Gerald Hanley, « Derek Bell and the Irish Harp », notice de *Carolan's favourite*. Perf. Derek Bell with the Chieftains and the New Irish Chamber Orchestra. Claddagh Records Limited, 1979.

The minutes overlapped like a drunken accordion ²⁶⁴
 Melted down in the fire of Mrs. Mintz' best room ;
 A twelve alarm fire and all the bells rang
 And the harp fired salvos where the Kennebec ran.
 [...]
 The bells of St. Mintz's rang and rang.
 [...]
 At night we could hear hope running away in the dark,
 And Europe's malignant trumpet was louder than our harp.
 Then the spots awoke on the dice . . .
 (*Crooked*, 30)

Le « prothalame » célèbre un mariage. Le retraitement de l'épisode dans *Letter* clarifie le propos, que le genre annonçait :

We had an apartment in that same mortgaged house :
 Chandelier like a landslide on the Glass Mountain,
 A great brass bed that seemed to be hung with bells.
 All winter long, in the apocalyptic night –
 [...]
 We sang our love like a four-alarm fire. (*LIF*, 96)

C'est donc l'« irlandoché » qui tire ses salves là où le désir se fait fleuve Kennebec. Les minutes se chevauchent et leur accordéon accompagne le et la « harp » dans un air venu d'Hibernie mais qui sait réchauffer le temps jusqu'à le fondre. Il suffit de s'entendre : « harp » est tirs d'arme à feu d'amour mais aussi harpe galante du couple et c'est le son cristallin des cordes, les carillons de la couche des épousailles qui pourtant vont à la volée, que couvre la trompette malade de l'Europe. On voit comment l'irlandicité, prompte à canoniser et bâtir des églises – « Mrs. Mintz » logeuse des amants est directement consacrée cathédrale, « Sainte Mintz », dont les cloches célèbrent les ébats de ce « nous » tout neuf – symbolise une oasis en dehors de l'histoire. « Harp », c'est l'appartenance et le familier, –

²⁶⁴ *Sic.*

« our harp » – mais le domaine est contaminé par la guerre – « the harp fired salvos » – et guetté par la contrainte : « The harp was tethered ». Les cordes de ce mot sont sensibles.

Une conscience ‘celtique’ dans l’emploi de « harp » pourrait bien expliquer son occurrence dans « Emblems of Exile » (*Crooked*, 64) dont le premier vers est un écho d’un poème du Gallois Dylan Thomas²⁶⁵ : « The Hunchback in the Park », daté de 1941²⁶⁶.

Pour l’Irlandais intrus dans son propre pays du fait de la présence britannique (Wolfe Tone) ou l’Irlandais qui a émigré – James Connolly, figure du mouvement ouvrier américain avant de rentrer en Irlande et d’être un des instigateurs (passé par les armes) du soulèvement de Pâques 1916, avait intitulé sa petite publication à l’intention du prolétariat irlandais-américain *The Harp*²⁶⁷ –, « harp » est à la fois signe de ralliement et emblème de l’exil.

« The moon is naked as a shivering harp ». Il s’agit ici d’un retour de guerre difficile et le sujet invite « Love » – celle à qui il s’adresse par une synecdoque généralisante – à tenter de comprendre pourquoi il fait sien la condition de ces symboles de la perte que sont « The hunchback in the park with halo of pigeons/ Expelled from towers by the bells of noon » ou « the beggar in the empty street/ On whom the hysteria of midnight falls ». Il partage avec eux un dénuement, dans l’incapacité où il se trouve de se défaire d’un sentiment d’exil qui l’empêche de rejoindre ce qui fut. En position finale des quatre premiers vers de la dernière strophe du poème, on trouve successivement : « Love », « harp », « hope » et « leave ». Les apophonies disent le départ de l’amour et que l’amour n’est pas sans rapport avec l’espoir. Mais l’espoir est attente (*esperar*) et donc présence différée. Le champ sémantique de l’espérance est plus annexé par le christianisme que par le communisme : un communiste ne saurait se satisfaire d’espoirs. « Harp » porte donc aussi de l’irlandicité religieuse car la graphie du mot suggère

²⁶⁵ « Si Dylan, par souci sans doute d’éviter tous les traquenards d’un pseudo-traditionalisme (druidisme de pacotille, etc.) et d’une politique littéraire nationale, niait toute appartenance au domaine poétique des bardes, il n’en reste pas moins vrai qu’il est profondément celtique, et que c’est son celticisme (marque entre autres d’une inadaptation foncière) qui fait qu’il détonne tellement dans la poésie britannique moderne ». Kenneth White, « Dylan Thomas », *Ecrivains anglais et irlandais*, sous la direction de Bernard Cassen (Paris : Casterman, 1973) 209-212.

²⁶⁶ Dylan Thomas, *The Poems* (London: J.M. Dent & Sons LTD, 1974), 171.

²⁶⁷ Al McAloon, « Connolly, James », (*Encyclopedia*) 160.

entre « harp » et « hope » autant de choses en commun qu'entre « hope » et « love »²⁶⁸. Le frisson – « shivering » – de cette harpe est ici tremblement de froid et de peur sur l'astre mort de l'exil absolu, à moins que nous ne visualisions un Irlandais en guenilles sorti des taudis du monde de *Maggie, a Girl of the Streets*. Cette section de *To Walk a Crooked Mile* n'a-t-elle pas trouvé son titre (« Wounds in the Rain ») chez Stephen Crane ?

C'est d'ailleurs dans le poème éponyme de cette partie du recueil, daté de juin 1944, alors que McGrath est en poste dans l'archipel des Aléoutiennes que « harp » est employé à nouveau :

Here where the winds marry all meridians,
Here at the whoresbed of past and future,
The fatal cancer of the imperial moment
Where enigmas embrace like the loves of machineguns,
Where politicians lament like a harp's last will
And the dice of the diplomats' teeth expose
The ultimate protocol in rows of boxcars.
(*Crooked*, 77)

La « malignant trumpet » de « Prothalamion : The Bells of St. Mintz's » a dégénéré en « fatal cancer ». À nouveau, la polysémie très irlandaise²⁶⁹ de « harp » fait hésiter : le lexème est-il indexable sur une isotopie à l'exclusion de toutes les autres ? « Harp » est lisible comme « harpe » de par la proximité de « lament », « chant funèbre ou lamentation » et, pour rester dans le domaine celtique, musique triste pour cornemuse, l'instrument²⁷⁰ qui a pris le relais de la harpe en Écosse. Pourtant, malgré la médiation

²⁶⁸ À quelle confession appartient l'espoir ou l'espérance est une non-question mais McGrath introduisit ce facteur dans une évaluation de ce qui le différenciait d'E.P. Thompson. Il répondait à certaines réserves que le compagnon historien, qui avait quitté le Parti Communiste, avait émises sur des formulations de *Letter*, à son goût trop pleines des certitudes de la gauche d'avant-guerre et sa mise au point fut l'occasion d'une intéressante auto-définition. McGrath écrivait : « You are hopeful where I always felt the Revolution had to be firmly grounded in despair (however hopeful) and in the end I expect more of human kind than you do. In a few words : you are a protestant revolutionary and I'm a catholic-revisionist-buddhist one » ; la lettre date du 13 mars 1985 et E.P. Thompson ajoute en guise de commentaire : « He also remains Irish ! » Veut-il dire par là que seule l'irlandicité peut s'accommoder d'un tel mélange ? Ou revient-il à l'idée, émise dans son étude, sur l'origine de la fidélité de McGrath au CPUSA – « McGrath's break with the Communist Party was never as sharp or as polemical as was ours. This was partly plain pig-Irish stubbornness. » – (*Life*, 157 et 123) ?

²⁶⁹ *Finnegans Wake* est l'exemple même de cette inclination.

²⁷⁰ « Rev James Kirkwood (1650-1709) suggests that the harp [*clàrsach* ou *tiompán*] was more common than the bagpipe in seventeenth-century Gaelic Scotland ». <http://www.clarsach.net/readings.htm>

entre « last will » et « lament » par l'entremise du sème « se-rapporte-à- la-mort », la présence du bouquet « animé-humain-source d'une visée » dans l'élément repéré (« the last will and testament of » suppose une agentivité) reste fortement allotopique par rapport à l'élément repère, non-humain-inanimé, « a harp ». Quitte à prendre un léger 'appui' sur le sens péjoratif de « harp » comme « être humain appartenant à un groupe national particulier », il semble malgré tout plus conforme à l'intention satirique du vers de réévaluer l'allotopie en l'indexant aussi sur l'isotopie « musique ». Les lamentations des « politicards » – pour rendre le très péjoratif « politics » – sont des larmes de crocodile d'une hypocrisie à la mesure du triplement de tristesse présent dans l'addition à leurs propres pleurs d'un instrument propre à tirer les larmes et de l'image de la fin de celui-ci. « Harp » est donc ici métonymie ou synecdoque particularisante référentielle d'une mélancolie celtique au service d'une ironie chargée de dénonciation politique. L'intersection – par celticité (plutôt irlandaise) interposée – de l'élégiaque et de la protestation est, nous aurons l'occasion de le voir, un élément central de la poésie de McGrath ²⁷¹.

²⁷¹ P.Y. Pétilion suggère une intersection voisine en avançant l'idée que le « Howl » de Ginsberg, outre tout ce qu'il doit au « "je" rhapsode et folklorique » de Whitman, puisse être issu du *hwyl* gallois de Dylan Thomas, son souffle inspiré », hérité « du legs quaker et méthodiste ». Pierre-Yves Pétilion, *La Grand-route* (Paris : Editions du Seuil, 1979) 18. Michael Davidson, lorsqu'il fait l'inventaire de toutes les sources romantiques ou post-romantiques ayant modelé ce qu'il nomme « The San Francisco Renaissance », attribue un rôle bien précis au poète gallois : « Thomas's oratorical style, as witnessed during his reading tours during the early 1950's, inspired a tradition of poetry readings that has continued to the present day ». Michael Davidson, *The San Francisco Renaissance* (Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1989) 17. On voit le lien avec la première lecture de *Howl* le 13 octobre 1955, à la Six Gallery à San Francisco. Sur le lien entre l'élégie et la protestation chez McGrath, *infra* II, 3.

Une mise en perspective intéressante de cet aspect de sa voix est de la relier à ce que M. Davidson dit de la « San Francisco Renaissance », qui va de la fin de la Seconde Guerre mondiale à la guerre du Vietnam : « [it] begins here, at the convergence of elegy and utopia » (*ibid.*, 32). Kenneth Rexroth et Robert Duncan s'accordaient à voir dans l'élégiaque la seule constante entre tous les poètes susceptibles d'entrer dans une anthologie du mouvement (*ibid.*, 33). S'interrogeant sur la nature exacte de cet élégiaque, Davidson écrit : « The elegiac [...] is not a genre so much as a tone or mood. Its subject is the disappearance of some primary relationship among individuals or between the individual and a more vital form of social life [...] However personal, the loss is often that of a radical political tradition [...] The Arcadian retreat envisioned by Duncan, Lamantia, and Spicer must be read in the context of their anarchopacifist stances and not strictly as the futile yearnings of aesthetes for a new Eden outside of history » (*ibid.*, 37). M. Davidson voit dans le désenchantement vis-à-vis du communisme d'état et dans la répression de la gauche traditionnelle un élément rassembleur de la Renaissance de San Francisco. Si l'élégiaque mcgrathien est aussi à l'occasion inspiré par le regret de jours meilleurs pour la gauche américaine, sa différence – et elle est capitale – est qu'il continuera jusqu'à la fin de sa vie de considérer comme valables les notions-clés du marxisme et l'analyse faite par le CPUSA pour la critique du système capitaliste, américain en l'occurrence. L'anthologie d'Estelle Gershgoren-Novak, *Poets of the Non-Existent City* (voir *supra*, introduction, IV, 2.6.) permet de découvrir, qu'au moins pendant la première moitié de la période de la « San Francisco Renaissance », McGrath ne campait pas seul sur ses positions. Le souffle, la constance critique de Ginsberg font que nous dirions que, sur le long terme, McGrath et lui se rejoignent plutôt qu'ils ne s'éloignent l'un de l'autre.

Nous retrouvons, dans l'environnement textuel de « harp », les « dés » mauvais de « Prothalamion » : ils dénoncent ici plus directement la bouche pourrie de la diplomatie dont le véritable visage se dévoile dans « cet ultime protocole de rangées de wagons de marchandises ». Deux textes légèrement postérieurs, l'un dans *This Coffin Has No Handles* (écrit en 1948), l'autre dans *Longshot O'Leary's Garland of Practical Poesie* (pour l'essentiel écrit en 1947-1948) permettent d'identifier le chargement de ces wagons. Dans le roman, dont l'action se situe à New York, dans la période de démobilisation des combattants de la Deuxième Guerre mondiale, le narrateur, revenu de fraîche date, se voit chargé par le syndicat 'rouge' dont il est membre, des modalités pratiques pour assurer le retour dans son état natal du corps d'un militant, victime de la maffia ou de ses alliés dans le milieu ouvrier :

Long rough boxes like the one we had brought lined the walls, piled on top of each other. There were a lot of bodies on their way out of town that night.

« Hell of a crop of them », the warehouseman said as if reading my thoughts. « It's always worse toward the end of the week, seems like. Where's it going » ? He nodded at the box we had brought in.

« West ».

« Sure, west. They all go west, you might say. When you ship a body out of New York, about the only place it can go is west ».

« Ohio ». (*Coffin*, 205-206)

Plus loin : « For a moment I had a vision of it – the car – a refrigerator car, I supposed – and the train rolling westward. I could see all the trains running out to the west, corpses on all of them, great metal conduits filled with dead bodies all streaming to the west [...] » (*ibid.* 213). New York, point de passage obligé pour les corps rapatriés des morts à la guerre, sur le théâtre des opérations européen. Certes l'accident d'avion dans lequel périt Jimmy McGrath eut lieu dans l'ouest des États-Unis . Son corps, rapatrié vers le Dakota du Nord, fut donc dirigé vers l'est. « – 'From here it is necessary to ship all bodies east ;' » (*LIF*, 3). Dale Jacobson nous a fait mettre le doigt sur la signification très littérale du vers sur lequel s'ouvre *Letter* – peut-être est-ce une retranscription mot pour mot de la phrase dite à la famille ? Le sujet de l'énonciation lyrique comme partiellement non-fictionnel, dans la conception de

K. Hamburger²⁷², pèse ici, pour le coup, de toute sa gravité. Mais ce collage de réel était, en 1947-1948, encore insoutenable pour l'énonciateur. « Blues for Jimmy », publié en 1949, s'en approche :

The train was late. We waited among the others,
All of us waiting for friends on the late train.
[...]
« And then we took him to the funeral parlor,
Half-way house, after the train came in. »
We found he had put on another face,
The indifferent face of death, its brutality and pallor.
« And now at last, everyone is home » ?
All but you, brother. We left you there alone.
(*Longshot*, 28)

D'où cette harpe triste et coléreuse au voisinage des wagons.

Il y a lieu de distinguer ce répertoire de l'instrument de celui qui n'avoue pas toujours sa fonction : endormir la vigilance²⁷³. C'est ce que précise l'unique emploi de « harp » dans le « blues » qu'écrit McGrath pour l'autre disparu, la figure exemplaire de Warren Irwin, un texte dans lequel il range « the harps of the Nineteenth Century » parmi les facteurs et les acteurs dont la conjonction a provoqué le désastre de la guerre : « The betrayals, incrustations [...] /The Judas flags, the parliaments of beasts, / Devils with Oxford diplomas and diplomats' visas » (*Crooked*, 83). C'est la harpe romantique, éolienne, de l'évasion dans la nature. Bien que non-attesté comme nominal en ce sens, « the

²⁷² « Le langage créatif qui produit le poème lyrique appartient au système énonciatif de la langue ; c'est la raison fondamentale pour laquelle nous recevons un poème, en tant que texte littéraire, tout autrement qu'un texte fictionnel, narratif ou dramatique. Nous le recevons comme l'énoncé d'un sujet d'énonciation. *Le JE lyrique, si controversé, est un sujet d'énonciation* » (Hamburger, 160).

²⁷³

Different forms of music had different functions. Irish sources typically name the triad of *goltraige*, *geantraige* and *suantraige* (weeping music, laughing music and sleeping music). The following extract is from a 15th century manuscript, though the tale was certainly known in the 10th century: 'What thing is that with thee ?' asked Cuchulainn. 'A small harp,' said Senbecc, 'and shall I play it to thee?' 'Please', said Cuchulainn. Then he ran his fingers over it, in such a way that Cuchulainn kept shedding tears at the melancholy music. Then he played the merry music, and Cuchulainn laughed continually. He played the sleeping music, and Cuchulainn was in sleep and continuous slumber from one hour to the next.' <http://www.clarsach.net/readings.htm>

Il est intéressant de constater que la répartition des emplois de « harp » chez McGrath présente quelque analogie avec les types de musique joués sur l'instrument dans l'Irlande ancienne – classés en fonction de la réaction de l'auditeur. Misère et tristesse, sarcasme (rire grinçant) et apaisement visant à l'endormissement.

harps of the nineteenth century » pourrait aussi s'entendre au sens des « scies (ou « rabâchages ») du dix-neuvième siècle » dont la répétition anesthésie.

« Go west », c'est, en langue familière, mourir ²⁷⁴. C'est suivre le soleil dans la direction de sa mort. La dépression hespérienne, pour reprendre un terme de Gilbert Durand ²⁷⁵, habite la troisième section de « Blues for Jimmy » ; le soir ravive la douleur du deuil : « And westward light glamors the wide Missouri,/ The foothills, the Rockies, the arc of the harping coast./ And then the brooding continental night » (*Longshot*, 30). La courbure de la côte Pacifique, de Seattle à San Diego, évoque certes une demi-lyre, presque une harpe – elles s'équivalent dans l'imagerie romantique. Il se peut qu'« harping coast » ne soit pas sans rapport avec cette contiguïté lyrique, mais les occurrences déjà examinées du lexème « harp » inclinent à penser que c'est plutôt l'irlandicité qui a dicté au je cette expression de la mélancolie par l'image de la côte Ouest jouant de la harpe, à la tombée du jour, amplification géographique, par personnification, de l'élégiaque : « When I was a child the long evenings of midsummer/ Died slow and splendid on my bedroom windowpane » (*ibid.*, 30). Ceci appartient au passé ; Jimmy McGrath ne reviendra pas non plus.

D'un emploi qui exploitait toutes les ressources de la polysémie de « harp » dans *To Walk a Crooked Mile* – dont les poèmes du mariage étaient certainement déjà écrits avant la mobilisation de McGrath – on observe une évolution vers un usage du mot plus limité et plus conforme à une identité culturelle balisée par le Crépuscule celtique.

Plus de « harp » dans les poèmes, peu enclins aux épanchements, de *Figures of the Double World* publié en 1955. Pourtant « harp » est encore là : dès la première section de *Letter, Part I*, écrite à l'automne 1954, dans une évocation de la ronde des saisons dans l'enfance heureuse, sous la houlette du « skippering Irish father », la vignette de l'hiver est celle-ci : « There, in the still postsolstice dark, among/ Rococo snow, the harp-shaped drifts and the ghost-marked trees of the season » (*LIF*, 5). Parfait accord ici : les blizzards de la terre d'immigration donnent forme à la neige, à l'imitation de l'instrument-

²⁷⁴ « The gathering place of the souls of the dead was always regarded as a small island to the south-west of Ireland and a similar belief was held in Wales » (Berresford Ellis, 181).

²⁷⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris : Bordas, 1969) 98.

emblème du pays-source qui a l'hiver dans son nom ²⁷⁶. Mais le présent tel qu'il est configuré par l'Irlandais-Américain ennemi Joseph McCarthy redonne à « harp » les accents de la rébellion : « Under the hysteria of the time, its blind commitments,/ Is the talk and electric whisper of the power/ Loud in

²⁷⁶ « Harp-shaped » se trouve dans « A Child's Christmas in Wales » de Dylan Thomas, donc aussi en contexte hivernal : « Years and years ago, when I was a boy, when there were wolves in Wales, and birds the color of red-flannel petticoats whisked past the harp-shaped hills, when we sang and wallowed all night and day in caves [...] ». Dylan Thomas, « A Child's Christmas in Wales », *Quite Early One Morning* (New York : New Directions Books, 1954) 15. « The Hunchback in the Park » est inclus à « Reminiscences of Childhood » qui ouvre ce même volume.

La connexion entre McGrath et Dylan Thomas est restée liée au domaine de la musique et de la celticité si on en juge par un poème d'*Echoes Inside the Labyrinth* (1983) intitulé « Song », écho évident de « Lament », « weeping music » du poète gallois, et de « Fern Hill ». Les trois textes sont des élégies à la jeunesse enfuie. Qu'on en juge :

SONG

When I was terrible and young
The world was ravishing and wild.
And randy as the day was long,
I loved it quietly and *cold*.

Now I am sober, *old* and sane
And the wild world is *cool* and tame ;
Time *freezes* at my finger tip –
But now my love grows *hot* and quick.
(*Echoes*, 27)

LAMENT

[...]
When I was a man you could call a man
And the black cross of the holy house,
(Sighed the old ram rod, dying of welcome),
Brandy and ripe in my bright, bass prime,
No *springtailed tom* in the *red hot* town
With every simmering woman his mouse
But a hillocky bull in the *swelter*
Of summer come in his great good time
To the sultry, bidding herds, I said
Oh, time enough when the blood creeps *cold*,
And I lie down but to sleep in bed,
For my sulking, skulking, coal black soul !

(Thomas, 1974, 205-207.)

FERN HILL

[...]
Now as I was *young* and easy under the apple boughs
About the lilting house and *happy as the grass was green*,
[...]
And honoured among foxes and pheasants by the gay house
Under the new made clouds and *happy as the heart was long*,

(Thomas, 1974, 195-196)

D. Thomas et McGrath se rencontrent sur le terrain d'un anti-christianisme païen celtique, et de l'idéalisation de l'enfance et de la jeunesse vécues sous le signe de la nature. À notre connaissance, McGrath n'a pas évoqué cette parenté avec l'œuvre de D. Thomas, peut-être pour cause de trop grande proximité (Voir deuxième partie, II, 1.) L'attrait exercé par Thomas sur McGrath peut avoir eu plusieurs sources : il y a chez Thomas la luxuriance d'images d'un Hart Crane et McGrath a dit à quel point la lecture de *The Bridge*, à la fin des années 1930, avait constitué pour lui une révélation dans la façon d'envisager le poème long. D'autre part, la forte teneur autobiographique 'enluminée' par un intertexte celtique, des poèmes écrits par Thomas dans l'Après-Seconde Guerre mondiale ne peut qu'avoir intéressé McGrath. Il y a, dans le détail de *Letter*, bien d'autres intersections incontestables avec les textes de Thomas.

Sur la présence du Pays de Galles chez McGrath, Beeching écrivait, en 1992 : « Over forty years ago, when coal-mining thrived, and the valleys were red, South Wales and its distinctively working-class culture, articulate, musical, Celtic, gave him a great lift » (Beeching, 1993, 20).

forgotten counties where the poor/ Sharpen their harps and axes in the high shine of the dark » (*LIF*, 72). La cécité n'est plus du côté de la harpe : la paronomase qui fait voir « harp » au creux de « sharpen » en refait une arme au service des « pauvres » rapprochés du « pouvoir » par allitération²⁷⁷. Les oxymores – « loud » « whisper » et « high shine of the dark » – disent tout le renversement qui se prépare. « Le communisme, c'est le pouvoir soviétique plus l'électrification », a-t-on voulu retenir d'une déclaration de Lénine²⁷⁸ de décembre 1920²⁷⁹ et la formule figure, parodiée, dans *Letter* quinze pages plus loin : « And someone is saying,/ 'Sex plus electrification equal socialism' » (*LIF*, 87)²⁸⁰. Le socialisme serait donc, dans le passage cité plus haut, en quelque sorte déjà là dans la co-présence textuelle d'« electric » et de « power » même si ce dernier mot se réfère au « pouvoir » que les « oubliés » qui fourbissent leurs armes travaillent à conquérir. L'anamnèse de cette image gaélique de haches et de harpes est un projectile.

« Harp » est encore « harpe » dans le premier traitement, dans *Letter*, des temps difficiles de l'Après-Seconde Guerre mondiale : « And continual wind of money, that blows the birds through the clocks,/ That plucks a cold harp inside the bellies of horses ;/ In those days : a blizzard of continual

²⁷⁷ Le seul trait positif que retient Giraldus Cambrensis chez les Irlandais, dans son texte écrit vers 1186, concerne leur aptitude particulière pour la musique et une de ses observations fournit un ballast de réel à la métaphore de McGrath : « Eneis quoque utuntur cordis, non de corio factis » (« They play upon *bronze* strings more than strings made of gut ») [Nous soulignons] <<http://www.clarsach.net/readings.htm>>.

²⁷⁸ Nina Gourfinkel, *Lénine* (Paris : Editions du Seuil, 1961) 146. [Gourfinkel]

²⁷⁹ Jean-Jacques Marie dans sa récente biographie de Lénine (Paris : Balland éditeur, 2004) insiste sur le caractère circonstanciel de nombre de formules de Lénine – dont celle-ci – abusivement transformées ensuite en aphorismes. Marie précise d'abord les prescriptions concrètes qui accompagnaient la formule – « deux ampoules par salle de lecture et siège du Soviet de chaque village ». –, ce qui enlève l'arbitraire d'un oukase à l'énoncé, et souligne ensuite la caricature induite par la lecture littérale décontextualisée : « Il ne réduit pas le fondement matériel du socialisme à ces quatre ampoules par village, mais définit une nouvelle urgence » (Bonnes feuilles parues dans *La Quinzaine littéraire*, 16-31 janvier 2004 : 23).

²⁸⁰ La transformation de « communisme » en « socialisme » par McGrath mérite une explication, s'intégrât-elle à un énoncé parodique. Remarquons que l'énoncé est du discours rapporté cité mais n'est assignable à aucun proférateur précis (« Someone »). McGrath a dit à plusieurs reprises à quel point la période où la chasse aux sorcières l'atteignit coïncida avec une phase aigüe de désaccord entre le CPUSA et lui : During that time in L.A. [...] I worked with the party, but I was always on the outs on a number of things [...]. So, I was put in limbo for some length of time. I was never expelled. I was just sort of lost; and I stayed lost for some time [...]. I worked sometimes with the CP, sometimes with the Progressive Labor Party, which was doing some good things then. Sometimes with this group and that group and [...] Cisco Houston – a wonderful folk singer, he was the sidekick of Woody Guthrie for years and years – and I and one and two others formed a new party. It was called the 'Ramshackle Socialist Victory Party' » (Des Pres, Gibbons, 50-51) [Nous soulignons]. « Socialism » serait donc une façon de marquer une certaine distance vis-à-vis du CPUSA ; mais la manière est discrète – McGrath était toujours soucieux de ne pas accabler le parti qui restait malgré tout sa référence – en ce qu'il n'attribue pas l'énoncé à quiconque. Rappelons que la rédaction de *Letter Part I* se situe précisément dans ce moment où McGrath doit se battre sur ces deux fronts.

bones/ Under the stony sky of the counting heart » (*LIF*, 122). Cette image fait partie d'une tentative de dire le climat délétère de l'époque qui offre un spectacle monstrueux : « that parade of freaks » (*LIF*, 121). La force de l'image d'une « harpe froide » sur laquelle le vent joue dans le ventre de chevaux est proportionnelle à la proximité chaleureuse au symbole de la harpe que le narrateur a accumulée jusqu'ici. Ces chevaux sont morts : premières victimes de l'agriculture industrielle – « the tractor ate the horse » (*LIF*, 250). La perversion est redoublée par celle du symbole d'une harpe éolienne qui ne dit plus le chant pur de la nature mais vibre au vent mauvais de la mort amenée par les hommes.

Dans *Letter, Part II*, lorsque ce matériau est repris et que le je cherche une issue hors de l'enfermement minéral d'un New York que le changement du rapport de forces politique a rendu méconnaissable, « harp » redevient symbole d'espoir :

Stone city...

[...]

An age of darkness has entered that stone

In a few years between wars. The past holds,

Like a sad dream trapped in granite : what foot can slip free what trail

Blaze in that night-rock where the starry travelers search ?

[...]

I'll sing you

Out of the prison stone, I'll pick the lock of your night ...

[...]

History's been put into deepfreeze

In libraries and museums...

those limestone bowers its prisons...

But still the wind blows and the stone shakes in the night

Sometimes...

a shrill singing wakes in the granite matrix :

Music of bone flutes, a skeleton harp the wind

Thumbs and fondles...

Skull-trumpets...

Voices under the ice...

The song I hear them singing is the Miseries and the Terrors of New York...

(*LIF*, 163-164)

La harpe n'est plus ici en conflit avec la trompette comme elle l'était dans « Prothalamion » : de même que dans l'occurrence précédente, c'est un squelette qui constitue son cadre et les cordes de l'instrument qu'arpège et caresse le vent sont peut-être les côtes ; elle est encore cette harpe éolienne et le symbole n'est pas entièrement positif puisqu'il véhicule l'idéologie du 19^e siècle romantique plus tôt décrié dans « Blues for Jimmy ». Mais les parages du texte confèrent à « harp » des résonances irlandaises. Sur la page opposée, une interrogation motivée par l'indécision quant au cap à tenir dans la période présente s'exprime en une référence évidente à la pièce de Sean O'Casey *The Plough and the Stars* (1926) sur l'insurrection de Pâques 1916 vue des quartiers ouvriers de Dublin : « But where is the steering star/ where is/ The Plow ? the Wheel » (*LIF*, 162) ? De même, le détail des « Souffrances à New York » commence par un matin, écrasant tant il est sans perspectives : « sagging over the slow fires/ Of anxious beds : those peat bogs that once held hands with the lightning » (*LIF*, 164). Les blancs typographiques matérialisent le vide et l'angoisse destructeurs des vies : il n'y a plus personne. La couche où brûlaient des feux ouraniens est devenue tourbière – on s'y enfonce et la tourbe ne chauffe guère. Peut-on parler d'hypallage *in absentia* pour « anxious beds » ? Ou de triple synecdoque par substitution du contenant au contenu avec « beds » et « peat bogs » d'une part, de l'autre ces « mains », mises pour les « humains » ? Dans ce présent inhumain, « The past holds,/ Like a sad dream » : tristesse mais rêve aussi ; c'est ce fil rouge, ce filet irlandais qui insiste et irrigue le cours de l'histoire gelée depuis une source en amont. Se trouve-t-elle dans la tourbière si apte à retenir le passé²⁸¹ ? Et la harpe d'os se joint au chant qui se fait entendre sous la glace : le son, comme le vent, est mouvement, promesse que l'immobilité n'aura pas le dernier mot. « Harp », chant et rêve sont bien alliés pour résister comme le confirme leur juxtaposition – ils sont solidaires – cette fois sur la page en vis-à-vis de celle de la tourbière : « Charismatic lightning of alcohol dead in its chapel of glass,/ The harping dream song in the round ditches of revolving roads/ Silent » (*LIF*, 165). « Harping » est comme l'assurance que le silence du chant (et de la harpe) est accidentel : il n'aura de cesse que de reprendre.

²⁸¹ Précisons qu'il y a aussi des tourbières dans la région natale de McGrath, les Sandhills. Poète et conscient de son irlandicité, il ne peut manquer d'avoir fait le rapprochement en un geste de superposition identitaire des territoires.

Presque cent pages plus tard, vers la fin de la section V de *Letter, Part II*, une volute du texte ramène à la question de l'impasse de l'histoire étatsunienne, géographiquement éprouvée par le narrateur au fil de ses déplacements : « (East is the death journey and West/ The Oregon Trail to the dead myth) » (*LIF*, 261). Cette spirale du poème ramène des nodules de lexèmes dans un champ magnétique de sens, revisité. Ainsi : « Hawks. Skulls. Skull-trumpets easy under the wind .../ All's well » (*LIF*, 260). Et, à portée de vue sur la double page : « a harp of flesh/ Is silenced » (*LIF*, 261). C'est du Dakota du Nord qu'il s'agit à présent. Le 'je-persona' vient de reparcourir son territoire premier – dont les Sandhills dans la vallée de la Sheyenne River, dans le Sud-Est de l'état – et son constat est que la mort – écologique, économique – y a aussi fait son œuvre : elle est là, inscrite jusque dans les toponymes (ces ossements et la fragilité de la maison construite sur le sable soulignée par l'espace introduit entre « Sand » et « Hills »), même pour Bill Dee, résistant-survivant, parfaitement adapté à l'habitation difficile de ce lieu : « And lived there/ Still : on the Bonesack./ (Ranch in the Sand Hills) ²⁸² » (*LIF*, 252). « All's well » ne peut qu'être ironique. Au point zéro de cet étiage, les trompettes-crânes sont seules à s'accommoder du vent – « easy under the wind » – étant vents elles-mêmes. Elles se font entendre cependant que la harpe est « réduite au silence » – comme aux temps d'avant le second conflit mondial où s'inscrivait « Prothalamion » – mais cette dernière a retrouvé une forme de vie – « harp of flesh ». Si on la force au mutisme, c'est qu'elle pourrait dire ce qu'on ne veut pas entendre. Est-ce cette harpe muette qui s'évade dans le sommeil et qu'il y a lieu de réveiller ? « To find our sign past sleep or these sleepy reveries of an insomniac Harp... » (*LIF*, 268) Ou l'Irlande que le communiste doit secouer en lui ?

Dans l'accomplissement de *Letter, Part IV*, le réassemblage de l'instrument est justement lié au point cardinal du sens retrouvé : « And I wake in the rocking sled with the old familiar stars/ Reeling over my head in the cold Dakota night – / And the Northern Lights are stringing a harp toward the far pole... » (*LIF*, 402). Comment la lecture de cette infraction au sens commun – une aurore boréale

²⁸² La Bonesack est un cours d'eau des Sandhills, le plus souvent à sec. McGrath, en sa qualité de rédacteur-en-chef invité, publie ce poème de Michael Moos dans *Dacotah Territory*, number 5, summer-fall 1973, p. 42 : « The sandhills flower where the Bonesack ends./ I walked for years along this dry pottery bed/ that lost its wet love and bound its eroding voice/ silent in the wind of my mirage wavering here ».

montant les cordes sur une harpe – se résout-elle ? Par le sème « valorisation positive », commun à « North » et à « harp » dans l'œuvre de McGrath. « Stringing a harp » est situable dans le champ sémantique « celticité » – on peut voir dans le « reel » des étoiles une danse certes plutôt écossaise mais la harpe est commune aux deux cultures musicales – et nous avons à présent des éléments qui nous permettent d'affirmer la présence, chez le narrateur, d'un investissement positif du lexème « harp » en liaison avec l'irlandicité. Il importe cependant de préciser que cette dernière notion – que nous clarifierons par la suite – n'entraîne pas d'adhésion systématique de la part de l'énonciateur. Quant au nord, le manuscrit de *Letter, Part I* atteste de sa centralité dans la symbolique mcgrathienne. Dans un des fragments de récit épique²⁸³ de *Commencements* qui semblent faire référence au seul vrai voyage²⁸⁴ – celui des explorateurs à travers ce qui deviendra les États-Unis – la main de l'écrivain qui avait mis « West » et « South » (dans cet ordre) comme directions primordiales, a rayé « South », l'a remplacé par « North » et relégué « West » en seconde position (*LIFms*, 2). McGrath intitulera plus tard un poème « Love belongs to the North » (*Echoes*, 28). Il y a « North » dans « North Dakota », un territoire dur pour qui n'y est pas né, et McGrath a revendiqué dans cette aimantation, non pas ses racines mais cette difficulté, emblématique de son engagement communiste aux États-Unis. Une glose de « the Northern Lights are stringing a harp toward the far pole » pourrait être : « atteindre l'objectif ultime devient possible, par des moyens qui me sont aussi proches que le symbole cardinal de l'irlandicité, et ce grâce aux lumières de ce cap très difficile à tenir et donc d'autant plus beau ». L'Ouest dans la harpe et le nord de l'aurore boréale font ensemble « passage du Nord-Ouest », au franchissement intellectuel duquel McGrath était, comme Gus Hall, favorable. L'échelle de l'instrument suggère ici un ample mouvement lyrique. « The Northern Lights of Old Aberdeen » est une chanson écossaise.

Dans le second poème inspiré par Walter Lowenfels (1897-1976), écrit à sa mémoire, « Revolutionary Frescoes – the Ascension » (*Echoes*, 86), la « harp », étant donné le contexte, est plus que jamais musicale et positivement connotée mais l'américanité essentielle des chanteurs présents

²⁸³ Ce dernier adjectif entendu au sens traditionnel de récit en troisième personne aux temps du passé, décrivant une action héroïque.

²⁸⁴ « Most of it lost in the dark, in a ruck of tourists » (*LIF*, 3) regrette le narrateur, hostile aux épopées factices qui nous restent.

incite à lire dans le mot un raccourci de « Jew's harp », la guimbarde, malgré les circonstances 'précélestes' et les quelques quarante-cinq occurrences de la harpe dans la Bible qui pourraient plaider en faveur d'un instrument à cordes. L'argument du poème est une réunion communiste d'un style particulier puisqu'y participent tous les ténors du mouvement à travers les âges à l'occasion de l'adieu à Lowenfels : dans l'hôpital où il se tient, le rassemblement tourne à l'émeute ; la résurrection de miraculés tourne à l'insurrection ; selon une logique verticale et sacrilège un soulèvement accompagne l'Ascension :

Then, in the hospital corridors the walking wounded will fly
As a Blakean column of pure spirit toward the operating room
And the rotting flesh, bed-bound will rise up in song !
The walking delegates with wooden legs will race through the halls
And the wheel-chairs, now winged – the wheels within wheels of fellow-worker
Ezekial –
Will sport it in the very whiskers of Marx as he beams from his plinth
Near the ceiling of the north corner ! And all four commissars will sound
The timbrel and the fraternal harp and the mouth organ and the guitar,
And the heavenly host will chant, led by Woody and Cisco :
Everything or Nothing, Comrades ! All of us or none !

Woody Guthrie, bien sûr, et Cisco Houston en chefs de chœur célestes et Marx, père fondateur, au nord. La « harp » n'a plus en commun avec l'irlandicité que d'être l'emblème d'une collectivité fraternelle.

Mais lorsque la vindicte verbale de McGrath s'abat sur John F. Kennedy, certainement l'Irlandais-Américain catholique le plus célèbre, dont il fustige ce qu'il estime être la démagogie calculatrice, il semble bien parler d'Irlande quand il lui adresse ce reproche : « There's no harp in that Harp's house and no salt in his dolor »²⁸⁵ ! Kennedy a assidûment courtoisé les Irlandais-Américains pendant sa campagne mais, contrairement à la majorité d'entre eux, McGrath n'a pas voté pour lui, ni voté tout court. Il met en question ici l'authenticité de la fidélité de Kennedy à ses appartenances minoritaires ou de son engagement pour la démocratie et l'humanité souffrante. « No salt in his dolor »,

²⁸⁵ « Soapbox Speech for Kennedy » (*Echoes*, 89-90).

c'est-à-dire son « dollar » ne lui cause nulle « douleur », ne remue de couteau dans aucune plaie – « to rub salt into the wound » : la sym-pathie a ses limites. Pareillement, et quelle que soit la signification précise qu'on attribue à « harp », « there's no harp in that Harp's house » dit que deux choses ne coïncident pas, que l'intérieur n'est pas ce que l'extérieur promet. « Y a pas de harpe dans cette maison de la Harpe », « Pas de harpe chez le grand Irlandoche », ou si « harp » est « ressassement », « Pas d'pincement au cœur du Temple de la harpe ». Mais « harp » est la pierre de touche de quelque chose qui importe. « Harp » en tant qu'on y entend l'Irlande. Deux vers plus haut et s'agissant toujours de Kennedy, on nous assure : « *There was instant Ivy sprung from the Old Oaken Head of Eisenhower agog in all/ winds* ». Drôle de druide Démocrate sorti de la tête d'un Républicain. L'étymologie du mot – *dru-id*, « oak knowledge »²⁸⁶ – est lettre tout à fait morte. Et ce lierre majuscule n'est pas celui d'une des treize lunaisons du calendrier druidique – où le chêne figurait aussi – mais celui des Ivy League Universities fréquentées par les classes patriciennes. Enfin, si « Agog » a des consonances celtiques – dans le cycle mythologique d'Irlande, Gog et Magog sont deux divinités liées au culte de la fertilité –, l'emploi adverbial du mot donne comme définition « in a state of eager desire » (*RHD*). « Agog in all winds » a donc toutes les chances de faire allusion à la sexualité compulsive du président, désormais reconnue. L'irlandicité celte, païenne, tourne en dérision le faux dieu Irlandais-Américain catholique. Ce poème – comme « A Note on the Late Elections »²⁸⁷ – est de ceux qui barrent pour très longtemps la voie royale vers la reconnaissance des Norton Anthologies et McGrath en était conscient : « It's one thing, you know, to write a poem about an unpopular war, and it's another thing to write one about a popular president »²⁸⁸.

« Harp » dit ainsi, au fil de l'œuvre et de très diverses manières, la fidélité polymorphe de McGrath à la matière d'Irlande. Suivre ce mot, c'est d'abord noter une continuité. Mais c'est aussi entendre tour à tour la voix de la conscience malheureuse, celle de l'espoir et celle de la révolte, celle de l'amour, du bonheur, de la *communitas* et celle de la tristesse, le jamais-plus comme le un-jour-

²⁸⁶ Peter Berresford Ellis, *The Ancient World of the Celts* (New York: Barnes & Noble, 1999) [Ellis], 55.

²⁸⁷ *Infra*, troisième partie, 8.2.

²⁸⁸ Richard Lyons, « Thomas McGrath: an interview (Part II) », *Dacotah Territory* n°2, February 1972, pp. 8-16; 15.

bientôt, celle de la dérision comme celle de l'adhésion. C'est encore voir s'ébaucher les liens ou commencer à dégager la dialectique, entre « blues » et « red », entre élégie et épopée, entre nature et histoire, entre communautarisme et communisme. Des hiérarchies dans les valeurs apparaissent. « Harp », dans son rapport tête à l'irlandicité, résonne de tous ces échos.

2. L'irlandicité

2. 1. Un terme problématique

Une première définition pourrait être : conglomérat d'histoire, de traits de société, de religion, de langue et de culture dont la conscience est aiguisée par l'émigration. Le tri qui s'effectue dans l'éloignement, spatial puis temporel, entraîne inévitablement des simplifications, des crispations, voire une caricature. Suffixer un nom attaché à un territoire d'une marque qui l'essentialise expose l'étudiant au même risque. Nous avons vu, sur un objet pourtant déjà mieux circonscrit (la poésie américaine), l'intérêt mais aussi les limites de catégories transhistoriques pour cerner les caractéristiques d'un pays. L'*allos topos* que nous voulons re-construire en objet de recherche est celui de la poésie américaine la plus pétrée d'histoire. L'histoire tient à ce que, pour reprendre une formule de K. White, l'humain soit cerveau plus que poireau. Le romantisme du territoire et le droit du sang vont de pair: ils sont des machines au service de l'exclusion. L'Irlande, plus qu'un autre pays peut-être, se prête aux essentialismes, parce qu'elle n'a pas été soumise à la marche martiale de l'histoire des légions romaines et de leurs chroniqueurs, ce qui lui permit à son tour d'être, pendant plusieurs siècles, le sanctuaire d'une culture écrite qui fut la source de la Renaissance carolingienne dans une partie de l'Europe que les mouvements migratoires de peuples nomades vers l'ouest – les Grandes 'Invasions' – avaient profondément désorganisée et fait régresser dans les domaines requérant une patiente thésaurisation du savoir par la copie manuscrite de textes.

2. 2. Un construit possible (Montague, Muldoon)

L'auteur de *The Continuity of American Poetry* fut un critique virulent du *New Criticism*. Il se voulait plus historien que critique littéraire, à l'opposé justement des héritiers des *Agrarians*, plantés dans le champ clôturé de la littérature. Sa théorie, déshistoricisante en un sens tant elle est générale, a

cependant le mérite de tenter la modélisation. Notre hypothèse sur le contenu à donner à « irlandicité » se borne au choix motivé de textes de référence pour mesurer la présence de cette essence dans l'œuvre de McGrath.

Ce sont d'une part deux recueils de John Montague – *The Rough Field* et *The Dead Kingdom* ²⁸⁹ – d'autre part cette tentative récente de classement et d'inventaire qu'est *To Ireland, I* de Paul Muldoon ²⁹⁰. Ces deux poètes ont en commun d'avoir sur l'Irlande, l'expérience d'un regard creusé par le lointain : John Montague, né à Brooklyn d'où ses parents rentrèrent au pays, épouse l'Irlande tout entière depuis un exil qui fut toujours déjà là et hante son retour d'une nostalgie qui ne le quitte pas. Paul Muldoon, depuis Princeton University, embrasse en rapprochements aussi savants que hardis, des totalités – dont l'Irlande : il est encyclopédiste joueur, rhapsode aux fils tissés dans l'espace et le temps.

Nous avons plus haut brièvement exposé les raisons pour lesquelles *The Rough Field* nous paraît être un 'texte patrimonial', qui rassemble l'épars historique et culturel de l'Irlande et s'avère à ce titre, susceptible de livrer un faisceau de traits distinctifs de l'« irlandicité » en poésie. Plutôt que d'en donner un fastidieux inventaire préalable, nous partirons des textes de McGrath et les confronterons aux notions émanant de nos trois références. P. Muldoon nous fournit des éléments clés en main puisque le projet de son texte donné dans le cadre des Clarendon Lectures à Oxford semble avoir été de proposer un distillat d'Irlande, une somme personnelle sur le pays natal à travers la littérature. Avec J. Montague, le prélèvement restait à faire et notre sélection de composants significatifs procède d'un va-et-vient entre les textes du poète irlandais et le 'corpus McGrath' – textes, paratexte, témoignages, études antérieures.

Quelques mots sur la subjectivité de ces allers et retours. L'explicitation des fondements personnels d'une 'recherche' en littérature fait partie de la transparence épistémologique qui veut qu'on inclue l'observateur dans la théorisation de l'objet observé : ces formulations, importées des sciences du vérifiable, sont très inadéquates mais elles signifient ici que nous croyons que l'arbitraire de la constellation d'éléments que le présent travail assemble et oriente peut, en révélant un fil conducteur

²⁸⁹ John Montague, *The Dead Kingdom*, The Dolmen Press, Blackstaff Press, Oxford University Press, 1984. [Montague, 1984]

²⁹⁰ Paul Muldoon, *To Ireland, I*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2000. [Muldoon, 2000]

existentiel du compilateur, être un tant soit peu réduit. Le but serait de justifier une forme et un champ d'investigation : au départ, une interrogation portant sur le peu d'impact du gauchisme en Grande-Bretagne – la musique aurait été l'exutoire majeur de la protestation – puis l'intime conviction d'une dialectique nécessaire entre les concepts marxistes et l'enchantement du monde dans lequel s'inscrit le rapport à l'environnement ; le désir de ne pas perdre ce contact ressenti comme primordial. L'attrait pour un pays et sa culture ne se construit en itinéraire qu'*a posteriori*. Une observation de Jean Markale sur « le caractère anti-historique des Celtes ²⁹¹ », lue alors que le conflit nord-irlandais se durcissait sous le gouvernement de Margaret Thatcher, nous interpelle. Pourquoi les éléments d'analyse du marxisme ne viennent-ils, de façon très visible, jamais sous-tendre le débat alors qu'il y a bien d'un côté une classe ouvrière humiliée, outrageusement minoritaire en influence, et de l'autre, l'occupant, ses classes dirigeantes et les colons qu'il protège à tous les niveaux de la société, avec le soutien de l'armée ? Cela pourrait sembler un cas d'école pour une analyse critique de l'impérialisme capitaliste. Nous sommes alors, en posant la question en ces termes, aveugles au barrage exercé par la censure de l'église catholique en Irlande à l'encontre du marxisme. Cette cécité nous fait alors rapporter la non-implantation des mouvements d'inspiration communiste, dont la vision du monde est historique, à ce 'caractère anti-historique' qui viendrait du substrat celtique où c'est davantage la lecture de la nature, l'attention au monde, au cosmique, aux cycles qui est structurante de l'édifice culturel et social. Et nous rêvons à une impossible synthèse : les engagements politiques ultérieurs de Jean Markale ont cristallisé les critiques de l'université à son sujet et remis en question son énorme travail de défricheur, fût-il vulgarisateur à l'occasion ; mais sa dérive vers l'extrême-droite signale une difficulté en la grossissant. Se détourner de l'histoire, s'attacher aux archétypes, choisir la *phusis* en ignorant la *polis* est une impasse. La lecture de McGrath nous donne l'impression d'avoir trouvé une réponse, dans la co-présence dans le poème d'une problématique politique et historique et d'une conscience aiguë de la nature. Tant d'Irlande et d'écriture de la nature se trouve dans ses textes que nous refaisons le lien, dormant en nous, entre l'une et l'autre, et un décodage d'irlandicité commence. Lire – *to read into* – est proche de délire. La prudence impose

²⁹¹ Jean Markale, *L'épopée celtique d'Irlande* (Paris : petite bibliothèque Payot, 1971)9.

un retour aux sources pour établir des critères, une aune. C'est ici qu'interviennent *The Rough Field* dont des extraits furent d'ailleurs publiés par Alan Swallow, le premier éditeur de McGrath (Montague, 1972, 8) vers qui nous pouvons à présent revenir. Selon un mode de présentation pratiqué par Ciaran Carson et P. Muldoon notamment, nous avons procédé à un rangement alphabétique des marqueurs d'irlandicité chez McGrath. Rappelons quelle doit en être la fonction : il s'agit dans un premier temps d'établir la présence dans son œuvre de signaux, volontaires ou involontaires, d'adhésion à une identité communautaire qui, aux États-Unis, n'est pas associée à la contestation. Plus dur est le choc quand il s'avère – ce que nous verrons ensuite – que cette communion se répand dans le communisme. Que le vert vire au rouge. À l'inverse, ce rouge mâtiné de vert est problématique. Il nous faut mesurer la violence respective de ces deux allotopies. L'invisibilité institutionnelle de McGrath découle-t-elle de ce cadrage impossible ?

2.3. D'alphabet à Zeus : petit dictionnaire de l'irlandicité mcgrathienne

2.3.1. Alphabet

« La conception talismanique du mot sacré [...] est au fond du développement des grandes initiales dans les évangéliques irlando-saxons ²⁹² ». La valeur symbolique de ces lettres, trésor du patrimoine national ²⁹³, est peut-être ce qui justifie que l'alphabet soit partie intégrante de l'esthétique de deux poètes irlandais contemporains. Ce redoublement de l'arbitraire du signe par l'arbitraire de l'ordre alphabétique est certes un geste oulipien mais une double négation s'annule en une affirmation et la valeur talismanique est de ce fait un tant soit peu retrouvée. Dans l'Initiale de l'Incarnation du *Livre de Kells*, au pied de l'immense X tournoyant et des plus modestes P et I, deux vignettes figuratives animalières montrent une loutre qui mange un poisson et une scène de genre où deux chats sur le dos

²⁹² Carl Nordenfalk, *Manuscrits irlandais et anglo-saxons : L'enluminure dans les Îles Britanniques de 600 à 800* (Paris : Editions du Chêne, 1977) 117.

²⁹³ « Joyce avait coutume de dire qu'il emmenait partout avec lui une reproduction du *Livre de Kells* et qu'il en avait étudié la technique pendant des heures. Il ajoutait : “ C'est la chose la plus purement irlandaise que nous ayons, et quelques-unes des grandes initiales [...] ont l'essentielle qualité d'un chapitre d'*Ulysse*. Vous pouvez comparer bien des passages de mon œuvre avec ces enluminures compliquées [...] ” » (Umberto Eco, « De la *Somme* à *Finnegans Wake*, les poétiques de James Joyce », *L'œuvre ouverte*, trad. de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Editions du Seuil, 1965, p. 280. [Eco, 1965])

desquels une souris ‘wallabymorphe’ s’est juchée, surveillent de près deux rats qui se disputent une galette. L’alphabet et les animaux sont pareillement combinés, dans la liste de forfaits que le grand-père aurait dressée pour l’enfant Thomas McGrath, afin qu’il puisse juger de la clarté de sa conscience :

DOGged it have you not sometimes – while Doggedly
persitin’ in the errors of yr wise ? And deep-divin’
into yr pride divined yrself the lost Dolphin
of pelagic palatinates, their depth-soundin’
economics dumbfoundered on the tides of sweat
from drowned sailors – and ye never guessed why the sea
was salt ?

[...]

And have you not
FOXed yr small clothes dirty as a dudeen, Ferretin’ about

[...]

GROUSED in the house as a layabout, haven’t ye, Gullin’ yr poor parents
with the etiological biography of imaginary terminal migraines
while those poor Grunts yr brothers and fellow workers sowed
their sweat in the fields ?

[...]

HARED about, haven’t ye, hedgin’ and Hedgehoggin’ to yrself
the Hog’s share of the communal leisure earned by yr fellows doin’
time at hard labor

[...]

[...]

IRISH SETTEED, didn’t you, dogsbody, prolongin’ the noonday
dispensation from labor with all the pious presumption
of a runaway Avignon Pope ?

[...]

JACKASSED around for Donkey’s years didn’t you . . . ?

(*LIF*, 330-332)

Renard, grouse, lièvre, âne, setter, dauphin, hérisson, mouette : les items de cet ‘animalphabet’ font effectivement partie de la faune de l’Irlande. Le « skippering Irish father » les aurait embarqués sur son

« ark » (*LIF*, 4). L'alphabet est une arche, une arche d'alliés, d' « animalliés » – « My animals-in-law » (*LIF*, 178).

Il y a, dans cet abécédaire du péché destiné à un enfant, une dimension ludique évidente. La forme était traditionnelle en Amérique. En préliminaire à une réédition de 1844, Ira Webster précise que le *New England Primer* remonte au moins à 1691. Il en a trouvé la trace dans une annonce publicitaire qui figurait dans un almanac publié cette année-là par un certain Henry Newman, « Philomath ». L'histoire éditoriale contenue dans l'annonce incite en effet à aller plus loin encore dans le passé : « There is now in the Preff, and will fuddenly be extant, a Second Impreffion of *the New England Primer enlarged*, to which is added more *Directions for Spelling* ²⁹⁴ ». L'introduction à l'édition de 1844 vante les talents pédagogiques des « Puritan Fathers » et rappelle avec émotion un enseignement reçu, qui venait d'eux : « Many [...] can never *forget* when every Saturday *forenoon*, they had to take a regular catechising in the common school, commencing with the a, b, c, *oaken-bench class*, 'What is the chief end of man' » (*Primer*, 2) ? L'alphabet structure tout le début du livre jusqu'à la succession des premières phrases, distiques rimés venant en illustration de petites vignettes, à gauche desquelles figure la lettre enseignée. De « In ADAM's fall/ We Finned all » jusqu'à « ZACCHEUS be/ Did climb the Tree/ Our Lord to fee » en passant par « ELIJAH hid/ By Ravens fed » ou « Whales in the Sea,/ GOD's voice obey » ou encore « XERXES must die,/ And fo muft I » (*ibid.*, 15-18). Deux pages plus loin, les progrès doivent être suffisants pour lire « *An Alphabet of Leffons for Youth* », de « A Wife Fon maketh a glad father, but a foolifh fon is the heavinefs of his mother » jusqu'à « Zeal hath confumed me, becaufe thy enemies have forgotten the word of God » (*ibid.*, 20-22).

²⁹⁴ *The New England Primer* (Hartford, Conn.: published and sold by Ira Webster, 1843). [*Primer*] Cette édition nous a été procurée par Ray DiPalma.

On aura remarqué qu'un animal se glisse à l'occasion dans les phrases édifiantes du *Primer* mais le « self-quiz » (*LIF*, 329) du grand-père du 'je-persona'²⁹⁵ enfant, dans la celticité catholique de son inclusion de la faune familière²⁹⁶, en constitue une variation irlandaise.

L'alphabet lié à la nature comme marqueur d'Irlande intervient ailleurs dans *Letter* dans un cadre diamétralement opposé au confessionnal. C'est dans le calme du vallon où coule la rivière du paysage originaire, immédiatement après le conflit qui a opposé les saisonniers au propriétaire de l'exploitation agricole. Le narrateur, âgé de neuf ans, a désobéi à l'autorité avunculaire et pris parti pour Cal, le leader de la grève, en pure perte. L'anamnèse nous ramène dans un passé lointain, mais indéterminé :

Green permission...

[...]

Gooseberry dark.

Green moonlight of willow.

Ironwood, basswood and the horny elm.

Juneberry ; box-elder ; thick in the thorny brake

²⁹⁵ Bien que « persona » n'appartienne pas au français, il a déjà été fréquemment employé en analyse littéraire dans le sens de « masque théâtral » du personnage. Markale formule une motivation de l'emprunt, même s'il ne se sert pas lui-même du terme, en justifiant l'étymologie du mot « personne », dérivé de « persona » : « À partir du moment où l'être humain acquiert sa personnalité, il peut donc *jouer son rôle* sur la scène de la vie, mais c'est un rôle qu'il ne se crée pas lui-même. Le rôle lui est, non pas imposé, comme le prétendent les fatalistes, mais moulé par le monde extérieur, sur les traits propres de son individualité » (Markale, 1971, 83).

Le 'je-persona' ou la 'persona-je' nous semblerait, dans le cas du poème autobiographique, un néologisme parlant pour désigner 'la forme d'un Moi', à « référence hybride », ce « 'Moi lyrique' tel que la critique allemande le définit – comme 'créé' et non pas 'donné' (*geschaffen/vorhanden*), comme 'fictif' et non pas 'réel'. » Dominique Combe, « Aimé Césaire et la 'quête dramatique de l'identité' : le *Cahier d'un retour au pays natal* », *Le Sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, 186. [*Le sujet lyrique*]

Dans le même ouvrage, James Sacré, après avoir analysé diverses constructions du sujet lyrique, conclut qu'elles « ne sont probablement que des simulacres d'une plus secrète énonciation lyrique ». La construction 'formaliste' comme la construction que J.M. Maulpoix nommerait 'lyrique réfléchie' ne sont ni l'une ni l'autre condamnables : « elles sont toutes les deux l'ombre théâtralisée d'un insaisissable (et peut-être inexistant) sujet lyrique » (J. Sacré, « Quand Je dis/t je dans le poème », *Le Sujet lyrique*, 223-231, 230).

Benôit Conort, quant à lui, dans une analyse du jeu des pronoms – les différentes identités du « je » et l'irruption du « on » – dans « *Enfances* » de Rimbaud, écrit : « Le "on", l'indéfini du sujet, est lié à l'indéfini de l'autre, et le "je" n'apparaît plus alors que comme la forme masquée du pronom indéfini, le masque (cette forme du rêve peut-être, de l'opéra fabuleux) qu'il faut faire tomber pour qu'apparaisse l'authentique visage de l'innommable » (B. Conort, « L'impossible Conciliation », *Le sujet lyrique*, 253-260, 259).

Nous trouvons dans ces deux formulations l'idée du 'je-persona' ou de 'la persona-je', un terme dont l'aspect ludique présente pour nous un atout supplémentaire.

²⁹⁶ Par exemple, la prière « Le Cri du daim » dans le *Liber Hymnorum* est attribuée à saint Patrick. Jean Markale, *Le christianisme celtique* (Paris : Editions Imago, 1983)145. [Markale, 1983]

The black chokecherry, the high broken ash and the slick
White bark of poplar.

I called the king of the woods,

The wind-sprung oak.

I called the queen of ivy,

Maharani to his rut-bark duchies ;
Summoned the foxgrape, the lank woodbine,
And the small flowers, the wood violets, the cold
Spears of the iris, the spikes of the ghostflower –
It was before the alphabet of trees
Or later.

Runeless I stood in the green rain

Of the leaves.

(LIF, 26-27)

Si le passé n'est pas situé précisément, l'article défini dans « l'alphabet des arbres » indique cependant une référence non-ambiguë ; le suffixe privatif « -less » n'empêche pas non plus d'entendre « rune ».

Le 'je-persona' de l'enfant est ici lui aussi rassembleur d'un alphabet végétal. La double occurrence de l'« écorce » et le nom propre Maharani, nom commun – « maharani » ou « maharané » – qui désigne une princesse hindoue (l'étymologie donne *mahâ-* « grand » et *râjni-* « reine » ; le mot est d'origine sanskrite) fournissent des indices supplémentaires. L'enfant rentre chez lui en passant par la rivière : « cut for home across the river quarter » (LIF, 26). Il a quitté le présent inhospitalier d'un champ céréalière du Dakota du Nord, suivant une direction où « river » et « home » se superposent.

Le récit est celui de la voix d'un adulte qui relit les événements selon une grille interprétative, un filtre, les rapporte à un sens précis. Il s'agit de Celtes et d'Irlande. Au début de l'ère chrétienne, l'irlandais devient la troisième langue littéraire d'Europe après le grec et le latin avec la création de son propre alphabet, « Ogam », dont le nom se réfère à Ogma, le dieu de l'éloquence et du savoir, deux domaines qui ont avec la lecture et l'écriture des liens privilégiés. « Ogam is frequently mentioned in the myths and sagas. It is an alphabet of short lines drawn to meet or cross a base line, originally using twenty characters. The language it represents is archaic ; most of the surviving inscriptions date from the fourth

to sixth centuries AD and are on stone ²⁹⁷ ». *Robert* précise pour « oghamique » : « offrant des analogies avec l'écriture runique ». Mais avant la pierre, l'alphabet était utilisé sur un autre support :

From later Irish texts in Latin scripts we hear that in earlier times Ogam was used to write ancient stories and sagas ; it was incised on bark or wands of hazel and aspen. These 'rods of the Filí' (poets) were kept in libraries or Tech Screptra. We have evidence of this from Aethicus of Istria, who wrote a *Cosmography*, used by Orosius Paulus in his *History Against the Pagans*, composed in seven books in AD 417. Aethicus reports that he sailed to Ireland and spent time there examining their books which he calls *ideomchos*, implying that they were particular to Ireland and strange to him. Aethicus could well have been examining these Ogam-incised 'wands' (Ellis, 32) ²⁹⁸.

Il est justement fait mention, à deux reprises dans *Letter, Part IV*, d'un de ces deux arbres dont l'écorce était utilisée comme support des livres irlandais pré-chrétiens. D'abord dans l'épilogue à la récitation des généalogies claniques qui a conclu le festin de Noël, au cours de laquelle l'enfant s'est entendu prédire que c'est à lui qu'incombera la lourde charge d' « homme-mémoire ». L'irlandicité jusque-là en dilution plus ou moins forte dans le texte précipite, lors de cet épisode de la nuit de Noël. Au terme de son évocation, le je adulte livre à son fils sa méditation sur la transmission : l'inscription du code génétique sur la structure en double hélice de l'ADN rejoint celle des caractères oghamiques dans l'écorce de tremble – « aspen » ou « quaking aspen » – :

Way past the bog-trotting Paddies, the potato ranchers and Tarriers,
[...]
[...] ladder
Of egg and sperm...
the double helix and gyre...
genetic lattice...
And our names still green on our family tree : the Quaking Aspen !
(LIF, 372)

²⁹⁷ Peter Berresford Ellis, *The Ancient World of the Celts* (New York: Barnes & Noble, 1999) 32. [Ellis]

²⁹⁸ Muldoon a choisi pour la lettre « V » de son alphabet-somme sur l'Irlande, le général anglais Charles Vallancey (1721-1812) : « Among his many interests was the ogham tree-alphabet, the study of which he pioneered in a 1785 essay on 'The Callan Stone' » (Muldoon, 2000, 124). Nous donnons ceci en caution de la présente rubrique.

Le point de vue de la science fait apparaître l'humanité comme un moment récent et infime de l'évolution cosmique. Ce tremble aux majuscules à l'initiale des mots qui le désignent, c'est le « roseau pensant » de Pascal : la capacité au regard sur l'évolution est signifiée par la hauteur des lettres, d'autant que la séquence « Q », « A » pourrait bien suggérer qu'à la « Q(uestion) a été apportée une « A(nswer) ». À l'intérieur de l'évolution anthropologique cette fois, les vingt et quelque siècles entre les Celtes de l'Irlande ancienne et leurs descendants sur les plaines du Dakota du Nord sont aisément franchissables : l'écriture fait, par-dessus le temps, le lien. Le passé celte plus lointain encore résonnait dans le sanskrit de « Maharani » : la singulière proximité de la langue des textes sacrés de l'hindouisme avec l'ancien irlandais a été maintes fois soulignée et serait due à des périodes d'émergence voisines ²⁹⁹. L'homme-mémoire qui rappelle tout ceci, double le « treillis génétique » : par anagramme, il inscrit dans « *genetic lattice* » « Gaelic »³⁰⁰ et « Latin », les deux chaînons de transmission entre Ogam et le long poème, lui-même arche d'une ébauche d'alphabet ³⁰¹, est relance de cette transmission puisque « lettre ». La synergie entre le présent et le passé – coordination dynamique – est encore dans la vis sans fin de la double hélice de l'ADN et des girations yeatsiennes prophétisant un éternel recommencement qui verra « all things run/ On that unfashionable gyre again ³⁰² ».

Le paratexte confirme que ces réseaux de sens sont là. Après la prophétie de la fonction future de l'enfant, la récitation de la généalogie s'interrompt le temps que le récit rende compte de la prise de conscience par l'intéressé de l'ampleur de la tâche qui l'attend ; puis, sans terme visible, « the list continues .../ Oghams of Ogma... » (*LIF*, 371). Entre cet indice-clé qui ne se révèle pas d'emblée

²⁹⁹ « The classical Sanskrit of the Vedas is [...] usually dated around 1000-500 BC. [...] Professor Myles Dillon was one of several Celtic scholars who argued that the Celtic dialect, the ancestor of the Celtic languages, began to emerge from the Indo-European parent around the start of the second millennium BC » (Ellis, 16-17).

³⁰⁰ A. Cazé a attiré notre attention sur le premier de ces deux anagrammes ainsi que sur le lien probable entre les majuscules de « Quaking » et d'« Aspen ». Cette dernière hypothèse se vérifie d'une façon à peu près certaine. En effet, un poème du troisième recueil de Kenneth Fearing s'intitule précisément « Q & A » : or il se situe, dans le livre, deux pages avant « Longshot Blues », un texte dont McGrath s'est manifestement souvenu (voir cette partie, 2.3.15.). De plus une similitude formelle forte – accumulation de questions – existe entre les deux poèmes de Fearing . *Collected Poems of Kenneth Fearing* (New York: Random House, 1940) 85 et 87.

³⁰¹ La récitation de l'examen de conscience alphabétique est stoppée par le prêtre à la lettre J. (*LIF*, 332).

³⁰² « The Gyres », W.B. Yeats, *Selected Poetry*, ed. A. Norman Jeffares (Pan Books in association with MacMillan London, 1974) 180.

comme tel et l'épilogue énoncé, quelques vers plus loin, par l'archiviste-'immémorialiste'- poète que l'enfant est devenu, est placé un schéma qui ressemble à une voie ferrée vue d'en haut. Les rails sont matérialisés par deux lignes qui barrent la page ; les traverses sont constituées de flèches reliant un premier alphabet en capitales écrit dans l'ordre normal et situé au-dessus du rail supérieur à un second alphabet, écrit lui dans l'ordre inverse, situé au-dessous du rail inférieur. Bijection parfaite d'un ensemble sur l'autre : A-Z, B-Y, C-X, D-W, etc. « Is this DNA », demande Joshua Weiner à McGrath ?

Yeah. [Laughs.] There was a whole two-page schematic, which I wanted to put in here, which a girl had done for me at that time, a very brilliant woman. I had it Xeroxed, and the Xeroxes came out very, very badly, and but at that time she was somewhere else for the summer, and I had lost the originals, so I couldn't include it, but it was something I wanted to include – I thought it would add something to the texture. [Laughs.] You're very good, because I don't think most people get it, and the ogams of Ogma - - you know there's the ogam alphabet, very old Celtic alphabet – invented by the god Ogma (laughs), so there's a reference to that also ³⁰³.

Ce subterfuge visuel est un habile raccourci pour suggérer le lien infini avec la communauté humaine : mais McGrath a bel et bien mis dans son texte des marqueurs celtiques et irlandais – dont la facilité de lecture est très variable – comme chemin possible vers le dénominateur commun.

Alors que le précipité d'irlandicité est encore fraîchement dans la mémoire du lecteur, le tremble est, à l'orée du long rêve qui structure la deuxième moitié de *Letter, Part IV*, moyen d'accès au premier ciel, dans l'ascension vers la réalisation de « cet autre/ Rêve » dont l'ensemble du livre dessine les contours : « I climb on the shivering ladder of Quaking Aspen boughs,/ And, tiptoe on the topmost branch with the world spread out below// I leap/ into heaven... » (*LIF*, 375).

Il est donné dans *The White Goddess* de Robert Graves – que McGrath avait lu – une explication plus littérale d'« alphabet des arbres ». Le *Beth-Luis-Nion* – appelé du nom de ses trois premières lettres – était un alphabet druidique dont la signification n'était accessible qu'aux seuls initiés : chaque lettre devait son nom à celui d'un arbre de l'environnement celtique, dont elle était l'initiale ³⁰⁴. « J'appelai le

³⁰³ Thomas McGrath, « More Questions », interview with Joshua Weiner, June 4, 1987 (*Life*, 208).

roi du bois/ le chêne descendu du vent » : le ‘je-persona’ enfant de *La moisson* convoque une assemblée végétale élargie dans sa définition géographique et botanique : hormis le chêne, le lierre, l’orme et le saule, les autres essences sont américaines. Ses appels vers les souverains irlandais végétaux de la nature paraissent rester sans réponse. Il ne possède aucun alphabet – runique, oghamique ou druidique – pour les entendre ; cependant la conscience de cette impuissance le situe dans un hors-temps de plain-pied avec tous. Ces lettres absentes le sont dans un écrin de verdure presque irlandais – ainsi qu’« Iris » le montre bien. Au sixième niveau de l’ascension au départ de laquelle la cime du tremble avait servi de point d’appui, le rêveur se trouve dans un monde de bureaucratie comptable où tout est converti en sa valeur d’échange et valorisé en fonction de celle-ci. Concluant une liste d’exemples où il examine les situations respectives des ouvriers, des pauvres, des ‘indigènes’, des animaux dans cette nouvelle logique, McGrath en vient aux arbres et la teneur de sa déploration vient confirmer la présence du filtre celtique dans son regard sur la nature : « ALL trees into usable lumber or miserable nuisances ;/ (Unless they be ‘ornamentals’ or used by the Hunt Club – / And so the oak is a table and the murmuring pine is board feet/ And the Druids are lumberjacks and gone is the Golden Bough) » (*LIF*, 389). McGrath n’est pas loin de T.S. Eliot dans ce regret devant le processus de désacralisation du monde : la lecture que faisait Eliot du monde moderne s’était nourrie de la lecture du *Rameau d’Or* de J.G. Frazer, et il voyait la fin de la prégnance des mythes comme un facteur et symptôme de la transformation de la culture occidentale en « Terre Gaste ». Il semble que le militant du *CPUSA* ait, dans une certaine mesure, partagé cette analyse.

Un alphabet végétal avec réduction d’échelle réapparaît dans le catalogue de légumes figurant au menu du pantagruélique réveillon. Ce geste qui consiste à ouvrir sur les niveaux les plus élémentaires et quotidiens de la vie – ici, les légumes – la fenêtre d’un symbole chargé de la signification la plus profonde (ici l’alphabet des arbres, témoin entre tous de l’ancienne civilisation irlandaise) est typique de McGrath. Il égalise la pertinence des niveaux :

(For man is endowed with three-fold life [at least !] namely

³⁰⁴ Robert Graves, *The White Goddess*, New York, Farrar, Straus and Giroux, The Noonday Press, 1975, 165-204. [Graves]

Rational, Animal and Vegetable –saith the poet : Dante.)
 So : next to the steaming spuds of Colcannon is ranked the Corn
 And a succulent alphabet of vitaminic virtue beginning with A
 (For Artichoke Hearts) and B (for Beans – or was it for Beets
 Maybe ?) – and Cucumber (mated to Dill) and on through the Herbal
 ABC ; though for XYZ
 There’s only the candied Yam to fill out the thick green line.
 (*LIF*, 362)

Après Walt Whitman dans un supermarché en Californie, voici Dante dans une structure portante épique d’alphabet légumier ‘érinique’.

2.3.2. Boucles

« riverrun . . . brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs ³⁰⁵. » (*FW*, 3) Les premières lignes de *Finnegans Wake* en achèvent la dernière phrase. Elles contiennent en outre une mise en abyme de la vision de l’histoire et du temps qui sous-tend cette forme : dans le verbe – « bring back » –, par l’allusion transparente à l’historien Vico et enfin dans le nominal « recirculation ». U. Eco écrit que l’usage que Joyce fait de Vico est sélectif :

Ce qui l’a frappé [...], c’est [...] la considération de l’histoire comme une alternance de progrès et de récurrences (*corsi e ricorsi*). Seulement Joyce associe, non sans désinvolture, cette dernière théorie au thème oriental du caractère *circulaire* du tout ; en sorte que, dans la trame de *Finnegans Wake*, la théorie historique des récurrences apparaît plutôt comme la face ésotérique d’une sorte d’ ‘éternel retour’. L’aspect ‘développement’ est sacrifié à l’identité circulaire, à la continuelle répétition des archétypes originels (Joyce montre ici encore ce syncrétisme philosophique qui est à la racine de chacun de ses choix idéologiques ³⁰⁶ (Eco, 1965).

Ce détournement de Vico et l’emblématisation de cette phrase de *Finnegans Wake* de par sa position dans le livre, vérifient un tant soit peu la théorie d’une forte composante dans le fonds irlandais niant

³⁰⁵ James Joyce, *Finnegans Wake* (1939; London: Faber and Faber, 1975) 3. [*FW*]

³⁰⁶ Eco donne une analyse lumineuse de cette première phrase (Eco, 1965, p. 266-267).

linéarité et téléologie dans l'histoire, ce que Jean Markale nomme « caractère anti-historique des Celtes » dans la formule déjà citée. Paul Muldoon, à la rubrique « J » de *To Ireland, I*, qu'il consacre à Joyce, rappelle que ce n'est pas seulement chez Vico mais chez Thomas Ferguson, un poète salué par Yeats comme « the greatest poet Ireland had produced, because the most central and most Celtic » (Muldoon, 2000, 40), que Joyce aurait trouvé confirmation de la prégnance du cercle et du retour dans la culture irlandaise. Joyce avait été vivement intéressé par un essai écrit par Ferguson, qui abordait le sujet de façon exhaustive, semble-t-il ³⁰⁷. Toutefois, Muldoon avance l'idée que dès 1907, dans « The Dead », l'auteur dit l'insuffisance du cercle : « Joyce is incorporating the notion of Viconian circular movement in the image of Patrick Morkan's horse going round and round the statue of King William, as an image of political paralysis » (Muldoon, 2000, 54). Muldoon achève son texte en rappelant l'ambiguïté de la relation de Joyce à ce qui caractérise son pays. Il forge le néologisme « ériniser » pour décrire le grossissement du trait de l'irlandicité chez Joyce et en souligne la proximité avec « ironiser » : toute l'ambiguïté du rapport de Joyce à l'héritage culturel national est dans ce jeu de lettres. À propos des derniers paragraphes de « The Dead », Muldoon dit cependant : « [Joyce] undercuts the rhetoric of cultural nationalism, revelling in the very thing he repudiates, delighting in what he disdains » (*ibid.*, p. 66).

Gilbert Durand a avancé l'idée d'une « *structure historique* » dans ce qu'il nomme « les structures synthétiques de l'imaginaire ». Les symboles qui gravitent autour de la maîtrise du temps « se groupent en deux catégories selon que l'on fait porter l'accent soit sur le pouvoir de répétition infinie de rythmes temporels et de maîtrise cyclique du devenir, soit au contraire sur le rôle génétique et progressiste du devenir, sur cette maturation appelant les symboles biologiques, que le temps fait subir aux êtres à travers les péripéties dramatiques de l'évolution ³⁰⁸ ». Cette structure estompe, dans une certaine mesure, la frontière entre les deux catégories. G. Durand explique comment et à quel point

³⁰⁷ « The practice of walking round an object of reverence, with the right hand towards it, existed among the ancient Romans as well as the Celts. This movement was a symbol of the cosmical rotation, an imitation of the apparent course of the sun in the heavens », Dr. Samuel Ferguson « On the ceremonial turn called Desiul », Proceedings of the Royal Irish Academy, for March 1877 (vol. i., series ii., No. 12).

³⁰⁸ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris, Bruxelles, Montréal : Bordas, 1969) 322. [Durand]

les philosophies de l'histoire se situent dans le prolongement de toute rêverie cycloïde et rythmique. Historiens du progrès comme Hegel ou Marx, historiens du déclin comme Spengler procèdent tous de la même façon, qui consiste à la fois à répéter des phases temporelles constituant un cycle, et à la fois à contraster dialectiquement les phases du cycle ainsi constitué. Pour Hegel comme pour Marx l'histoire présente des phases de thèses et d'antithèses bien tranchées, pour Spengler – empruntant inconsciemment son vocabulaire à l'astrobiologie – l'histoire offre à la méditation, des « saisons » de vie et de mort, des printemps et des hivers bien caractérisés. Pour tous, ces contrastes ont le pouvoir de se répéter, de cristalliser en véritables constantes historiques. Le mode de la pensée historique est celui du toujours possible présent de narration, de l'hypotypose du passé. La 'compréhension' en histoire ne vient-elle pas de ce fait que je puis toujours couler ma réflexion présente et la trame de ma méditation sous le fil des décades passées ? L'analogie ou l'homologie change simplement de nom et s'appelle ici méthode comparative. C'est au présent de narration que se reconnaît la structure historique. Toutefois la répétition cyclique des antithèses par l'artifice de l'hypotypose ne suffit pas à caractériser cette structure. L'imaginaire veut encore plus qu'un présent de narration, la compréhension exige que les contradictoires soient pensés en même temps et sous le même rapport en une synthèse [...]. Le prototype représentatif de la démarche historique part toujours d'un effort synthétique pour maintenir en même temps dans la conscience des termes antithétiques [...]. Mais cette synthèse historique peut s'effectuer de bien des façons différentes [...]. L'histoire oscille entre un style de l'éternel et immuable retour du type indou et un style de dynamisation messianique sur le modèle de l'épopée romaine [...] (Durand, 407-408).

« 'Circularity' », écrit Dale Jacobson dans l'essai qu'il donne en appendice à son édition de *Letter to an Imaginary Friend*, « [...] is not only one of the central motifs of the poem but [...] also one of the poem's methods. The fact is, method and message merge in this work [...]. The past, present, and future are shuffled among each other, until time itself becomes circular, just as the poet, remembering himself as a child climbing the stairs toward sleep, almost in the same instant speaks of his own sleeping son ³⁰⁹ ». Nous avons rencontré cette configuration dans l'épilogue au récit de la récitation des généalogies où le je sujet de l'énonciation rejoint son enfant présent – sa 'continuation' – dans un

³⁰⁹ Dale Jacobson, « Circling back to Ourselves », *Letter to an Imaginary Friend* (Port Townsend, Washington: Copper Canyon Press, 1997) 410. [Jacobson, 1997]

« nous » et lui rappelle le « treillis génétique » dont ils sont la résultante. Le temps est balayé vers l'amont et vers l'aval. La « synthèse historienne » de McGrath dans son long poème penche du côté d'un retour régulier du même tant elle contient d'isomorphismes : la parenté du vieil irlandais et du sanskrit ne suffit certes pas à expliquer l'intérêt de Yeats pour les Upanishads mais nous nous hasarderons à suggérer que le vieux terreau celtique dont les points communs avec la culture hindoue sont nombreux ³¹⁰ n'est peut-être pas étranger à l'enracinement durable du catholicisme romain en Irlande. La liturgie catholique est après tout saisonnière et ses cercles annuels sont images de la grande boucle du temps de l'eschatologie chrétienne. Un poème de McGrath, « Christmas Music », atteste de la conscience de la coïncidence entre la fête religieuse et le cycle cosmique : « Winter proclaims its chilly benedictions./ And silence is polarized in the boreal night./ The moon licks at the earth with a tongue of light./ Solstice has spoken of peace to men and nations » (*Figures*, 74).

Chaque passage du texte par un même point est une boucle. Ce point peut désigner un lieu. Le Dakota du Nord est celui par lequel passent le plus de boucles ; c'est la boucle parmi les boucles : « Goin' to Dakota to throw the hooleyann... » (*LIF*, 172) « The 'hooleyann' or 'horse loop' is used to catch horses in a corral and can be thrown from afoot or mounted ³¹¹. » McGrath emprunte ici une ligne à la chanson « I Ride an Old Paint » de son comparse du Ramshackle Socialist Victory Party, le chanteur Cisco Houston. Mais dans « hooleyann », on entend « (Kathleen ni) Houlihan », personnification de l'Irlande dans la pièce de Yeats (1913) qu'on retrouve dans son poème « Red Hanrahan's Song about Ireland » (*Selected*, 39). La quasi-homophonie suggère, à côté de l'image de la boucle en mouvement du lasso, un autre sens pour « throw » : « to project (the voice) ; to make it appear that one's voice is coming from a place different from its source » (*RHD*) ³¹². Le je retourne dans le Dakota. Sa voix pourra y émettre depuis un site, un canal, qui sont moins directement identifiables mais ce ventriloquisme

³¹⁰ « One of the most famous Celtic gods had a fertility festival which is still acknowledged today as the feast day of a saint that bears her name, St Brigit [...]. St Brigit's cross, when examined, is a solar wheel, a symbol of good fortune which appears throughout Indo-European culture and in Hindu culture as the swastika, a symbol perverted by the Nazis. In Vedic Sanskrit, *svastika* derived from *sú*, good and *asti*, being » (Ellis, 177).

³¹¹ www.texas-horse-council.com/cowboy-corner.htm

³¹² Muldoon considère comme un aspect important de l'écriture irlandaise « a delight in ventriloquism, or voice-throwing, that allows the individual to make manifest a multiplicity of points of view, including political points of view, allowing him or her the freedom to shape-shift » (Muldoon, 2000, 73).

irlandais est produit par la même source. « To throw the Houlihan » : serait-ce recapter la fréquence première, ‘archiloque’ ? Et seule cette voix peut se réclamer de Dieu. Certes, le narrateur se dégage de la responsabilité de cette assertion sectaire en la plaçant dans la bouche d’un autre que lui: « the True God whose names (according to Granddad)/ Are the Shan Van Vocht ³¹³, Kathleen ni Houlihan, and the Ould Woman » (*LIF*, 365). Mais c’est bien dans les boucles du texte qui ramènent vers le Dakota du Nord que se situent aussi ces manifestations de l’appréhension la plus traditionnelle de l’Irlande, telles celle à laquelle renvoient les trois personnifications précitées ou bien celle de l’ordre immuable incarné par la religion catholique, dont la ritualisation du temps ponctue le texte de très nombreuses références au calendrier liturgique ³¹⁴. Un dénombrement des occurrences du lexème « Christmas » à l’échelle de toute l’œuvre serait éloquent et pour s’en tenir aux seuls titres de poèmes, on en relève trois où le mot apparaît ³¹⁵. Quand *Letter, Part III* était en cours d’écriture et que McGrath en donnait des livraisons en revue ou dans ses propres livres, il y faisait référence sous le titre de « The Christmas Section » (*Passages*, 95-96 et *Echoes*, 94).

Le chant dans *Letter*, toujours indexé positivement, est associé au circulaire, au point de pouvoir être le comparant dans une comparaison figurative où le comparé est une boucle : « Night, pure crystal,/ coils in my ear like/ song... » (*LIF*, 131) Cette rondeur du circulaire n’est pas ce que dénonce McGrath dans *L’université froide* (*LIF*, 40-50) : la cible est ici la fermeture entropique à laquelle donne lieu un certain usage des bibliothèques dans lequel il peut toujours être démontré que tout renvoie à tout et que donc tout s’équivaut. Se perd le relief des pensées singulières : « Circularity ! That’s half the curse of the times:/ It is to stop the circulation of circulating/ Libraries – that’s the trouble. I did » (*LIF*, 48). Le manuscrit montre une hésitation, puis un choix décisif : « Circularity ! That’s half the curse of the times:/ Round-song : argument hoisted on bootstraps/ Disease of presidents, sovereign touch » (*LIFms*, 46). En

³¹³ Irlandais pour « vieille femme » et titre d’un chant célèbre.

³¹⁴ Non seulement au calendrier liturgique mais à la division de la journée selon les heures canoniales et les offices qui les marquent. Ainsi : « I’d go home at the dark prime », « a coyote barked toward the Prime » et « one coyote.../ barking his lauds... » (*LIF*, 62, 117) ; « And silence sang our compline and vesper song » (*LIF*, 61) ; « And out to the field at nones,/ At the ninth hour of winter song » (*LIF*, 276).

³¹⁵ Outre « Christmas Music », il s’agit de « The Day Before the Night Before Christmas » (*NSP*, 114) et « Another Christmas Carol » (*Death Song*, 86).

conservant le texte en l'état, McGrath constituait un champ sémantique du cercle associant de manière univoque cette forme à des connotations négatives. Il opte pour un rétablissement de l'équilibre dans l'axiologie de l'image du cercle, plus conforme au fonds irlandais. Cette valeur positive du cercle de la ronde est définitivement établie quelques pages plus loin, dans la section suivante. Rentré à la ferme après la fin de sa première tentative d'études universitaires pour raisons financières, le narrateur fait, à la faveur de la nuit, un retour sur lui-même :

At five I started walking toward my birth,
Working my way toward the water sound and the sound
Of the round song, the water-borne distant singing
Where man chants like a bird in the brilliant bony
Lightning of his tree.
(LIF, 55)

« Round song » est, dans le poème long, l'écho du cercle de la ballade irlando-américaine qui double souvent le retour mélodique d'un nouveau passage par le point de départ soit pour achever le récit soit une fois le récit achevé. Dans « He's a Real Gone Guy : A Short Requiem For Percival Angleman » (*Longshot*, 14), écrit sur le rythme de « The Streets of Laredo », un portrait en trois quatrains du personnage par le narrateur se conclut sur une prolepse qui vend la mèche quant au dénouement fatal et les seize strophes suivantes font suivre le cheminement mental et le déterminisme social qui ont amené à ce point terminal où « twenty-three years from the dark of his mother,/ From the water-borne dreams of before he was found,/ Sixteen years from innocence, two from state suffrage,/ He was one year away from a hole in the ground » (*Longshot*, 16). L'irlandicité de ce cercle est peut-être dans ce qu'il traduit de résignation à la « fatal destiny », formule d'Edmund Spenser à propos de l'Irlande et que Montague place dans la marge de son texte (Montague, 1972, 64), marge-chambre d'échos. Cette fatalité, à laquelle il ne se résigne pas, a cependant un fondement historique : « I had a kind of vision [...] of my home area, the unhappiness of its historical destiny. And of all such remote areas where the presence of the past was compounded with a bleak economic future [...]. One explores an inheritance to free oneself and others... » (Montague, 1972, 7). Le verdict-pronostic en forme de boucle-licou prononcé par le

colon – Spenser – est une *Manifest Destiny* négative. La conscience et la connaissance de ces cercles vicieux – le pro-gramme de Montague – seraient le préalable indispensable à l’amorçage d’un cercle vertueux. Mais à les reparcourir, on est captif ou captivé ou bien les deux ; leur forme fascinante enferme et continue d’informer les contenus les plus libérateurs : « My skippering Irish father, landlocked Sinbad,/ With his head in a song-bag » (*LIF*, 4). Le bouclage de l’irlandicité (de l’îléité ?) continue l’encerclement jusqu’au cœur des terres : « landlocked » s’associe à la conscience majuscule du péché – « Sin [is] bad ³¹⁶ ». Mais il est aussi source de merveilleux : « Sinbad » est d’abord le marin des *Mille et une nuits*. Pourtant, tous les chants portés par cette source forment un sac – « a song-bag » – qui enferme une tête – et ramènent ainsi le sème « absence de liberté » par le cercle, refermé, de l’ouverture du sac. L’enchantement du cercle de l’irlandicité se transporte et transporte pour le meilleur et pour le pire.

La boucle est liée au labyrinthe où on recoupe inévitablement son chemin : il s’y cache un monstre à affronter. Dans un poème de « Melville’s Marginalia »³¹⁷, Susan Howe, d’ascendance irlandaise par sa mère, écrit, à propos de James Clarence Mangan (1803-1849) :

Mangan se délecte dans l’expression
de tristesses passionnées
il adorait se laisser aller
au passé et au futur de l’Irlande
S’égarer dans le monde
l’oublier

Joyce avait prononcé sur lui une conférence à Trieste, dont S. Howe donne un extrait : « Toute sa poésie enregistre injustice et tribulation, et l’aspiration de celui qui s’est senti poussé à de grandes actions et se brise et pleure quand il voit en esprit l’heure de son affliction. C’est le thème d’une grande part de la

³¹⁶ L’orthographe « Sinbad », choisie par McGrath, est donnée comme seconde par rapport à « Sindhbad » (*RHD*). Son choix est bien sûr motivé par la volonté de doubler la polysémie sonore du nom – que lui confèrent les deux syllabes qui le composent – par une polysémie graphique. Le coup de griffe au catholicisme que ceci permet est dans l’écrin du merveilleux : belle illustration du « revelling in the very thing he repudiates » dont Muldoon décrit le mécanisme chez Joyce (Muldoon, 2000, 66).

³¹⁷ Susan Howe, *Melville’s Marginalia*, trad. l’auteur, Bénédicte Vilgrain, Richard Sieburth et Bernard Rival (Théâtre Typographique, 1997) 63.

poésie irlandaise ». Joyce dit encore que Mangan « attend son heure, l'heure qui mettra un terme à ses tristes jours de pénitence ³¹⁸ ». Le créateur de Stephen Dedalus a voulu inclure une totalité d'Irlande dans *Ulysse* : son intérêt pour cette figure de l'échec s'égarant volontairement dans le labyrinthe du monde, sujette aux « tristesses passionnées » dont elle se délecte, a des chances d'être fonction de l'irlandicité de « Giacomo Clarenzio Mangan ».

McGrath n'a aucun désir d'oubli du monde, au contraire, et son engagement politique consiste à ne pas se dérober devant l'ennemi. Mais dans *Letter, Part II*, où il revient de façon moins linéaire – plus labyrinthique – sur du matériau abordé dans *Part I* ³¹⁹, c'est par le symbole de l'errance dans un dédale et la mobilisation du mythe de Thésée, le héros jeté de son propre gré avec ses compagnons dans le labyrinthe de Cnossos où il tue le Minotaure, qu'il signifie aux opprimés et à toutes les victimes de l'aliénation capitaliste la possibilité même d'une délivrance, d'un fil d'Ariane. La structure historique de l'imaginaire englobant le passé et le futur est parfois difficilement séparable d'un ressassement passionnément triste :

All changed and nothing changed and all to be changed.
I want the enduring rock, but the rock shifts, the wind
Lifts, Hell's always handy, you may enter the labyrinth anywhere
Beyond the window.
Where now the first fisherman goes out :
[...]
Where his partner, the Hanged Man,
strangled in nets of poverty...
last night...

(*LIF*, 138)

Dans un passage où la présence textuelle du cercle est très forte – l'exorde à *Cauchemars et satori*, la section de *Letter, Part I* sur le retour de guerre – la figure géométrique est affectée d'une

³¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

³¹⁹ Par exemple, la transformation en profondeur du rapport de force entre la gauche et la droite dans le monde du travail.

valeur négative ne correspondant pas à celle qui est dominante dans l'irlandicité : d'où notre choix de « boucles » plutôt que de « cercles » comme titre de la présente rubrique :

Dream and despair ; the journey around a wound...
Circularity again, with nothing laid true in a straight line
Nor square with the sailor star nor the fence of the north forty
But turning, turning ...
Dakota, New York, Europe, Dakota again,
Los Angeles Frisco Dakota New York, Los Angeles
Turning and turning ...
Outbound on the far night journey
As some long-chained animal, loosed, would pace his imagined cage
Turning, turning, I turned
Around the dead center of some unnamable loss :
Nowhere and nowhere ...
Like a man in the dark, searching
A vast wall for a door, through which he dreams his escape :
But he's on the outside ...
Or, like a man going round
And round some fogbound lake, trying to find a crossing
(The buried lake of the past in which he must drown)
Turning ; turning and turning –
But never the direct voyage, the short journey toward the endless wound.
(*LIF*, 115)

Il n'y a pas de synthèse historique – géométrie variable – entre axe orienté et boucle dans cette plongée volontariste, ce retour total et calculé qu'évoque « (The buried lake of the past in which he must drown) ». De la noyade dans un lac lui-même enterré – double néant – une positivité doit sortir. Ce texte est celui de la frénésie d'un je en orbite qui tente de s'arracher à sa trajectoire courbe, en se dirigeant, depuis le périastre et en ligne droite – « the direct voyage, the short journey » – vers la « blessure sans fin » qui constitue son foyer.

Le rapport positif du sujet au cercle ou aux boucles 'irlandaises' du texte n'a pas cette violence. Outre la chaleur des cercles, nous voulons parler de ces points d'irrésolution où le retour n'en est pas

tout à fait un, des méandres et des entrelacs d'un dédale où le je et le temps sont comme captifs, d'une téléologie arrêtée ou passéiste, de périodicités longues, du chemin d'un Thésée perdu dont le fil d'Ariane est visible puis disparaît pour réapparaître, ténu. McGrath donne au dernier extrait de *Letter, Part III*, qu'il publie séparément, le titre d' « Echoes inside the Labyrinth », qu'il retient pour l'ensemble du recueil. Tels ces « trembles » (« quaking aspens ») plantés dans le texte dans *Letter, Part II* – « The quaking aspens Genya and I planted last spring/ At the old farmhouse. » (*LIF*, 141) – qui sont repris dans le fil, traités à nouveau, chargés d'irlandicité dans *Letter, Part IV*, deux cent trente pages plus loin, l'irlandicité de la boucle est dans sa fermeture différée et dans l'indulgence ou complaisance du sujet de l'énonciation à son endroit.

2.3.3. Cloches (*féth fíada*)

Il y a beaucoup de cloches dans la poésie de McGrath. Leur résonance est le corrélat objectif des échos à travers l'espace et le temps qui traversent le poème. Une soirée de Noël dans le Dakota du Nord à la fin des années 1920 communique ainsi, par carillons interposés, avec le Portugal des années 1970 :

I take the lantern and go down the stairs to the cellar
 In search of the Christmas apples cold in their brimming bin.
 There, as deep in the hull of a ship, the silence collects
 Till I hear through the dead-calm new-come night the far bells :
 Sheldon...

Enderlin...

bells of the little towns

calling...

Lisbon...North Dakota...

[Yes, I hear them now

In this other time I am walking, this other Lisbon, Portugal –

Bells of the Revolution, loud as my heart I hear

Above the continuous bad-rap of the urine-colored sea.

[...]

Waiting for the angel, waiting for news from heaven, a new

Heaven, of course – and a better world in birth ! *Here* :

Under the changing leaflets under the flailing bells.]

And the bells of Sheldon carry me up the steep of the stairs,
(LIF, 303-304)

L'entité paroissiale, dont les cloches marquent le rassemblement, a représenté beaucoup pour le catholique irlandais-américain. Il y a, dans l'évocation d'une nuit de Noël sur les Grandes Plaines, où le je-'*persona*' est un enfant d'une dizaine d'années appartenant à une communauté de ce groupe national, une vérité circonstancielle et sociologique, à veiller à cette présence textuelle réitérée, mimétique, comme dans « Dawn Song », des cloches qui sonnent, celles d'une paroisse faisant canon avec celles d'une autre.

Un autre élément frappant est le fait qu'elles semblent toujours accompagner le franchissement d'un seuil. L'enfant quitte sa famille réunie dans la pièce bien éclairée – « How bright their faces shone that lamplit Christmas Eve ! » (LIF, 303) –, il descend à la cave-cale, dans les profondeurs de la maison-navire où, malgré sa lanterne, l'obscurité l'enveloppe, et c'est à ce moment-là, dans la nuit du cellier qui reproduit celle qui vient de tomber à l'extérieur, qu'il perçoit les cloches, entend leur appel. Le narrateur adulte qui entend les cloches de Lisbonne au Portugal est pareillement – ou tout au moins veut-il le croire – au seuil d'un monde nouveau. La configuration de la scène en fait une autre veillée de Noël. Il s'impatiente dans l'attente d'un messager du ciel – « Waiting for the angel » – qui serait porteur de bonnes nouvelles – « waiting for news from heaven ». Cet autre '*je-persona*' qu'il est devenu est aussi père dans le temps profane : séparé de son fils, il attend des nouvelles de lui et elles arriveront par avion – autre temps, autres ailes. Peut-être attend-il l'annonce que son fils déjà prénommé est né. Il s'agit donc d'arrivée, première – par naissance – ou métonymique – par lettre – d'un fils. Le statut syntaxique de « and a better world in birth ! » est incertain. Malgré la coordination assurée par « and », l'exclamation est coupée de « waiting for » et des deux premiers compléments par le tiret ; inversement, cette cassure rapproche ce troisième groupe nominal de l'« *Ici* » souligné. Si on privilégie le deuxième point de vue, l'avènement de ce « monde meilleur » est interprété comme imminent. Les cloches sont des tracts : « *flailing* », qui les qualifie, est comme le symétrique graphique de « *leaflets* ». Le son des cloches retentit entre un monde et l'autre. Il reste à la '*persona-Je*' enfant à remonter de la cave avec les pommes : le carillon le transporte, littéralement – « the bells [...] carry me up the [...] stairs ». Un

tableau se compose autour de ces fruits qu'il rapporte, croisement de lumières : « I lay them out on the lamplit table. On the gleaming cloth,/ In the dreamy gaze of the children, they glaze in a lake of gold ! » (*LIF*, 304) L'anamnèse de cette remontée à la lumière dans ce paradis perdu où les pommes nourrissaient le rêve, avant toute 'faute', s'interrompt brutalement : la célébration cède le pas à la déploration car la conscience du relais mémoriel douloureux par lequel cette célébration est passée inconsciemment prend le dessus. Il y a eu deuil. L'écriture efface la frontière entre vie et mort, présentifie le bonheur du passé mais non sans douleur dans ce retour. Parvenue à ce point de son texte, la main qui écrit voit soudain ce qui, presque à son insu, est en train de s'accomplir : l'achèvement de la longue boucle, dont le départ fut la résolution, prise en un point du temps déjà lointain – 1954, début de l'écriture du poème pendant la chasse aux sorcières –, de tenir la veillée funèbre de ce passé encore antérieur qui était, par ce qu'il recélait de bonheur, contestation et refus du présent hostile : « Bright flags and fictions of those hyacinthine hours/ Stain and sustain me past the hell of this mumming time/ Toward the high wake I would hold » (*LIF*, 5). Dans cette interpénétration du passé et du présent, « bell » répondait à « hell » avec l'évocation des « singing services/ And ceremony cheerful as a harness bell » (*LIF.*, 5). Les cloches que la scénographie de Noël a placées dans le texte ne disent pas seulement le passage et le voisinage entre nuit et lumière, Lisbon et Lisbonne, monde ancien et monde naissant, mais la proximité des vivants et des morts, et la part d'incontrôlé dans l'effectuation de ce commerce entre eux :

O high wake I have said I would hold !

It has come all unknown :

Unknown !

And my blood freezes

to see them so :

In *that* light

in this

light

each face all-hallowed

In the haloing golden aura shining around each head !

(*LIF*, 304-305)

Ces cloches qui sonnent pour distinguer dans l'indistinction la co-présence des mondes sont un agent familier dans une figure – cardinale selon Paul Muldoon – de l'imaginaire irlandais : le *féth fíada*. Muldoon fait un inventaire précis des composantes de ce dispositif imaginaire, donne la formule de ce révélateur de sens dans l'expression littéraire de l'irlandicité, le hisse au niveau d'un concept. C'est sur un passage de *Letter, Part I* que nous testons cet instrument de mesure. La vérification de sa puissance à y expliquer, à y déployer le sens, justifie l'importance que lui accorde l'auteur de *To Ireland, I*, en même temps qu'elle atteste de la subtilité de McGrath dans le déploiement de l'irlandicité qui est, chez lui, structurante en profondeur.

Muldoon résume ainsi la visée de son premier chapitre : « focus on a range of strategies devised by a range of Irish writers for dealing with the ideas of liminality and narthecality ³²⁰ that are central, I think, to the Irish experience » (Muldoon, 2000, 5). Le *féth fíada* est une manifestation essentielle de cette 'liminalité'. La série de phénomènes concomitants qui le caractérisent est donnée par Muldoon avec l'origine probable de cette constellation de sens :

This idea of there being a contiguous world, a world coterminous with our own, into and out of which some may move [...] might be traced back to the overthrow of the Tuatha Dé Danann by the Milesians, for after the battles of Tailtiu and Druim Ligen, the Tuatha Dé Danann are literally driven underground. They become the *áes sídhe*, the 'fairy' or 'gentle' folk. They are made invisible by virtue of the *féth fíada* or *ceo sídhe*, the magic mist or veil, a kind of world scrim, that hangs about them, often allowing them to appear as animals, particularly deer ³²¹. In the Fenian cycle of tales, the confrontation with, and

³²⁰ De « narthex », « vestibule de l'église, distinct du porche en ce qu'il est compris sous la même couverture que la nef, souvent surmonté d'une tribune » (*Robert*) . Muldoon fournit une définition qui en précise la fonction et l'usage : « divided from the nave by a wall, screen or railing, and set apart for the use of women, catechumens, penitents and other persons » (*ibid.*, p. 18).

³²¹ Le type de cervidé exact n'est pas précisé. Muldoon donne comme traductions de *fiadh ruadh*, *fiadhradh* ou *fiara* « a "deer" or "roebuck" » (Muldoon, 2000, 57). La proximité phonétique expliquerait la présence de l'animal dans le *féth fíada*. *Letter, Part I* contient plusieurs fois l'expression « hunter(s) of the hornless deer ». Le cervidé sans corne, c'est la biche ou le faon. Or Muldoon écrit : « The signal to Oisín of a contiguous Land of Youth is an *eilit maol*, or "hornless doe" » (*ibid.*, 76). Le cervidé sans corne apparaît à deux reprises dans « The Wanderings of Oisín » de Yeats, dont une fois dans le sens qu'indique Muldoon : « We galloped ; now a hornless deer/ Passed by us, chased by a phantom hound/ All pearly white, save one red ear ;/ And now a lady rode like the wind/ With an apple of gold in her tossing hand ;/ And a beautiful young man followed behind/ With quenchless gaze and fluttering hair./ "Were these two born in the Danaan land,/ Or have they breathed the mortal air ?" » (<http://www.bibliomania.com/0/2/332/2435/28336/1/frameset.html>) Cette question d'Oisín à Niamh montre son intérêt pour le spectacle qu'il vient de voir. Oisín est le fils de Fionn mac Cumhail : il est guerrier et poète. Celui-qui-est-poète poursuit donc « the hornless deer » par son questionnement. Ceci éclaire l'emploi par le narrateur de *Letter, Part I*, pour s'auto-désigner, de « Hunter of the hornless deer » (*LIF*, 7). La '*persona-je*', c'est donc Oisín.

crossing over into, a fairy realm often takes place during a hunt with hounds, sometimes to the ringing of bells [...]. (*ibid.*, p. 7)

La co-occurrence fréquente d'un voile de brume et de cloches s'explique facilement par la proximité des mots en irlandais : *ceo sídhe* pour « (le voile de) brume », *ceol sídhe* pour « les cloches ».

Quand il quitte Baton Rouge, après son année à Louisiana State University, le cap du narrateur est plein nord : « north » revient cinq fois en dix vers (*LIF*, 88). Il va vers Marian et, dit-il, « a kind of Red/ Wedding » (*ibid.*, 88). On aura, au passage, relevé une nouvelle fois, chez le poète communiste du Dakota du Nord, l'association de « rouge » et de « nord » sur l'isotopie « valorisation positive ». (Comme si *Baton Rouge* devait forcément avoir du nord en elle, l'hiver 1939-1940, particulièrement rigoureux en Louisiane, y transforme les maisons en « dachas » (*LIF*, 12), contagion climatique du sud par le nord que le narrateur raconte avec une jubilation évidente.) Dans le nord des « Noces Rouges », la lune de miel mène les époux à la rivière :

Later, by way of honeymoon, went to the nameless river,
Swam there.

(Treeful of quarreling squirrels.)

Stayed there by the river,

In the half-life of a wet-wood fire, while the night
Seeped upward out of the ground.

Yet the light hung still

On the steep hill faces, in the long west sky ; at tree top
It graced the birds' high houses.

It was then we heard the hounds and the sound of the hunt coming –
A far belling of dogs and a quick rustle of darkness,
And then all still.

The trees leaned up toward the light, the river

Dreamed on a stone.

Et si les fragments de récit épique dans *Letter , Part I & Part II*, font à plusieurs reprises mention dans un passé absolu de ces cavaliers-explorateurs, « hunters of the hornless deer », cela semble dire que leur quête – l'exploration de l'Amérique – était au départ guerrière mais aussi poétique. McGrath-Oisín s'assigne comme tâche de rédimmer et réparer leur erreur de parcours. « “Seems like it was right here somewhere – place we went wrong” » (*LIF*, 256 ; voir aussi 238). L'identification de cette *persona* de McGrath vérifie encore la prégnance du fonds celtique irlandais dans ses contenus et le positionnement de sa voix.

Then, through the eldritch-tranced and dying light,
Like the quick of the falling dark, from a brake of willow,
A swift flicker of drawn-out speed, night's Presence leaped.
He splashed through the river shallows, a buck, running, while three
Low melancholy keenings came from the distant hounds.

Then came the long night-running by the river shallows :

Pursuit

Workings of darkness

The endless hunting.

Deer, their shapes like smoke, with their flaring eyes

Flowed out of the rising dark. Delicate, slight,

With the bitten-in red glare to her glance, and lightly stepping

The fox came, trotting easy for the length of the long running.

And the pigs came, bustling and scuffling in a storm of terror,

And the wildcats from the trees like fur on springs,

And the small thin things from the brush, and the stroller, the disdainful badger,

Rolling out of the dark – everything running, running –

The night running, the darkness alive with

Running and the terror of the long running.

The brush cracked like shot and the great shapes leaped,

Rode by like cloud, their eyes slashed long by speed,

In a great frieze of terror.

The great and the noble deer and the poor weak things of the dark

Running, running, the hills wild with their terror

The brush smashing and rustling and the shallows patterned with splashes –

Till the whole world seemed running in that long hunt.

And the tame cattle joined the running, came bellowing out of the brush

Their holy terror, their anguished disbelief that they were hunted ;

The horses crashed by, screaming their hurt and hatred,

And the barnyard geese, and the very birds of the place –

And at the last a man – was it a man ?

Came out of the willow brake, running without a sound

While the peeling keen of the hounds grew iron and round on the hills.

It passed us running, a thing of the purest night,

Soundless.

The terrible eyes begged no release.

Then the shadowy great figures, the long night running,
The night-long frieze like cloud or cloudy terror
Vanished beyond the river and the silence came.
Dead silence. No
Leaf fall or cricket-cry. Even the river
Stilled.

Then we smelled them – the fierce, sickening dog-smell,
The stench of their long pursuit.

And the huge forms come padding
Stinking, red-eyed out of the old dark.
We lay there by the small fire and they watched us,
Knowing, unhurried.

Then the hunt went on –
We heard it vanish past the farthest hill.
The night came back – the leaves were clashing
Their little leathery swords. A sleepy bird
Complained.
And, as the hunt grew still in the distant running
We made love there, hearing the farther hounds.
(LIF, 88-91)

Les cloches sont dans le « *belling* » – « *brame* » – des chiens (eux-mêmes pris dans un devenir-cerf). D'abord lointaine, la clameur se rapproche et tout, dans la description du son, rappelle les instruments d'un carillon qui sonne : « *pealing* », « *grew iron and round* », *ceol sidhe*. La brume, le voile du *ceo sidhe*, ce sont les comparants qui servent à suggérer le passage fugitif des cervidés ou autres grandes formes pourchassées : « *Deer, their shapes like smoke* » et « *the great shapes leaped,/ Rode by like cloud* ». Le défilé tout entier est d'ailleurs décrit comme « nuage » et son « évanouissement » dans un « au-delà » confirme sa contiguïté au mystère : « *The night-long frieze like cloud or cloudy terror/ Vanished beyond the river* ». L'obscurité même fait un bruissement de tissu froissé : « *rustle of*

darkness » peut s'entendre comme « doublement rideau »³²². Voile encore dans le suintement vertical de la nuit qui montant du sol fait brouillard de gouttes. Le demi-jour est cet entre-deux, l'entre chien et loup, ici entre chiens et gibier dont le passage interrompt la nuit. Elle ne revient qu'après que l'étrange cortège de la poursuite s'est éloigné : « Then the hunt went on – //The night came back ». Qu'il y ait entr'ouverture vers d'autres règnes est confirmé par ce hapax chez McGrath qu'est « eldritch », dont l'étrangeté graphique réplique le sens d'un « ailleurs ». La rubrique du *RHD*, qui donne « eerie », « weird », « spooky » comme équivalents est particulièrement fournie quant à l'étymologie du mot et riche de sens pour notre propos : « earlier *elrich*, equiv. to Old English *el-* foreign, strange, uncanny (see ELSE) + *rice* kingdom (see RICH) ; hence “of a strange country, pertaining to the Otherworld” ; cf. Old English *ellende* in a foreign LAND, exiled (cognate with German *Elend*, penury, distress), Runic Norse *alja-markiR* foreigner ». Tout laisse à penser que McGrath a placé là ce mot en pleine connaissance de son étymologie. Ce mot est un passage ouvert vers de très vieux royaumes – Oghma, le créateur d'Ogham, vint après l'alphabet runique, mais fait partie des Tuatha Dé Danann, libérés par le *féth fiada*. L'ouverture est maintenue par « tranced » : il y a catalepsie, suspension du mouvement volontaire et contrôlé du jour qui se trouve tout à coup sous l'empire des peuples de la nuit, et ces prisonniers des mondes souterrains s'engouffrent par ce moment où le jour coulisse vers son absolument autre. « A swift flicker of drawn-out speed, night's Presence leaped. » L'étreinte finale des époux duplique cette porosité du *limen* entre les royaumes. La forme du *féth fiada* et un fonds irlandais configurent donc toute la scène, ce que d'autres détails encore confirment. Le hurlement des chiens de la meute rappelle non seulement un carillon mais également la plainte funèbre traditionnelle, le *keening* que Synge avait entendu sur les Iles d'Aran. Le bestiaire porte aussi le sceau de l'Irlande et de la culture celte : le bétail poursuivi fait écho au taureau, enjeu du combat dans 'l'*Iliade* irlandaise', le *Táin Bó Cuailgne* ; oies, chevaux, porcs, renard et tous les petits peuples du règne animal – eux-mêmes miroir des petits peuples des royaumes enchantés³²³ – sont marqueurs de l'*oikos* d'où McGrath vient, à deux générations près. P.

³²² La deuxième occurrence de « rustling » désigne le bruit des fourrés, mais le rideau ou tissu est le métasémème absent qui relie ce froissement au « motif » imprimé sur la surface de l'eau peu profonde du gué par le défilé de créatures sorties de la nuit : « The brush [...] rustling and the shallows patterned with splashes ».

³²³ Tels ces « cluricaunes » – cousins du *leprechaun*, ce lutin ou farfadet du folklore irlandais – qui apparaissent dans un autre contexte à forte teneur celtique et irlandaise de *Letter, Part II (LIF, 183)*.

Berresford Ellis, dans le chapitre sur l'agriculture celte, écrit : « Cattle occur as the most frequent of domestic animals [...]. Pigs were the second most common domesticated animals in the Celtic world ³²⁴ [...] . Horses and dogs were bred for both hunting and warfare [...].Caesar says of the British Celts : “Hares, fowl, and geese they think it unlawful to eat, but rear them for pleasure and amusement” » (Ellis, 107-109). Il y a encore ce décor de rivière, d'arbres, de pierres et de « long ciel occidental » (« the long west sky ») qui disent la présence d'un fonds irlandais hérité du fond des âges : « the old dark ». La multiplication de la désinence « -ing » – même en l'absence de l'auxiliaire « be » – pointe peut-être vers l'origine celtique de la forme progressive en anglais. McGrath n'était pas irlandophone mais avait été bercé par les rythmes de cette langue.

Paul Muldoon parlait d'une dimension conflictuelle du *féth fíada* : alors que la chasse s'éloigne, les arbres répercutent cet antagonisme venu d'Irlande – « Sword Land ³²⁵ » : « the leaves were clashing/ Their little leathery swords ».

Notre lecture de ce passage s'est faite au seul prisme de l'irlandicité ³²⁶. McGrath écrit toutefois *Letter* pour « un ami imaginaire » qui a des chances d'être américain et risque donc de ne pas recevoir parfaitement cette forme de contenu irlandaise de son texte. C'est peut-être la raison pour laquelle il place un signal d'avertissement de changement de référent culturel entre la mention du « Mariage/ Rouge » et la descente des époux à la rivière. Le rouge est une couleur très présente dans l'ancienne littérature irlandaise, le cycle mythologique d'Ulster notamment : suivent immédiatement deux formules cryptiques qui semblent dire que la sacralité ou le mystère de ce mariage ne se peuvent

³²⁴ En témoigne la quatrième branche du Mabinogi, « Math, fils de Mathonwy ». *Les Mabinogion, contes bardiques gallois*, trad. Joseph Loth (Paris : Les Presses d'Aujourd'hui, 1979)59-81. Un toponyme gallois dans ce récit – *Mochnant* – signifie « ruisseau aux porcs » (*ibid.*, p. 62). La fuite dans les tertres des Tuatha Dé Danann étant au principe des manifestations du *féth fíada* dont l'extrait de McGrath démontre la prégnance sur un esprit nourri d'irlandicité, il est opportun de rappeler qu'une fois réfugiés dans les tertres, les Tuatha Dé Danann « élirent pour roi Mananann Mac Lîr, et celui-ci leur prodigua ses cochons pour le festin d'immortalité que présidait le forgeron Goibniu » (Markale, 1971, 35).

³²⁵ « Still, a violence lurks./ Recall Blind Tadhg's name/ for our land : Sword Land) ». « Sword Land », *The Dead Kingdom* (Portlaoise, Winston-Salem, Dundonald: The Dolmen Press, Blackstaff Press, Oxford University Press, 1984) 33. [Montague, 1984]

³²⁶ Nous revenons plus loin brièvement sur les résonances historiques et politiques de cette scène.

comprendre qu'à travers la grille de lecture d'une numérogie très personnelle : connaissance ésotérique donc, réservée aux initiés, et qui plus est, désormais oubliée :

Count of my name, number

Of my secret beast –

All true marriages are sacred and shake the King of the Year

Out of his sleepy past ...

No – it was only

How to be happy.

(They've changed all the names ; those systems are *long* forgotten,

But that's what it was.)

(*LIF*, 88)

Féth fíada, mode d'emploi ³²⁷.

2.3.4. *Dinnseanchas* (*The lore of place*)

Interest in placenames has a long history in Ireland and it was common for a place to have a poem or legend associated with it. This type of lore is known as *Dinnseanchas* ("topographical lore"). In the days before maps, it had a military and political value as a way of remembering the topography of an area. It is mentioned, for example, as an important element in the education of Cú Chulainn. Part of the responsibility of the poets was maintaining the *dinnseanchas* in the common memory from generation to generation. They were regularly called upon also to add new places to the collection. A historical or legendary event already associated with the place often provided them with subject matter but if one was not available they were happy enough to create one from scratch. It is thought that several individual collections of *dinnseanchas* grew up in separate areas of the country and that eventually, an effort was made to integrate them into a single work. Two versions of this collected *dinnseanchas* survive, one in the 12th century manuscript *The Book of Leinster* and the other found in several manuscripts, some of which have a direct link with Sligo, for example, *The Book of Ballymote*, *The Book of Leckan* and the *Yellow Book of Leckan*.³²⁸

³²⁷ McGrath intitule un poème d'*Echoes Inside the Labyrinth* « The Trembling of the Veil », qui s'achève ainsi : « There is something here [...]. joke or discovery [...] ». Ce texte n'a par ailleurs que peu d'intérêt.

³²⁸ http://staffweb.itsligo.ie/staff/jforan/Irish_project/Alt9/alt9ai.htm

Translations, la pièce de Brian Friel, permet de saisir l'importance des toponymes pour les Irlandais : leur traduction par les militaires de l'armée britannique chargé d'établir la première carte d'état-major du Donegal – nous sommes en 1833 – provoque, dans une petite bourgade, une réaction violente d'une partie de la communauté ³²⁹. *Letter to an Imaginary Friend* fait entrer au moins un territoire neuf sur la carte littéraire des États-Unis : « Cold Bay, Adak, Sitka, Indifference Bay// Kulaga. Semisoposhnoi. Dutch Harbor/ [...] Kiska » (*LIF*, 101). C'est l'archipel des Aléoutiennes, où McGrath est affecté de 1942 à 1945 et il procède ici à la récitation rythmée des noms de lieu. Cette expansion de la géographie littéraire se fait via le canal militaire, dans la tradition de la « grande connaissance du lieu ».

Cette tradition est le fruit d'une culture orale dont les acquis sont confiés aux capacités mnémoniques de certains de ses membres. McGrath fait explicitement le lien alors que son je est revenu sur son territoire familial qu'il reconnaît, comme un topographe :

And what's here – on the little bluff
 Over the little river ?
 A way station, merely ;
 A halfway house for the Indian dead – alphabetic
 Boneyard ...
 It was here the Sioux had a camp on the long trail
 Cutting the loops of the rivers from beyond the Missouri and Mandan
 East : toward Big Stone Lake and beyond to the Pipestone Quarry,
 The place of peace.
 (*LIF*, 241)

Le narrateur, devant les tombes anonymes du petit cimetière indien, est ramené à ce « savoir des lieux » qui passe par leur nom et l'anecdote qui leur est attachée, souvent inscrite dans le nom lui-même, qui peut désigner la fonction de l'endroit : « The place of peace ». L'irlandicité en McGrath n'est certainement pas étrangère à sa solidarité avec les aborigènes américains, qui allait de soi.

³²⁹ Brian Friel, *Translations*, (London, Boston: Faber and Faber, 1981)

C'est lors des libations de cette nuit de Noël avant la crise économique de 1929 évoquée dans *Letter, Part IV*, que l'Irlande devient un repère pour le 'je-persona' enfant. La fumée de toutes les pipes crée un voile grâce auquel la frontière entre les hommes et les dieux – l'autre monde – se brouille. Du flou momentanée de cette bipartition – que reflète le « half-heard » (*LIF*, 364) qualifiant la perception par l'enfant du cours de la conversation – ressort un gain de netteté dans sa géographie et un toponyme se précise :

From my place, adoze at the edge of the light, the half-heard talk
Fills in a children's map of a magical place I've heard
Named "Ireland" ...
 "Ireelan" ...
 "Eire" ...
 "that damned country" ...
 and "the Ould
Sod."
(*LIF*, 364)

Et la cartographie se poursuit avec l'énoncé des subdivisions du territoire désigné par le premier toponyme et le récit des événements légendaires qui s'attachent à chacune d'entre elles. Par l'enchantement du *ceo sídhe*, signe de *féth fíada*, c'est l'ancien royaume du peuple confiné dans l'espace souterrain des tertres qui ouvre le dit du *dinnseanchas* :

 And I've heard of Tuatha, the ancient hierarchic stronghold
 Of the McGrath kings : that rests at the exact center of the world.
 It was here my family ruled for a full fifteen minutes
 Before the creation of Adam.
 Tuatha the Magnificent ! [...]
 [...]
 Ten thousand miles to the north is a great enemy : the Orange
 (Only the true Irish have enemies who are Supernatural
 Fruit). His other name is Six Countries. He is
 An Infidel
 [...]

Ten thousand miles south of Tuatha, in County Kerry,
 Are the ancestral domains of those great kings the Sheas
 (With their valiant retainers : the Fitz-Any-and-Everybody),
 Legendary allies of the McGraths [...]
 [...]
 And now, out of the fog, comes our genealogizer
 And keeper of begats. A little wizened-up wisp of a man :
 (*LIF*, 365-366)

Le « généalogieur », « gardien des engendrés », a lui-même toutes les apparences des peuples des tertres : « little », (will-o'-the-?) « wisp of a man » – « of » est marqueur d'opération d'identification entre le terme de gauche et celui de droite –, et cette provenance du brouillard. À l'interface de l'espace et du temps, il délimite l'un et dé-limite l'autre. Il détient la connaissance des lieux mais les lieux sont/ font les hommes – « His other name is Six Countries » – et réciproquement : « Man is the fate of his place and place the fate of the man/ And of time... » (*LIF*, 238)

2.3.5. Eau

« Sometimes I don't know which is better:/ The land at the edge of the water/ Or the water at the edge of the land ». ³³⁰

LOON

Something crying on the empty lake
 A cry with long legs
 A cry that goes far into the forest ;
 Into the weedy bottom and deep of the lake ;
 Out to the stars : and back.
 (*DS*, 117)

Dans ces deux poèmes, extraits de *Death Song*, la centralité de l'élément « eau » dans la poésie de McGrath apparaît clairement. L'hésitation du premier poème, certes modulée par le « sometimes »

³³⁰ « At Lost Lake », *Death Song* (Port Townsend, Washington: Copper Canyon Press, 1991) 113.

initial, porte en elle-même une réponse à la question posée et établit la nette prééminence occasionnelle de l'eau sur la terre : le deuxième et dernier terme énoncé, par sa place, prend, conformément aux conventions de la rhétorique, le pas sur le premier. Celui qui parle sait bien, de temps à autre, que l'eau vaut mieux que la terre. Notamment ici et maintenant, au moment de l'énonciation. Lost Lake est situé dans le Otter Tail County, une zone de tourbières de l'ouest du Minnesota où on trouve un Glendalough State Park³³¹. Mais le toponyme suggère aussi un lieu tout indiqué pour dire un « chant de mort » – c'est le titre du recueil et ce poème est un des derniers. Le « lac perdu », dans cette région qui a des traits géologiques communs avec l'Irlande – la terre de ses ancêtres que McGrath avait visitée – ramène à la conscience de celui qui se sait perdu – un chant de mort ne se conçoit qu'en pleine conscience – un fonds irlandais celtique où la mort est le plus souvent associée à un départ vers l'autre monde par voie aquatique : « The gathering place of the souls of the dead was always regarded as a small island to the south-west of Ireland [...]. The souls were then transported by the god of the dead to the Otherworld » (Ellis, 181). Le deuxième poème – que McGrath avait choisi pour clore son œuvre – a pour titre le nom d'un palmipède, le « plongeon », ainsi nommé à cause de la façon dont il procède à la recherche de nourriture. Nous nous contenterons d'observer pour l'instant que le sujet de l'énonciation de McGrath désigne comme origine de l'énoncé-cri de son dernier poème est une voix venue de l'eau. Ce n'est pas n'importe quelle voix. Au début des pages qu'il consacre à cet oiseau dans *Walden*, Thoreau rappelle son nom scientifique : « *Colymbys glacialis*³³² ». Cet oiseau dont le cri monte jusqu'au ciel dans « Loon » est, dans les lettres, habité par Saint Colomban, haute figure du christianisme irlandais, mort en 615 (Markale, 1983, 48-50). Il n'en est peut-être pas de même dans l'esprit. La colombe vient du froid. Mais la teneur du message est aussi dans le véhicule du code. Et ces ultimes poèmes, par les échos irlandais qui s'y entendent, redisent l'allégeance de fait de McGrath à ses sources : « in the ancient Celtic world, water was the source of health as well as of life. The link with water, the divine waters from heaven from which the Celtic peoples, according to their philosophy, had their origin, was all-

³³¹ Glendalough, aujourd'hui dans le comté de Wicklow en République d'Irlande, fut le lieu d'implantation par saint Kevin, d'une importante colonie monastique. L'abbaye, construite au 11^e siècle en bordure d'un lac, a été remarquablement préservée par le temps.

³³² Henry David Thoreau, *Walden*, ed. Walter Harding (New York: Washington Square Press, 1968) 177

pervasive » (Ellis, 112). « The wave cry, the wind cry, the vast waters/ Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning. ³³³ » (Eliot, *CP*, 204) Ces lignes de *Burnt Norton*, écrites par un poète du camp adverse – du point de vue de McGrath le communiste – trouvent ici un champ d’application paradoxal encore que, parvenus à ce point de notre parcours, nous soyons fondés à dire que l’irlandicité de McGrath a toujours été une composante de son écriture, à des dilutions variables. Dans ces derniers poèmes, il porte son commencement.

Puisque *A River Runs Through It* a déjà été fait, *River of All Returns* serait un titre possible si un film sur la vie de McGrath est réalisé un jour, qui prendrait pour base *Letter to an Imaginary Friend*. Les cours d’eau arrivent dès l’entrée du poème, dans le fragment de récit épique enchâssé dans la première page : « Finding the plain, the bitter water,/ the iron rivers of the black North » (*LIF*, 3). La minéralité de ces rivières – négation même de leur fluidité – semble leur affecter un coefficient d’adversité : mais la suite tend à prouver que l’expression de cette adversité ne renvoie pas à une isotopie négative. Nous avons déjà évoqué la valorisation de « North », qui n’est pas une latitude facile ; l’ordinaire – « plain » – y est fait d’âpreté : âpre – « bitter » – sera la lutte, nécessaire, qui passe par le nord. Mais les rivières sont par là-même d’emblée placées dans le contexte du mouvement – certes difficile – des hommes et l’eau retrouve toute sa liquidité, en lien étroit avec l’Irlande, lorsque l’autobiographie débute à proprement parler, avec la représentation de la course originale du ‘je-persona’ enfant, une fuite-quête loin de l’arche irlandaise, mais dans laquelle le fuyard emporte avec lui ce et ceux qu’il quitte : « How could I leave them » (*LIF*, 5) ? L’héritage irlandais est dans les arrêts – « stations » – de la ligne de fuite :

Way stations on the underground journey ; the boy running, running ...
– Search for Lough Derg, or the holy waters of the Cheyenne,
Or the calf-deep Maple. Running away
I had the pleasure of their company ... (*LIF*, 6)

La course est pèlerinage car tel est le sens de « to go on station ». « Station Island », encore appelée Purgatoire de saint Patrick, se trouve dans le Donegal, au milieu du Lough Derg, « Lac Rouge » selon

³³³ T.S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber and Faber Limited, 1963, 204. [Eliot, *CP*]

l'ancienne étymologie, car le saint l'aurait rougi du sang du dernier serpent. La sainteté de ces eaux irlandaises passe, par hypallage, dans l'hydrographie du Dakota du Nord et donc dans la rivière familière, celle du territoire matriciel, diagonale constante à l'itinéraire du je, croisée et recroisée, et toujours protectrice dans son obscurité ombreuse, source, jamais tarie, d'espoir, à travers toutes les vicissitudes :

Five, ten, or twenty, I followed the coulee hills
Into the dreaming green of the river shade,
[...]
The kittycorner river cut through the buggy
Through Dachau and Thaelmann
Rolfe in Spain
Through the placid woodchuck-coughing afternoon
Drifting
Past Greenwich, Baton Rouge, Sheldon, Rome
And past Red Hook and Mobile where the rivers mourn,
Old Thames, Missouri, Rio Hondo. Now
In far Los Angeles I hear
The Flying Dutchman in the dry river
Mourning. Mourning.
Ancestral night ...

Le véhicule de transport familial de l'enfance – le boghei – est ici métonymie de celui de ses occupants qui l'investit du présent de ses mots pour un bilan, en 1954-1955, au terme de l'écoulement d'une tranche de temps qui a vu se succéder l'élan de solidarité des Brigades internationales pendant la Guerre civile en Espagne ³³⁴ – positif pour un membre du *CPUSA* – et le désespoir absolu des camps de concentration. Imperturbablement, la petite rivière a continué son cours diagonal autant en des périodes d'optimisme ou de pessimisme procurées par l'histoire que dans des temps de sérénité individuelle. La difficulté à rapporter « drifting » à un sujet précis n'est pas un hasard. Le je et la rivière se mêlent, au

³³⁴ Le Bataillon Thaelmann (du nom d'Ernst Thälmann – 1896-1944 –, un membre de la gauche berlinoise du parti communiste allemand), formé en novembre 1936 faisait partie de la 12^{ème} Brigade internationale). Ed Rolfe, poète communiste américain, combattit en Espagne en 1937-1938.

gré de lieux qui rejoignent à un titre ou à un autre la biographie ou l'œuvre de McGrath, pour constituer une seule hydrographie qui manque de venir mourir dans le présent de Los Angeles, où la disette d'eau est symptôme de la privation de liberté. L'exploration du bassin géo-textuel en amont est une longue excursion.

De Greenwich sur les berges de la Tamise – McGrath, boursier Rhodes, passe l'année universitaire 1947-1948 au Royaume-Uni – à Baton Rouge où McGrath fut étudiant en 1939-1940. Puis Sheldon, le village de l'enfance et Rome qui, outre la capitale italienne, pourrait bien signifier ici la religion catholique. Red Hook fait partie de Brooklyn et le toponyme apparaît à plusieurs reprises dans *This Coffin Has No Handles* dans un contexte macabre : « Off Red Hook the tides deposit the corpse on your grappling hook [...] » (*Coffin*, 2). En plus d'être un cours d'eau et une ville de l'Alabama, « Mobile » entre en résonance avec « The Mobile » et « Perpetual Motion », deux poèmes de *Figures of the Double World*. Le mot fait antanaclase : transition entre villes, cours d'eau en même temps qu'image du mouvement. Mobile est à l'embouchure de la Mobile River de même que Red Hook est à celle de l'East River. D'où il s'ensuit que ces deux lieux sont associés au deuil des rivières, au contraire de *Old (Father) Thames*, du Missouri qui est vers l'amont du Mississippi et de Rio Hondo, une ville du Los Angeles County, source par sa proximité de Santa Fe Springs, l'agglomération contiguë. Les sources sauvent toujours. Old Thames, Missouri et Rio Hondo vont à rebours de Red Hook et Mobile. Ce qui ramène à l'interprétation de « ancestral night ». La proximité de l'origine que le syntagme indique fait contrepoids au tarissement de la rivière à Los Angeles.

Mais un cheminement intertextuel plus précis – qui fut le nôtre avant que l'Internet ne nous permette de découvrir la proximité géographique de Rio Hondo et de Santa Fe Springs par le biais du détail du bassin de recrutement d'un établissement scolaire – permet de fonder de façon plus fructueuse le sens positif que nous lisons dans Rio Hondo et sa proximité de l'eau jaillissante. Il y a, dans l'œuvre de McGrath, un seul autre exemple où un toponyme à consonance espagnole soit lié à l'évocation de l'eau. Rio Hondo renvoie à Pueblo, cette ville du Colorado, au nom à consonance espagnole plein de sens pour un poète communiste – *pueblo* est « ville », « village » ou « le peuple » en espagnol – qui autant dans *Coffin* que dans un poème en deux parties de *Figures*, représente un lieu idéal, fugitivement entrevu mais dont la force du souvenir dit la nécessaire réalité. Ce lieu apparaît une première fois dans

Coffin écrit en 1948 (p. 75) mais bien que son évocation soit assez précise, la localisation géographique y reste vague : « There wasn't anything special about the town, perhaps. There are lots of them like it in Colorado, New Mexico, Arizona, California ». Deux pages plus loin, le narrateur, qui ferme un peu les yeux, assis sur une chaise de Pennsylvania Station, a la vision de toutes les destinations des trains et dans la même énumération figurent « Pueblo » et « Mobile » (*Coffin*, 77). Dans le poème de *Figures*, la ville-oasis est nommée : c'est Pueblo et la description correspond à celle de *Coffin*, sur un point particulier, qui est que l'eau jaillit en son centre.

« At the bottom there would be a little square, and, in the middle of it, the sound of water from a well or a fountain [...] » (*Coffin*, 75). « And the narrow streets defy direction,/ Carry you along past doorway and patio,/ Mysterious with living, in the Mexican quarter ;/ Past Hidden voices, laughter and birdsong,/ Carry you along to the last turn where/ The small trapped fountain dozing in the square,/ Hypnotic sunlight, the healing sound of water,/ Caress the morning like a benediction. » (*Figures*, 52)

Où nous retrouvons cette valeur curative – « healing » – et sacrée – « benediction » – de l'eau dans la culture celte. (Graphiquement et étymologiquement, « pueblo » et « Poblacht nah-Éireann », le nom gaélique de la république d'Irlande, sont d'ailleurs apparentés.) McGrath est donc arrivé à « Rio Hondo » par « Pueblo » interposé, la trace de ce relais étant ici « Mobile », présent tant dans *Figures* – où apparaissent « The Mobile » et « Pueblo ! Pueblo ! » – que dans *Coffin*. Le choix de « Rio Hondo » se justifie par la géographie. La proximité de Rio Hondo et de Los Angeles est un fait. De plus, Rio Hondo n'est pas directement au moins, un cours d'eau, et fait donc interface avec ce qui suit. On aura compris tout ce que cette cohérence a de ludique, pour celui qui crypte le texte comme pour celui qui le décrypte, un jeu d'érudition cher à la littérature irlandaise : Muldoon parle, à propos de Patrick Kavanagh de « this arcane and esoteric aspect of several other Irish writers, including C.S. Lewis, Thomas McGrevy and Louis MacNeice » (Muldoon, 2000, 69). Le décryptage est une mise en abyme de la remontée vers les sources ³³⁵.

³³⁵ Les deux textes de McGrath – tant le poème que l'extrait de son roman – pourraient bien constituer l'hypotexte de « The Instruction Manual » de John Ashbery dans *Some Trees* (New York : The Ecco Press, 1956, pp. 14-18), promenade imaginaire dans Guadalajara, qui fait aussi pénétrer dans l'intimité d'un patio. « Memories of a town I have never known », écrit McGrath dans « Pueblo ! Pueblo ! » ; « City I wanted most to see , and most did not see, in Mexico ! », écrit Ashbery. La promenade d'Ashbery est la promenade d'un peintre ; il y a dans le texte de McGrath, aussi des notations en ce sens. La date de publication de *Displaced Persons* de Don Gordon – 1958 – où figure un poème intitulé « Guadalajara », ne préjuge pas de la date à laquelle ce texte particulier a été publié

La « nuit ancestrale » semble donc suspendre le deuil plutôt qu'elle ne le continue : elle prolonge l'ombre de la rivière et son vert rêveur. « Shade » est ici l'ombre protectrice, non pas « Hadès », séjour des morts. L'ancestralité de cette nuit renvoie à ce côté-ci de la vie, à la viridité dans l'irlandicité. Cette nuit est, malgré tout, noire et riche de la fécondité des sources, moyennant une fidélité au cours erratique de leur devenir dont il est facile de perdre l'« indirection ».

Drift : la dérive et l'errance sur l'eau, c'est la dynamique des *immrama* – « navigations » – genre littéraire irlandais par excellence, où le protagoniste aboutit dans d'autres mondes. L'*Immram Bran mac Faibal* (*La Navigation de Bran, fils de Fébal*) et l'*Immram Curaig Maile Duin* (*La Navigation du coracle de Maelduin*) sont les deux exemples les plus célèbres. La pomme apparaît dans les deux récits à des moments clés du voyage. Ainsi dans le second :

When they went from the island they were a long while voyaging, without food, hungrily, till they found (another) island, with a great cliff round it on every side, and therein was a long, narrow wood, and great was its length and its narrowness. When Máel Dúin reached that wood he took (from it) a rod in his hand as he passed it. Three days and three nights the rod remained in his hand, while the boat was under sail, coasting the cliff, and on the third day he found a cluster, of three apples at the end of the rod. For forty nights each of these apples sufficed them ³³⁶.

Il se trouve qu'on dénombre quarante occurrences de *drift* ou de ses dérivés – tel *adrift* – dans *Letter* et que les pommes sont mises particulièrement en relief. On observe d'autre part, à mesure qu'on avance dans le poème, une moindre fréquence de *drift*, cependant que les pommes gagnent leur visibilité

pour la première fois. Et là encore, il y a des ressemblances certaines entre la partie vespérale de la déambulation d'Ashbery qui l'amène vers la tour rose délavé de l'église où il sympathise avec le vieux concierge et le je de Gordon, pris dans des souvenirs réels : « I remember the sun falling out of Mexico/ into western water,/ In the onyx light the old man on a rooftop/ in Guadalajara/ Under a rain of bell notes from the pink cathedral/ putting his plants to sleep » (*op. cit.*, 34). « The Migration of Cities » (écrit à la fin des années 1980) de McGrath pourrait boucler la boucle. Une énumération de lieux aimés sud-américains (ou du Sud hispanique des États-Unis) – réels ou imaginaires – fait se succéder Guadalajara (associable à Gordon et Ashbery), Isla Negra (associée à Neruda) et Pah-gotzin-kay (associé à Geronimo et au territoire de l'œuvre mcgrathienne). La totalité de la strophe suivante est consacrée à Pueblo : « And I love even little forgotten Pueblo/ (In Colorado) for I saw it once : “shining between earth and heaven,”/ As the Compañeros and I rode on a slow freight -/ Behind a locomotive powered by tequila and chilis -/ Toward nowhere: besotted by wild hope and tortillas » (*Selected*, 150). Ajoutons que le complexe sidérurgique de Pueblo fut un des fleurons de l'empire de Rockefeller (Dubofsky, 6).

³³⁶ <http://www.lamp.ac.uk/celtic/AlphaCata.htm>

maximale dans la deuxième moitié de l'œuvre. *Drift* apparaît ainsi 21 fois dans *Part I* (131 pages), 11 fois dans *Part II* (138 pages), 5 fois dans *Part III* (83 pages) et 2 fois dans *Part IV* (50 pages). La première occurrence d'*apple* relie le fruit à l'or. Je parle de « The golden apple of my discontent » (*LIF*, 37). Cette pomme est précieuse parce que l'insatisfaction est motrice. La même association entre le fruit et le métal doré se retrouve dans le premier retour du mot pour dire la destination de l'exode de nombreux fermiers du Dakota du Nord durant la sécheresse des années 1930 ; les deux mots ensemble sont indexés sur une isotopie « ouest » : « the golden apples of the Oregon » (*LIF*, 58) renvoie doublement aux pommes d'or – « golden » et « Oregon » – du jardin des Hespérides, le jardin des dieux aux limites occidentales de la terre que gardaient les trois « nymphes du couchant » avec l'aide d'un dragon. La dernière occurrence signale encore un encodage d'irlandicité. Dans le paradis végétal du second étage céleste du rêve de *Part IV*, nous trouvons l'enchaînement suivant :

oak...

Iris bloom under apple tree !

And farther west,

Out on the prairie [...]

[...]

[...]

the dance of the honeybee –

Mercurial sailor of the summer seas at home in all ports:

Sweet-talking Sinbad !)

(*LIF*, 381-382)

Nous ne reviendrons pas sur la signification druidique du chêne ; son voisinage est celui d'une fleur dont l'état de fleurissement fait entendre le nom du personnage principal d'*Ulysse*, outre le fait qu'elle soit presque irlandaise – « iris »-(h) – qui se trouve sous un pommier : or « Celtic legend has a magical isle known as “ablach”, which was “rich in apples”, a variant of which may have been the root of the Avalon theme ³³⁷ ». Geoffrey de Monmouth est le premier à faire référence à Avalon dans *Historia Regum Britanniae* : « he refers to it twice, calling it « Insula Avallonis ». In his later *Vita Merlini*, he calls it “Insula Pomorum” – « Island of Apples » – and states that it lies somewhere in the western

³³⁷ <http://camelot.celtic-twilight.com/infopedia/a/avalon.htm>

sea ³³⁸ ». L'ouest est en effet contigu à ce pommier et si la suite du texte fait traverser l'Atlantique vers la prairie américaine, c'est pour y retrouver Sindbad qui, dans *Letter*, a servi de métaphore pour caractériser le père du narrateur, Irlandais – « my skippering Irish father, landlocked Sinbad » (*LIF*, 4) –, capitaine de son arche au cœur des terres. Encore que l'*Immram Bran mac Faibal* fasse explicitement la comparaison entre les étendues de la mer et celles où l'abeille trouve à butiner :

So he (Manannán) sang these thirty quatrains to Bran:

Bran deems it a marvellous beauty
In his coracle across the clear sea:
While to me in my chariot from afar
It is a flowery plain on which he rides about.

What is a clear sea,
For the prowed skiff in which Bran is,
That is a happy plain with profusion of flowers
To me from the chariot of two wheels ³³⁹.

Manannán, fils de Lîr, que rencontre Bran, est le dieu de la mer, et celui des Tuatha Dé Danann qui a refusé de vivre dans les *tumuli*. On le croise dans *Letter*, lors du festin de la nuit de Noël, où, après avoir sacrifié aux rituels de l'Église catholique, l'assemblée remonte à des temps plus anciens : « “And ‘twas long before Jesus, Mary and Joseph *thim* times was – / ‘Twas the times of Brigid Herself – and Mananaan, and .../ A long time ago to say it simple !” » (360). Entre la première et la dernière des occurrences d'*apple*, il y a eu deux moments forts dont le sujet était la pomme : la célébration profane d'un fruit non-défendu (*Part III*, I, 3) et la descente à la cave, commentée plus haut, pour en remonter les pommes de Noël. Il nous semble donc que l'hypothèse de l'*immram* comme hypotexte souple de ce long trajet erratique qu'est *Letter* n'est pas à exclure. Après la longue dérive, passant à l'occasion par des antanaclases – comme lorsque *drift* désigne une congère – les Iles Fortunées, l'Ile des Pommes se

³³⁸ voir note précédente.

³³⁹ https://www.yorku.ca/inpar/bran_meyer.pdf

matérialise. Un poème bref de *Passages* – un recueil publié alors que l’écriture de *Part III* est en cours – s’intitule « Journeys » et présente d’évidentes similitudes avec les « navigations » :

JOURNEYS

Sometime on the long voyage back
The sea entered my body,
Stealthy, female and full of recognitions.

Now, two months returned to the flat prairie,
It still lives in my flesh.

Perhaps I shall spend the rest of my life
In an open boat
Drifting
Far from land.
(*Passages*, 145)

« ‘Immram’ ou le voyage vers l’identité » : c’est le titre d’une étude récente ³⁴⁰ d’un poème de Paul Muldoon ³⁴¹ qui revisite le genre. *Letter* pourrait être un tel voyage d’où émerge l’identité culturelle, politique, poétique complexe qui fait l’objet du présent travail.

Dans la première des deux suites poétiques de John Montague que nous avons choisies comme étalons de mesure de l’irlandicité, la rivière de l’enfance est remontée jusqu’à sa source. La remémoration de la sensation tactile de ce poulx qui bat dans l’obscurité est, pour le je l’occasion de mesurer la complexité des ramifications d’une vie et de l’histoire, à l’épreuve de son origine. « I came/
Upon a pool of ebony water/ Fenced by rocks [...] // that/ Wavering pulse leading to/ The central heart
where/ The spring beat, so icy-cold/ I shiver now in recollection, // (The pattern history weaves/ From
one small backward place » (Montague, 1972, 52-53). Dans le second texte, *The Dead Kingdom*, la

³⁴⁰ Florence Schneider, « ‘Immram’ ou le voyage vers l’identité », *Irlande : insularité, singularité ? Actes du colloque de la Société française d’études irlandaises, Université de Perpignan, 23-24 mars 2001* (Presses universitaires de Perpignan) 35-47. [*Irlande : insularité, singularité ?*]

³⁴¹ Paul Muldoon, *Why Brownee Left* (London: Faber and Faber, 1980).

remontée du cours du temps, à l'occasion de la mort de la mère du 'je-persona', donne lieu à de multiples réseaux aquifères. L'image du saumon qui remonte le torrent pour frayer ouvre le poème éponyme de la première section du livre, « Upstream » : suivent « A Murmuring Stream », « Bog Royal » – « Across the Bog of Allen/ (a sea of black peat,/ our land's wet matrix) » –, « Red Island », « Lake Dwelling : Crannóg », « The Well Dreams », « Border Lake » (Montague, 1984, 11-12 ; 13-14 ; 25-26 ; 29-30 ; 31-32 ; 38-40 ; 44). Partant du bord de mer à l'annonce de la nouvelle qui scelle un royaume familial dans la mort, le livre se construit en un parcours méthodique qui repasse par les lieux essentiels du temps vécu du sujet célébrant/ déplorant – dont l'Amérique où il est né – et par les moments fondateurs qui ont inscrit la violence dans le lieu de l'Irlande, pour revenir, en une boucle qui se ferme, à la fugacité du présent. Nous lisons les quelque vingt-deux passages du texte de *Letter* par la rivière du paysage premier, au fond du *coulee*, comme des *nostoi* chargés d'irlandicité fluviale. Le retour fait aussi partie de l'*immram*. Est-ce l'*immram* d'un objet inanimé qui a séduit McGrath dans la nouvelle de Malcolm Lowry, « The Bravest Boat ³⁴² », et l'a conduit à accepter d'en faire un scénario ³⁴³ ? Un bateau-jouet est lancé à l'eau par un enfant de dix ans avec, comme une bouteille à la mer, un message à l'intérieur. Il est découvert, douze ans plus tard par Astrid, âgée de sept ans. L'expéditeur du message et sa lectrice deviennent plus tard mari et femme. L'histoire se passe vingt-neuf ans jour pour jour après le lancement du bateau et sept ans après le mariage. La voix *off* du narrateur raconte : « But how could they stop thinking of the little boat ? Twelve years it had wandered. Through the tempests of winter, over sunny summer seas. What tide rips caught it ? What wild sea birds swooped on it ? Perhaps warm currents had edged it lazily toward land » (McGrath, 1961, 8). Ainsi que le poème « Journeys » le laissait entendre et conformément à ce que nous avons remarqué dans notre résumé de la section « New Poems » de *Selected Poems, 1938-1988*, l'imaginaire de McGrath est devenu, au fil des années, de plus en plus océanique.

³⁴² Malcolm Lowry, « The Bravest Boat », *Hear Us O Lord From Heaven Thy Dwelling Place and Lunar Caustic* (1961; 1963; Penguin Books, 1979)11-25.

³⁴³ Thomas McGrath, Screen play *The Bravest Boat* September 11, 1961. Thomas McGrath Papers. Elwyn B. Robinson Department of Special Collections, Chester Fritz Library, University of North Dakota, Grand Forks, North Dakota 58202, Box 1, Folder 38.][McGrath, 1961]

2.3.6. Famille

Chez J. Montague, la piété filiale envers les ascendants et les morts est une constante ³⁴⁴. Le sujet porte en lui un emboîtement d'exils douloureux : séparation mère/ fils dans la petite enfance pour raisons économiques, séparation père/ fils lorsque le premier reste aux États-Unis alors que le reste de la famille rentre en Irlande, exil dans sa propre langue avec le tabou sur l'accent américain dans l'école irlandaise qu'il fréquente, partition de l'Irlande vécue en tant qu'individu. Il résulte de ces exils répétés un resserrement du lien familial qui, poétiquement, se dit sur les deux versants du lyrique que sont la déploration et la célébration (Montague, 1984). Les diasporas se prêtent au lyrisme.

L'irlandicité de McGrath dans son rendu de la famille réside dans le fait que c'est aussi sur fond d'exil qu'il démontre à sa micro-communauté première, une loyauté empreinte de tendresse et de sentimentalisme. L'exil n'est pas directement celui de l'émigré mais plus généralement du départ : toujours-déjà là, dès le premier livre, comme dans « Landscape » : « It was time to be going then from that place to another/ To the place of the high academic winds and the sad /children who dwell there » (*Manifesto*). La rétrospective de *Letter* nous permet de rapprocher ce poème de jeunesse d'une section dans *Le jeune faune* sur le départ pour l'université :

And the dash light gleams in the hair of my littlest brother.

“Where will you go ?” he says. “Is it far to the town

Where they keep the college ?”

He is five years old, maybe seven.

“What will you learn to know ?”

I know it is warm in the car. The night stiffens

With black frost but the car is warm. What shall we learn

In the cold ? In the cold country where the books are burning ?

(*LIF*, 38)

³⁴⁴ Voir, dans *The Rough Field* (1972), toute la section II, « The Leaping Fire, I.M. Brigid Montague (1876-1966) » et I, 5 « Like dolmens round my childhood, the old people » (*ibid.*, 16). Dans *The Dead Kingdom*, les sections IV et V, « The Silver Flask » et « A Flowering Absence » sont un florilège d'élégies familiales.

La fin du premier traitement du sujet suggérait pourtant que le texte devait être lu comme une élégie inspirée par l'éloignement de l'être aimé, singulier : « I know you were there/ And that all was well then. I remember your voice,/ eyes, hands./ I remember your hair » (*Manifesto*). *Letter* gomme l'individualisation du deuil et sa cause pour l'orienter vers le groupe familial.

Ce groupe familial nous est montré, d'entrée de jeu, dans *Letter, Part I*, comme impossible à quitter, et ce sont des marqueurs d'irlandicité qui le suggèrent. « Ancestral baggage », nous l'avons dit, sont les mots qui viennent clore la première section, *Départs*. C'est le catholicisme qui fait percevoir la ferme comme arche, qui fait retrouver dans les bois, alors que Je cherche à s'échapper, une « obscurité de Noël » – « the Christmas dark of the woods » (*LIF*, 5) ; c'est encore le catholicisme qui à côté de la figure paternelle de Noé irlandais place la mère, toute cœur et *cookies*, qui, par la voie de l'obscurité douillette et parfumée de l'armoire à linge, fait à Dieu ses prières de vichy. Dans cette 'mère patrie' ou 'patrie mère', on bat bonne monnaie : « a mint of loving laughter » (*LIF*, 4). « How could I leave them ? » (*LIF*, 5) : le départ du berceau est donc voué à l'incomplétude et cette incapacité est structurante du je. Parti de la catholicité irlandaise et d'un répertoire de chansons, il les emporte avec lui, recouvrant la première épreuve du dehors d'une image empreinte de ce qu'il (ne) quitte (pas) : « I went alone/ Into the Christmas dark of the woods » (*LIF*, 5) ; dans l'hiver, il voit des harpes dans les formes qu'a soufflées le blizzard : musique paternelle. « Running away/ I had the pleasure of their company... » (*LIF*, 6)

En 1954, quand il écrit ces lignes au début de *Letter*, une euphorie encline à l'hyperbole – un trait de l'irlandicité littéraire – se fraie occasionnellement un passage dans l'écriture des scènes familiales de McGrath. Avant cette date, l'inclination permanente de l'immigré à percevoir l'exil – concrétion irlandaise – a trouvé, avec la mort du frère, justification. « And we have given hostages to the shadowing future/ (You Warren, and my brother [...]) » (*TWCM*, 87). McGrath est une voix poétique issue des années 1930, trempée par les séparations du second conflit mondial. Sa présentation de la famille est donc, dans les trois livres parus entre la fin de la guerre et le milieu des années 1950, exclusivement élégiaque. McGrath écrit des stèles. Il en écrira jusqu'au bout. Mais dans *Letter* – est-ce la houle de ce mètre qui permet toutes les outrances, ou bien la nécessité cinématographique d'un montage alterné de séquences d'ombres et de moments solaires pour porter le poème jusqu'au bout de son matériau ? – de même que la famille comme sujet conduit McGrath jusqu'aux confins larmoyants

de l'élégie, elle le mène aussi vers des sommets inégalés de jouissance du verbe. Entre crépuscule celtique et torrencialité joycienne, entre lyrisme et épopée balance l'autobiographie clanique de McGrath.

Au retour de *La corvée de paille*, la destination du soleil ce soir de décembre est décrite comme « the shandy westernnesses ... ». Entre ces « ouestitudes ambrées » et la descente du 'je-persona' enfant vers l'autre monde où il va chercher les pommes – deux items du fonds d'Irlande – la famille nucléaire du narrateur – celle de l'enfance ainsi que la cellule actuelle – fait l'objet d'une élégie appuyée : « Et quand on appuie à fond, comme au piano, sur la pédale hyperbolique de la représentation élégiaque, on atteint au pathos ³⁴⁵. » Le pathos du passage ci-dessous est produit par plusieurs facteurs. L'écrasement de la durée par l'emploi du présent pour référer à la fois au moment douloureux de la remémoration et au moment heureux remémoré accentue d'autant plus tout ce qui les sépare. Qui plus est, l'expression de cette séparation emploie les moyens les plus lourds : telle cette image de l'union parfaite, entre mains et cœurs, du père et de deux de ses enfants immédiatement brisée par la prolepse rappelant que lui et l'un des fils sont morts ; tel le contraste brutal entre obscurité et lumière, la précédence et la portée de la première rendant d'autant plus vive la douleur de la perte de la seconde ; tel le recours à l'exclamation qui oriente le lecteur vers une identification du père à cette « lanterne plus brillante que toutes les lunes ». Ce que P. Muldoon nomme 'ériniser' à propos des derniers paragraphes de « The Dead » de Joyce ³⁴⁶ où celui-ci rassemble en peu d'espace un concentré du construit sentimental de l'Irlande des nationalistes de la fin du 19e siècle, McGrath le fait peut-être aussi ici pour la famille catholique irlandaise :

And we three (who are now but one in the changed and changing
Dark of my personal fading and falling world) we three
Hand in hand and hand in heart sail to the house –
My father has lent me the light so we can go hand in hand,
Himself between us, the lantern brighter than any moon !
(LIF, 302)

³⁴⁵ Emmanuel Hocquard, « Cette histoire est la mienne, petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », *Ma Haie* (P.O.L., 2001) 467-489 ; 468. [Hocquard, 2001]

³⁴⁶ De *Hibernia*, le mot latin pour désigner l'Irlande, Muldoon dérive « hypernian » pour signifier l'exacerbation d'une conscience de l'irlandicité (Muldoon, 2000, 61).

« Sail » évoque une légèreté : marchent-ils sur l'eau de bonheur ? Et le mot vient en écho de l'
« arche » et de son capitaine.

Indoors, my mother bends over the stove, her face rosy
In the crackling woodfire that winks and spits from an open lid.
And we *all* there, then, as we were, once,
On the planet of sadness in a happy time. (We did not, then,
Miss you, Tomasito, an unsuffered age away
Waiting for all my errors to make me one time right.)
(*Ibid.*, 302)

Après le père, c'est au tour de la mère d'être nimbée de lumière, cette lumière du foyer que, littéralement, elle incarne – « her rosy face/ In the crackling woodfire ». L'euphorie dans la mise en relief de « all » et dans la série « there, then, as we were, once » suggèrent un « not all » et un « here, now, as I am, at present » aussi parfaitement dysphoriques. La conscience aiguë de la *fatal destiny*, de la quasi-incongruité d'un moment de bonheur en un lieu voué à la tristesse atteint le pathos dans les trois derniers vers, lorsque le temps écoulé entre le passé heureux mais enfui et la naissance manifestement bienvenue du fils est mesuré par le père en termes de souffrance évitée : l'absence momentanée du fils, dont il souffre, le conduit à cette vision des choses.

Le récapitulatif qui suit tend vers la crèche sans y parvenir. Il y a un bébé. C'est la nuit de Noël. Sur la page d'en face, « frost-furred horses » et « a cattle-barn night, star-lighted » (*LIF*, 302). La mère est presque immatérielle tant elle est un être de lumière. Le rôle du père est reconnu mais il est avant tout outil : porte-signaux de chair et d'os.

And so I will name them here for the last time, who were once
Upon the earth in a time greener than this :
My next brother Jim, then Joe, then my only sister Kathleen,
Then Martin, then Jack, the baby.

Now Jim and Jack have gone
Into the dark with my mother and father. But then –

Oh then !

How bright their faces shone that lamplit Christmas Eve!
And our mother, her whole being a lamp in all times and weather ...
And our father, the dear flesh-gantry that lifted us all from the dark...
(*Ibid.*, 303)

L'irlandicité est dans cette 'créchi-fiction' de la famille. « On s'interdit de comprendre quoi que ce soit à la crèche, si l'on ne comprend d'abord que l'image du monde dont elle offre une miniature est une image historique. Ce qu'elle nous montre, en effet, est précisément le monde de la fable ou du conte à l'instant où il se réveille de son sommeil enchanté pour entrer dans l'histoire ³⁴⁷ . » Or, cette scène 'créchi-forme' voudrait retrouver le monde antéhistorique de la pure lumière. Ce n'est pourtant pas la nostalgie qui donne sa forme à la crèche. Agamben parle de « la prolifération joyeuse et illimitée des figures et des épisodes – qui fait oublier la scène sacrée originelle et contraint l'œil à la rechercher laborieusement – toute distinction s'abolit entre le sacré et le profane, dont les deux sphères se rejoignent dans l'histoire » (Agamben, 1989, 157). Une tentative de soustraction à l'histoire n'est pas inamicale à l'irlandicité familialiste catholique ³⁴⁸. McGrath dénonce-t-il vraiment ce geste dans la scolie qui suit cette Sainte Famille aux lumières de Rembrandt ?

[In that transfiguring light, from the kitchen wall, a Christ
Opens his chest like an album to show his pierced heart
As he peers from a church calendar almost empty of days.
Now: say, then, who among you might not open your flesh
On an album of loss and pain – icons of those you have loved
Gone on without you: forever farther than Montana or sundown?
No Christ ever suffered pain longer or stronger than this...]
(*LIF*, 303)

³⁴⁷ Giorgio Agamben, « Fable et histoire : considérations sur la crèche », *Enfance et histoire*, trad. de l'italien par Yves Hersant (1978 ; Paris : Payot, 1989)153.

³⁴⁸ En janvier 1978, McGrath parlait d'un projet de poème destiné à son fils et déclarait : « It would be a little like *Letter*, but it would be much more historical. That's the word for it » (Stern, 1988b) 173. Il percevait donc, à ce moment-là, la présence de l'histoire dans *Letter* comme atténuée, filtrée, trop feutrée peut-être et envisageait l'écriture d'un texte où la primauté de l'histoire soit plus affirmée.

L'élégie familiale reste marquée par le sacré – « icons » – et le comparé – le Christ – est potentiellement dans le comparant – tout un chacun.

C'est une autre famille irlandaise qui se dit dans une langue qui jubile. Elle sort alors de sa définition nucléaire. Le registre est celui de la célébration :

I had the pleasure of their company ...
[...]
My seven-tongued family.
How could I escape?
[...]
I heard them laughing at the oarsmen's bench.
Conched in cowcatchers, they rambled at my side.
The seat of the buggy was wider than Texas
And slung to the axles were my rowdy cousins;
Riding the whippetrees: aunts, uncles, brothers,
Second cousins, great aunts, friends and neighbors
All holus-bolus, piss-proud, all sugar-and-shit,
A goddamned gallimaufry of ancestors.
(LIF, 7)

Les engagements politiques de McGrath font qu'il utilise à d'autres fins, dans le réveillon de *Letter, Part IV* essentiellement, la forme de la réunion de famille élargie comme véhicule de son message mondialiste. Mais l'« hyper-érinisation » confère à la circonstance un attrait folklorique au premier degré : c'est une réunion de famille à laquelle l'hyperbole prête une dimension épique, donc à même de contenir l'essence d'une nation. L'émigration est un laboratoire de la formation du sentiment national : le conglomérat du souvenir du pays quitté ou bien le volontarisme politique d'assimilation du pays d'accueil captent l'individu dans leurs filets. Le processus se traduit alors soit par le repli identitaire sur le territoire des ancêtres soit par un zèle patriotique pour le pays nouveau. Les élégies de *Letter, Part I* ou la grand'messe irlandaise épique et païenne de *Letter, Part IV* sont deux modes de manifestation de la première inclination.

Le paratexte nous apporte des matériaux intéressants sur le sentiment familial, quasi-clanique, de Thomas McGrath. Jack Beeching, un poète anglais de ses proches, note : « I suppose McGrath must

be the only poet of stature ever to write in a booklined room miscellaneous in its learning, yet with his grandfather's shillelagh ³⁴⁹ hung on the wall somewhere or other, pretty much as his Irish-speaking grandmother might have nailed up a crucifix ³⁵⁰ ». La double allégeance de McGrath à la famille irlandaise se retrouve dans cette anecdote : tantôt élégiaque, il la dit en ne heurtant pas l'idiome de la catholicité, voire en le reprenant ; tantôt épique, il en restitue le foisonnement en brandissant un bâton de poète guerrier.

2.3.7. « Genet faggots »

Lors de la diatribe contre la 'Los Angelisation' de la société américaine après 1945, le je du poème analyse les causes de ce qu'il ressent comme une mutilation des esprits. L'homosexualité est sur sa liste noire, visée ici, à travers la figure emblématique de Jean Genet. McGrath écrit ces lignes au début des années 1960 :

Put to bed in the dark in a painting by Jackson Rauschenberg,
Machined to fit the print in a rack 'n' gawk jukebox, stomped
By a runaway herd of Genet faggots, shot full of holes
By the bounty hunters of Mad Avenue, brains drawn off
By the oak-borers of Ivy League schools' mistletoe masters.
Everything's been Los Angelized ...
(LIF, 162)

L'orientation politique des Irlandais-Américains a, sous l'influence de l'Église catholique, dans l'ensemble été conservatrice. Le faible degré de mobilisation dans le mouvement ouvrier américain même dans les moments de sa plus forte influence, le soutien massif de la communauté irlandaise-américaine à Joseph McCarthy ³⁵¹, le *Christian Front* du Père Coughlin, sont la preuve de cette

³⁴⁹ Gourdin traditionnel en chêne ou en prunellier.

³⁵⁰ Jack Beeching, *A Memoir of Thomas McGrath* (East Grand Forks: Spirit Horse Press, 1993)20. [Beeching, 1993]

³⁵¹ Les sondages réalisés à l'époque donnent globalement 60% de catholiques soutenant l'action du sénateur du Wisconsin. Isabelle Richet, « *Vade retro, Satana ? Les églises et la chasse aux sorcières* », *L'Anticommunisme aux Etats-Unis de 1946-1954* (Paris : Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 1995)153-175 et plus particulièrement 164-168. [Richet, 1995] Le pourcentage semble avoir été bien plus élevé encore au sein des

inclination. Dans *Ragtime*, son roman de 1975 dont l'action se déroule en 1902, E.L. Doctorow montre les membres de ce groupe ethnique dans le rôle d'auteurs de brimades racistes ³⁵². La religion, mais de manière plus indirecte cette fois, explique cette attitude. Les Irlandais-Américains ont été d'autant plus sujets aux phobies à l'encontre des minorités qu'ils ne faisaient eux-mêmes pas partie de la majorité, en termes de culture, dans une société où les rênes du pouvoir et le prestige étaient entre les mains des *White-Anglo-Saxon-Protestants* : ils ont longtemps souffert, même après l'élection d'un président issu de leurs rangs, du complexe du subalterne. Rachel Ertel écrivait en 1971 :

Sans chercher à faire des pronostics, nous pouvons conclure que, dans l'état actuel des choses, la communauté irlandaise semble prouver que la détention d'une partie du pouvoir n'implique pas nécessairement une identification avec le groupe majoritaire, qu'elle n'est pas incompatible avec la persistance d'une spécificité minoritaire et même d'une discrimination (*Marge*, 66).

On peut penser que McGrath véhicule, dans son attaque contre la perte de conscientisation sociale et l'abandon des idéaux de la gauche communiste dans l'Après-Seconde Guerre mondiale, les préjugés de son groupe ethnique. C'est le versant réactionnaire de son irlandicité qui joue ici mais il n'est pas le seul facteur en cause. Ce que l'article « Gay/ Lesbian Liberation Movement » dans *Encyclopedia of the American Left* dit en substance, c'est que bien que les mouvements homosexuels soient tous ancrés à gauche par la force du rejet dont ils font l'objet à droite ³⁵³, les organisations politiques marxistes ne leur ont apporté qu'un piètre soutien : « The Communist Party has not supported the movement in any

Irlandais-Américains. Rachel Ertel écrit : « L'attitude des politiciens et de l'électorat irlandais à l'égard de la révolution soviétique fut plus violente encore que celle des autres Américains. Ils furent opposés à toute alliance avec l'Union Soviétique jusques après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Cette haine prit une forme hystérique dans la période de la Guerre froide en la personne du Sénateur MacCarthy qui fut toujours fidèlement soutenu par la population irlandaise des États-Unis » (*Marge*, 59).

³⁵² E.L. Doctorow, *Ragtime* (1975 ; London : Pan Books in association with Macmillan London, 1976)131-136 et 162. Le processus de la violence terroriste est enclenché par Will Conklin, le chef des pompiers volontaires de la « Emerald Isle Engine » et ses hommes, par les vexations qu'ils infligent au musicien Coalhouse Walker, l'Africain-Américain dont la réussite est perçue comme insolente. Cet aspect de l'irlandicité est stigmatisé par le commissaire de police après le premier attentat : « Willie, the Police Chief said, we had to wait to hear from the black man himself that one of your *shenanigans* is what started this, *you dumb Mick*, telling us we're in this together. » (Nous soulignons.)

³⁵³ « The religious Right would be at a serious loss to fill its television slots without homophobia, which in its sermons and tracts rivals abortion for condemnation. » Gerald Meyer, « Gay/Lesbian Liberation Movement » (*Encyclopedia*) 260.

fashion and barely mentions it in its press » (*Encyclopedia*, 260). L'origine de cette frilosité remonte à 1934 et à la rétractation en Union Soviétique de la législation bolchévique de 1917 qui avait dépenalisé l'homosexualité. Rappelons que McGrath rejoint le *CPUSA* quelque deux ans après : il campe donc, dans les années 1960, sur les positions de son parti au moment de son adhésion. Il n'est d'ailleurs pas exclu que sa culture catholique irlandaise l'ait prédisposé à intérioriser la doctrine homophobe des communistes. Le dernier facteur, lié au précédent, qui dicte à McGrath cet amalgame plein de hargne, sont ses réserves politiques vis-à-vis de la *New Left*, et de la contre-culture en général, à l'abri desquelles les homosexuels ont commencé à respirer plus librement. « This antigay position », écrit encore G. Meyer dans son article, « derived from the conviction that political organization must be based on class and that any deviation from that outlook was a bourgeois luxury » (*Encyclopedia*, 261).

Mais l'irlandicité affleure dans la vignette de McGrath qui placarde et brocarde les responsables de l'aliénation : les cibles sont l'art abstrait, le bruit de fond de la musique consommable, l'homosexualité perçue comme une fuite – « runaway herd » –, le règne de l'argent incarné par les « chasseurs de primes » du monde de la 'pub' et de la 'com', l'éducation de classe qui réserve les meilleures universités aux élites. Dans la mise en cause des établissements d'enseignement vénérables – « Ivy League Schools » – pour collusion avec l'ordre confisicateur de pensée, le chêne, le lierre et le gui du calendrier druidique des arbres forment la surface de l'énoncé. La métaphore est filée : dans ces murs recouverts de lierre, les maîtres sont des parasites – tels le gui tueur d'arbres – qui perforent les meilleurs cerveaux – « en chêne » – d'ennui, donc les décérèbrent et les lobotomisent³⁵⁴. L'irlandicité se trahit, en un genre d'hypallage : trouvant un point d'application dans l'invective homophobe, elle montre son visage deux cibles plus loin. D'autant qu'elle était sous-jacente à la mention du juke-box, par la mémoire de l'œuvre : le seul autre juke-box dans l'œuvre de McGrath se trouve dans un bar de la 9^{ème} Avenue dans le roman *This Coffin Has No Handles*. Sa description affecte à l'objet une valeur

³⁵⁴ *Good Will Hunting* offre une actualisation intéressante de cette haine de classe de l'Irlandais-Américain pour les *Ivy League Schools*. La lutte des classes entre la minorité ouvrière – à laquelle appartient Will qui vient des quartiers irlandais de South Boston et est agent d'entretien à Harvard – et les étudiants favorisés incarnés par Skylar, la petite amie de Will, donne au film une certaine profondeur. À l'interface des deux classes, la tentative de Sean, le psychologue, lui aussi d'origine irlandaise, de réconcilier le marginal du système à l'*establishment* universitaire et ses prolongements dans le complexe militaro-industriel se solde par un échec. Matt Damon, Ben Affleck, *Good Will Hunting*, a screenplay (New York: Hyperion, 1997). Voir en particulier la scène entre Will et Skylar, pp. 66-69.

esthétique franchement négative : « The jukebox, a rainbow that has been smelted into an ugly lump [...] » Mais l'adhésion ressentie du discours 'auctorial'³⁵⁵ à certains disques qu'il contient le sauve : « There are three tangoes which no one plays either, and there are the songs, the loved unhappy ballads of Eighth and Ninth Avenues : "Mother Machree" , "Kathleen Mavoureen". The latest lachrymo-mechanical heart throbs come and go [...] » (*Coffin*, 187) Ces titres qui restent sont les ballades irlandaises, voix de l'infortune, « aimées » car leur émotion n'est pas mécaniquement induite. Il y a du luddite chez McGrath ou de l'adepte de William Morris. Cet anti-machinisme n'est pas forcément libérateur.

A changing rural pattern means clack
of tractor for horse, sentinel shape
of silo, hum of milking machine:
the same from Ulster to the Ukraine.

Only a sentimentalist would wish
to see such degradation again:
heavy tasks from spring to harvest;
[...]
Yet something mourns. [...]
[...]
[...] a world where action had been wrung
through painstaking years to ritual.
[...]
Our finally lost dream of man at home
in a rural setting! »
(Montague, 1972, 82-83)

L'auteur de *The Rough Field* dit bien l'aspect réactionnaire de l'irlandicité qui s'est exprimé dans l'exaltation des valeurs de la ruralité et de l'artisanat par ceux qui ont longtemps présidé aux destinées de la République d'Irlande. Il ne se désolidarise pas de cette ambigüité fondatrice. L'ampleur du

³⁵⁵ « [...] pour emprunter aux critiques de langue allemande ce terme qui indique à la fois la présence de l'auteur (réel ou fictif) et l'*autorité* souveraine de cette présence dans son œuvre » (Genette, 1972, 264).

mouvement pendulaire qui a vu l'Eire brûler les étapes et se mettre au diapason de la mondialisation pendant la dernière décennie du 20e siècle est révélateur des frustrations induites par le refus agrarianiste du 'Progrès'. Disons pour boucler la boucle que parmi les voix poétiques les plus intéressantes aujourd'hui en Irlande figurent des membres des communautés *gay* ou *lesbian*.

Plus généralement, la question de tendances réactionnaires chez McGrath dans le traitement du champ des relations sexuelles – tendances rapportables à l'irlandicité – a été posée. R. Bly l'a inclus dans une anthologie dont les hommes seraient les destinataires privilégiés et nous avons évoqué le parti négatif que M. Cohen tentait de tirer de cette sélection. Les accents millériens de « O great kingdom of Fuck ! And myself : plenipotentiary ! » (*LIF*, 32) et le catalogue-moisson de conquêtes qui occupe quatre des sept pages de *Le jeune faune* pourraient le faire croire. Ces pages sont certes une célébration de l'amour hétérosexuel sur le mode sériel vu du point de vue d'un 'je-persona' masculin conquérant dont la forme pourrait d'ailleurs provenir de *Paterson*³⁵⁶ mais la vulnérabilité montrée du même actant, différent, dépité, défait, dans *Adolescence*, peut, pensons-nous, faire justice de ce mauvais procès intenté à McGrath. La scène de la revanche du petit mâle blessé dans sa fierté parce qu'il a été trompé par son premier amour, trouvant auprès d'interlocuteurs masculins plus âgés qui travaillent avec lui, des oreilles misogynes compatissantes, est l'illustration parfaite de ce que, pour McGrath, aucun sujet ne doit par décret, rester en dehors de la poésie. Il est certes prêté ici aux personnages des propos peu flatteurs sur les femmes d'un coin des Grandes Plaines mais la représentation – fournie clés d'interprétation en main³⁵⁷ – du défolement de la possessivité frustrée par maniement brutal d'un ustensile technologique (lesquels ustensiles sont souvent féminisés en anglais) – serait plutôt à verser au chapitre de l'humour irlandais très hyperbolique et souvent féroce pour le sérieux des systématisations théoriques³⁵⁸, ici la psychanalyse :

³⁵⁶ William Carlos Williams, *Paterson* (New Directions Paperback, 1963), 192. Ce passage est extrait de « The Run to the Sea » (*Paterson, Book IV*) paru en 1951. [*Paterson*]

³⁵⁷ Dans *Madoc, A Mystery*, P. Muldoon place au seuil de l'œuvre un poème qu'il intitule « The Key ».

³⁵⁸ Nous trouvons confirmation de notre sentiment, nourri par la lecture de Joyce, dans l'article de Grace Neville, « "Romantic Ireland's Dead and Gone" : Did it Ever Exist ? The Case of the Dánta Grádha », *Les romantismes irlandais/ Currents in Irish Romanticism, Etudes Irlandaises* (Presses de l'Université Charles de Gaulle, Lille III, 1991) 102. « It is the contention of the present writer that the Irish have always displayed an inability or an unwillingness to convert totally to comprehensive philosophies or systems of belief whether they be Catholicism,

Before Freud came

To North Dakota we did it: ramming the brush-ended rods
Down the fifteen-foot slots of the grimy honeycomb flues.

Symbolical day!

And philosophy shot on the wing!

“Take now,”

(Ed says) (groaning a little) “them Sand Hill girls,
Stay away from there, little buddy. Them women will give you a dose
Before you can spell gangkorea. They’ll clap you up
Ere you can bring your pants to half-mast. I *mean* it –
And if I don’t know who does?
Measure is all,” says Ed.

“Measure yourself to that firebox,” Bill Dee tells me. “Get in there!”

I slither in like a rattler, the fire door shaking its tail,
And the chimes fall in the flat field like a handful of silver.
[...]

Inside the iron womb of the firebox’s small world I look:

The wall frescoed with scale:

flame-painted murals

I cannot

Read.

I crouch there.

This roaring castle of fire

– cool now –

Around which revolves the world of the rig on the days of our labor.

“How’s old iron cunt?” Bill calls.

[...]

trying

political neutrality or, as in the case under discussion, Romanticism, and that anyone attempting to do so is quickly brought down to earth [...]. The great Celtic scholar, Robin Flower, sees the situation thus: “There has always been in the Irish nature a sharp and astringent irony, a tendency to react against sentiment and mysticism, an occasional bias to regard life under a clear and humorous light. This could easily be illustrated from the older epic tales. Much indeed of the exaggeration in those tales – so fiercely ridiculed by certain critics – is the exuberance of a man who sees the fun of the thing, and would not for the world have his monstrosities taken at face value.”

G. Neville parle encore de « this Irish shying away from all-embracing systems of belief and the chastisement ». Encore une fois, *Madoc* de Muldoon offre une belle illustration de cette perception des choses.

To help me understand.

I cannot.

[...]

After they leave I fire up the old lady – the new water,

Cold in her belly, must warm for the next day morning run.

(LIF, 222-224)

Les carillons sonnent au franchissement de la porte, lequel amène une brume sur le sens. Il y a des écailles musicales – « scales » soit « gammes » – sur le pénétrant – « rattler » – comme dans la pénétrée. Le pénétrant se caractérise par son impuissance : « I can't [...] I cannot ». Le feu et l'eau ont une cause commune. Le jeune 'je-persona' ne souscrit pas à l'antagonisme radical de la vision des rapports entre les sexes qu'ont Bill et Ed. Après leur départ, c'est la vénération plus que le vénérien qu'on entend dans « the old lady ».

Nous dirons donc que l'expression d'un sujet nettement masculin quant à la relation physique hétérosexuelle chez McGrath ne nous semble pas préjudiciable à une réception favorable de *Letter* : l'auto-dérision et la raillerie, éléments familiers de l'irlandicité, y sont consubstantiels au récit du coquelet conquérant. Cependant, cette hétérosexualité masculine affirmée peut s'être ajoutée aux facteurs idéologiques et politiques précédemment évoqués pour produire « Genet faggots ³⁵⁹ ».

2.3.8. Hiver

Le volume de texte que McGrath consacre à l'hiver le place dans une lignée irlandaise. Ce n'est pas si surprenant quand on se souvient du nom ancien du pays, *Hibernia*, dont P.Muldoon démontre

³⁵⁹ Rory Holscher a reproché à McGrath la représentation des femmes en archétypes dans sa poésie. « It seems to me that whenever the heavy archotyping of women obscures their individuality [...], McGrath commits an act of oppressive male sexuality. Similar objections have been made to some poems by Neruda and Yeats ; and although these men are great poets, the objections are valid » (Rory Holscher, « Receiving Thomas McGrath's *Letter* », *Festschrift* 116-129 ; 124-126). McGrath, à qui R. Holscher avait fait part de ses objections, répondit que les archétypes ne constituaient pas, à ses yeux, une aliénation : « he didn't mind if the woman was portrayed that way, because, as he put it, "We're all archetypes in a sense" » (*ibid.* 125). Nous trouvons plein de sens le rapprochement bipartite que fait Holscher entre McGrath et d'un côté Neruda, de l'autre Yeats, reconnaissance on ne peut plus claire de sa double allégeance. La réponse de McGrath fournit aussi une indication quant à la négociation dans son œuvre et sa pensée entre irlandicité et communisme. Contester la place centrale de l'individu est autant une préoccupation marxiste qu'un objectif du modernisme. Pound et Yeats ont nourri le modernisme de formes et contenus défamiliarisants à cette fin : le théâtre Noh, par exemple. Chez Yeats, Renaissant irlandais, la convocation de la mythologie des cycles épiques celtiques a partie liée avec cette recherche de l'« outre-individuel » dont l'archétypal (forme de représentativité fondée sur l'observation d'une récurrence) est une modalité.

l'impact en littérature. Si le premier fil conducteur de son livre est l'alphabet, le second, plus fondamental, est une tentative d'épuisement des sens enfouis de « The Dead » de Joyce. Discutant « Snow » de Louis MacNeice, Muldoon affirme le caractère patrimonial pour tout écrivain irlandais de l'évocation de la chute de neige à la fin de « The Dead », dû en particulier au fait qu'elle réunit les caractéristiques essentielles du *féth fiáda* (Muldoon, 2000, 93). En 'hivernisant' le dénouement de son livre, Joyce l'hibernise', renoue des fils qui remontent très loin.

La neige et le gel ont dans *Le destin des enfants de Lir* un rôle disproportionné à l'importance réelle de ces facteurs climatiques en Irlande. Pascale Guibert a récemment relevé un grossissement semblable chez trois poètes contemporains émigrés et fait le lien avec le conte triste d'Erin ³⁶⁰. La prédilection de McGrath pour l'hiver l'inscrit dans cette tradition.

L'Irlande est une terre de satiristes. Ce n'est pas un hasard si Swift en a donné une définition : « Satire needs wit and humor and an object of attack ». Dans *Anatomie de la critique*, Northrop Frye a mis en lumière le rapport entre l'hiver et la satire ³⁶¹. Le climat du Dakota du Nord se prêterait donc parfaitement au genre : plusieurs tableaux satiriques de *Letter* ont pour cadre l'hiver, la saison où les masquent tombent et où le décalage entre les faux discours et la violence de la nature apparaît dans toute sa nudité. *La messe de minuit* ou *L'université froide* font ainsi jouer à plein le talent satirique irlandais :

In those days, in the icy galleries of noon,
When the belly-down poor, their noses flat on the roof
Of the stiffened river glared at the solitary gar;
When the mayor, taking his stand, walked all one day
Crossing the frictionless intersection of Hope and Truth:
Failed to arrive; when the journeying city fathers,
Flat on their naves as migratory fish
But howling their despair like banshees, slid down the amethyst street
Toward Wahpeton, and southward –
Oh, all was equal then!
(LIF, 47)

³⁶⁰ Pascale Guibert, « Au pays du pays des enfants des *Enfants de Lir* », *Sources* 15, automne 2003 (Orléans : Editions Paradigme)179-190.

³⁶¹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957) 223-239.

La *banshee*, dans la culture populaire irlandaise, est cet esprit dont l'apparition sous les traits d'une femme qui pousse des hurlements plaintifs, s'interprète comme l'annonce d'un décès imminent dans une famille. Par l'inversion des sexes qu'elles suggèrent ici, elles participent à la satire des édiles locaux, se déroband à leurs responsabilités quand on aurait le plus besoin d'eux. Sur le *risus natalis*³⁶² dans *La messe de minuit*, nous reviendrons ultérieurement.

À l'entrée de l'hiver, même si c'en est culturellement perçu comme le cœur, Noël constitue un moment incontournable en terre catholique et Joyce, McGrath, Montague traitent le thème. Même quand leur version de Noël contient, comme chez McGrath, des critiques sévères à l'encontre de l'Eglise, il y a une adhésion au thème de Noël³⁶³. L'acception musicale de ce dernier mot pointe d'ailleurs vers la place centrale des arts d'Euterpe et de Polyhymnia dans les écrits à verser au fonds irlandais³⁶⁴ et chez les trois auteurs susnommés, Noël est occasion de musique. Mr. Darcy et Tante Julia chantent dans « Les Morts ». Lors des préparatifs de la nuit de Noël dans *La corvée de paille*, père et fils chantent aussi : « my father's tune » (*LIF*, 279) lit-on pendant le trajet jusqu'à la meule ; en pleine action, le narrateur se décrit comme « treading my fancy fandango,/ My turkey-in-the-straw, while he shouts and laughs and half-buries me/ Lifting the last of the past year's light – the two of us singing/ In a warm winter fable of our summer's work » (*LIF*, 283).

The Silver Flask

Sweet, though short, our
hours as a family together.

³⁶² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Gallimard, 1978) 428.

³⁶³ Plus récemment, Paul Durcan, un poète irlandais qui a eu des liens avec le communisme et dont nous reparlerons, a continué cette tradition dans un long poème narratif intitulé *Christmas Day* (London : The Harvill Press, 1996).

³⁶⁴ Ce passage de *The Rough Field*, extrait de la section « A Good Night », dit le lien fort d'une communauté irlandaise à son musicien. « With the almost/ Professional shyness of the folk-singer/ He keeps us waiting, until he rises./ Head forced back, eyeballs blind./ *Ann Bunnán Buidhe*. As the Gaelic/ Rises and recedes, swirling deep/ To fall back, all are silent./ Tentacles of race seeking to sound/ That rough sadness. At the climax/ He grips the chair before him/ Until the knuckles whiten -/ Sits down abruptly as he rose./ Man looks at man, the current/ Of community revived to a near -/ ly perfect round [...] » (Montague, 1972, 48-49). On aura remarqué le lien, chez Montague comme chez McGrath, entre le cercle et le chant.

Driving across dark mountains
to Midnight Mass in Fivemiletown,
lights coming up the valleys
as in the days of Carleton.

Tussocks of heather brown
in the headlights; our mother
stowed in the back, a tartan
rug wrapped round her knees,
patiently listening as father sang,
and the silver flask went around.

Chorus after of the *Adoremus*
To shorten the road before us,
till *we see amidst the winter's snows*
the festive lights of the small town
and from the choirloft an organ booms
angels we have heard on high, with

my father joining warmly in,
his broken tenor soaring, faltering,
a legend in dim bars of Brooklyn
(that sacramental moment of stillness
among exiled, disgruntled men)
now raised vehemently once again

in the valleys he had sprung from,
startling the stiff congregation
with fierce blasts of song, while
our mother sat silent beside him,
sad but proud, an unaccustomed
blush mantling her wan countenance

Then driving slowly home,
tongues crossed with the communion
wafer, snowflakes melting in
the car's hungry headlights,

till we reach the warm kitchen
and the spirits round again.

The family circle briefly restored
nearly twenty lonely years after
that last Christmas in Brooklyn,
under the same tinsel of decorations
so carefully hoarded by our mother
in the cabin trunk of a Cunard liner.
(Montague, 1984, 72-73).

Le texte de Montague est postérieur à celui de McGrath mais il vérifie l'irlandicité de ce que nous avons pu dire de son prédécesseur : même attachement au cercle familial dont l'enclos du véhicule pour le transport vers la messe de minuit devient corrélat objectif, même évocation de traversées d'espaces en relation avec Noël (le nid contre la nuit), même nostalgie de Noël malgré la distance vis-à-vis du religieux. Ce sont les spiritueux – « spirits » – et non pas le Saint-Esprit qui constituent le cercle en passant de main en main : alors seulement, les âmes dansent la ronde. Le prêtre a croisé l'hostie au-dessus des langues mais celles-ci en sont peut-être autant contrariées que bénites. La chaleur et le cœur que le père met dans son chant effare « the stiff congregation » repliée sur elle-même. Montague dit, comme McGrath, que le sacramentel est ailleurs que dans le sacré de l'Eglise : dans une voiture, par exemple, dans une cuisine ou un bar de Brooklyn. Et la force spirituelle retirée de la communion est prise, plutôt que dans le pain azyme, dans un regard en partage sur les flocons de neige dans les phares de la voiture et qui se fondent dans la langue du poème. C'est le cœur du cœur de l'hiver de l'irlandicité.

2.3.9. **Invective**

McGrath a évoqué le talent de son grand-père maternel pour l'imprécation. Il avait une explication culturelle du phénomène qu'il reliait au religieux :

Oh God, he could start cursing somebody at noon and not be out of breath in the evening! [Laughs.] Oh *God*, he had things, I wish to God I could remember them, because they were – *some* of them were, talk about surrealists, they were *there*. You

know, some of it verged on the kind of thing in the Spaniards and the Mexicans and that whole tradition – there is *great cursing* that goes on (well of course they have the buttress of Catholicism to back them) (Des Pres, Gibbons, 60) ³⁶⁵.

McGrath ménage une place à l’invective dans sa poésie. Elle ne vient pas forcément de son bord mais il l’inclut quand même au tissu de son texte. Par exemple la violence verbale du raciste du Sud, Peets le plombier : « “Eayah !” says the plumber,/ “Them cotton-pickin’, possum-eatin’, mammy-jammers *got to go* ! ” ³⁶⁶ » (*LIF*, 12) Ou la misogynie (du même) qui s’exprime en accompagnement d’une tautologie sur l’au-delà, adressée aux incroyants : « “God *damn* that motherin’ Hairyclitoris principle !/ Hell’s hell ! It’s *some’eres* ! It’s *this neck a’ the woods!*”/ Mr. Epitaph Peets bawling on the none-o’clock jump.) » (*LIF*, 151) Ce peut-être la rage de dépit d’un activiste que ses troupes déçoivent : « And Showboat/ Quinn goes by (New York, later), “The fuckin’ proletariat/ Is in love with its fuckin’ chains. How do you put this fuckin’/ Strike on a cost-plus basis?” » (*LIF*, 31) Et il y a la voix propre du sujet de l’énonciation du poème, prompt à produire une langue de riposte dont la truculence est signe qu’il apprécie celle des autres en connaisseur. Dans *L’université froide*, la cible est un administrateur de l’institution :

And the first man I met was some kind of dean.
O excellent title!
What did it mean? [...]
[...]
A man, anyhow, thin as a rail and mean
As a cross-barred barbwire gate, with a flat face to him
Like Picasso’s Vallauris plates; all piss and moment,
A pithy, pursy bastard, like a quidnunc espaliered
Against the ass of the North Wind.

³⁶⁵ Sur l’imprécation comme sous-produit du catholicisme, peut-on ici invoquer la caution de ce fils d’Italienne catholique qu’était Georges Brassens et qui écrivit « La Ronde des jurons » ? Regrettant la disparition de « Tous les morbleus, tous les ventrebleus », son propos situe le juron – sous-genre de l’anathème – dans la zone du rituel catholique : « Comme des grains de chapelet/ Les joyeux jurons défilaient [...]. Le vieux catéchisme poissard/ N’a guère plus cours chez les hussards/ Ils ont vécu, De Profundis/ Les joyeux jurons de jadis. » Alphonse Bonnafé, présentation et choix de textes, *Georges Brassens*, Pierre Seghers, 1963, 110-111.

³⁶⁶ Montague sur son père : « But a traditional Irishman// extending his smile/ to all sides of the good/ (non negro) neighborhood/ belled by St Teresa’s church » (Montague, 1972, 46).

He sat there like a chilly Lutheran Buddha,
 All two dimensions of him – you could hear the storm
 Boom up through his splined backside with a sound like a jug-blower’s ceilidh.
 [...]

I hear Mac saying [...]

[...]

“Somebody should tamp up on the hyperborean bugger!” »
 (LIF, 43)

Le coup de griffe au luthérien porte peut-être la marque d’un catholique par culture. On remarquera aussi, quant au rapport à l’irlandicité, que le mot de la fin est soufflé au narrateur par Mac, alias Arthur Blair, un des membres de la rédaction de *The Shamrock*, journal de proximité pour les Irlandais-Américains communisants des quais de Chelsea, auquel McGrath contribuait en 1941 (Doyle, 1983, 33-34). La voix de l’invective est encore rapportée à la communauté nationale de l’auteur, par l’intermédiaire d’un autre porte-voix, cette fois sur le chantier naval de Kearney, New Jersey :

“Doublebarreled shitepoke sheeptoakes, swillbelly like a poison pup!”
 Packy O’Sullivan down from the wilds of the Irish Bronx
 Speaking.
 Of the hemisemidemifascist leadman, the pipeshop plague.
 ‘Corkonian motherjumper – steal slop from a blind sow:
 He would. Put him in rubber boots and kick his royal
 Ass so hard that he’d bounce so high they’d have to shoot him
 To stave off starvation!”
 (LIF, 182)

Les ressources d’une propension nationale à une verbalisation riche de la fureur – « down from the wilds of the Irish Bronx » semble fournir comme élément d’explication – sont présentées comme venant prêter main forte au militantisme. Les vocatifs insultants sont fréquents dans *Finnegans Wake*³⁶⁷. McGrath additionne les colères, aime la colère comme si elle était toujours déjà justifiée. C’est une des raisons qui font ressentir au lecteur une certaine ambiguïté de la voix auctoriale vis-à-vis de Peets.

³⁶⁷ p. 157 est un exemple parmi d’autres.

Ici elle le condamnera pour ses propos discriminatoires ; ailleurs, ses exclamations sont quasiment élevées au rang d'aphorismes. « “If you can't screw'em – join'em,” Peets says » (*LIF*, 149) est ainsi complété par « And Peets is adding: “If'n you cain't eat it or screw it, fuck it !” » (*LIF*, 232), dont l'*auctor* ne se dégage qu'après avoir d'abord concédé que « Maybe may be » (*ibid.*, 232). Le mode d'expression de Peets, fulminer, ajoute à la force d'impact totale du poème et sied à McGrath qui l'exploite avant de faire comprendre qu'il en dénonce les contenus.

En 1952, Alice McGrath, sa deuxième femme, écrit sur lui un poème qu'elle intitule :
« Longshot O'Leary Says It's Your Duty to Be Full of Fury » :

Sing a song for Thomas McGrath
Who rises splendidly in his wrath

To blaspheme the Pope and blaspheme his Leader
And takes no pity on Gentle Reader,

Distributing curses and kicks in the ass
Whenever he sees a Philistine pass ³⁶⁸.

La *persona* d'Irlandais au discours corrosif est typée davantage encore dans l'énoncé de son panthéon :
« O Marx and Yeats and Sydney B./ Are Thomas's Holy Trinity (*ibid.*, 44). L'irlandicité et la révolution s'entraident.

Le blasphème se nourrit du sacré, donc ne le détruit pas. McGrath est parfaitement irlandais dans cette ambivalence. *Letter, Part I* s'achève sur une forme empruntée à la liturgie catholique – les béatitudes – mais si un tel usage est profane, il n'est pas pour autant blasphématoire. La catégorie du blasphème vient à fleur de texte plus tard, dans *Part II*. « A blasphemous jay » (*LIF*, 176) provoque la chute d'un paquet de neige par la malédiction de son cri. La hache de celui qui fait du bois « has blasphemed against fuel oil » (*LIF*, 177). Plusieurs parodies de prière – obscènes ou politiques – ou encore l'introduction d'une distance ironique dans des mots précédemment employés de plain-pied –

³⁶⁸ Alice McGrath, « Longshot O'Leary Says It's Your Duty to Be Full of Fury », *Festschrift*, 44.

« O blessed at the end of a nightstick » (*LIF*, 162) – participent de la même tendance. L’invective contre l’Église poursuit son crescendo dans *Part III*. Le temps profane y est totalement inscrit dans le temps sacré et c’est à ce moment-là que le blasphème est à son comble avec le signifiant de l’Évangile remplacé par son ‘singifiant’ homophonique, à la Joyce. Cette évolution fait fable : les cultures catholiques les plus profanatrices sont celles où l’emprise de cette religion a été la plus forte. Plus le véhicule catholique est puissant, plus il détermine une teneur qui veut s’en échapper. L’Irlande et le Mexique, auxquels McGrath faisait référence pour expliquer la capacité infinie de son grand-père à invectiver, sont en effet deux cultures où la pesanteur de Rome a été au-dessus de la moyenne.

L’invective est une adresse qui se ponctue volontiers d’un point d’exclamation. Dans *Théorie de la poéticité*, Jean Cohen dit en substance de l’exclamation que dans le refus qu’elle implique d’un jugement de vérité, dans sa façon de se situer en dehors du domaine du principe de non-contradiction, elle est l’incarnation même de la poéticité. Il faudrait rajouter, « de la poéticité lyrique ». L’adresse consubstantielle au lyrique n’est pas la même que celle de l’invective. L’invective est une adresse qui affirme une axiologie avec force : elle la clame. C’est la définition même du poétique qui est en jeu ici.

Dans *To Ireland, I*, nous est rappelé à l’occasion de l’examen du nom de personnages d’Elizabeth Bowen, la pertinence en littérature de *nomen est omen* (Muldoon, 2000, 18-21). Lors de son passage en Irlande, McGrath a découvert que son patronyme ne s’y prononçait pas comme aux États-Unis. Alors que le « -th » final de ce nom est muet pour un irlandophone, il est devenu sonore outre-Atlantique. « Mac » signifiant « fils de », et le « w » de « wrath » étant muet, il est alors facile, moyennant un glissement vocalique d’avant en arrière, ou en passant par le nom du cap le plus septentrional de l’Écosse qui accepte les deux prononciations – et qui apparaît très tôt dans le texte de *Letter* – de se penser « fils de la colère »³⁶⁹. Dans son récit d’après-réveillon, le généalogiste de la famille ne manque pas de mentionner cette hypothèse : « some/ say he is THE McWRATH or / THE MAD RUDE or Druid). » (*LIF*, 367) Le texte montre donc un possible déterminisme du je ou plutôt du ‘je-persona’. Curieusement, la dernière question posée à McGrath par Terrence Des Pres dans l’interview-

³⁶⁹ De sa famille le narrateur dit : « Took them ? They came - / Past the barn, Cape Wrath, Oxford and Fifth and Main » (*LIF*, 6). McGrath avait passé les vacances de Noël 1947 dans le nord de l’Écosse, alors qu’il était boursier Rhodes à Oxford.

fleuve de 1987 concerne le rôle de la colère dans son écriture car, lui semble-t-il, l'homme McGrath ne porte pas de colère en lui : « I think there is a *lot* of anger in the work, though I don't mean in every place », répondit McGrath.

I know that anger gave me a lot of energy. And certainly in some of the more political poems, while there is satire and jokes and so on behind a lot of that, there is anger in me – has been and still is. But I think I know where it goes. It's not a general stance toward the world – because a lot of the world is marvelous! It's only the general distribution of the goods of this world that pisses me off (Des Pres, Gibbons, 1987).

La colère et un sens du merveilleux coexistaient dans les chansons écrites par Bobby Sands pour ses camarades des *H-block s*³⁷⁰.

2.3.10. Joyce

Muldoon convoque toute la littérature irlandaise autour de « The Dead » de Joyce.

« You read something like *Ulysses* », disait McGrath, « and *one* of the things that I think you can't help being impressed by is how sometimes even the *tiniest* detail gets picked up and used again, and something that *seems* to be just peripheral becomes a piece of the work. To me, that probably is the greatest achievement in the century » (Des Pres, Gibbons, 43). Leopold Bloom est comparé à Sindbad le Marin à qui McGrath compare son père.

La section satirique de *Letter, Part I, L'université froide*, dénonce l'absence de repères forts dans la formation, qui débouche sur l'entropie : tout est susceptible de s'équivaloir moyennant une bonne démonstration. Cet aplanissement des différences, image de celui opéré par l'hiver, est le fondement de l'ordre établi – quelque lecture subversive que ce soit est d'avance désamorcée – en même temps qu'il est négation de toute tentative de réordonner les valeurs autrement. Or, le dernier poème de

³⁷⁰ « Back Home in Derry » et « McIlhatton » illustrent ces deux aspects. La première, sur les colonies pénitentiaires britanniques en Australie, s'achève ainsi : « Twenty years have gone by and I've ended me bond/
And comrades' ghosts are behind me./ A rebel I came and I'll die the same./ On the cold winds of night you will find me. » La seconde évoque un musicien, grand pourvoyeur de réconfortants clandestins : « In Glenravel's Glen there lives a man who some would call a God/ For he could cure the dead or take your life and his price was thirty bob./ Come winter, summer, frost all over, a jig in spring and the breeze,/ in the dead of the night a man steps by – McIlhatton, if you please./ In McIlhatton's house the fairies are out and dancing on the hobs. . . » *The Christy Moore Songbook* (Coolin, Dingle: Brandon Books Publishers, 1984) 103 et 101. Il s'agit bien de merveilleux.

la section est ponctuée d'exclamations invoquant l'ordre à tout bout de champ, jeu sur le mécanique comme inducteur du ridicule : « “An education now,” Peets says. “Eeyah/ It puts your mind in a practical order.”/ “Piss in your hand an’ it gets wet,” says Peets./ Order !/ Order everywhere !/ South on the ice, belly down, the citizens tighten formation.// Order ! Order !// How cold it is ! » (*LIF*, 50) Cette exclamation stridente, absurdement répétée, se trouve dans *Finnegans Wake*, lorsqu'une moquerie de procès est réclamée : « We want Bud [...]. The man that shunned the rucks on Gerland. The man that won the bettle of the bawll. Order, order, order, order! And tough. We call on Tancred Artaxerxes Flavin to compeer with Barnabas Ulick Dunne. Order, order, order ! Milster Malster in the chair » (*FW*, 337-338). Il y a chez Joyce un ordre formel d'une extraordinaire exigence qui tourne l'ordre du monde en dérision. McGrath se gausse d'ordres qu'il estime faux pour s'orienter selon le cap le plus difficile : « No, in that polar light, all directions are North,/ You must choose your stars there » (*LIF*, 49). On aura remarqué le parallélisme russo-irlandais du passage de *Finnegans Wake* avec d'une part l'homme qui a tué d'un coup de feu le général russe et d'autre part le vainqueur de la bataille de la Boyne.

Lorsque, dans *Letter Parts III & IV*, McGrath quitte la représentation sans renoncer au récit, que la fréquente doublure du sens met cependant en péril, la dette à Joyce est patente. Ce sont Joyce et l'enseignement de Cleanth Brooks à Louisiana State qui ont permis à McGrath de donner toute la mesure de son esprit (*wit*) au service d'un engagement politique.

Les méandres des rubriques de notre petit dictionnaire reflètent peut-être une émulation 'intra-ethnique' dans la complexité des entrelacs du tissu allusif.

2.3.11. *Keen(ing)*

Ce mot n'est employé dans l'œuvre de McGrath qu'à titre d'image : dans le *féth fiada* près de la rivière pour décrire les hurlements de la meute et plus généralement pour décrire la stridence d'un son lugubre : « a distant keen of money » (*LIF*, 183). Sa présence dans le texte a surtout valeur d'emblème : le mot rappelle l'expression la plus typiquement irlandaise du deuil. Et s'il n'accompagne plus directement la mort chez McGrath, le *keening* est un son du monde. Celui-ci est en arrière des blues de McGrath, où les larmes et les cris n'ont pas droit de cité.

Le deuil est par ailleurs une prison entretenue par l'Eglise :

In the back pew

I kneel with the widows in their midnight weeds. (They are weeping still,
These Old Country women who all the bright year long
Carried their shadows – no darker than themselves –
To the grief-bound graveyard stations where husbands and children lie
And the headstones taste of salt from the constant offering of tears.)
Champion mourners, garbled in the beetleblack gear of their grieving,
They are here for the birth of the One who can make all crying cease.
(LIF, 344)

Le je prend ici du recul – « In the back pew » – par rapport à ce sport du chagrin pour lequel ces femmes encore irlandaises, bien qu’habitants le Dakota du Nord, semblent avoir des aptitudes particulières. Cette noirceur vestimentaire appuyée, rendue par l’allitération en [g], lui fait horreur.

Et McGrath tentera, dans une certaine mesure, de renouveler l’expression poétique du deuil en se démarquant du religieux. Assistant à un enterrement sur Inishmaan où les vieilles femmes avaient chanté ou plutôt crié la mélodie sauvage de la lamentation pour les morts, après quoi avait été récitée une prière, Synge remarquait : « There was an irony in these words of atonement and Catholic belief spoken by voices that were still hoarse with the cries of pagan desperation ³⁷¹ ». McGrath, comme Synge, cherchait une alternative au catholicisme. *Keen* est une trace païenne de cette quête en même temps qu’un lexème patrimonial de l’irlandicité.

2.3.12. Labyrinthe/ Lumière/ Liturgie

Letter, Part II est pénétré de l’image du labyrinthe (voir **Boucles**) et de la question de l’orientation. Plus généralement, les boucles géographiques décrites par le narrateur, les motifs, les antanaclases dessinent des parcours fragmentaires qui se recoupent au sein d’un espace fermé. C’est l’irlandicité de Dedalus.

³⁷¹ John M. Synge, « The Aran Islands » *Plays, Poems and Prose* (London : Dent, Everyman’s Library, 1975) 266.

Inversement, on peut procéder à un inventaire des images qui renvoient à la lumière de l'Évangile et aux certitudes de la liturgie. C'est l'irlandicité catholique, habitée par « le grand code ³⁷² ». Les *scriptoria* des monastères ont réconcilié, dans l'entrelacs, les images de la foi et une représentation de l'incertitude : ces deux aspects de l'irlandicité se trouvent chez McGrath. Faisons-en brièvement la preuve par le texte.

a. *Images de la foi*

« The stalk of the gospel light » (*LIF*, 51).

« This is the pure Gospel of Meat as Grandmother tells it » (*LIF*, 360).

b. *Dédale*

« and these wintery labyrinths where the bull of summer was/ eaten » (*LIF*, 282).

« And the streets disappear, reappear, open and close like a maze » (*LIF*, 338).

« Lady of the labyrinthine silences louder than speech... » (*LIF*, 363)

La lumière de l'Évangile peut aussi être cachée dans le labyrinthe d'une anagramme. Parmi la théorie d'animaux que l'enfant et son père dérangent dans leur meule en plein champ, en allant, le soir de Noël, chercher une provision de paille, se trouve un groupe bruyant de Grandes Poules-des-Prairies : « A congregation of drunken (ugh) Noitergergnocs/ a prudence/ Of confessors/ and excommunication of priests/ a quarry/ Of quarreling tombstones, they strut away » (*LIF*, 284). « Noitergergnoc » est l'anagramme, par simple inversion, de « congregation », mis au pluriel. Les corbeaux (« rooks ») se rassemblent en « rookeries » de même que les religieuses (« nuns ») vivent en « nunneries ». Le regroupement religieux d'oiseaux est donc avéré dans la langue. On remarquera que les associations avec la religion sont dans le cas présent particulièrement insistantes. Le jeu qui consiste à trouver les mots cachés dans un carré de lettres est familier. Il est intéressant que « noitergergnoc » figure dans une de ces énigmes à but ludique mais aussi éducatif, pour favoriser une familiarisation avec le texte des Évangiles : on peut la consulter sur un site de l'Internet. L'énigme contient tous les mots du passage de

³⁷² Northrop Frye, *Le grand code, La Bible et la littérature*, trad. Catherine Malamoud (Paris : Editions du Seuil, 1984). [Frye, 1984]

la Bible – y compris le nom du livre dont il est extrait – qui est donné sur la même page. Il y a fort à parier que ce casse-tête pour enfants est traditionnel et que McGrath en avait connaissance :

T R A E H T W H O L E L
N O I T A G E R G N O C
C O M P A N Y V S R N G
F T H G I R P U D M Y I
L L I W I T H A N K S V
J S M L A S P R A I S E

(Psalms 111:1) Praise the LORD! I will give thanks to the LORD with my whole heart, in the company of the upright, in the congregation. (NRSV) ³⁷³.

L'univers du 'je-persona' enfant est religieux, jusque dans ses jeux. Il ne peut pas se perdre. Dans son inventaire, Paul Muldoon répertorie ce goût irlandais de l'ésotérique : « an urge, equally strong as the public urge, towards what Graves called the “esoteric” or “pied”. I assume he’s using the word “pied” in the sense given by the *OED* of a “mass of type mingled indiscriminately or in confusion, such as results from the breaking down of a form of type”. That’s to say, the urge towards the cryptic, the encoded, the runic, the virtually unintelligible » (Muldoon, 2000, 5).

2.3.13. **Main**

Dans « The Year the Spots Fell Off the Dice » (*Longshot*, 20), un poème de 1949, le sujet collectif – « nous » – est victime d'un hasard pipé, d'une malchance orchestrée par divers groupes par opposition auxquels il se définit. Une poignée de mains manque de changer le cours des choses dans un sens qui eût été favorable au groupe dans lequel s'inclut le sujet :

Then we

Shook hands with history and the hand

³⁷³ Cette énigme est consultable sur le site <www.geocities.com/lectionarypuzzles/>. Nous sommes redevables à Dale Jacobson de cette piste.

Fell at our feet, a flowering branch ;
But the garland of these five fortunate buds
The merchants locked in their golden glove
For a glory hand – a glory hand

Which they dare neither keep nor sell
And cannot give away except
They lose the mortmain which they hold –
The silver lock to our common world –
They have the magic of useless men.

That year we read the auguries
But could not find the golden keys,
Create the uncreated Word
Nor seize the Lucky Hand of good.
Such failures sign all victories
But that year we could not get the keys.

La main de l'histoire tombe aux pieds de ceux qui l'ont serrée, comme soumise à leur volonté – ils n'ont plus qu'à la ramasser – et sa métamorphose métaphorique en une branche en fleur dit toute la promesse qu'elle contient. Inversement, elle est coupée de l'organisme qui lui donnait vie, par là-même condamnée à mourir. Cette mort est inscrite dans la propriété inaliénable, perpétuelle – « mortmain », de *mortua manus*, « dead hand » – que les marchands en ont. La perpétuité de ce droit est la négation même de l'histoire. Les marchands ne savent que faire de cette branche avec ses bourgeons : elle est sujet d'effroi – « they neither dare keep [it] or sell [it] » – mais ils ne sauraient y renoncer, en faire don même si elle n'est pas monnayable : elle est au moins ce signe de splendeur, de magnificence – « a glory hand » – qui, s'il n'a ni valeur d'usage pour des « useless men », ni de valeur d'échange (elle est invendable) – leur laisse une magie : c'est le tour de passe-passe par lequel une confiscation de l'histoire par le capitalisme inscrite dans le temps – « The merchants » – est transmuée en situation éternelle, à laquelle ceux qui l'ont en main ne sauraient toucher : c'est le mythe, l'idéologie, le quantitatif devenu qualitatif. Le changement est verrouillé pour les non-possédants : « the silver lock to our common world ». Cette emprise sur l'histoire qu' « eux » se sont arrogé, ferme à double tour la porte d'une

jouissance, en partage, du monde. Ceux-là n'ont pas la main de Midas – « the golden touch » – pour transformer la branche en or, seulement un gant en or – « their golden glove » – qui les protège de tout contact direct avec elle tout en leur laissant la mainmise dessus. Si le « nous » d'une collectivité humaine plus large dans lequel s'inclut le narrateur ne parvient pas à mettre la main sur les clés 'en or' qui ouvriraient la serrure en argent vers la propriété commune, c'est que leur perception de l'état de choses est aliénée par le discours ensorcelant de la magie : ils ont « lu les augures », cherché des « clés en or » pour déverrouiller une serrure en argent, cru à une parole majuscule – « the Word », n'est-ce pas les Évangiles, la parole de Dieu ? –, cru à la chance comme à une « Main Heureuse » alors que la libération de l'emprise du destin est entre nos mains. L'incapacité à trouver les clés résulte logiquement de ce voile sur la pensée du « We ».

La branche fleurie signe d'un autre monde, meilleur, le métal argent positivement connoté, le symbolisme de la main, nous ramènent à des références irlandaises que McGrath a déjà rappelées à notre souvenir :

One day, in the neighbourhood of his stronghold, Bran went about alone, when he heard music behind him. As often as he looked back, the music was still behind him. At last he fell asleep at the music, such was its sweetness. When he awoke from his sleep, he saw close by him a branch of silver with white blossoms, nor was it easy to distinguish its bloom from the branch. Then Bran took the branch in his hand to his royal house. When the hosts were in the royal house, they saw a woman in strange raiment on the floor of the house. 'Twas then she sang the fifty quatrains to Bran, while the host heard her, and all beheld the woman.

And she said:

'A branch of the apple-tree from Emain

I bring like those one knows;

Twigs of white silver are on it,

Crystal brows with blossoms ³⁷⁴.

³⁷⁴ <http://www.lamp.ac.uk/celtic/BranEng.htm>

À ces références incontournables à l'*Immram Brain meic Febuil* s'ajoutent celles que l'importance de la thématique de la main dans toute l'œuvre de McGrath empêche d'attribuer au seul hasard. On se souvient peut-être de l'épisode de la main égarée dans *La corvée de paille*.

Or, Peter Berresford Ellis revient à plusieurs reprises sur le lien, très évident chez les Celtes – même s'il est d'origine indo-européenne – entre la main et le pouvoir ³⁷⁵. Il y a d'abord la connexion étymologique associant le roi à la main : « This concept of kingship [...] meant one who stretched or reached out his hand to protect his people. The very word for king also meant an act of stretching or reaching. In old Irish, for example, *rige* was not simply kingship but was the act of reaching. In modern Irish *righ* still means “to stretch” » (Ellis, 1998, 37). La série d'exemples qu'il donne illustre le caractère central du symbolisme de la main en Irlande : Lugh Lamhfhada, dieu aux « longues mains » y symbolisait le concept de royauté ; des utilisations politiques du symbole se retrouvent à travers toute l'histoire du pays – nous aurons l'occasion d'y revenir ; il est à l'exacte lisière de l'arrivée des Gaëls en Irlande selon le Cycle Mythologique ³⁷⁶ :

The symbolism goes even further back, to the tradition of the Milesian invasion. Eremon, son of Golamh, or Mile Espain, the progenitor of the Gaels, had taken an oath that, out of his siblings, he would be the first to land on the shores of Éireann.

When he saw that his ship was not going to be first, he cut off his hand and threw it on shore. In this legend, we find an echo of the symbolism of the reaching out of the hand. Eremon, in spite of his brother Eber's claims, became, according to the druid Amairgen, the first high king of Ireland (Ellis, 38).

Une autre légende, concernant spécifiquement les Tuatha Dé Danaan, lie la royauté à la main. Après que Nuada, leur chef, eut perdu une main lors de la première bataille, « Dian Cécht supplied him with a silver hand [...]. However, this blemish excluded Nuada from kingship and Bres, the half Fomorii,

³⁷⁵ L'image de la « main invisible » de l'économiste écossais Adam Smith aurait-elle une origine dans le substrat culturel local ?

³⁷⁶ Vers le 10^e siècle av. J.C. selon les généalogies du Cycle Mythologique ; 700 ou 800 plus tard selon les archéologues.

became king. Dian Cécht's son, Miach, proved himself a better physician by providing Nuada with a new hand of flesh and blood and allowed him to regain his kingdom » (*ibid.*, 114).

Par un phénomène d'accumulation, la main se voit ainsi dotée d'une existence indépendante dans la matière irlandaise.

Dans la rubrique qu'il consacre à Sterne, P. Muldoon parle d'un penchant irlandais irrésistible pour un genre d'exotisme qu'il désigne de l'étiquette générique de *tall tale* :

It's an extension of the urge towards self-dramatization, often in multiple forms [...]. It coincides with a valorization of obliquity and tangentiality that we've seen in any number of Irish writers³⁷⁷. And it seems to coexist with at least two other phenomena. One is the slip and slop of language, a disregard for the line between sense and nonsense [...]. A second, related, phenomenon is an almost total disregard for linear narrative and the valorization of what I described earlier as "veerings from, over, and back along a line, the notions of di-, trans-, and regression", veerings that stem not necessarily from some high-flown, literific or literose impulse but from the tradition of popular song and the street ballad (Muldoon, 2000, 107).

Les « hors de » dans « exotisme » et « extension » rejoignent les « extravagant », « exaggerated » et « exploits » dans cette définition du *tall tale* : « extravagantly and humorously exaggerated story of the backwoods exploits of an American frontiersman³⁷⁸ ». Muldoon fait donc le rapprochement entre un genre américain et le continent littéraire irlandais, suggérant que, par le simple fil de la chronologie, le premier puisse s'être fait la main à l'école du second.

³⁷⁷ La conscience de ce genre qu'a McGrath apparaît dans un passage méditatif. Dans *Dakota du Nord*, la déambulation à travers les lieux de l'enfance passe par la rivière : « Luminous, the river snow unscrolls a white/ Tall, telltale : faint script of bird and hieroglyph of beast:// A short walk on cold water/ Takes me here : by a dam-site » (*LIF*, 239). On entend ici une allusion à Jésus marchant sur les eaux. Le narrateur se met donc en scène comme Sauveur. Mais la taille des exploits des héros de *tall tales* est réduite à son minimum – « a short walk » – et si la linéarité du récit ne tient qu'au fil d'un déplacement dans l'espace – parcours erratique définitoire du genre – l'écriture (ou le script) est à peine lisible : aucune épaisseur dans le trait. Ce *tall tale*-ci est en sourdine. Le propos n'est pas expressionniste mais introspectif : « North Dakota, the farmhouse/ the old/ Dominion of work and want [...]/ My turnaround point and old-time stomping ground/ To find the place we went wrong [...] / night journey inbound dream/ Voyage... » (*LIF*, 238) E.P. Thompson résume ainsi un pan de l'héritage de McGrath : « The family passed on to the growing poet a vigorous inheritance from the Irish oral tradition. His paternal grandfather was a notable 'curser' and his father a great teller of 'tall stories' » (*Life*, 134).

³⁷⁸ <<http://www.bartleby.com/65/ta/talltale.html>>.

Aucun texte de McGrath ne correspond mieux aux éléments de définition réunis ci-dessus que celui de la main perdue et vagabonde – « that much-traveled Hand, that voyager » (*LIF*, 286) – dans *Letter, Part III*. La langue que parle cette main avère ses origines : « that of the Tuatha de Danaan » (*LIF*, 287). L'identification de la main au 'je-persona' du poème par synecdoque particularisante interposée, est par ailleurs immédiate : « The hand that went out in the snow/ Was lost (it has never come back, never left) » (*LIF*, 285) est sur le mode du récit homologue de l'énonciation lyrique de : « – And at the age of five ran away from home./ (I have never been back. Never left) » (*LIF*, 4). Sur quelle frontière se trouve-t-on ? Celle d'un monde nouveau, à découvrir : « Staking a claim now and again but continually dowsing/ For secret water – for it seemed that everyone was dying of thirst// [...] ; blazing the trees toward the Secret Country, // Been fired by cattlemen and sheepmen and gone to live with the outlaws » (*LIF*, 286). Il y a de la *Frontier* dans cette délimitation de la concession – « staking a claim » –, dans ces populations de vachers et de hors-la-loi. Et les hauts faits à mettre à l'actif du héros sont de tous ordres :

Setting the type of the Manifesto, and picking up the fallen gun.

[...]

[...] : this Hand has shook down several Safe Houses
(Though not enough) and has levitated high as Mohammed's Coffin
(Suspended between Earth and the Eschatological) to ask forgiveness
In his own poor language – that of the Tuatha de Danaan –
Which (alas !) the Prophet did not speak. (And this is
The Hand's general experience with prophets – hello, Allen
G. !)

But persisted, this Hand, and put out numerous fires
(Some he had started) and put His Self in the eternal blaze
Often : to carry coals to Old Castle.

This Hand has
Increased temperatures in reptiles and some reptilian critics (Hi
Poor Richard !) and increased the Kelvinical and Thermidorian reactions
(Can't win 'em all !) of country and city cunt, and has stroked
(Surreptitiously) the Venus de (blank) and one ass even more classic.

[...]

This is the hand that dreamed it was a foot and walked around the world on water !
 That went to Oxford and found a bull ; that went to the Louvre
 To learn how to feel ; that has snapped off the heads of marauding pheasants !
 [...]

This is the Hand that wrote on the blazing walls of Greece the blaze **Z** !
 [...]

This is the Hand that carried the rifle (age ten) to assassinate the local banker !
 (LIF, 286-288)

Ce n'est que trois pages plus loin que le fil conducteur du récit linéaire est repris : « We bring in the straw in an evening clear and pearly » (LIF, 292). En attendant, la progression est, en effet, oblique et tangentielle : la main ouvrier-typographe compose-t-elle *Le manifeste communiste* ou *First Manifesto*, le premier recueil de McGrath ? L'incompréhension entre le « Prophète » et la langue des Tuatha De Danaan est celle – « Allen G. » est transparent ! – entre McGrath et Ginsberg. Autrement dit, l'interprète des dieux en ce qui concerne le futur – le prophète – n'entend pas les dieux anciens qui ont perdu la bataille : la gauche communiste ne trouve pas d'interlocuteurs auprès de la Nouvelle gauche. « To bring coals to Newcastle », c'est porter l'eau à la rivière, accomplir une tâche inutile : que le château redevienne la vieille forteresse et le symbolisme sexuel de la conquête de la place vient doubler tous les embrasements où se lit la patte de cette main ignifugée à force d'aller au feu, combattante du feu autant que pyro-mane. Les chaleurs sexuelles torrides sont physiques – Kelvin – et vont contre la rigueur Calvin-iste ; et elles sont aussi révolutionnaires – Thermidor. Faire rimer « lubrique » et « classique » ou dégager le « lascif » dans le « classique » poursuit ce *mano a mano* avec l'ordre établi. Pied de nez aux miracles, pied de nez – via calembour étymologique – à l'université prestigieuse qui refusa tous les sujets de thèse trop aventureux du propriétaire de cette main ³⁷⁹, pied de nez encore dans ce Louvrier trop manuel qui voit Vénus, touché toucheur, et du coup oublie Milo, et puis la main revient aux armes : arme de chasse, appel aux armes et main sur la détente. La ligne flue, divague, bifurque, se maintient

³⁷⁹ « Ox-ford », c'est le gué du bœuf. Y trouver « a bull » - « taureau » mais aussi « flic » ou « bulldog » - infléchit la réception du toponyme en un sens défavorable. P. Muldoon équipe notre regard d'une donnée supplémentaire en nous rappelant le voisinage d' « Irish » avec « bull » pour désigner the « “self-contradictory proposition [...] an expression containing a manifest contradiction in terms or involving a ludicrous inconsistency unperceived by the speaker”, a phenomenon codified by Maria Edgeworth in her 1802 *Essay on Irish Bulls* » (Muldoon, 116).

pourtant. Exploits extravagants sur tous les fronts. Si le *tall tale* est porteur d'irlandicité, on la palpe ici à pleines mains.

Durant les dernières années de sa vie, une intervention chirurgicale ratée oblige McGrath à porter un gant à la main gauche pour essayer d'y maintenir un peu de chaleur. R. Gibbons a retenu cet élément biographique pour son poème « Homage to Longshot O'Leary » : « that macabre black glove that couldn't keep his left hand warm (the botched operation at the VA hospital), a kind of ski glove so puffy that it seemed not to contain a hand at all when he wore it, it was an inflated thing at the end of his arm » (Gibbons, 1999, 60). Le texte de *Letter* sur la main égarée et le titre de l'anthologie de poèmes brefs *A Sound of One Hand* constitueraient-ils, dans leur irlandicité, l'exemple même de ce que McGrath entendait faire lorsqu'il disait ne vouloir retenir dans son travail que les moments de sa vie où celle-ci recoupait quelque chose de plus vaste qu'elle et qui la chargeait d'une signification partagée :? « The Year the Spots Fell Off the Dice » amorce ce 'cryptocourant', pour reprendre un néologisme de Muldoon, de la main irlandaise. *Letter* reprend le fil. « Praises IV », un des nouveaux poèmes concluant l'anthologie de 1988, le noue définitivement. Sous-titrées « *On the Beauty and the Wonders of Women/ And Some of the Problems Attendant Thereunto* », ces louanges sont très tactiles : « I wake in the early dawn and my hand has fallen asleep,/ (Bedded between her legs in the nest of her sex) ». Cette main parfumée des sucres les plus intimes manque de susciter le désordre public et la réprobation se cristallise sur la sublime 'désublissime'. C'est la fuite : « time now for Irish cunning . . ./ What can I do to save this taboo hieratic hand ?/ It can't, in the back garden, like a dog's bone be buried. » Avec toute l'alacrité qui sied au sujet, celui dont c'est la main achève le récit de ses manigances pour la sauver sur cet « Envoi » où main et Irlande ne semblent faire qu'une : « Comrades, if we had more of these hands we could make love, not war./ And neighbors : more of these shennhandigans could change the world/ without arms ! » (*SP*, 160) C'est-à-dire « sans armes » mais aussi « sans bras » ! Rappelons-nous le geste sans appel de Mile Espain, le premier des Gaëls.

Dans le premier recueil de Ciaran Carson, *The New Estate*, une main d'enfant s'émancipe aussi, rebelle au châtement décrit par le titre du poème : « An Early Bed ».

A child who struck his father,

He once told me, died
Soon afterwards ;
But the disobedient hand
Would not be buried :

One white flower
In a grave of flowers, it struggled
Upwards through the clay
As if to fend off judgment.
[...]
I held my breath
And tried to sink below the surface
Of myself, into somewhere else.
But my right hand stayed where it was,
The final speck of air
Blossoming above my finger ³⁸⁰.

Si notre chemin semble trop traversier, nous nous appuyerons une fois encore sur un détail fourni par P. Berresford Ellis : « there is an abundance of terms for roads in old Irish [...]. The ancient Irish [...] used no fewer than seven categories ranging from the *slige* [« grand' route »] to a *lámrota*, a term for a small byway literally meaning a hand-road, from *lámh*, and *rót*, a small road » (Ellis, 134). Chemins d'empan.

2.3.14. Nostalgie (et *nostos*)

Robert donne cette première définition de « nostalgie » : « état de dépérissement et de langueur causé par le regret obsédant du pays natal, du lieu où l'on a longtemps vécu ». Dans *Commencements*, le sujet adresse à l'oiseau une prière:

O bird on the green branch of the dying tree, singing
Sing me toward home:
Toward the deep past and inalienable loss:
Toward the gone stranger carrying my name
In the possible future

³⁸⁰ Ciaran Carson, *The New Estate and Other Poems* (1976 ; Oldcastle : The Gallery Press, 1988) 19.

(LIF, 8).

Il souhaite pouvoir retourner chez lui, qu'il définit comme le lieu où il retrouvera ce dont on ne peut pas le déposséder : une perte. C'est le prix pour qu'une coïncidence avec lui-même soit possible et que l'avenir s'entrouvre. Rouvrir la plaie attachée à ce lieu représente la seule voie vers la réappropriation de soi-même. Mais il ne trouve plus en lui la ressource nécessaire pour accomplir ce geste. Il en appelle au chant et à l'aérien – « bird on the green branch » – depuis les ténèbres où il se trouve : « Passages of the dark. . // To the east slant light of the underground moon » (LIF, 8).

Le retour vers l'espace originaire est fondateur chez Montague : d'Amérique vers l'Irlande ; d'ailleurs en Irlande vers le territoire familial – Garvaghey, « The Rough Field » – ou bien vers cette matrice inverse qu'est l'hôpital où un parent est en train de mourir.

L'exil est constitutif de l'irlandicité. « What defines Irish attachment to place so well is absence³⁸¹ ». De cet exil naît la nostalgie et, avec elle, la décision du *nostos*. Le passé se matérialise et se présente à cette occasion, origine d'une deuxième nostalgie : « regret mélancolique (d'une chose révolue ou de ce qu'on n'a pas connu » (Robert). Le retour est aussi l'épreuve d'une fausse coïncidence avec le passé, répétition frelatée :

To a gaunt farmhouse on this busy road,
Bisecting slopes of plaintive moorland,
Where I assume old ways of walk and work
So easily, yet feel the sadness of return
To what seems still, though changing.
[...]
With all my circling a failure to return.
(Montague, 1972, 13)

La nostalgie de l'Amérique verte a son équivalent irlandais. Mais dans le premier cas, il s'agit d'une rêverie à deux étages, modulable, en direction à la fois de la nature sauvage et de l'idéal géorgique d'une

³⁸¹ Eamonn Wall, « The Black Hills, the Gorey Road, and *Object Lessons* », *From the Sin-é Café to the Black Hills* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1999) 121.

nation rurale. Le rêve de l'Irlande verte a été celui de la ruralité. La lecture des poèmes de Robinson Jeffers écrits en Irlande frappe par la différence de point de vue ³⁸². Son regard se porte exclusivement vers la préhistoire et la nature. Mais la nostalgie irlandaise du monde rural – longtemps promue par les fondateurs de l'Eire – n'empêche pas un rapport ambigu à ce passé qui pèse lourd dans la balance, surplombe ce qui est comme ce qui pourrait être.

Les similitudes sont frappantes entre les paysages ruraux en déshérence, du Dakota du Nord à l'Irlande : « Like shards/ Of a lost culture, the slopes/ Are strewn with cabins, deserted/ In my lifetime. » (Montague, 1972, 34) La nostalgie de la ferme comme foyer est plus forte chez l'Américain pour qui le passage par les mégapoles côtières a été une épreuve violente :

The abandoned farmhouses, like burnt-out suns, and around them
The planetary outbuildings dead for the lack of warmth, for the obscured
Light that the house once held.

And where has it gone ?

And where

Have *they* gone ? Those ghosts who warmed these buildings once ?

(LIF, 245)

Ces épanchements peuvent tirer les larmes tout en prêtant le flanc à la satire. Ils sont en tous cas représentatifs d'une certaine irlandicité, raillée par Flann O'Brien dans *The Poor Mouth*, où sont parodiés « le mode élégiaque et le ton quelque peu plaintif des récits autobiographiques en gaélique, empreints d'un sentimentalisme nostalgique » par la répétition comique d'une phrase tirée d'un récit connu de Tomás O'Crohan intitulé *The Islandman* : "I do not think that my like will ever be seen again" ³⁸³ ». Le narrateur de *Letter* reconnaît cette séduction de la nostalgie chez lui. Le poème est, entre beaucoup d'autres choses, une longue élégie sur le monde rural des grandes plaines et l'irlandicité de McGrath joue avec facilité de tous les accents lyriques pour évoquer un « jamais plus » dont le religieux, qu'il honnit par ailleurs, rythmait la vie :

³⁸² *The Selected Poetry of Robinson Jeffers* (New York: Random House) 462-477.

³⁸³ Sylvie Mikowski, « La place du gaélique dans le roman irlandais », *Etudes irlandaises*, automne 2001, N°26-2 (Presses Universitaires du Septentrion) 97-113. 102.

Dead houses here in the bottomlands :
and eyeless
Schoolhouse, abandoned, crumbles ;
undenominational forever,
A church is stumbling into an empty future, lofting
A headless and rotting Christ on the cracked spool of a cross :
Unspinning god at a loss in the psalm of the man-eating wind.
(LIF, 253)

La nostalgie serait même le ressort principal de sa sensibilité :

And it's only
The nostalgia for the living dead and for abandoned places that moves me.
(America is terribly old, saith the poet : Jim Wright)
Aye.
Because nothing endures.
[...]
All's drift and dream.
Here stood a happy house,
Once : one blink of the eye and it's lost.
Our whole history
Seems only a simple catalogue of catastrophe leading here...
[...]
Having no past,
But only successions of failures in labor love and rebellion –
(261)

Cette nostalgie va jusqu'à une quasi-jouissance de la tristesse, voire une indifférence devant la défaite :

TRIUMPHAL MARCH

After the long strike
We continued walking in circles
For a long time : dreaming :
Many nights many days

Dizzy (but not with success)
From the round dance of our struggle !

O Solidarity !
What did it matter we'd lost ?
(*Echoes* 149)

La nostalgie larmoyante est bien une composante de la poésie américaine depuis les « Fireside Poets ». Mais il s'est bien, aussi, attaché à l'Irlande, jusqu'à la fin, récente, des *Troubles* en Ulster et au démarrage de l'expansion économique accélérée dans la dernière décennie du 20e siècle, une image où la tristesse prenait le pas sur d'autres qualités attachées à l'irlandicité. La patine mélancolique cultivée par les tenants du Crépuscule celtique a contribué, à la fin du 19e siècle, à figer l'identité irlandaise dans une nostalgie tragique. McGrath sait qu'il n'est pas indemne.

2.3.15. O'Leary

O'Leary est la *persona* rebelle de McGrath. Son identité nationale lui fait concevoir la lutte des classes dans les termes du cycle mythologique d'Irlande. Dans « Longshot O'Leary Counsels Direct Action », l'ennemi est assimilé aux forces du mal dans l'épopée celtique, les Fomoré : « The breath of a burgess blackens the moon/ (I heard O'Leary say)/ You must smash his Fomorian magic/ Before hope will come to stay » (*Longshot*, 7).

Le nom de la '*persona-je*' rebelle Longshot O'Leary est probablement la combinaison de trois éléments : un titre de Kenneth Fearing, « Longshot Blues ³⁸⁴ », le personnage historique d'O'Leary mis en poème par Yeats dans « September 1913 ³⁸⁵ », enfin « Longface Mahoney Discusses

³⁸⁴ Kenneth Fearing, *op. cit.*, 87. Le titre fait référence au cinéma, par le panoramique sur un ensemble de situations possibles, plus ou moins probables ou souhaitées, qui constitue le poème.

³⁸⁵ John O'Leary (1830–1907) : nationaliste convaincu qui après cinq années d'emprisonnement et quinze ans d'exil, revint à Dublin en 1885. Il rallia Yeats, alors âgé de vingt ans, ainsi que de nombreux autres jeunes femmes et hommes à la cause du nationalisme littéraire. Une biographie est disponible sur le site du web suivant : <https://www.dib.ie/biography/oleary-john-a6861>

Heaven » d'Horace Gregory extrait d'un recueil de 1930, *Chelsea Rooming House*. « That book is made of monologues gathered from the same place McGrath makes *Longshot O'Leary* out of, poems in the voices of people who live there », remarque D. Sinclair Smith (81-82).

L'irlandicité est plus encline à la révolte qu'à la révolution et McGrath reconnaissait volontiers un penchant réflexe à la bravade, au défi systématique à l'ordre quel qu'il soit :

McGrath : It wasn't until I was in high school that I first read a little bit of Marx. And I was so ill-informed as to what was happening in the world, the immediate world. I knew the class struggle was going on, I was all for the revolution and all this. But when the war in Spain broke out, I was automatically on the side of the rebels. I'd stopped reading newspapers on the grounds that they were simply the kept press, which it was and is. But I was so ill-informed that it wasn't until a friend of mine came back from Spain and we were talking about Spain and it developed we were on opposite sides. And since we thought to some degree alike, it seemed to me very strange. And I said to him, « How come you're not with the rebels. » That's when he told me who the rebels were ³⁸⁶. And that's when I started reading the newspapers again.

Hamill : You were probably attracted to the idea that they were rebels.

McGrath : Yeah, absolutely.

Hamill : If they were rebels, they must be good.

McGrath : Yeah, because the old Irish tradition was to always up the rebels because there had been eight hundred years of that. And my grandfather was a real English-hater ; not my father so much, but for him it wasn't a question of Ireland, it was a question of the United States ³⁸⁷.

Le bénévolisme du grand-père, avant le réveillon de Noël, est en effet l'occasion d'un discours rebelle, susceptible d'enchanter tout nationaliste irlandais :

³⁸⁶ Le général Franco et les fascistes.

³⁸⁷ Thomas McGrath, « A Little Human Music: McGrath on Form and Meaning », interview with Sam Hamill, *Poetry East*, 23-24 (Fall 1987) 39-76. 61. [Hamill, 1987]

We wait for the Grace.

Grandfather provides it :

“Thanks be (he says) to Himself, the Big Fella up in the sky there, the Grand Mister and to that Great Lady Herself, who be helpin’ the poor always, for these gifts here, gained by the work of our hands, and for protectin’ thim for our joy this night from the rapacity of the bankers and the voracity of loan sharks and the goddam thievin’ landlords ! May God and all thim ould Gods and Goddesses curse thim bastards from first light to darkness and may all the nighttime demons, banshees, and clericaunes torment the bejeezus out of thim as they sleep. And as for the English and all thim r’yal dukes of whatever country – kings and nabobs and high muck-etymucks – the kin kiss my r’yal Irish arse !”

(*LIF*, 363)³⁸⁸

L’anglophobie, qui rive le clou de cette tirade, s’exprimera à deux reprises un peu plus loin par le biais du dépréciatif gaélique « Sassanach » à l’occasion du raccourci de l’histoire des clans familiaux paternels et maternels, qui se résume, dans les deux cas, à l’histoire d’une dépossession par le colonisateur, provoquant une réaction de défense verbale : « And now the magnanimous McGrath kings struggle, landless,/ Cutting turf for an ugly giant : the Sassanach... » (*LIF*, 366) « But here, too, [on the domains of the Sheas]/ [...] the Royal Family/ Has two tasks : the first is the Cutting of Turf – O/ The bogtrotting princes ! – and the second is cursing the power of the Sassanach » (*LIF*, 366)³⁸⁹.

³⁸⁸ Dans l’Après-Seconde Guerre mondiale, McGrath et Jack Beeching, qui est de nationalité anglaise, se livraient à des concours de tir. Selon Beeching, la passion qu’y mettait parfois McGrath n’était pas innocente : « at times carried away, as if concentrating his fire at last on Ireland’s abhorred English oppressor » (Beeching, 1993, 20).

³⁸⁹ E.P. Thompson voit dans le titre de McGrath *Longshot O’Leary’s Garland of Practical Poesy*, une réponse parodique à Eliot par rapport à qui McGrath se définit ou bataille à fleurets plus ou moins mouchetés tout au long des années 1940. « What has been forgotten is the precedent charge of the heavy brigade of T.S. Eliot, stationing their chargers on every campus and in every literary review. After the *Family Reunion* (1947) and the *Notes Towards a Definition of Culture* (1948) had come the reissue of *Old Possum’s Book of Practical Cats*. . . . Against Old Possum [McGrath] sent out Longshot O’Leary [1949] onto the field » (Thompson, *Life*, 122). D.S. Smith voit certainement là à raison une rivalité dépassant largement un conflit de personnes : « McGrath’s title is obviously similar to (and mocking of) Eliot’s, and with O’Leary/ Mahoney as representative figure, the fight is also the much older, traditional one between Irish and English – in the form of one Irish-American (like James T. Farrell [le romancier, poète et critique littéraire très apprécié de McGrath]) vs. the kind of American Anglophile H.L. Mencken famously pillories. Thus it is also a realist’s fight between immigrant and ‘nativist’ American culture, and of course also a class fight » (Smith, 83).

L'anglophobie mise à part, il se lit dans la prière-invective du grand-père le goût pour l'hyperbole et une convocation, catholique en son adaptabilité, de forces divines issues des spiritualités 'indigènes'. D'autre part, s'il est ici fait référence à des causes proprement américaines, aussi bien la syntaxe – « who be helpin' the poor always » – que l'accent anglo-irlandais ou l'importance du culte voués par les catholiques irlandais à la Vierge Marie – « the Great Lady Herself » – rappellent le pays des ancêtres. Quant aux attaques contre les propriétaires fonciers absentéistes, elles ont toujours fait partie de la cause irlandaise. Dans un poème qu'une note en marge du texte signale être une « Stele for a Northern Republican », le je filial de Montague écrit :

Once again, with creased forehead
and trembling hands, my father calls
me from stifling darkness [...]
[...]
Hesitantly, I trace your part in
the holy war to restore our country,
slipping from home to smoke
an absentee's mansion, concoct
ambushes.
(Montague, 1972, 42-43)

Pour reprendre la terminologie employée par Genette dans *Palimpsestes* pour distinguer les hypertextes³⁹⁰, on peut se demander dans quel régime on se trouve ici par rapport au *Benedicite* : si la relation est ici de transformation, pas d'imitation, le régime est à la fois ludique, satirique et sérieux. L'irlandicité rebelle est prise au sérieux par les trois sujets : celui de l'énonciation rapportée, celui de l'énonciation du poème – le 'je-persona' – et le sujet de l'énonciation réel, c'est-à-dire l'auteur. L'intention satirique est davantage imputable aux deux derniers. Mais la jubilation langagière suggérée par l'emportement dans les énumérations, l'irrévérence dans le respect – difficilement contenue – sont

³⁹⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982) 37. Voir également Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature* (Paris : Nathan, 2001) 42.

partagées par l'auteur et le sujet de l'énonciation rapportée. Il y a dans l'irlandicité un O'Leary, un tantinet Rodomont. D'où les mots en « O » de son lexique ?

À Frederick C. Stern à qui il est en train de parler de la part de vécu dans *La moisson* et qui le questionne sur son usage de vocables à la terminaison en « o » – « richo » et « liveo » en l'occurrence –, McGrath explique : « I decided that the whole world is divided into what I call liveos and mechanicals, people who just trudge along like robots in life and others who are a little more awake » (Stern, 1988b, 155-156). La fanfaronnade est plus explicite encore dans l'explication supplémentaire fournie dans « Notes, Personal and Theoretical, on 'Free' and 'Traditional' Form » (*Life*, 222) : « Live-O's (Live Ones) : e.g. those who come into a very poor working-class bar, waving money and possessed by a desire to buy drinks for the house, dance the buffalo back and overthrow capitalism and imperialism by force and violence. » « Costello » est un nom irlandais à consonance latine. Le personnage de Percival – nom celtique s'il en fût, lié à la légende arthurienne – Angleman dans « He's A Real Gone Guy : A Short Requiem For Percival Angleman » fut inspiré par le destin d'un gangster atypique dénommé Ky Costello, que connaissait Arthur Blair alias « Mac », le modèle militant de McGrath sur les quais de Chelsea à New York (Doyle, 1982, 33). Selon le cycle mythologique, les premiers mortels à arriver en Irlande après les vagues d'invasion de forces divines du Bien et du Mal sont les fils de Golamh, « known in Latin as Mile Easpain (Soldier of Spain) or Milesius. He is identified as an Iberian Celt who has wandered the world selling his military services » (Ellis, 190). P. Berresford Ellis poursuit dans cette direction un peu plus loin :

One is constantly surprised by the fact that Irish mythology seems to share a curious Mediterranean warmth with its fellow Indo-European cultures. The brooding blackness that permeates Nordic myths is not there and, at times, it is difficult to realise that we are looking at a north-western culture. A happy spirit pervades the majority of tales [...]. There is an eternal spirit of optimism. Death is never the conqueror and we are reminded, of course, that the Celts were one of the first cultures in Europe to evolve a doctrine of the immortality of the soul (Ellis, 193-194).

McGrath conclut le volume *Selected Poems 1938-1988* par « Mediterranean », hymne à un olivier : « Comrade Olive », Camarade O'(Leary) (*Selected*, 179).

2.3.16. **Panthéisme**

Muldoon nous rappelle l'origine du mot : « John Toland (1670-1722), the Donegal-born philosopher [...] devised the term 'pantheism'. His notion of pantheism may be rooted in his interest in native Irish religion, particularly druidism. In his posthumously published 1726 piece on "A History of the Druids" [...], he discusses the Beth-Luis-Nion ogham alphabet [...] » (Muldoon, 2000, 121).

Il y a chez J. Montague, une célébration du monde naturel qui se matérialise par un souci écologiste du respect des formes les plus humbles de la vie et la multiplication de notations précises concernant la faune et la flore. Beauté et mélancolie du monde côte à côte ³⁹¹. Nous proposons les termes d'«écommunauté» ou d'«écommunisme» pour la forme de panthéisme de McGrath – il récusait ce dernier terme à son sujet – la teneur exacte de ce que nous entendons par là étant précisée dans notre deuxième partie.

2.3.17. **Q-Celtic**

Les langues celtiques encore parlées se subdivisent en deux groupes appelées *Q-Celtic* ou *Goidelic* et *P-Celtic* ou *Brythonic*. L'irlandais et l'écossais appartiennent au premier groupe, le gallois et le breton au second. La différence s'est faite sur le son proto-indo-européen *kw-*, vélarisé en *Q-Celtic*, non-vélarisé en *P-Celtic*.

Ces dénominations fondées sur une lettre font partie des jeux alphabétiques de *Letter, Part III*. La référence aux langues celtiques est sans ambiguïté dans la deuxième occurrence du couple de lettres. Elles viennent dans une des fautes dont l'enfant s'accable dans le but de convaincre le prêtre de le considérer comme un pécheur à part entière : j'ai, dit-il, commis « all the Corconian debaucheries of my ancient P&Q-Celt forbears » (*LIF*, 329). La prise en compte de la place des alphabets dans l'irlandicité intervient directement dans la première occurrence de la paire P et Q. Dans un des méandres du récit de *La corvée de paille*, le je revient vers le moment de l'énonciation. La vue sur son jardin actuel le ramène

³⁹¹ « Again that note ! A weaving/ melancholy, like a bird crossing/ moorland ;// pale ice on a corrie/ opening inward, soundless harp-/ strings of rain:// the pathos / of last letters in the 1916 Room/ 'Mother, I thank . . .' » (*ibid.*, 64).

au jardin de Marsh Street à Los Angeles et une auto-citation sur les fleurs qui y poussaient amorce une première navigation de l'alphabet :

“Larkspur, lupine, lavender lantana, linaria, lovage” ...

– Sounds like a season in Ls : too far from anywhere ever

To get home at all ...

But here we have got to the Ps

Peonies

[...]

Plants that will grow in the dark (or at least in the shade) and Paradisiacal

Apples ! It seems better.

As we go on from the Ps to the Qs –

(In the shade : where I am : growing eucharistical bread)

(LIF, 292-293)

Les « pommes paradisiaques » celticisent le moment : il n’y a pas de Chute dans l’air, pas de *Saison en Enfer* – « a season in Ls », c’est-à-dire « in hell ». Le pain eucharistique, c’est surtout le « blé » que gagne celui qui écrit.

Toutes les preuves de la présence du fonds irlandais se sont, dirait-on, substituées à la langue irlandaise elle-même. McGrath avait une conscience très vivace de cette langue et peut-être le regret que ce maillon de la transmission se soit, en lui, perdu. « I was actually born near a town called Fingal [...]. It’s a great Irish name, Fingal ³⁹² » (Weiner, *Life*, 201). Jack Beeching résume le contexte irlandais de McGrath ainsi :

Tom was American all through [...] yet never oblivious of his own Celtic origin, and this not out of bookish nostalgia, but as a matter of sense and memory [...]. His grandmother sat in the corner when he was little, smoking her pipe, speaking only Irish, sometimes breaking out in cadenced laments that her small grandson had been told were poems. He could share the feeling, but never understand the words (Beeching, 1993, 20).

³⁹² L’Irlandais-Américain auteur d’un poème revisitant l’épopée parle ici en reconnaissance de cause : Fingal est bien sûr le héros d’*Ossian*, la fabrication et copié-collé de J. Macpherson (1736-1796), d’après d’anciens textes épiques gaéliques.

Cette incapacité à entendre l'irlandais pourrait certes expliquer la présence microscopique de la langue grand-maternelle dans *Letter*, réduite à deux occurrences de *Mille Failte* (*LIF*, 354 et 359), mais si un ludisme du cryptage existe bien chez McGrath, le souci d'une intelligibilité minimale l'a toujours détourné de la tentation de feuilleter son texte d'inserts en langues étrangères, cette stratégie étant un moyen très sûr d'en réserver voire interdire l'accès. Serge Gavronsky résume ainsi l'attitude diamétralement opposée d'un Pound :

Les *Cantos* d'Ezra Pound étalent, avec une certaine prétention, des langues suffisamment "exotiques" pour confondre toute approche autre qu'érudite ou encore pour faire valoir l'écriture ... disons idéogrammatique – en tant que pur signifiant, présupposant que le lecteur pourrait s'entendre avec d'autres belles étrangères : le provençal, le grec, le latin, le chinois et l'allemand. Cette volonté poundienne d'exclure tout lecteur autre que le lecteur hautement qualifié, valorise au niveau du jeu des langues l'autorité (apparemment) incontestée du pouvoir poundien et son idéologie élitiste qui accorde louange et puissance. Pound, à l'encontre de Whitman [...] opte pour le pouvoir autocratique, totalitaire dans les *Cantos*. Les langues peu familières sont le support de cette option ³⁹³.

La présence de l'irlandais dans *Letter* est symbolique – dans les deux sens du terme : elle est, au pied de la lettre, minime, mais ces vestiges cautionnent, en quelque sorte, la réappropriation des genres d'un héritage littéraire et participent au traitement satirique du catholicisme romain. Elle est aussi pleinement linguistique mais interne à l'anglais, via cette langue vernaculaire que représente le *Hiberno-English* de son grand-père maternel, que McGrath choisit de faire figurer dans *Letter*. La reproduction du dialecte d'une langue standard court toujours le risque de la caricature. Le *stage Irishman*, péquenaud obtus, a été abondamment mis en scène pour le profit du colonisateur. L'anglo-irlandais est, chez McGrath, d'abord manifestation de mémoire, souvenir, en des temps d'Alliance Atlantique, d'un groupe national vaincu par la Grande-Bretagne, qui avait cru trouver refuge aux États-Unis et à qui le Rêve américain

³⁹³ Serge Gavronsky, « Histoire, histoires et parole poétique », introduction, A (sections huit à onze) de Louis Zukofsky, trad. Serge Gavronsky et François Dominique (Plombières-les-Dijon : Ulysse Fin de Siècle, 2001) 24.

s'est refusé. Cette voix est tutélaire, s'exprime par la bouche de l'ancêtre bienveillant, ce qui révèle que McGrath la revendique comme constituante de sa propre parole. La concentration en tournures répertoriées du dialecte dans les morceaux qu'en donne McGrath est ici signe de fidélité et d'appartenance :

“You'll be the straw-monkey. Can ye do it boy ?”
My grandfather capers about while I assemble my parts
And my mother fusses. Is the job too hard ?
“Ach, woman, the chiselur's tall as a weed !
He's not to be spike-pitchin', a whistle-punk only –
A breeze of a job and he'll sit in the shade on his bum
The day long.”
(LIF, 15)

Dans le tout petit matin du début de *La moisson*, le garçonnet de neuf ans a du mal à se réveiller en ce jour où il va entrer dans la danse du travail : « I assemble my parts ». La phrase décrit ce qui est en train de se faire dans le texte. Les inflexions vernaculaires sont une des pièces du tissu-machine-texte que le mécanicien-rhapsode rassemble. Le dialecte est là : porteur de pures rémanences de la langue enfouie dans le son mouillé de l'exclamation « ach ! », directement reprise de l'irlandais ; mémoire syntaxique de ce même substrat avec un emploi fréquent du vocatif, – « boy », « woman » –, ou de la forme continue du verbe, ici à l'infinitif – « be spike-pitchin' » – ; présence d'un état non-régulé de la langue, eau au moulin du poète, dans l'archaïsme de « ye » voisinant avec un « r » rétroflexe – « chiselur » veut rendre « chiseler » – emblème de l'accent américain dominant ici ramené à ses humbles mais bien réelles origines. Le dialecte est encore là dans sa forte métaphoricité, ici respirant la nature – « a breeze of a job », « tall as a weed » – et une expression sans ambages pour les choses les plus terrestres – « bum ». « The day long », marqueur privilégié de l'anglo-irlandais depuis les pièces de Synge, dit encore l'hyperbole propre au dialecte et un rapport au temps qui semble échapper à celui, décompté et comptable, du taylorisme et de la productivité à tout prix. L'échantillonnage est complété un peu plus loin :

“Ay-you, Tom. Avoid the occasion of sin.
You’re a quick hand with a book. Pick up an education
And don’t be running around be the night !

Boy, it’s a wide
Road runs down to hell and its clear coasting
And the skids are greased for the poor. Boy, be learning !”
(LIF, 37)

On trouve ici en complément : les formes continues à l’impératif, l’emphase grammaticalement rendue par antéposition, l’élision du pronom relatif, la trace d’absence du lexème correspondant au verbe « avoir » en irlandais – « have », c’est « be with » ou « not be without ». Que l’*Hiberno-English* est bien langue du cœur est souligné ici par un surinvestissement de la fonction phatique, déjà propre au substrat du dialecte ³⁹⁴. D’autre part, le fait d’avoir placé cette critique sociale implicite dans la vérité générale du dernier vers équilibre ce que le reste du conseil contient d’opium du peuple : les apparences sont sauvées aux yeux de McGrath l’athée. Car le médium est ici l’essentiel du message. « Dialecte » est certes lié à « dialectique ». Et « la présence d’une forme dialectale [...] correspond à un désir de réalisme, ou encore à la dimension ‘dialogique’, ou ‘carnavalesque’ » rappelle Sylvie Mikowski à propos de la place du gaélique dans le roman irlandais contemporain ³⁹⁵. McGrath a dit la pertinence des écrits de Bakhtine pour la lecture de sa poésie. Dans le chantonnement du schéma intonatif anglo-irlandais qu’on entend à la lecture du passage ci-dessus, dans la relation forte établie par le locuteur et rapportée par l’interlocuteur au discours direct se disent l’immédiateté et la conciliation d’une communauté.

Spalpeen : « According to the *OED*, this word is “of uncertain origin and meaning” and we are told that “the etymology given in the quotation of 1780 is fanciful”. That quotation, from Arthur Young, suggests that “Connaught labourers [...] are called spalpeens : *spal* in Irish is a scythe and *peen* a penny ; that is a mower for a penny a day”. The quotation is not fanciful, as it happens [...] (Muldoon, 2000,

³⁹⁴ Voir Danielle Jacquin, « Les traits linguistiques de la langue gaélique », *La langue gaélique en Irlande, hier et aujourd’hui, Etudes irlandaises*, n° 26-2, automne 2001 (Presses universitaires du Septentrion, 2001) 21-34.

³⁹⁵ Sylvie Mikowski, « la place du gaélique dans le roman irlandais contemporain », *La langue gaélique en Irlande, hier et aujourd’hui, Etudes irlandaises*, n° 26-2, automne 2001 (Presses universitaires du Septentrion, 2001) 97-113 ; citation p.107.

83). Lorsque « Father Mulcahy » (*LIF*, 324) emploie ce vocable pour admonester le ‘je-persona’ qu’il confesse – “ Then spit it out and get on with yez, y’litttle spalpeen ! » (*LIF*, 328) –, un écho positif est donc créé avec le moissonneur de neuf ans de *Part I*, malgré la critique acerbe dont le prêtre et l’Eglise sont, dans la scène présente, la cible. L’irlandais serait presque entaché par l’usage qu’en fait le confesseur : « He lets out a grunt in Gaelic,/ Shifting out of the Latin to get a fresh purchase on sin » (*LIF*, 328). Mais la ripaille du réveillon avec « a snowy Alp of Colcannon ³⁹⁶ », « the perfumed steam of the spuds », « the Irish Emerald of the shy Mint » (*LIF*, 360-363) et le bénévolat insoumis, puis les généalogies irlandaises, accompagnées d’intense délectation linguistique à faire aller et venir en bouche les étymologies de « McGrath » indexent définitivement l’irlandicité verbale sur l’isotopie positive où l’avait situé son association avec le grand-père dansant. « And there is my grandfather chewing his goatee,/ Prancing about like a horse [...] // [...] and my grandfather dances// My grandfather dances// My grandfather capers about [...] » (*LIF*, 14-15). Que des mots qui renvoient à la danse – *ceilidh* (*LIF*, 42) et « turkey-in-the-straw ³⁹⁷ » (*LIF*, 283) – soient d’autres marqueurs de ce parler minoritaire et que la ronde – « round dance » – symbolise chez McGrath le communisme advenu, suggère qu’il y a là une constellation ensoleillée dont le caractère allotopique en Amérique a peut-être quelque rapport avec cette allophonie ‘hibernienne’ entendue dans l’enfance. Souvenirs d’Irlande : *Erinnerung*.

Pas de torsion douloureuse dans le rapport à la langue comme chez John Montague que l’institution scolaire irlandaise, alors qu’il revient en Irlande, interdit de parole – pour accent américain en irlandais ? – et qui revit alors, à l’envers, toute la souffrance de l’éradication de la vieille langue dans son corps :

An Irish	So I found myself shipped back
child weeps at school	[...]
repeating its English.	And the hurt ran briefly underground
[...]	to break out in a schoolroom

³⁹⁶ Ce plat irlandais, traditionnellement mangé pour Hallowe’en, est à base de purée de pommes de terre, de chou frisé ou de chou, de beurre et de lait et parfumé d’une pincée de noix muscade.

³⁹⁷ Chanson dont l’air remonte au 17^e siècle.

To grow
a second tongue, as
harsh a humiliation
as twice to be born.

Decades later
that child's grandchild's
speech stumbles over lost
syllables of an old order.
(Montague, 1972, 39)

where I was taunted by a mistress
who hunted me publicly down
to near speechlessness.

*So this is our brightest infant ?
Where did he get that outlandish accent ?
What do you expect, with no parents ?
sent back from some American slum :
none of you are to speak like him !*

Stammer, impediment, stutter :
she had found my lode of shame ;
and soon I could no longer utter
those magical words I had begun
to love, to dolphin delight in.
(Montague, 1984, 91)

L'écossais et l'irlandais sont parfois désignés par le vocable « erse ». Lorsqu'au début du réveillon, la haine ancestrale s'empare de son grand-père et qu'il maudit le « Sassanach », le narrateur de McGrath rive le clou de l'imprécation grand-paternelle par un chiasme doublé d'une apophonie, revendiquant cette identité linguistique bifide : « “the kin kiss my r'yal Irish arse !”/ Arse of Erse – Erse arse ! » (*LIF*, 363-364) Belle conculsion.

2.3.18. Rire

La page sur laquelle *Letter* débute, insiste sur la figure fort peu drolatique que campe le narrateur de lui-même : « Hoping toward laughter », « far from the laughter » (*LIF*, 3). Le lecteur de poésie français que nous sommes est surpris du but visé : le rire, abstrait de toute connexion à quiconque – « laughter » – est *a priori* négation de la tension lyrique ; de plus le texte semble vouloir construire celle-ci sur la gravité. Mais l'estimation de la distance qui sépare d'un objectif suppose une connaissance préalable de celui-ci. Une réponse arrive dès la page suivante où « laughter » est associé par allitération à « loving » pour dire celle qui a sans doute imprimé le mouvement vers l'expression de la gaîté : « A mint of loving laughter » conclut la vignette sur Catherine O'Shea, épouse McGrath, la mère.

L'antanaclase lointaine de « the Irish Emerald of the shy Mint » (*LIF*, 363) rapporte « menthe » à « aimante » sous le sceau de l'irlandicité. Le rire part d'un principe irlandais.

2.3.19. *Sagum*

« Sagum » (*LIF*, 309) désigne une cape que portaient les guerriers celtes et dont la mode romaine s'empara.. Le mot était à ce point associé à la guerre par les romains que Cicéron l'emploie métonymiquement dans plusieurs expressions : *saga sumere* ou *ad saga ire* pour « prendre les armes, se préparer à la guerre » et *saga ponere* pour « déposer les armes » (Berresford Ellis, 79). Il est pour nous emblématique de l'ampleur de registre, déjà notée, de McGrath qui se traduit non seulement dans les formes mais aussi dans le lexique. Donald Sinclair Smith écrit à ce sujet : « his vocabulary is gleefully, deliberately (and Irishly) immense » (Smith, 2). Le calcul d'effets lexicaux défamiliarisants serait inséparable d'une jubilation : et ce geste serait marque d'irlandicité. Joyce vient immédiatement à l'esprit ; mais avant lui Swift, Sterne et ... Rabelais. Après lui, Muldoon.

Ce geste n'est presque jamais gratuit : on voit ici, avec « sagum », le lien avec la thématique de la guerre, génériquement liée à l'épopée (dont le poème long est une déclinaison moderne, nous y reviendrons) et, bien sûr, la pertinence d'une défamiliarisation qui reste malgré tout dans le champ celtique.

2.3.20. Totalités

To Ireland, I est une tentative de totalisation. Muldoon décrit la réalisation de son projet comme « fumbling around this massive subject » (Muldoon, 2000, 130) : périple-*immram* dans la littérature irlandaise suivant un ordre alphabétique qui est gouvernail du navire. L'auteur ne manque pas l'occasion de fonder cette métaphore, disant tout son intérêt pour *Imram Curaig Maile Duin*, soit, dans sa traduction *The Voyage of Muldoon's Curragh* (*ibid.*, 87). Son livre, comme *Finnegans Wake*, décrit un cercle s'achevant sur un retour « all the way back to where we started [...] back to the pseudo-poet Amergin » (*ibid.*, 136)³⁹⁸.

³⁹⁸ Pour mémoire, signalons que *Christmas Day* de Paul Durcan décrit également un cercle parfait, commençant par un appel téléphonique du jour de la St Etienne pour y revenir, 73 pages plus tard.

The Rough Field est une rhapsodie dont la tonalité est lyrique et la fonction potentiellement épique. La tâche du poème est d'arriver à une vision d'ensemble d'un territoire à réorganiser. « (The pattern history weaves/ From one small backward place)//Each grassblade bends with/ Translucent beads of moisture/ And the bird of total meaning/ Stirs upon its hidden branch » (Montague, 1972, 53). Hugh MacDiarmid a reconnu là l'effort de refondation qui suppose le rassemblement d'énergies trouvées dans l'épaisseur du temps. Il vante « a complete grasp and understanding of all the main constituents of Ulster's life and history [...] ; a poetry of total recall » (Montague, 1972, 4^{ème} de couverture). Des ouvertures inattendues brisent l'insularité du champ traité³⁹⁹, pointant vers une mondialité. *The Dead Kingdom* est aussi somme en ce que le poème débute par l'annonce de la nouvelle de la mort de la mère pour revenir sur les circonstances de la mort, sur l'adieu à la défunte au terme d'un parcours croisant le biographique, l'autobiographique et l'historique.

Ces totalisations que sont aussi *Ulysses* (1922), *Finnegans Wake* (1939) ou *Madoc* (1990) de Muldoon conduisent à penser qu'il n'y a pas là un hasard. L'irlandicité littéraire a le goût de la totalité. Une structure n'a pas de sens en soi. Mais celle de *Letter* est parlante à plusieurs égards, dont celui qui nous occupe ici. *Part I* se compose de douze sections, *Part II* en compte six, *Part III*, trois et *Part IV*, une seule, qui se trouve être le lieu du texte où se concentre l'irlandicité : sur et autour de la table du réveillon ainsi que dans l'espace et le temps par la récitation des généalogies claniques. Le mouvement général de la structure du poème ramène donc à une unité dans laquelle s'effectuent non seulement une totalisation d'Irlande mais aussi une totalisation du monde par le parcours des règnes de la nature, des modèles religieux, et des visions d'un monde idéal qui se fait dans le récit du rêve du narrateur. Et chose rare parmi les longs poèmes du 20^e siècle américain, il est mené à terme. Joyce a travaillé les 'explicits' de ses deux sommes. McGrath achève la sienne sur une autocitation, extraite de son premier livre, « Explicit carmen » (*LIF*, 407). Il y a une totalisation du texte.

Dans les monastères irlandais, à l'abri des invasions barbares, s'est préparée la renaissance carolingienne. L'Irlande a été alors le conservatoire de savoirs accumulés. Le geste totalisant des

³⁹⁹ Citations de Georges Séfiris (p.1) Che Guevara (p.48), Engels (p.64) etc.

auteurs irlandais contemporains est peut-être l'héritier lointain de cette tâche que le déterminisme géographique et historique placèrent entre les mains de *scriptores* irlandais et dont ils s'acquittèrent.

2.3.21. USA

Les États-Unis sont pour John Montague un pays dont il est physiquement revenu : l'émigration irlandaise telle qu'il l'a vécue fait partie de ce « Royaume mort ». Il n'y a aucune référence à l'Amérique dans *To Ireland, I* de Muldoon. McGrath est revenu, au sens figuré, des États-Unis. Il n'est pas habité par la foi qui se lisait dans le poème de Whitman « Old Ireland » où le nouveau pays, outre-Atlantique, était présenté comme terre de Résurrection :

OLD IRELAND

Far hence amid an isle of wondrous beauty,
Crouching over a grave an ancient sorrowful mother,
Once a queen, now lean and tatter'd seated on the ground,
Her old white hair drooping dishevel'd round her shoulders,
At her feet fallen an unused royal harp,
Long silent, she too long silent, mourning her shrouded hope
and heir,
Of all the earth her heart most full of sorrow because most
full of love.

Yet a word ancient mother,
You need crouch there no longer on the cold ground with fore-
head between your knees,
O you need not sit there veil'd in your old white hair so
dishevel'd,
For know you the one you mourn is not in that grave,
It was an illusion, the son you love was not really dead,
The Lord is not dead, he is risen again young and strong in
another country,
Even while you wept there by your fallen harp by the grave,
What you wept for was translated, pass'd from the grave,
The winds favor'd and the sea sail'd it,

And now with rosy and new blood,
Moves to-day in a new country.
(*Leaves*, 292)

L'inventaire auquel nous procédons tendrait à prouver qu'il y a, dans l'œuvre de McGrath, un regard qui, loin de se détourner de l'Irlande ou plutôt de l'irlandicité, y trouve, depuis les États-Unis, une ressource constante. La matière irlandaise informe sa voix d'une distance vis-à-vis de la contemporanéité américaine. À la notable exception près du contenu de la religion – qui est cependant pour McGrath un précieux combustible politique par l'indignation qu'elle suscite chez lui – la « traduction » (ou « translation ») se fait vers l'irlandicité, causée par une déploration de l'état des États-Unis et le sens de la transfusion est inversé. Cette érinisation de l'Amérique est fidélité à un héritage foisonnant. L'histoire géographique imaginaire du clan familial, dans *Part IV*, évoque « the ancient hierarchic stronghold/ of the McGrath kings » (*LIF*, 365 ; voir **Dinnseanchas**). Étant donné le contexte, la mention de forts (« strongholds ») ne peut que renvoyer aux *raths*, ces enclos de ferme entourés d'un fossé communément appelés « forts », très répandus en Irlande du début de la période celtique au Moyen-Age⁴⁰⁰. La colère (*wrath*) de McGrath a la force de cette structure fermée du *rath* que constitue pour lui l'irlandicité familiale en terre américaine. L'irlandicité lui est une arche, il l'a écrit.

2.3.22. Voix (positionnement de la)

Voix suppose chant. L'emploi du terme en critique littéraire est métaphorique. La poésie de McGrath a quelques rapports directs avec le chant. Il indique sous le titre de « A Little Song About Charity » (*Longshot*, 18) : « (*Tune of Matty Grove*) ». Cette bivalence poème-chanson est rendue possible par l'emploi de formes traditionnelles, ce que McGrath s'est toujours laissé le droit de faire. Il convient, disait-il en substance, de toujours rester à l'écoute du poème qui tente de se dire, de ne rejeter a priori aucune forme, quitte à devoir aller là où on n'a pas envie ou l'habitude d'aller. D. Sinclair Smith rapproche de ce fait McGrath de Robbie Burns, dans cette disponibilité de sa plume à écrire ce que le moment exige, que l'exigence vienne de l'intérieur ou des sollicitations de l'extérieur, tactiques ou

⁴⁰⁰ E. Estyn Evans, « L'Irlande préhistorique » in Brian de Breffny (sous la direction de), *Le Monde irlandais*, trad. Anne Fillon (Paris : Albin Michel, 1978) pp 41-45.

simplement de circonstance. McGrath n'écrit pas de chansons, contrairement à Burns, mais ne refuse pas le rythme de mélodies pré-existantes pour écrire tel ou tel poème. À ses yeux, sa voix et sa plume ne dérogent à rien, ne s'abaissent en rien – au contraire – en s'acceptant à l'occasion comme publiques ou emprunteuses. La découverte faite par Sinclair Smith concernant l' « Ars Poetica » de McGrath est riche d'enseignements : « the poem [is] singable at least to the tune of the Scots bothy ballad, “Johnny Sangster” – if it's not really a straightforward rip-off of that melody rather than of one of Burns's drinking songs » (Smith, 4). La parenté écossaise n'est pas dissimulée dans le texte. Ainsi, la différence de la figure du poète mcgrathienne s'affiche-t-elle dans deux qualificatifs péjoratifs empruntés au dialecte écossais pour la montrer du doigt : « And who is that poet come in off the streets with a look unleal and lour ?/ Your feet are muddy, you son-of-a-bitch, get out of our ivory tower ⁴⁰¹ » (*Longshot*, 8). Un art poétique est un premier commentaire sur l'œuvre, un trousseau de clés, un repère. Il y a, dans le texte de McGrath, certainement aussi une réponse au poème d'Archibald MacLeish, beaucoup plus solennel, portant le même titre. Mais en informant son art poétique des accents d'une ballade écossaise et en s'y campant en poète venu d'un lieu non-élevé – la rue –, McGrath place sa voix doublement : dans le champ de la celticité, et en dehors de toute tour d'ivoire. Une des strophes présente le point de vue de celui qui attend de l'art qu'il le distraie : il réclame du sensationnel, du sexe et du sang en littérature et conclut « And to hell with the Bard of Avalon and to hell with Eliot Auden » (*ibid.* 8). Dans le désaveu de semblables positions – lisible à travers l'amalgame qui est prêté au consommateur d'oubli (Eliot serait le prénom d'Auden ou bien ils reviendraient au même, autrement dit “voici la voix de l'ignorance et du manque de discernement” – on lit en creux la valorisation de ces mêmes figures : le « barde de l'Ile aux Pommes » ou Aval(l)on, a des chances d'être Geoffrey de Monmouth, qui a décrit ce paradis terrestre celte. Quant à Eliot et Auden, ils représentent ici les figures incontestables de la poésie reconnue comme élevée ⁴⁰². Cet art poétique en souscrivant donc et à la 'grande' poésie et aux

⁴⁰¹ « Unleal » ou « unfaithful », <<http://phrontistery.50megs.com/u.html>> ; « lour » est la forme dialectale écossaise pour « lower » : le poète venu de la rue est donc vu comme traître à la haute littérature.

⁴⁰² Outre ce statut de poètes reconnus, il y a l'engagement à gauche d'Auden dans les années 1930, qui en fait un allié objectif de McGrath. La dette de McGrath à Eliot est celle que l'on se reconnaît envers son meilleur ennemi : « I know that T.S. Eliot is a reactionary bastard looked at one way, *but* it seemed to me that *The Waste Land*, while it's not his best poem, or work, I think, by a long lot, is *the* work in which there is a real revolutionary content ; not in a *positive* sense, but because it *reports* a certain – well, I might as well say it in the old way – breakdown of values. Now, values are always breaking down, naturally. But in Eliot's case, at that particular time, coming as it

formes populaires, invalide la distinction, crée un ‘plan de consistance’ poétique. La voix mcgrathienne a donc de la ballade en elle ⁴⁰³.

La main, est, nous l’avons vu, susceptible, dans le fonds irlandais, de se transformer en actant autonome. Il y a, chez McGrath, une capacité à partiellement se détacher de sa voix et à l’analyser : ceci nous semble rejoindre un narcissisme vocal qui n’est pas sans rapport avec le romantisme bardique dans la diction d’un Dylan Thomas lisant ses poèmes, ou avec la conscience, également romantique, de sa voix solitaire face à la nature la plus sauvage, que l’on trouve chez un MacDiarmid ou un Jeffers écrivant sur l’Irlande. C’est bien une propension à l’outrance verbale bruyante, un peu forcée et gratuite, que McGrath reconnaît chez lui quand il parle de « My mock-hearty hoorahing of hap and hazard » (*LIF*, 343). Quelques lignes plus loin, il redéfinit la tâche de la voix, minimisant le rôle du volume pour insister sur celui de la fermeté et de l’efficacité : « To tell time’s tale, its *Kneel we never shall/* Is all the music./ And *this* voice, be it however small,/ Must help shout down the slates from all steeples and prisons of this land... » (*LIF*, 343). Dans cette nouvelle voix demeure, de la celticité, l’inscription de la musique dans la voix.

Mais cette voix poétique conserve une fibre ostentatoire et grandiloquente : elle s’héroïse, comme dans ces deux vers sur lesquels s’achève le moment réflexif évoqué ci-dessus. Le « je-persona » enfant est à la messe de minuit et s’y représente prenant des résolutions : « *The matchless diamond of my indifference/ Shall cut my name into your window glass/ proud world* » (*LIF*, 344).

did at the end of First World War, it gave us a reading on the intellectuals who were in alliance with the ruling class ; that was, I think, extremely valuable for us » (Des Pres, Gibbons, 1987, 67). Un critique soviétique a noté très justement que le fragment à consonance épique de la première page de *Letter* « “They travelled the cold year, died in the stone desert” ressemble au début de « Journey of the Magi » : « ‘A cold coming we had of it,/ Just the worst time of the year/ For a journey, and such a long journey:/ The ways deep and the weather sharp,/ The very dead of winter.’ » (Eliot, *CP*, 109) Le critique formulait ainsi toute la différence entre les deux poètes : « For Eliot, despair, disbelief and estrangement serve as major motifs, but for McGrath they serve as compositional features, as impressions of the gloomy atmosphere of the cities to be sure, but also as starting points for further developments, filled with critical and philosophical conclusions and shot through with a deep inner call for profound social change » (Valery Shpak, « A Soviet View », *Festschrift*, 86-88; 87).

⁴⁰³ Le numéro du 26 avril 2001 de *Red and Green*, un journal en ligne étudiant de Minot State University, dans l’état natal de McGrath, annonçait un concert d’un certain Rick Watson, auteur de mélodies pour guitare mettant en musique huit poèmes de McGrath dans lesquels, disait-il, la forme de la ballade était déjà là. *Red and Green*, 26 April 2001. Consultable en ligne à l’adresse : www.misu.nodak.edu/redgreen

Les italiques sont en soi une marque d'emphase. Ils continuent, graphiquement, le « *Kneel we never shall* » de la page précédente. La différence est dans ce passage du « *we* » au « *I* », qui menace de faire choir dans le ridicule. « Il faut cesser de n'être que soi-même pour entrer dans l'Histoire » (Bakhtine, 1978, 38). Or le changement de pronom opère la démarche inverse. Les italiques révèlent sans doute une volonté de démontrer une capacité de distanciation vis-à-vis de l'héroïsme naïf de l'énoncé : le poète averti qu'est McGrath sait que l'efficacité de la formulation est sapée par la médiation immédiatement accomplie du conflit posé entre *anthropos* et *cosmos* du fait de la métaphore filée. Ne reste donc qu'une coquille vide de posture héroïque. Mais celle-ci est laissée dans le texte, mise en scène. Plutôt que d'irlandicité, il faut ici parler de traces de bardisme celtique et de « légitimité auto-proclamée » posée au principe de sa propre parole, « qui ne repose sur rien d'autre que sur la force persuasive de sa rhétorique [...]. Barde, le poète se sent autorisé, sans que rien d'autre que son désir l'y invite, à parler au nom de son pays » (Fournier, 1992, 297-298). Ces formules de Jean-Marie Fournier à propos de MacDiarmid nous paraissent à même de rendre compte de la représentation solennelle par McGrath de sa vocation : « This mission of armed revolutionary memory I'm here to sing... » (*LIF*, 342) McGrath est le porte-parole du passé d'un pays en gestation. De même, MacDiarmid annonce-t-il que « l'Écosse va venir parler en lui :

Scotland, when it is given to me

As it will be

To sing the immortal song

The crown of all my long

Travail with thee.

(*Collected Poems*, 489) » (Fournier, 1992, 298) ⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ La tentative d'imposer une *persona* de barde n'est explicitement présente que chez MacDiarmid, qui voudrait conférer à cette dramatisation de son « je » une dimension panceltique : « I was a bard in Alba and Eire/ Two hundred years ago » (*Collected Poems*, 213 ; cité dans Fournier, 1992, 97). McGrath est irlandais-américain : les composantes américaines de sa voix poétique – celle de la chanson *Wobbly* en particulier – irriguent le sérieux bardique yeatsien d'une bonne dose de dérision. Au détour d'une interview, il révèle en quel sens l'image du barde l'eût séduit : « Joe Smeall was telling me about the old Irish system where if you wanted to be a poet you were apprenticed to a bard. After seven years you got locked into a cell and your master gave you a theme and a form, a double sestina, for example – something very complicated. He closed the door and you composed in the darkness. In the morning you would come out and recite your poem. If it were passable then you were a poet and you could go around and beg from the courts or terrorize the kings, who were often blackmailed by the Irish bards. They were terrified by satires written against them ». James McKenzie, « Conversations with Thomas McGrath », *North Dakota Quarterly* 56, 4 (Fall 1988) : 135-151 ; 149.

Pourtant, P. Muldoon consacre le second chapitre de *To Ireland, I*, à la quasi-compulsion chez l'écrivain irlandais à se définir par la dimension publique de son rôle : « I'll look at the strategies devised by several Irish writers who are determined to speak 'for Erin' or sometimes, just as determinedly, not » (Muldoon, 2000, 35). C'est un paradoxe qui a souvent été relevé que ce critique impitoyable de l'Irlande qu'était Joyce en soit devenu la voix la plus largement reconnue. Assumer son rôle d'homme-mémoire ou de porte-parole est une préoccupation constante de McGrath dans *Letter*. Il y aurait donc, au-delà du bardisme celtique, une spécificité irlandaise à cette voix d'un-dans-la-communauté. Lorsqu'elle consent à son rôle, cette caractéristique nous semble indissociable du fait qu'il ne s'agit pas de parler pour les vainqueurs mais pour les vaincus. Lorsque dans *This Coffin Has No Handles*, le narrateur caractérise cet Irlandais générique qu'il nomme Paddy, il dit de lui qu'il est « la longue blessure du monde » (*Coffin*, 235)⁴⁰⁵. Ceci rejoint une affirmation, réitérée, de je dans *Letter* : « I am a journey toward a distant wound » (*LIF*, 56). Il semble qu'il y ait eu là, une fois franchis les écrans de la censure de l'Église catholique, un double héritage de l'irlandicité susceptible de faire écran pour la réception et la transmission d'un message de type social. Dans cette fixation irlandaise sur la blessure, la voix porte-voix de McGrath est romantique : « la fameuse blessure sans quoi il n'y a pas de poésie romantique », écrit Jean-Marie Gleize⁴⁰⁶.

La messe de minuit s'achève sur une polyphonie cacophonique où l'évangile de la Nativité est repris par les six pupitres de la chorale, chacun en donnant une version de plus en plus altérée. Si le catholicisme a longtemps été la voix officielle de l'irlandicité nationaliste, il se mêle ici au message un bruit tel qu'il en devient quasi-inintelligible. En se démultipliant, la voix irlandaise, ici, se décompose. La voix religieuse de l'irlandicité a été dynamitée. L'irlandicité de la voix de McGrath est plurielle et éclatée.

⁴⁰⁵ Voir plus loin « Figures de l'ouvrier irlandais-américain ».

⁴⁰⁶ Jean-Marie Gleize, « Un pied contre mon cœur », *Le sujet lyrique*, 261-272. 261

2.3.23. West(ern)

McGrath est un poète de l'Ouest. En Irlandais « phillohippuc » (*F.W.*, 140) et produit de la ruralité des Grandes Plaines, il réserve au cheval dans son bestiaire une place toute particulière. Ses lassos ont des échos d'Irlande : « Going to Dakota to throw the hooleyann [Houlihan] ». Et il ne dédaigne pas à l'occasion d'utiliser une ballade de cowboy comme patron d'un poème. Son rapport au grand récit national de la conquête de l'Ouest est de contestation mais il y a un premier niveau où les signes du décor sont là : la violence, la nature, les aborigènes américains, les personnages cocasses tels Bill Dee, le dernier homme libre des Sandhills. Attrait immémorial du *western world* ? Le substrat mythologique celte avait préparé le terrain pour qu'une terre à l'ouest devînt un lieu-refuge.

À la partition de l'Irlande, le futur père de John Montague, Républicain d'Ulster, part pour les États-Unis : « [...] off to the New/ World, making sure to land in/ good time for the Depression ! » (Montague, 1984, 65) L'Irlandais se coule facilement dans la musique populaire américaine que tous ceux qui l'ont précédé ont contribué à façonner : « my father [...] teaching me to croon, *Ragtime Cowboy/ Joe, swaying in his saddle/ as he sings, as he did, drunkenly/ dropping in from the speakeasy* » (*ibid.*, 90). Il y a des affinités naturelles entre l'Irlandais et l'Ouest, ainsi que le démontrent les films de John Ford. Dans *Donovan's Reef (La Taverne de l'Irlandais)*, il met en scène, comme McGrath, ce moment d'irlandicité exacerbée qu'est *La messe de minuit*, à Tahiti, devenue île-Paradis où toutes les réconciliations sont possibles dans ces lendemains de la Seconde Guerre mondiale.

3.3.24. The eXcursion

« The Excursion : Or : O Columbus ! » (*Selected*, 147-148) est illustration de ce qui est, selon P. Muldoon, une caractéristique de la littérature irlandaise – la digression – en même temps qu'un *immram*. Le poème traite d'une journée – peut-être ici Columbus Day, férié dans certains états – où tout un chacun peut s'improviser brocanteur et se débarrasser de ce qui l'encombre : « garage-sale » générale dans la ville. Circonstances festives mais banales sauf que l'instabilité phonique des lexèmes dans l'irlandicité littéraire double la vente d'une navigation par l'apophonie entre « sale » et « sail », et que c'est l'ensemble du poème qui se développe autour de ce jeu de mots. Le rapport avec Christophe Colomb est maintenu, mais l'unicité de l'homme navigateur est ici transformée en une foule de femmes

entreprenantes dont les garages font autant de vaisseaux de commerce mineurs. L'observateur masculin éberlué s'émerveille du spectacle de cette journée avec une certaine condescendance peut-être, qu'il s'évertue à compenser par le travail sur les isophonies. Mais toutes les femmes ne sont pas mises sur le même plan.

Le récit est centré autour d'un personnage principal au patronyme beckettien : Mrs. Murphy, dont le coffre à trésors qu'elle pensait plein s'avère vide. Elle est donc mise à l'écart du commerce du jour : « And so the poor woman's bereft – a soul in the dark night/ Sailing toward Nowhere among the long black boats of the dead » (*Selected*, 148). C'est pourtant cette navigatrice esseulée qui parvient plus loin que toutes les autres :

Still, here's a drowned dictionary, everything illegible
Except for the words *water* and *salt*. But, as they say,
Who needs it ?

The ladies mount their garages.

They sail

Back to their homes in Plague Harbor.

Meanwhile the dictionary

Dries.

And the word "salvation" appears in the margin !

Hot

Damn ! It's Mrs. Murphy's map to the Enchanted Isles !

But the ladies have gone home again to their own treasures :

Beer cans, children, husbands, mortgages, bills, adultery –

Home Sweet American Home !

The garages are no longer sailing

And the seas fill up with the sharks of Auld Lang Syne.

La très irlandaise Mrs. Murphy se démarque des femmes de l'Amérique moyenne qui se résignent à la quotidienneté ou s'y complaisent et reviennent promptement au terre-à-terre après le flottement d'une journée, récréation bien délimitée passée à manœuvrer et à écumer les flots d'objets à la recherche de la rareté inutile – « a bald hornacle on a plate of blue fish » – qui les distinguera. Les garages se rangent à quai dans le « Port de la Peste ». Ne restera que la nostalgie dévoreuse (contenue

dans le titre de la chanson de Robbie Burns), le désir frustré de larguer les amarres pour de bon. Le salut de Mme Murphy tient à un livre dans lequel deux mots, en totale adéquation avec le réel, ont résisté : ils disent « eau » et « sel » ou « salée ». Leur capacité à ne dire rien de plus que ce qui est n'intéresse personne d'autre que Mrs. Murphy. Et pourtant, c'est ce réalisme linguistique qui la sauve. Le sel – « salt » – mène au salut – « *salvation* ». Jésus ne dit-il pas à ses apôtres « Ye are the salt of the earth ⁴⁰⁷ » ? La voilà partie pour les Iles Enchantées, donc Bienheureuses. Sa carte est faite de mots dans un dictionnaire. (Ils étaient donc à la portée de tous.) Elle est la seule dont la navigation n'est pas arrêtée, le seul vieux loup de mer parmi les équipages mentionnés plus tôt dans le poème – « Old Salts » – (*SP*, 148). Elle est Colomban.

Dans une étude sur *Murphy* de Beckett, nous lisons ceci : « *Murphy* est un [...] pot-pourri culturel. [...] *Murphy* s'articule autour de thèmes exploités, et même surexploités, de Wordsworth à Yeats [...] : marginalité du héros promis à un destin exceptionnel [...] *Murphy*, dont le nom est si banalement et si intensément irlandais [...] ⁴⁰⁸ ». McGrath a mis Wordsworth dans son titre par le biais du titre de son plus long poème, « The Excursion ». Mrs. Murphy se détache par ailleurs de la majorité, de la façon la plus positive. Et cet *immram* sur fond de circulation d'épaves et rebuts de la société de consommation dont le message célébrerait les mots plutôt que les choses n'est-il pas un parfait pot-pourri ? Ce que C. Fierobe dit du rapport de Beckett à la chose parodiée nous semble tout à fait adéquat pour dire le rapport de McGrath à l'irlandicité, à la fois dans le présent poème et de façon générale, dans la perception globale que le texte provoque : « Il y a [...] un intérêt si profond pour tout ce qu'il tourne en dérision qu'on pourrait parler d'amour de la chose parodiée, un respect si grand pour l'objet du

⁴⁰⁷ *Matthew*, 5, 13. A. Cazé nous a mis sur cette piste. Peut-on aller plus loin et voir une série parodique s'établir sur une rapport faussement étymologique entre « salt » et « salvation » qui passerait par « saltant » ? Le grand « saut » du « salut » en quelque sorte ? « A leap of faith » ? L'enfant qui va traverser les neufs ciels débute en tout cas son voyage par un bond : « I leap/ into heaven ... » (*LIF*, 375) Ces lettres de sel apparaissent dans *Letter to an Imaginary Friend* lorsque les divagations de la main sont prétexte à questionner la notion de destin, qui seraient inscrites dans des lignes, lisibles et inéluctables : « A salt script, lettre de cachet .../ "and he is to read –/ Here! – in these sweatwamps of his Hand/ [...] without a fri'nd in the world ! » (*LIF*, 289-290) On aura remarqué que de telles lettres ne peuvent que signifier l'exil ou l'emprisonnement sans autre forme de procès (lettre de cachet) car elles ne renvoient qu'à une solitude, par opposition aux lettres envoyées vers des amis, fussent-ils imaginaires.

⁴⁰⁸ Claude Fierobe, « Le romantisme inattendu : *Murphy* de S. Beckett, ou l'union des contraires », *Les romantismes irlandais, Etudes irlandaises* (Presses de l'Université de Lille III, 1991) 197-207. 197, 201, 198.

discours décapant et un soin si jaloux d'exploiter au mieux (au pire ?) les ressources du langage que ce dernier, ironiquement, continue à dire le sens premier » (*ibid.*, 198).

2.3.25. Yeats

« Trinc : », deuxième dans la série « Praises », est un hymne à la bière, constitué de longs vers à six accents – écho de l'hexamètre dactylique des hymnes latins. Après l'orge et le houblon, c'est au tour de la levure d'être chantée : « And we praise also Yeast » (*Echoes*, 14). La majuscule aidant, difficile de ne pas lire dans le calembour, un hommage au ferment poétique irlandais recensé par Alice McGrath (voir **Invective**). « Le calembour est la fiente de l'esprit qui vole » (V. Hugo, cité dans *Robert*). L'irlandicité, en la personne de Joyce, a été pour beaucoup dans l'obtention par le jeu de mots de ses lettres de noblesse. Il aurait même, selon Groupe μ , supplanté la métaphore comme régime dominant de la lecture poétique des textes. *Letter* est le sismographe parfait d'une telle évolution. La poésie de Montague correspondrait au lyrisme des premières sections de *Part I* alors que Muldoon, fin décrypteur d'*imahrrages* joyciennes, trouverait dans *Part III* une poésie familière.

2.3.26. Zeus (Godot) ; « the most phillohippuc theobibbous paùpulation in the world » (*F.W.*, 140)

Une critique des méfaits de la religion est présente chez Montague ⁴⁰⁹. Mais il partage avec McGrath une piété familiale qui s'accommode de la représentation de la Sainte Famille.

Il y a ce que les mots veulent dire et ce que les mots font.

Letter Parts III & IV sont une mise en question systématique de la religion chrétienne et, plus spécifiquement, du catholicisme. Telles sont la signification, la mission assignées au texte : le poète veut dire que l'Église romaine a un pouvoir d'aliénation redoutable qui exploite la crédulité, encourage l'obscurantisme, conforte la domination des classes dirigeantes, confisque la beauté du monde. La lettre de ses mots dit effectivement tout cela en utilisant à profusion l'inventivité verbale dont McGrath est capable. Curieusement, le lecteur en retire au moins autant le sentiment qu'il y a là le récit d'une

⁴⁰⁹ Voir toute la section III : « The Bread God, a collage of religious misunderstandings ».

merveilleuse et très chaleureuse soirée de Noël. Son texte peut tout à fait séduire un lecteur catholique. Malgré toute la véhémence et l'invective fort élaborée qu'il a mises dans le détail de ses mots, notre ressenti est que McGrath ne sape pas les fondements du catholicisme autant qu'il y paraît. Cela s'explique d'abord par le fait que le déroulement de son récit observe la donnée essentielle d'une nuit de Noël catholique qui est précisément que la religion est centrale et qu'elle ordonne le temps, cadre les plaisirs à l'intérieur du liturgique. Le couple constitué par Cal et sa compagne sont les seuls à ne pas marcher avec le groupe en refusant de se joindre à la fête de la famille du narrateur. Mais la fonction de l'épisode est sans doute précisément de clarifier la position idéologique de la voix auctoriale en localisant son porte-parole, dont il vient de rappeler – peu avant dans le texte – les qualités. La décision du personnage dont il est proche, motivée par les principes politiques de l'I.W.W., de rester en dehors du religieux, autorise, en quelque sorte ce que le texte contient d'adhésion aux circonstances. Et c'est d'autant plus facile que Jésus appartient aussi au panthéon « wobbly ⁴¹⁰ ». Car la dimension critique du texte est encore réduite du fait que l'enfant est le seul membre du groupe à prendre ses distances vis-à-vis de la pratique religieuse. L'épisode de *La 'corvée' de paille* a montré une parfaite harmonie au sein de la famille. C'est le calendrier catholique qui procure l'occasion de cette *communitas*, par ailleurs idéologiquement valorisée par le narrateur, et c'est cette chaleur-là qui l'emporte sur toutes les autres considérations.

Le décalage entre l'argument du récit et la perception du positionnement de la voix est partiellement réduit mais existe. Les mots ne produisent pas totalement ce qu'ils disent et assoient le minuit chrétien autant sinon plus qu'ils ne le condamnent.

Le phénomène est également tangible dans *Letter, Part I* qui, dans l'ensemble, montre une irlandicité agreste en paix avec elle-même. Dans *La moisson*, le grand-père dansant de bonheur dans l'affairement de ce grand moment de l'année, prend son petit-fils aîné sous son égide et lui accorde toute sa confiance pour exécuter un travail qui implique une responsabilité. Ce précédent fait que lorsque, dans la section suivante du poème, le même grand-père cherche à entretenir chez le jeune homme un

⁴¹⁰ *Infra*, troisième partie, « Camarade Jésus ».

sens du péché de chair, la condamnation du religieux qu'un tel comportement pourrait induire est atténuée : d'autant que les propos moralisateurs sont pris dans un bercement d'*Hiberno-English*.

McGrath fait remonter la perte de sa foi à l'âge de treize ans. Cela justifierait le fait que dans *Letter, Part I*, où la *mimèsis* n'est pas, pour l'essentiel, mise en question, il présente un 'je-persona' âgé de neuf ans dans *La moisson*, qui adhère à une perception religieuse du monde. L'enfant tiré de son sommeil quitte des « Christmas hills » (*LIF*, 14), entend les coups de sifflet de la batteuse comme « brass commandments » (*LIF*, 15) et le blé est dit « biblical » (*ibid*, 15). Debout sur la machine, l'ouvrier novice vit le martyre mais le lit comme tel, sans en contester le concept : « My neck blistered by sun and the flying chaff, my clothes/ Shot full of thistles and beards, a gospel itch,/ Like a small St. Stephen [...] » (*ibid.*, 17) Les louanges ou béatitudes qui concluent la première partie ne dépareraient pas dans l'Ecclésiaste.

La subversion entreprise dans *Part III* est infiniment plus radicale et l'examen du texte démontre bien qu'il constitue bien une bombe incendiaire dans le fondamentalisme religieux américain. Mais il faut ce processus d'analyse pour dépasser l'impression de lire là un grand texte catholique. « Well, I'm a good Catholic, and like to take everything into the fold », disait McGrath à Sam Hamill qui voulait lui faire dire que la poésie visuelle de Ian Hamilton Finley n'était pas de la poésie (Hamill, 1987). Ne tirons pas de cette phrase dite sur le mode plaisant la marque d'un quelconque repentir, à la manière de Larry Woiwode. Mais les oripeaux du catholicisme irlandais s'avèrent difficiles à quitter. À sa manière, le catholicisme prévient toute réfutation. Comme il y a « fleur » dans florilège, il y a « sacré » dans « sacrilège » (Voir **Invective**).

Une irlandicité théophile mais aux antipodes du catholicisme romain est aussi présente dans *Letter*, par le rôle religieux discret mais capital qu'y tiennent les femmes : car, si ce sont elles qui font le pain de ce monde, ainsi que le dit « The Bread of This World ; Praises III » (*Passages*, 27), ce sont aussi elles qui semblent donner l'hostie (*Life*, 74-75). P. Berresford Ellis conclut son chapitre sur la femme celte sur ces mots : « women have played a prominent part in Celtic life, from the mother goddess and the pantheon of female deities down to a whole range of powerful historical female leaders, priestesses and Christian saints. Their role did not stop with the coming of Christianity but continued into medieval times among the insular Celts » (Ellis, 99-100). McGrath ne contredit pas Terrence Des

Pres quand celui-ci observe : « In the Christmas scene toward the end of *Letter*, your grandmother gives you a little cookie called a persephone ⁴¹¹. And of course, very early in Part One, your mother gives you some cookies before going out to work. And these are not unlike the wafers of the eucharist, I suppose » (*Life*, 74) ? McGrath se contente d'expliquer la teneur de la transformation fondamentale en jeu. Autrement dit la force de l'image de la transsubstantiation – le dogme catholique par excellence – est captée pour signifier des passages majeurs, et se trouve reformuler une égalité familière à l'irlandicité en amont du catholicisme strictement patriarcal :

Yeah, I *suppose*. One of those cookies, I mean my mother's cookies, sent me off to the whole new world of ... sort of a grown-up world [dans *La moisson*]. And my grandmother's persephone, which is another name for, you know, Proserpine, she was the goddess of the underworld, daughter of Demeter, raped by Hades, carried away. . . The Greeks used this as a way of explaining seasonal change. Persephone. It wasn't by chance that I called it that. I knew that one of the things that I was going to do, in the section coming up, was a kind of shaman's journey [...]. So, my character [dans *Letter, Part IV*] [...] does it, he eats the cookie, he falls asleep, or into a visionary state, or whatever you want to call it, and then he goes through the various heavens (*Life*, 74-75).

L'irlandicité de cette symbolique conférant à la femme un rôle non-subalterne dans la religion est vérifiée dans une évolution actuelle observable en Irlande. Dans son article « Une Spiritualité irlandaise pour les années 2000 ? », Catherine Maignant fait état de la popularité de l'éco-théologie catholique, présentée par ses militants comme une rectification des erreurs de l'Église. Et l'hypothèse Gaïa pourrait damer le pion à Zeus le Père :

Une telle vénération de la terre mère, que le théologien Michael Paul Gallagher présente comme l'une des ouvertures spirituelles essentielles de l'ère post-moderne ⁴¹², fait écho au renouveau de la dévotion à Ste Brigitte, qui dispose de nombreux atouts pour symboliser à elle seule l'ensemble des aspirations religieuses contemporaines. Grande

⁴¹¹ « Just as we start to leave my grandmother slips me a gift:/ One of her famous pomegranate cakelets thin as the Host,/ A poker-chip-shaped token called (for reasons unknown)/ A Persephone./ Drops it inside my mitt » (*LIF*, 373).

⁴¹² Michael Paul Gallagher SJ, « Post-modernity: Friend or Foe? », in Eoin Cassidy (ed.), *Faith and Culture in the Irish Context*, Dublin, Véritas, 1996. [Note de C. Maignant]

déesse mère des Celtes et sainte de l'âge d'or du premier christianisme, elle est célébrée comme la Marie des Gaëls. Mère cosmique préexistant à tout dans la tradition païenne, elle est devenue dans la tradition médiévale chrétienne la sage-femme qui a accouché Marie et même, notamment dans le plus ancien hymne irlandais qui ait survécu, « la mère de Jésus ⁴¹³ ». De forme trinitaire, elle est, par excellence la régénératrice qui donne et redonne la vie. Fêtée le 1^{er} février, c'est-à-dire Imbolc, fête païenne de ce printemps qu'elle fait renaître chaque année, elle est associée au cycle festiaire saisonnier que certains souhaitent remettre au goût du jour [...]. Nombreux sont ceux qui, issus des cercles catholiques, voient en elle une source d'inspiration et d'espoir pour le catholicisme d'aujourd'hui ⁴¹⁴.

C. Maignant précise que ce culte de Ste Brigitte accompagne la revendication d'un « rôle accru pour les femmes au sein de l'Eglise et la nécessité de reconnaître la double dimension masculine et féminine de chaque être humain ⁴¹⁵ ». McGrath apparaît donc presque comme le précurseur paradoxal d'une lecture de l'héritage irlandais que son athéisme eût renié.

*

De l'inventaire qui s'achève ici, on pourrait être tenté de dire qu'il constitue une forme, plus ou moins consciente, de 'cahier des charges' ⁴¹⁶ de la voix littéraire celto-irlandaise s'adressant à 'sa' communauté. Mais personne ne parle d'une seule voix.

⁴¹³ Il s'agit de l'Hymne d'Ulton dont Kenney nous dit qu'il ne peut être postérieur au VII^{ème} siècle ; ed. Whitley Stokes, Goidelica, Londres, Trübner and Co, 1872, p. 133-137. [Note de C. Maignant]

⁴¹⁴ Catherine Maignant, « Une Spiritualité irlandaise pour les années 2000 ? », *Irlande : Insularité, singularité ?*, *op. cit.*, pp. 295-310. Citation p. 304-305.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 307.

⁴¹⁶ L'expression est de Philippe Hamon (Hamon, 20).

II. Le dépassement d'une irlandicité de l'adhésion au monde

*Chipping the flint of this page to blaze our passage home
Toward the world in the tide of Easter...*

rising

*Into our life as I hear the cries that are resurrecting
There...*

(LIF, 380-381)

Ces lignes rappellent que pour cette voix irlandaise-américaine, Pâques superpose l'insurrection à Dublin en 1916 à la Résurrection et que c'est la première qui vient recouvrir la seconde. La fondation de la société secrète révolutionnaire de la *Fenian Brotherhood* dont le but est d'obtenir l'indépendance irlandaise a eu lieu aux États-Unis en 1858 et le Dakota du Nord a été traversé par l'influence de ce mouvement : « The Fenians had once invaded Canada from the Red River Valley » (Beeching, 1991, 17). A Pâques, le temps historique prend, dans l'extrait donné en exergue, le pas sur le temps sacré. « Begun before Easter... » (LIF, 175). *Letter, Part II* s'affiche comme étant sous le signe de Pâques : c'est, à nos yeux, la partie où le lecteur perçoit l'engagement politique le plus directement en ce que la dénonciation n'y est atténuée ni par le voile lyrique d'une adhésion malgré tout inconditionnelle, ni par le jeu sur les mots qui demande un effort analytique pour retrouver le message ou ne pas s'en laisser distraire. Chez McGrath, l'irlandicité de Pâques affûte le biseau militant du poème.

1. D'un rouge l'autre

La filature des occurrences du lexème « harp » a démontré la coexistence d'une surface presque inévitablement indexable sur l'isotopie « irlandicité » et d'un sens somme toute assez souvent rapportable non seulement au protestataire mais au révolutionnaire. Dans l'inventaire en forme de petit dictionnaire nous sous sommes, par contre, plus strictement cantonnés à des aspects plus traditionnellement répertoriés de l'irlandicité.

Nous nous proposons à présent de procéder à l'examen plus systématique de l'infléchissement de l'irlandicité par le poète communiste, poète rouge, donc.

L'image oisinique du poète en « hunter of the hornless deer » a une déclinaison rouge, dans le poème de Yeats « He Mourns For The Change That Has Come Upon Him And His Beloved, And Longs For The End Of The World » : « Do you not hear me calling, white deer with no horns ?/ I have been

changed to a hound with one red ear » (*Selected*, 28). Il n'est pas exclu que McGrath ait trouvé ici une motivation supplémentaire de son image. En effet, lorsque le narrateur dans *Letter, Part II* revient sur les transformations irrémédiables opérées en lui par la guerre et qui ont mené à la rupture avec Marian, il déplore son aliénation en ces termes : « when I returned from the long/ Enchantment. Or someone returned.../ wearing my used body » (*LIF*, 228). Marian est décrite comme « girl/ with the red-eared hound » (*ibid.*, 228). Le voisinage d' « Enchantment » et de « red-eared hound » d'une part, la déploration d'autre part laissent penser qu'il y a bien ici une allusion au poème de Yeats : mais seul le 'je-persona' a été métamorphosé et le contexte souligne l'impossibilité pour Marian et lui de se rejoindre. Le « red hound » – un communiste radicalisé ? – est tout ce qui reste du « Red Wedding » (*LIF*, 88). On observe donc ici un passage du rouge irlandais légendaire à un autre rouge, d'actualité : mais le signifié principal reste la douleur de la transformation.

On se souviendra, dans la fuite originare de l'enfant de *Commencements*, de son passage par le Lough Derg, « lac rouge ». Une remarque d'ordre géographique permet de faire ressortir l'intervention souterraine du militant communiste dans le paysage. L'énumération hydrologique mentionne en effet les items suivants : « Lough Derg, or the holy waters of the Cheyenne,/ Or the calf-deep Maple » (*LIF*, 6). Une logique strictement géographique aurait voulu qu'on trouve ici, à la place du Lough Derg, la Red River dont la Maple et la Cheyenne sont des affluents. Or McGrath introduit un lac aux eaux rouges par étymologie et bénites par l'hagiographie, eaux qui par hypallage, coulent dans une rivière baptisée du nom d'un peuple ... de Peaux Rouges. Le rouge n'affleure pas, tout au moins dans l'anglais : le « Red » est caché, est sous la surface – « underground » – en ces temps de maccarthysme. Sans aucun doute, McGrath s'amuse ici de cette clandestinité textuelle, de ce délit poétique attendant d'être dénoncé. Les eaux irlandaises par géographie ou par annexion catholique sont subrepticement teintées en la couleur interdite.

Le rouge est aussi présent dans le thème de la main autonome dont nous avons traité précédemment. Le cycle d'Ulster, un des quatre groupes d'histoires constituant la mythologie irlandaise, raconte les hauts faits des « “warriors of the Red Branch”, the military élite of Ulster of whom Cúchulainn was the great champion » (Berresford Ellis, 190). L'association entre le rouge et l'Ulster s'est, au cours de l'histoire, cristallisée sur la main :

One of the most notable modern symbols in recent years has been the “Red Hand” of Ulster. Today it is viewed as the rather threatening symbol of the Ulster ‘Loyalist’ planter tradition. In fact it goes back long before their adoption of it for it was the heraldic badge of the Ui Néill dynasty, the symbol of the Celtic Kings of Ulster. It appears on the seal of Aedh O Néill, King of Ulster in 1334-1364. The Ui Néill dynasty would rush on their foes with the war-cry : “ *Leamh Dearg Abu !* ” (The Red Hand forever !) In medieval times their armoured warriors wore a Red Hand badge, and examples have been found from the fourteenth and fifteenth centuries (Berresford Ellis, 38).

Au terme de son échappée, la main revient et la définition de son domicile porte la marque de la couleur à laquelle la tradition irlandaise l’a attachée : « Oh, He is home,/ been home –/ At six-fifteen South Eleventh across the Red River from Fargo ! » (*LIF*, 290) On notera le caractère indirect de la localisation qui a pour intérêt principal de permettre la mention de la « Red ». Par ailleurs, l’énumération des expériences de la main ne met pas seulement à son actif un rôle dans la composition typographique du *Manifeste*. Elle appartient au camp de la révolution : « a foreign-born Agitator and oft-foiled Révolutionnaire » (*LIF*, 286). S’autorise un vol quand celui-ci est fondé en théorie marxiste : « (Senescent Capital accumulation – see Karl Marx) » (*LIF*, 287). Cette main est l’auteur de la Loi de McGrath : « *All the battles are lost but the last !* » (*LIF*, 288) Là encore, le renvoi, interne à l’œuvre, est à un combat où le CPUSA est en première ligne : le premier titre de *This Coffin Has No Handles* était en effet *All But The Last*. L’activité politique de la main a une dimension clandestine, souterraine : « continually dowsing/ For secret water » ; « blazing the trees toward the Secret Country » (*LIF*, 286) ; ou encore « This is the hand that lit the chandeliers of all the underground seas ! » (*LIF*, 288) Ce qui vaut à la ‘Main rouge’ des difficultés dans le monde du travail : il est question de « those ancient contemporary landscapes where the Hand was hired and fired/ Often ». Elle a plus particulièrement été jugée indésirable par l’université : « This is the Hand they kicked out of all the Academies and Antiacademies » (*LIF*, 286). Les parallèles avec la biographie de McGrath sont transparents car on reconnaît sans peine dans l’oxymore « ancient contemporary » un qualificatif plausible pour l’inquisition moyenâgeuse du maccarthysme et dans ces pertes successives d’emploi, à l’université

notamment, une copie conforme des infortunes de l'auteur. Ce matériau a déjà été couvert : « Shot down under a bust of Plato by HUAC and AAUP⁴¹⁷ // [...] working under the hat/ On the half-pay offered to outlaws by the fellow-travelers of money » (*LIF*, 154). Le fait que la main soit indexée, en passant, sur l'isotopie « irlandicité », par le biais de la « langue pauvre » qui serait la sienne, à savoir celle des Tuatha de Danaan (*LIF*, 287), suggère une probable conscience chez McGrath de la manœuvre consistant à faire basculer un motif du fonds irlandais dans le champ du communisme.

2. Figures irlandaises-américaines de l'ouvrier

Lorsqu'au tournant du 20^e siècle, le mouvement ouvrier américain se radicalise et qu'est formée, en 1905, la « One Big Union » des *Industrial Workers of the World*, les Irlandais-Américains, jouent un rôle significatif mais limité au sein de la nouvelle organisation. Ed Boyce, dirigeant de la *Western Federation of Miners*, Elisabeth Gurley Flynn, la « rebel girl » de la chanson de Joe Hill, et surtout James Connolly sont, chacun à leur manière, très représentatifs du grand syndicat mais non-représentatifs de leur groupe national. Les Irlandais-Américains sont arrivés aux États-Unis lors de vagues précédentes d'immigration et ont déjà plus ou moins trouvé leur place dans la société, y compris à l'intérieur des syndicats modérés. D'autre part, l'Église fait tout pour les détourner de l'emprise des 'extrémistes' :

Socialist success, however limited, alarmed Catholic prelates, affecting no community more than the Irish Americans. Rigorously espousing the social doctrines of Pope Leo XIII's *Rerum Novarum* [1893], leading bishops endorsed the principle of unionism (in the moderate version of the American Federation of Labor) while turning full fury against the Socialist movement and the Industrial Workers of the World [...]⁴¹⁸.

⁴¹⁷ American Association of University Professors.

⁴¹⁸ En 1912, lors de la grève dans l'industrie textile à Lawrence, dans le Massachusetts – grève dont les *I.W.W.* sortirent vainqueurs – Father O'Reilly, un prêtre irlandais-américain, est une figure de proue des opposants à la grève. Si l'après-conflit voit un déclin des syndicats, c'est, selon Selig Perlman, observateur pour le compte de la *Commission on Industrial Relations*, dû aux lignes de fracture séparant un groupe national d'un autre, notamment celle entretenue par ce membre influent du clergé : « Father O'Reilly, alleged by Perlman to be Lawrence's uncrowned king, kept the Irish workers, who had opposed the IWW from the first, loyal to the employers » (Dubofsky, 257).

Communists like their predecessors recruited relatively few Irish Americans (Joe Doyle, *Encyclopedia*, 385-386).

Doyle traduit ainsi le sentiment général : « Although active in militant and sometimes revolutionary unionism, Irish Americans have, to many observers, epitomized the conservative side of the American worker (and, especially, the labor leader) » (*ibid.*, 385).

Charles Olson, dans « The Grandfather-Father Poem », confirme ces données. Son grand-père maternel, Jack Hines, était irlandais, ouvrier, au plus bas de l'échelle :

rolled in the grass
like an overrun horse
or a poor dog
to cool himself
from his employment
in the South Works
of US Steel
as an Irish shoveler
[...]
at the bottom of the
rung

stoking
their furnaces
(Olson, *CP*, 617)

« Their », probablement marqueur d'une focalisation interne, indique l'antagonisme de classe. Pourtant, Olson ne suppose aucune inclination révolutionnaire chez son grand-père : « what also conceivably my/ grandfather may/ have been gave allegiances to/ — like the Church I don't know » (*ibid.*, 619). Il voit dans la génération suivante d'Irlandais-Américains les meurtriers de son père prêts à tout pour défendre leurs prérogatives dans le monde du travail contre quiconque s'opposait à eux, a fortiori s'il appartenait à un 'groupe national' différent, les Suédois en l'occurrence :

[...] on my father

I'm afraid I am
right, that he did fight
rigidly the next generation of
'Irish' in the
U S Post Office to

mon grand
Père : Paddy Hehir
"Blocky" Sheehan
and the Postmaster,
Healy, ran a travel agency
Pleasant Street
Worcester

Killed himself
'fighting'
such men
(*ibid.*, 620 ⁴¹⁹)

Le roman *This Coffin Has No Handles* compte deux personnages importants tous deux issus de l'immigration irlandaise : Kelly et Paddy. Kelly incarne le syndicaliste maffieux, image d'une irlandicité américaine récusée par le narrateur, Joe Hunter. À l'inverse, Paddy correspond à un stéréotype qui présente certains des traits dégagés dans notre petit dictionnaire : et la voix 'auctoriale' qu'on sent très présente derrière celle de l'instance narrative du fait du caractère souvent didactique des interventions de celle-ci, ne rejette pas d'emblée ce stéréotype. Il est un moment nécessaire de la dialectique, la thèse, en quelque sorte. Mais en tant qu'il est thèse, il appelle une antithèse. Nous retrouvons ici ce non-moins nécessaire dépassement de l'irlandicité.

La rectification de la thèse par l'antithèse est exposée dans le cadre des longues recherches pour tenter de retrouver Keyes, figure militante porteuse d'espoir brièvement apparue le temps d'un meeting interrompu par des hommes de main du crime organisé, puis disparue. Tous les efforts du groupe qui

⁴¹⁹ Voir également « The Post Office » (*CPr*, 222-225).

est sur ses traces et dont le narrateur fait partie s'avérant infructueux, une question plus fondamentale est posée pour résoudre l'énigme : où un homme est-il susceptible d'être trouvé ?

La première réponse donnée est « dans ses amis » : un homme en constituerait le 'produit' ; il appartient donc ici au narrateur-poursuivant-sauveteur de détailler les éléments qui composent Keyes :

That meant first of all the old-country Irishman, eaten by age now and badly gone with the drink, who had been Keyes' first workmate when he had gone down to the Brooklyn docks. A raddled and overpowering imagination like an engine with the governor missing, an engine declutched from the world which had become with time mythic and unreal [...]. The real Keyes and the real events of his life were mixed by Paddy with bits of personal biography, stories, snatches of poems, bawdry. "He thought of the work as the rent of his body," he said. "Aye, Jimmy, he was the world's long wound" (*Coffin*, 235).

Le narrateur précise encore les caractéristiques de ce pôle de Keyes que représente Paddy : « open-handed, easy, explosive, unreliable » (*ibid.*, 235). Les insuffisances et défauts que souligne cette caricature sont corrigées par l'autre pôle. À en faire la synthèse, deux traits essentiels ressortent. Cette irlandicité est perte d'un référent stable et déréalisation du monde actuel, causées par une hypertrophie du verbal dont le flot déhiérarchise : d'où la non-fiabilité du personnage. Un subjectivisme exacerbé se traduit par une empathie avec la souffrance dont toute tentative de compréhension théorique semble absente : la seule réaction est incontrôlée, « explosive ».

L'antithèse est campée par Sven Pederson, l'anarcho-syndicaliste, ancien de l'I.W.W., grand lecteur, « chronique vivante » des luttes ouvrières, pétri d'histoire, garant de la rigueur dans le savoir, porteur de la possibilité d'une synthèse – « of the factory East and the agricultural West » (*Coffin*, 235). Si le narrateur le juge trop attaché à une erreur – « the history of a false theory and a correct feeling, the history of the IWW from its early heroic days to its degeneration » (*Coffin*, 235) – l'antithèse n'en marque pas moins un progrès. Mais il faut noter que la consonance du prénom de celui qui l'incarne le situe hors du champ irlandais, plus vers le nord, le point cardinal valorisé. Est-ce à dire que l'irlandicité ouvrière est condamnée à l'immobilisme ?

Le personnage de Packy O’Sullivan, l’ouvrier de l’atelier de tuyautage du chantier naval, représente l’espoir du contraire ⁴²⁰. Il est l’Irlandais-Américain politisé, qui ne renie pas pour autant le passé des « Paddies » ⁴²¹. Paddy est d’ailleurs encore là, en propriétaire de bar :

At Paddy-the-Pig’s then stand and drink the payday cup.
Where the last flyblown freelunch like the haunch of a hairy mammoth
In time’s cold aspic sickens : but holds from a gentler day
The antique welcome.

“*Slan leat !*” says Packy.

(*LIF*, 189)

Le surnom prévient tout sentimentalisme, et un esprit mercantile – contraire à la tradition des *pubs* irlandais où une nourriture simple mais de qualité était offerte par la maison pour accompagner la boisson – semble avoir pris le dessus : « the last flyblown freelunch ». Mais le lien d’irlandicité demeure, sous les images sans doute inspirées par la malpropreté du lieu. Il est un fait que les mammoths n’ont nulle part été mieux conservés que dans les tourbières. Reste d’autre part ce savoir-accueillir, que Packy reconnaît à Paddy en le saluant en irlandais. Dans l’exercice de leur métier, Packy et le narrateur se meuvent dans un environnement dense en boucles et roues, marqueurs chargés de celticité ⁴²². La

⁴²⁰ Packy O’Sullivan fait figure, dans *Letter*, d’objectivation radicalisée du masque-porte-voix « O’Leary » inventé dès 1949 par McGrath. Les Irlandais-Américains communistes, du fait de leur petit nombre, semblent avoir fait des personnages marquants par leur intransigeance. Nous en voulons pour preuve celui créé par Philip Roth dans *I Married a Communist* (1998 ; London : Vintage, 1999). « [T]he rootless Irishman O’Day » (45) incarne l’engagement total et sans compromission. Il est la conscience morale et idéologique d’Ira Ringold, le personnage principal du roman : pourtant, sa pureté inhumaine le conduit à trahir Ira au moment de la répression maccarthyste. Il tient rigueur à celui qui a fait carrière dans la radio et le show-business d’avoir succombé à l’appel des sirènes de la bourgeoisie au lieu de rester sur le front du combat ouvrier dans les mines de zinc du New Jersey : « “If he was a Red with guts, he would have stayed where the fight is, which is not in New York in Greenwich Village. [...] The guy impersonates everything. He throws off one disguise and becomes something else”. [...] Who would dare to explain the failure of purity to a militant who was only and always pure? Never in his life had O’Day been this with this one, and that with that one, and a third person with somebody else. He does not share in the fickleness of all creatures. The ideologue is purer than the rest of us because he is the ideologue with everyone » (288-289). À certains égards, nous sommes ici dans une attitude foncièrement différente de celle de McGrath, qui niait la valeur de la pureté, tant en poésie qu’en politique. À d’autres égards, nous pouvons rappeler que la fidélité têtue de McGrath dans son soutien au *CPUSA* a souvent été soulignée et questionnée et qu’elle était rapportée par E.P. Thompson à l’irlandicité (*supra*, note 266).

⁴²¹ Paddy est, chez McGrath, l’irlandais générique. Ceci est confirmé par l’expression « the bog-trotting Paddies », à la fin des généalogies de *Part IV*, pour renvoyer aux innombrables générations en amont, au pays des ancêtres.

⁴²² Le contexte technique fait que la traduction de « wheel » par « volant » s’imposerait. Mais dans le champ lexical du passage, la répétition de « wheel » en impose une lecture symbolique où « wheel » ne peut être que « roue ».

description d'un enchaînement de manœuvres et de gestes qui voit un tuyau être prélevé par le pont roulant confié au premier et ensuite soudé par le second, concentre en l'espace de douze vers la série suivante : « the *wheel* of the welding table », « *turns the wheel* », « building a *loop* », « *bead the joint with bubbling, steely, vitriolic ovals* », « seventh/ *Circle. But soft.* », « *Turning the wheel the ancient way*⁴²³ » (*LIF*, 182-183). Le dernier vers confirme qu'il s'agit bien d'une série à lire à une lumière venue de très loin, dont la valeur n'est pas remise en cause y compris par Packy.

Cependant une dureté sonore inscrite dans Packy le sépare de Paddy⁴²⁴. C'est la consonne vélaire [k], qui est celle à l'initiale de « Communist ». Suivant immédiatement la salutation irlandaise, c'est d'ailleurs dans l'espace de l'Union Soviétique que le personnage est métaphoriquement re-situé : « Peers out/ Of his internal Siberia (that's brightened by the eyes of wolves/Only). "Down all bosses ! After the war we'll get them !" » (*LIF*, 189). La multiplication du son [k] ou de la graphie « k » dans le voisinage de Packy vient étayer l'hypothèse sur la nature de son engagement : « knickknack » est, à cet égard, d'une rare cohérence graphico-idéologique.

Le dépassement et la mobilisation de l'irlandicité et de la celticité à des fins révolutionnaires sont matérialisés de plusieurs autres façons. D'abord dans le mode de présentation du personnage : le tir de barrage d'insultes qui constitue la première apparition de Packy dans le texte est immédiatement suivi de la formulation d'une visée. Ce n'est donc pas seulement l'irascibilité proverbiale de l'irlandais qui s'exprime dans ce mécontentement. En outre, dans tout le tableau de scènes du chantier naval (*LIF*, 181-192), le fonds irlandais et plus généralement celtique, alimente les métaphores disant le bruit infernal du lieu et œuvre à l'orchestration d'une dissonance : vacarme de Jugement Dernier – « [...] the chain-fall is rattling and grinding/ Like judgment day on a dental farm » (*LIF*, 183) – , palette de sons

« In early Celtic society the wheel was an important cosmological symbol, often symbolizing the solar wheel. The 'wheel of the sun' was how the ancient Celts viewed the constellations of the stars » (Berresford Ellis, 120).

⁴²³ Nous soulignons.

⁴²⁴ Que Paddy soit le nom d'une étape à dépasser est lisible dans l'association avec « Tarriers » dans le vers déjà cité « Way past the bog-trotting Paddies, the potato ranchers and Tarriers » (*LIF*, 372). Car « Tarry », c'est « s'attarder » – donc rester à la traîne. De plus, la majuscule à l'initiale du mot renvoie spécifiquement à *Tarry Flynn*, le roman de Patrick Kavanagh (1904-1967) paru en 1948, tableau idyllique – donc suscitant une représentation gommant le conflictuel – de la vie rurale en Irlande au début du 20^e siècle.

extrêmes – d’aigus sortis de « banshee assholes » (*LIF*, 183) aux basses de la cornemuse géante des tuyaux de 250mm dans les cintreuses :

[...] and the demon benders
Squeeze out of their Torquemada-machines the bass moans
Of the ten-inch pipe.
[...] – there’s organ music
Would last a Welsh choir till Maundy Thursday or Hell-come Sunday.
(*LIF*, 183)

Un petit peuple de la mythologie irlandaise – « cluricaunes » – participe avec ardeur à la création d’un enfer synchrétique – « Malebolge » – au nom emprunté à Dante. Jusqu’à l’argent qui se gagne sur le chantier produit un « distant keen », la stridente plainte funèbre (*LIF*, 183). La visée de Packy est celle d’une guerre à mener à son terme sitôt que la présente sera achevée :

“After the war we’ll get them,” Packy says.
He dives
Into the iron bosque to bring me another knickknack.
[...]
“After
The war we’ll shake the bosses’ tree till the money rains
Like crab apples. Faith we’ll put them under the ground.”
After the war.
Faith.
Left wing of the IRA
That one.
Still dreaming of dynamite.
I nod my head.
The mask falls.
Our little smokes rise into roaring heaven.
(*LIF*, 183-184)

Le narrateur écoute et signale son assentiment en hochant la tête, avant que le masque (à souder, qui les soude) ne retombe. Les circonstances font qu’il faut continuer à faire semblant. La fumée qui monte vers le ciel a des allures de rite propitiatoire dans l’*Illiade* : le long poème politique

retrouve les brisées de l'épopée guerrière. « Et la graisse [des hécatombes] monte au ciel dans des spirales de fumée ⁴²⁵ ». Packy comme le 'je-persona' sont acquis à la cause prioritaire de la lutte anti-fasciste, « that other war/ Where fascism seemed deadlier and easier to fight » (*LIF*, 192). Mais la reprise sélective des mots de Packy introduit une distance qui dit que le ciel est vide. Le rapporteur de ces paroles sait que la volonté et la conviction ont été prises de vitesse : « But war got us first. Got the working class/ By its own fat ass » (*LIF*, 189). Quant à Packy : « – Never came back, that one » (*LIF*, 192). Reste l'acquiescement 'auctorial' à l'appartenance politique : « Left wing of the IRA ». Il s'agit bien d'irlandicité et de gauche marxiste.

3. « Nostalgia is decayed dynamite » (*LIF*, 298)

Emmanuel Hocquard a écrit un *Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie* ⁴²⁶. Avant le dictionnaire proprement dit, on trouve une tentative d'isoler les traits distinctifs du genre ; ceux-ci sont numérotés, comme des pièces. C'est la première stratégie pour fonder ce que Hocquard nomme « l'élégie inverse » :

3. L'élégie est souvent écrite à la première personne.

4 bis. Le mot *élégie* provient du latin *elegia*, lui-même pris au grec *elegeia*, de *elegos* (chant de deuil). L'élégie exprime la tristesse, la plainte, la mélancolie, les regrets, la nostalgie d'un sujet.

4 ter. L'élégie est un poème autobiographique.

5. L'élégie parle du passé [...].

9. L'élégiaque classique rumine son passé. L'élégiaque inverse le refait.

⁴²⁵ Homère, *Iliade*, Chant I, Vol.1 (Paris : Société d'édition « Les Belles Lettres », 1959)15.

⁴²⁶ « Cette Histoire est la mienne, Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », *Ma Haie* (P. O. L., 2001) 460-489. [Hocquard, 2001]

Tous les critères s'appliquent à *Letter*. McGrath est essentiellement un élégiaque classique qui, pour échapper à ce lui-même que rassemble assez bien le terme d'irlandicité, devient élégiaque inverse. L'élégiaque classique est une tentation constante chez McGrath. La définition le dit : l'élégie a partie liée avec la nostalgie. L'élégie sera donc un genre favori de l'irlandais émigré. Or, il y a un versant absolument non lyrique de la révolution. Le pragmatique, le collectif, l'extériorité priment. En témoigne cet énoncé d'auto-censure : « ' Still elegiac ! : between two battles, when one is happy/ to be alive !' – Rosa Luxemburg ⁴²⁷ ». C'est la raison pour laquelle McGrath doit réagir contre la nostalgie de façon répétée avec tant de véhémence :

The Uneven Development of the Heart

Hardest to leave is that ruined life
We die each day. Hardest to kill
Is the sick man under our flesh who mourns
The years that are gone. His shaman's art,
Corrupting the play of the living will,

Fashions death in the changing heart
To a holy picture ; each promising day
Is freighted like the Old Man of the Sea
With worn shape-shifting years. To live,
And keep the murderous past at bay,

Only the killer can survive.
Thus does a civil war divide
The heart's home country. Frightened of
New seasons of necessity
The man inside is sick with love
For all the summers when he died.

(Figures, 58)

La nostalgie nourrit le religieux et l'irrationnel. McGrath le militant du *CPUSA* se surveille de près :

⁴²⁷ « Cats and a Cock » (Rukeyser, 63).

« But weep just once, Mister Memory, and I'll have your tongue! » (*LIF*, 343)

La plus grande partie de *Part III* et le début de *Part IV* sont une réfection, un montage, souvent drôles de l'enfance d'un Irlandais-Américain catholique. Le *stage Irishman* – de même que le '*stage Scandinavian-American*' dont le *Fargo* des frères Coen donne un bon aperçu – est recyclé dans le cadre d'un conte intitulé « The coming of the 3 Weiss Men/ A Tale for Good Little (Red) Indians/ And Other (Colored) Minorities... » (*LIF*, 294), dont la fonction est censée être de tromper le temps jusqu'au repas de Noël et à l'arrivée des Rois mages. Le conte est, dans les faits, un scénario simultanément en cours d'écriture et de tournage et les métalepses du 'je-persona' poète, de l'auteur de scénario-cinéaste abondent. Les personnages sont parfaitement labiles : le couple d'origine norvégienne se transforme en couple irlandais-américain et, dans la confusion totale, on peut se risquer à avancer qu'il y a là une minimisation de l'importance des appartenances 'nationales'. Il y a, comme dans *This Coffin Has No Handles*, Sven (qui devient Ole) et un certain Paddy mais il n'y a plus cette distribution complémentaire, à la fois réaliste et allégorique, d'attributs plus ou moins positifs selon le pays d'origine. Les Américains caucasiens sont pitoyables, au premier chef les représentants de l'irlandicité :

“For Jasus sake, man dear, if not for me own,
Put down that poteen ! Here come the holy season fallin' upon us
Like an avalanche of hard Hail Marys and yerself down on all fours
Drunker than Paddy's pig –”
“But I'm tellin' you woman I see 'em –”
“And meself with a belly as big as a barn and me time come –”
“Mary ! it's three *kings* I see ! – Unless it's Fergus
Of the golden cars...and Coohooligan...and wan of thim other ten million
Famous kings us Irish is famous for. Or else...maybe...”
(*LIF*, 295)

Synchrétisme de l'idiotie ou saint crétinisme dans cette Sainte Famille irlandaise où un Joseph alcoolique saute dans la fréquence de la mythologie celte. La nostalgie est ainsi érodée par la satire.

« Pour l'élégiaque inverse, l'anecdote est un indice, infime, qui peut le mettre sur une nouvelle piste. Une piste au présent, en *extension* » (Hocquard, 2001, 463). Cette proposition indique la possibilité d'un retour sur le passé qui ouvre vers l'action. Renversant plus encore l'idée reçue de

l'inutilité de la nostalgie, Michael Löwy a parlé, à propos de Walter Benjamin, d'une forme hétérodoxe du récit d'émancipation qui « utilise la nostalgie du passé comme méthode révolutionnaire de critique du présent » (Löwy, 3). Parallèlement au travail effectué par McGrath pour décaper l'irlandicité de sentimentalisme – en usant, entre autres méthodes, de la dérision –, il nous semble évident – alors même qu'il s'en défend – que la nostalgie est pour lui moyen d'accès à un sens aigu de l'histoire.

Dans la société totalitaire de *The Gates of Ivory, the Gates of Horn*, on résiste au système en bravant l'anathème sur la lecture de livres d'histoire ou en se réunissant dans les parcs autour d'une musique de blues. Qu'y a-t-il de commun entre ces deux formes de subversion ? Toutes deux vont à l'encontre d'une positivité forcenée. Car à se pencher sur le passé ou à écouter du blues, on ne manque pas d'entendre les voix que l'ordre présent voudrait faire taire à jamais : en ce sens le passé est tragédie, source infinie de mélancolie et tristesse. Mais, ainsi que l'a suggéré Walter Benjamin dans « Sur le concept d'histoire », le passé peut et doit être constamment rouvert et reconquis par l'historiographe. Il a un devoir de remémoration envers les oubliés : « de tout ce qui jamais advint rien ne doit être considéré comme perdu pour l'Histoire ⁴²⁸ » (III, 41). Mais ce devoir est inséparable du « don d'attiser pour le passé *l'étincelle* de l'espérance » (VI, 50). Pour que cette remémoration puisse être aussi rédemption, sa tâche ne se limite pas à une exhumation gratuite des cadavres de l'histoire. C'est ce qu'entend McGrath par « a rescue mission ; rescue the past and then control it and do something about the future » (DocuMG), lorsqu'il définit l'objectif de *Letter*. D'une façon forcément non-linéaire, l'historien s'il veut être libérateur doit, toujours, tenter de saisir ceux des événements du passé qui font constellation avec le présent du possible. « Comme certaines fleurs orientent leur corolle vers le soleil, ainsi le passé, par une secrète sorte d'héliotropisme, tend à se tourner vers le soleil en train de se lever dans le ciel de l'Histoire » (IV, 44). À cette condition, le pessimisme et la tristesse induits par la connaissance de l'envers de la version de l'histoire écrite par les conquérants ne sont que des moments nécessaires mais insuffisants de l'activité révolutionnaire. La formule de Benjamin « brosse l'histoire à rebrousse-poil » (VII, 55) appelle d'une part l'historien à convoquer la tradition des opprimés et d'autre part tous les

⁴²⁸ Pour le texte des thèses « Sur le concept d'histoire », nous utilisons ici la traduction donnée dans le livre de Michael Löwy qui sur certains points tient compte de la version française de son texte qu'avait donnée Benjamin. Nous donnons entre parenthèses le numéro de la thèse d'où est extraite la citation, suivi de la page où celle-ci se trouve dans le livre de Löwy.

marxistes à ne pas croire à un cours naturel de l'histoire vers le progrès, credo aussi létal en sa passivité que l'*acedia*, ce « sentiment mélancolique de la toute-puissance de la fatalité, qui enlève toute valeur aux activités humaines » (Löwy 56).

Pas plus qu'elle ne tolère l'histoire, la société de la dystopie du roman de science-fiction de McGrath n'accepte les Irlandais, qualifiés de « primitive tribe » (Gates, 49). Il faut croire qu'ils portent en eux quelque chose de subversif. Serait-ce la nostalgie ?

4. Cercles et nœuds : à gauche toute !

4.1. Cercle de sorcières

R. Gibbons interroge McGrath sur la signification de l'expression « cantrip circle », rencontrée à cinq ou six reprises dans *Letter*. « Well, that's just a witches' circle, where they dance widdershins – counterclockwise » (Des Pres, Gibbons, 1987, 62). La circularité est parfois pour McGrath symbole d'emprisonnement, comme le montre le début de *Cauchemars et satori*. Revenant sur le même thème une page plus loin, le cercle se dédouble en un principe positif et un principe négatif : « Turning round, turning round/ The massive and central grief, the great secret loss of the war:/ The cantrip and singing circle dreaming against the cold » (LIF, 117). Une autre occurrence fait encore mieux apparaître le caractère laudatif de l'expression : « The cantrip and singing circle, last commune and round song,/ The bunched cooperative labor of poor stiff in the cold/ All dead now : that kind of working » (LIF, 179). La référence à des sorcières que l'on valorise prend dans le contexte du maccarthysme et sous la plume de McGrath, un sens politique évident. Mais l'image d'une ronde de sorcières appartient aussi au merveilleux d'un monde païen, tel celui de l'ancienne Irlande.

Dans *En étrange pays dans mon pays lui-même*, un recueil distinct de *La Diane française*⁴²⁹ mais paru dans le même volume en 1946, Louis Aragon intitule une section *Brocéliande*. Comment un communiste, fût-il poète, peut-il justifier l'usage de mythes du champ celtique ? *De l'exactitude historique en poésie*, une préface au recueil, présente sa défense. Aragon fait valoir trois arguments. Il

⁴²⁹ Louis Aragon, *La Diane française* (Seghers, 1946). [Aragon, 1946] Les paginations sont indiquées entre parenthèses.

faut d'abord, dit-il, prendre acte du fait que les mythes font partie du « théâtre intellectuel que porte en lui tout rêveur » et Aragon les qualifie d' « honnêtes ressorts » (93). Il y a d'autre part un lien entre le rêve et l'action : les mythes possèdent une force de projection qui en fait des armes politiques efficaces. Leur rôle peut être de précéder et d'accompagner l'action. L'Allemagne nazie l'a bien compris. Or si l'ennemi a rangé les héros des anciennes légendes germaniques sous sa bannière, la France a un patrimoine culturel qui lui permet de répliquer. Pourquoi ne pas lutter à armes égales lorsqu'on en a les moyens ? Enfin, Aragon revient sur un texte qu'il a écrit en 1930, *La peinture au défi* : il y faisait une lecture du merveilleux païen comme protestation (refus du monde réel) et libération (échappée belle hors de ce monde). Sa nouvelle lecture est moins exclusive : cette interprétation vaut aussi pour le merveilleux chrétien, reconnaît-il. Cet alignement des types de merveilleux est présenté comme tactique : dans une France sous la botte nazie, il faut opérer un regroupement des forces plutôt que l'inverse. « Maintenant, dans ma forêt – Brocéliande – coexistent le merveilleux païen, le merveilleux chrétien, le merveilleux antichrétien du moyen âge avec ses racines celtiques, et le merveilleux moderne des machines et de la publicité » (102). Aragon se défend d'être un plus mauvais matérialiste qu'en 1930 car sa communauté élargie du merveilleux reste fidèle à son souci de 1930 : « *Le merveilleux doit être fait par tous et non point par un seul* ». Les emprunts d'Aragon au cycle de Bretagne sont extrêmement limités : quelques noms propres (Merlin, Arthur, le titre général) et un décor païen de carton-pâte. L'allégorie est transparente et le message clair. On s'étonne de ce que des censeurs du parti communiste se soient émus de ce poème costumé, amenant Aragon à devoir se justifier. L'arbre païen vaguement celtique ne cache pas la forêt communiste. Malgré la théorisation de cet emprunt à la culture d'un âge pré-matérialiste, Aragon reste à la surface du terrain sur lequel il s'aventure. Aucune contagion en profondeur n'est à craindre. La forêt de Thomas McGrath est plus touffue.

4.2. La ronde

« Ronde » : *Le Petit Robert* donne en troisième définition « danse où plusieurs personnes forment un cercle et tournent ; chanson de cette danse ». Les trois exemples qui accompagnent la définition de ces acceptions du mot sont : « Les enfants faisaient la ronde. Entrer dans la ronde. La Carmagnole, ronde révolutionnaire ». L'association de l'enfance, de la révolution et d'un cercle constamment susceptible de

s'agrandir n'est peut-être pas fortuite : il n'est pas exclu que le choix par McGrath de « round song » pour désigner un moment d'aboutissement ait été dicté par de telles associations.

4.3. Nœuds

« Goin' to Dakota to throw the hooleyann » peut s'entendre comme émanant d'une voix irlandaise qui se projette dans l'espace américain. Le contexte de ce vers donne au déplacement géographique auquel il fait référence le sens d'une libération. La superposition suggère qu'il existe la possibilité d'une issue – le jet de la corde – passant partiellement par l'origine (« Houlihan »).

L'image du nœud qui se referme est cependant prison, négation de l'espace, dispositif de capture. Quand ça sonne pour la messe de minuit, le catholicisme de la paroisse irlandaise sait se faire cowboy, mettant en œuvre les moyens locaux pour resserrer son emprise : « The church is throwing one final lasso of bells/ Into the dark in search of the last maverick of the night » (*LIF*, 343).

Est-ce pour cela que le catalogue des pains du grand repas de cette même nuit, en écho à l'hostie aliénante, consiste pour moitié en un inventaire de nœuds qui se termine sous le signe de celui du bourreau ?

And Loaves of all sizes : some upstanding and others gone kinky :
Warped into strange shapes and Gordian knots : into grannies,
Sheepshanks, slipknots, squares and running bowlines,
Half-hitches and double half-hitches, yins and yangs and comealongs –
And the occasional hangman's noose that seems to be eyeing the others...
(*LIF*, 362)

L'interprétation anti-religieuse du passage ci-dessus semble se confirmer dans le poème bref intitulé « Any Day Of The Week : A Sunday Text » (*Echoes*, 58). L'intention est sacrilège puisqu'il s'agit de profaner le dimanche et les représentants de l'ordre établi sont associés aux outils et utilisations répertoriés du maniement du lasso qui sont ici instruments d'un emprisonnement redoublé :

Where Bourgeois Right lays ambushes
With pigging string and hooleyann,

He catches those already caught.
My lasso's for a wilder man –

One who, though roped both hand and foot,
Roves at large, boundless and free.
Travellers maintain there are such ones ;
But in another, far, countree.

Le je arrache le lasso à l'orbite de la captivité et en fait le moyen de rassembler des êtres toujours- déjà libres qui existeraient dans un pays lointain qui n'a plus rien à voir avec Houlihan. Leur libération est mentale car ils sont insensibles aux entraves physiques.

5. Des affinités électives entre la gauche et les identités celtes ?

Dans la préface à *En toute candeur*, le premier livre de l'Écossais Kenneth White, Pierre Leyris espérait que l'auteur parviendrait à maintenir le double cap d'une poésie émanant à la fois des « fournaises de la ville » – sociale, pour le dire vite – et de la contemplation active de la nature. La seconde dimension a par la suite totalement effacé la première. Cet équilibre difficile à tenir a été par contre au centre de l'œuvre et de la vie de MacDiarmid, un prédécesseur de White, à qui ce dernier a d'ailleurs consacré une étude mais l'étude élude malheureusement quasiment totalement l'engagement communiste de MacDiarmid.

Chez MacDiarmid, McGrath, ou plus récemment Paul Durcan, le christianisme joue à l'évidence un rôle clé dans la mise en communication du communisme avec la scoticité ou l'irlandicité : par le biais de la figure humaine de Jésus et par celui d'un désir de libération dont le sacrilège ou le blasphème constituent des canaux d'expression privilégiés, leur violence étant à la mesure de l'oppression subie.

MacDiarmid écrit son poème « le plus sincèrement populaire », « *The Seamless Garment* », en référence au manteau du Christ, « qui symbolise l'intégrité du tissu humain sous les déchirures sociales » : par la métaphore fondatrice, il essaie « de mettre en relation le monde du travail à la chaîne et toutes les autres formes de labeur, y compris celui du poète » (Fournier, 1992, 316-317). McGrath, à travers la culture *Wobbly*, voit le christianisme comme l'obstacle à la réception du message de Jésus et, dans *Letter Parts III & IV*, utilise massivement un prétexte, un argument religieux – une nuit de Noël –

pour la transmission de son credo. John Montague, évoquant une des seules grandes figures irlandaises de l'histoire du mouvement ouvrier américain, fait aussi figurer le Christ dans sa vignette :

[...] the messianic
Agitator of legend
Arriving on the train –
Christ and socialism –
Wheatfield and factory
Vivid in the sun :
Connolly's dream, if any one.
(Montague, 1972, 65)

La voix de Paul Durcan est peut-être celle qui se rapproche le plus de celle de McGrath dans l'inversion de perspective sur la question de la liberté et de la religion. La forme de Durcan présente aussi de multiples points communs avec le McGrath de *Letter* ou des *Praises* : la poésie est narrative, la littérarité, non prétentieuse ; il y a nivellement de la hiérarchie entre sujets nobles et sujets triviaux, omniprésence de l'humour, voisinage du rire et du désespoir ou sentimentalisme les plus extrêmes ; le mode est autobiographique. À la différence de McGrath, l'autobiographie chez Durcan va jusqu'à la mise en scène du soi le plus intime : mais le narcissisme extrême de cette mise à nu est compensé par un sens aigu de l'autodérision et une reconnaissance totale de sa propre vulnérabilité qui n'est pas sans rappeler Allen Ginsberg ou, plus encore, Peter Orlovsky. Dans le recueil *Going Home to Russia* (1987), Durcan raconte le voyage de la 'persona-je' pour 'retrouver' sa mère après qu'on lui a révélé qu'elle était partie vivre en Russie peu de temps après lui avoir donné naissance et qu'elle y était, depuis, décédée.

La voix ne biaise pas et l'opposition avec l'irlandicité catholique est frontale. Rapportant, dans le poème éponyme du recueil, les deux mots de compassion de la part de l'officier des services de l'immigration à Shannon Airport alors qu'il embarque pour Moscou, il analyse sa réaction, à contre-courant de la norme:

“Good luck,” he mutters as if to a hostage or convict,
Not knowing that he is speaking to an Irish dissident

Who knows that in Ireland scarcely anybody is free
To work or to have a home or to read or write.

We Irish have had our bellyful of *blat*
And *blarney*, more than our share
Of the *nomenklatura* of Church and Party,
The *nachalstvo* of the legal and medical mafia.⁴³⁰

Il 'russifie', voire soviétise l'Irlande, insulte ultime, trahison parfaite dans le pays du catholicisme romain omnipotent. Le reniement est d'autant plus total qu'il juge la Russie et l'Eire à l'aune d'un filtre qui reste totalement celui du christianisme. Dieu a peut-être simplement démenagé : « At the heart of atheism God is at home ;/ Man locked into history opening the door./ Closer to God is the atheist opening the door/ than the churchman closing the door in your face⁴³¹ ». Le narrateur vante les différences objectives qu'il y aurait à vivre en Russie : « Never again to have to endure the persecution/ Of landlords, the humiliation of advertisers » (Durcan, 1993, 155). L'enthousiasme le porte à la louange, sacrilège, bien sûr, de par son objet :

Our Lady of Red Square, pray for us.
Mid night Trolleybus, pray for us.
Ice cream in Winter, pray for us.
Queen of the Moscow Metro, pray for us.
Leaf of Gold, pray for us.
Hammer and Sickle, pray for us.
Mother of Intercourse, pray for us.
Taxi at Dawn, pray for us⁴³².

Dans *Christmas Day* (1996), les références polémiques à l'U.R.S.S. ont disparu ; le pouvoir de l'Église s'est, aux yeux de Durcan, effondré avec une rapidité que rien ne laissait prévoir et qui le laisserait

⁴³⁰ Paul Durcan, *A Snail in my Prime, New and Selected Poems*, (London: Harvill, An Imprint of HarperCollinspublishers, 1993) 152. [Durcan, 1993]

⁴³¹ « Peredelkino : at the Grave of Pasternak », (Durcan, 1993, 143).

⁴³² « Tbilisi Cabaret (Ortachala Belle with a Fan) », (Durcan, 1993, 148).

presque nostalgique. Mais un inventaire de la musique qu'il souhaiterait entendre sur son île déserte – en l'occurrence, un *mobile home* dans un pâturage – rappelle au lecteur le caractère allotopique en Irlande de la voix de Durcan : « Shostakovich's *Leningrad Symphony*/ Or Christy Moore/ 'North and South of the River' » (Durcan, 1996, 39-40). Lorsque, dans *Letter*, McGrath se demande avec découragement où sont l'« étoile guide », « La Charrue » et déplore l'absence de « chant révolutionnaire » et de « parti révolutionnaire » (*LIF*, 162), il ébauche, par le titre de la pièce de Sean O'Casey *The Plough and the Stars* interposé, le collectage d'une lignée irlandaise révolutionnaire par-delà les frontières et enjeux politiques de l'Irlande. Le chanteur Christy Moore, que retient Durcan dans sa liste, témoigne de la persistance d'un tel courant d'idées. Pour ne citer qu'un de ses textes les plus significatifs, « Viva La Quince Brigada » rappelle l'engagement de volontaires irlandais dans les rangs républicains lors de cette période-test de la Guerre civile en Espagne :

Ten years before I saw the light of morning
 A comradeship of heroes was laid.
 From every corner of the world came sailing
 The Fifteenth International Brigade.

They came to stand beside the Spanish people,
 To try and stem the rising Fascist tide.
 Franco's allies were the powerful and the wealthy,
 Frank Ryan's men came from the other side ⁴³³.

McGrath achève « Notes, Personal and Theoretical, on 'Free' and 'Traditional' Form » par une note sur la langue de la littérature : « We need a language that ranges from slang all the way on out. Or, to paraphrase what MacDiarmid said of the kind of poetry he wanted: language that is high, low, Jack and the whole goddamned game » (*Life*, 226). L'Irlandais-Américain nous semble avoir exaucé le vœu de MacDiarmid non seulement dans sa langue mais aussi par l'extrême ouverture de l'éventail de formes dont il a usé, au mépris des risques qu'il prenait d'une réception problématique de son œuvre.

⁴³³ *The Christy Moore Songbook* (Dingle: Brandon Book Publishers, 1984)112-113.

L'Irlandais-Américain vu depuis l'extrême-gauche en littérature a, lorsque McGrath commence à écrire, une incarnation majeure dans le personnage de Studs Lonigan créé par le romancier James T. Farrell (1904-1979), petit-fils d'immigrants irlandais, qui publie la *Studs Lonigan Trilogy* entre 1932 et 1935. McGrath a, à plusieurs reprises, dit son intérêt pour Farrell, en particulier comme critique. Alan M. Wald, qui a contribué à la redécouverte de cet auteur, explique la nature des obstacles à sa visibilité dans les termes suivants : « In the 1990s, more than a dozen years after his death, Farrell's legacy still remains in dispute. Critics and scholars are still unable to fit his literary achievement and political convictions neatly into familiar categories, hierarchies and binary oppositions ». Mais il souligne le fait que cet effacement des frontières nettes, particulièrement dans la définition du littéraire, est ce qui pourrait justifier tout son intérêt : « the contemporary interest [...] may be attracted by the indeterminate status of Farrell's fiction between 'high' and 'mass' culture ⁴³⁴ ».

D. Sinclair Smith met également en exergue chez McGrath cette transgression des catégories établies :

[This] construction of a literariness in his work that counters [...] hegemonic literary and political narratives out of a respect for history [...]. Since culture comes from below and before such narratives, it should be no surprise to find McGrath taking up for his poetry techniques drawn from the experience of sensibilities not quite so 'high', and cultures not quite so 'mature'. But given McGrath's rereadings of past literature, his predisposition to meet, not master, experience, language, and the language of poetry, what is 'low' here can include both experience of the noncanonical side of the class struggle and experience of literarinesses canonically devalued for other reasons [...].

That uncomplicated sense of vocation leads him to a similar valuing of poetic form, for example, including forms associated with everyone's (Right and Left) canonical whipping boy, what David Perkins calls the "Genteel Tradition" in verse. There is a relationship to literature here that accepts, at least initially, the maudlin along with the brilliant, the sentimental along with the sarcastic. McGrath finds literariness in his first refusal to regard even such low literatures as less than serious [...]. The most important, most basic, traditional literature for McGrath remains that body of songs,

⁴³⁴ « James T. Farrell in the 1930s: The Athanasius of Union Square », (Wald, 1994, 40-51; 40).

stories, and poems (often anonymous) he heard first as a child on the farm outside Sheldon, North Dakota, together with the legendary day-long cursings of his Shea grandfather. In an interview, Frederick C. Stern poses the canonically informed (and therefore potentially rather odd) question, “How did you get from your really quite agrarian and midwestern background to modern poetry?” (why are these two mutually exclusive? ; McGrath’s reply [is] [...]) :

“I got to poetry [...] by way of my father, who was known far and wide, in a small circle naturally, as a wonderful storyteller who had memorized the whole *McGuffey’s Readers*. He hadn’t gone to more than the fourth or fifth grade, though he was probably older than people would be in those grades now. I remember many Saturday nights, when all he would do is sing, or tell stories or recite poems. I remember this particularly, at some time in the thirties. As all the farmers did then, we had a battery-operated radio. There was no electricity on the land yet out there; it didn’t come until after the Second World War. And the batteries would go dead and there wouldn’t be money to change them, or, in the winter, if you had the money, you couldn’t get to town. So, many nights, especially in the winters when there was more time, he would send us all off to sleep one by one telling us stories, singing and reciting poems, so I sort of grew up with a sense of that this was just the way things were⁴³⁵” (Smith, 18-19).

Cette rédemption du bas ou du traditionnellement rabaissé, ce mixage de registres au profit de la culture populaire dans une volonté d’inclure dans son registre les formes traditionnelles, littéraires et linguistiques – ainsi le dialecte écossais, fût-il de synthèse, de MacDiarmid – nous semble, chez les auteurs de la lignée littéraire réunis dans les pages qui précèdent, pouvoir expliquer les affinités électives entre celticité et communisme. L’épopée et la chanson ont en commun d’être lestées par un ballast de récit et d’être génériquement tournés vers la communauté, celle qui est à constituer comme celle qui est à portée de voix. Chez Montague, l’héritage esthétique du William Carlos Williams de *Paterson* est patent : le modernisme (collage ; importation de matériau citationnel ; changements de posture énonciative) est au service d’un traitement du sujet en compréhension comme en extension mais, à l’inverse de chez Pound, il facilite plutôt qu’il n’est obstacle à la lecture du sens. Cette volonté de

⁴³⁵ Frederick C. Stern, 1978b, 152-153

clarification par le complexe plutôt que d’obscurcissement par le compliqué est absolument présente chez McGrath. La préservation du sens public, et donc politique, de la poésie est au principe de ce choix. S’il y a un jeu allusif joycien dans *Letter*, il y a parallèlement la volonté de ne pas jeter les clés au puits : « A Note On *Letter to an Imaginary Friend* » donne des repères essentiels pour la bonne réception de *Part III*, dont l’abord est plus difficile. « Any other problems of reference are matters of texture rather than structure, I believe, and should create no real difficulty if the reader will keep the *context* in mind » (*Passages*, 96). Dans ces diverses voix celtes, il y a un souci de ne pas rompre le lien avec le groupe : le communisme a eu offert un des modes de penser ce lien et guidé vers des formes qui le conservent.

6. Athéisme

Rejoindre le CPUSA dans le Dakota du Nord en 1935-1936 signifiait aussi prendre parti contre la forte implantation locale du mouvement d’extrême-droite ultranationaliste du Père Coughlin, membre du clergé catholique d’origine irlandaise. C’est en effet un élu du Dakota du Nord à la Chambre des Représentants, William Lemke (1878-1950), qui est le candidat de la *National Union of Social Justice* à l’élection présidentielle de 1936 et il enregistre son meilleur résultat ‘sur ses terres’ avec 13% des suffrages. Même si ce vote s’explique plus par une tradition d’activisme anticapitaliste de l’état que par le vote identitaire d’un groupe ‘national’ particulier, la répugnance qu’éprouve McGrath pour les idées de Coughlin n’est pas étrangère à son choix de l’internationalisme communiste (Beeching, 1991, 22).

Communisme et christianisme ont, dans leur souci de l’homme, des choses en commun : notamment, la notion de partage. Mais les moyens préconisés par chaque camp pour atteindre l’objectif d’une société plus juste sont au moins mutuellement exclusifs en ce que le communisme fait de l’athéisme une condition de la libération.

S’il y a une différence entre ce que les mots disent et ce que les mots font et que, de ce fait, l’impression générale retirée de la lecture de *Letter, Parts III & IV* est celle d’un rapport ambigu de l’auteur au sacré, le paratexte des interviews ne laisse, quant à lui, planer aucun doute : « I was an atheist when I was thirteen and I’ll be an atheist when I die. And I am militantly anti-religious, anti-organized-religion. Most of it I think is a total fraud, and graft, and everything under the sun that you can imagine that’s bad, outside of upper-class politics. Christ! – religion has been as much a source of war as anything

else » (Weiner, 1987, 202-203). McGrath est conscient de l'influence qu'ont eu sur lui les formes extérieures du catholicisme : « I was very, very much influenced by the liturgy of the church. I thought it was very, very beautiful, and, I don't know, it's a thing that's remained with me in a lot of ways (*ibid.*, 202) ». Il ajoute : « Religious imagery [...] is a kind of symbolism that I was aware of practically with my first breath » (*ibid.*, 202). Mais ses convictions anti-catholiques se sont, très tôt, fondées sur une base logique : « I just had a sense that something had to be wrong in a universe when a god that was defined by the Baltimore Catechism [...] as all-knowing, all-powerful and all-loving, could allow the horrors of the world. I guess I probably put it to myself something like this: that it was hard to believe in a god that I couldn't think of as being better than I was – I think that's the real crux » (*ibid.*, 202).

On revient donc à ce que les textes disent effectivement pour signifier ce départ capital de l'irlandicité. McGrath utilise d'ailleurs un mot à consonance irlandaise pour désigner ce dont il entend se distancier : « I can't think offhand where I haven't put some distance between myself and the religious shenanigans – certainly in the mass » (Weiner, 1987, 203). *RHD* indique « origine obscure » quant à l'étymologie exacte de « shenanigans » mais l'important ici est que McGrath perçoive ce mot comme irlandais, ainsi que nous avons déjà pu le constater ⁴³⁶.

6.1. La mort comme territoire à reconquérir

La *persona* d'irlandais rebelle de Longshot O'Leary créée en 1949 réapparaît dans un nouveau poème inclus à *The Movie at the End of the World* (1973) intitulé : « O'Leary's Last Wish : In Case the Revolution Should Fail ». Le narrateur dit en substance qu'il entend ne pas laisser de répit à l'ordre établi, ni en-deçà ni au-delà de la mort. La révolution qu'il fomentera prendra la forme d'une anti-Résurrection où aucun compte ne sera soldé avant d'avoir été réglé. La symétrie de l'ordre divin aux puissances de ce monde, la collusion entre l'état américain et la religion, justifient cette volonté de poursuivre au-delà de la fin d'une vie, un combat politique. D'où le souhait d'O'Leary d'être inhumé au cimetière d'Arlington, « Somewhere at the patriotic center of the American Death » (*Movie*, 184).

⁴³⁶ Voir rubrique « main » : *supra*, pp. 303-311

Il y a ici combat de fictions : la fiction d'un mort-agitateur rejoint l'idée benjaminienne de réouverture du passé pour empêcher qu'il ne soit recouvert d'une fiction lénifiante en forme de théodicée par ceux qui ont tiré profit de ce passé aux dépens et au mépris de la vie des autres. En tant qu'elle est agent majeur de cette confiscation des souffrances du passé et de l'occupation du territoire de la mort par la fiction d'un pays qui prétend s'en remettre à Dieu – ANNUIT COEPTIS (*LIF*, 278)⁴³⁷ –, la religion est l'adversaire désigné dans ce poème inspiré par une volonté de réappropriation des enjeux de la mort, volonté perçue à raison comme évangile subversif : « the Word of the Four Last Things of the Working Class, the rumored/ Revolution of the Dead which Heaven, and the Boss, want put down » (*ibid.* 185). Le poème s'achève sur l'affirmation que le combat contre Dieu doit être mené, avec toute la violence possible, depuis la vie : « Nevertheless, I'm still here, Hell's partisan, with my anti-god bomb,/ Agitating toward the day when these stony dead/ Shall storm up out of the ground in their chalky battalions/ To judge wars, Presidents, Fates, God and His Own Elect » (*ibid.*, 185).

6.2. Le partisan du diable

Over time, Hell became a storied place of sin and penitence, and we forgot that its original promise was never punishment but reunion, with the true, long-forgotten metropolis of Earth Unredeemed.
Thomas Pynchon, *Vineland*, 383.

La revendication d'appartenance au camp du diable, en tant qu'il est l'ennemi de Dieu, ouvre *Letter, Part III*. Un barrage filtrant devait être placé à l'entrée du récit de la nuit de Noël : il s'agit pour le je d'afficher la couleur de son idéologie, de signaler que tout ce qui va suivre ne doit pas prêter à confusion, que la matière du récit n'implique aucune adhésion à sa dimension religieuse. Je sais qu'il s'aventure en terrain miné : comment être militant révolutionnaire alors qu'on célèbre Noël ?

I'll take you over the river, over the winter ice ...

* * * * *

⁴³⁷ « Il (Dieu) a favorisé ce que nous avons entrepris » est la devise qui se trouve à l'envers du grand sceau des Etats-Unis.

To go from Cham to Amoymon, Amoymon from Cham from
Sitreal, Palanthon, Thamaar, Falaur, Sitrami – the infernal
Kings of the North...

Recensions of demons:

Samael, Azazel,

Azael, Mahazael – to look for the fifth element, the Fifth
Season...

Orient, Paymon, Amoymon, Cham

– for the Fifth

Direction

And six signs of the zodiac still open!

O

Gematria, Notarikon, Temura – Katcína : Yield up the Names !

TET RA GRAM MA TON

Coo

Coo.

“The works of the light eternal are fulfilled by fire”...

(*LIF*, 275)

Un dernier vers aux allures bibliques qui se donne pour citation conclut cette ouverture où le ‘*je-persona*’ se pose en guide pour un moment délicat de l’hiver : la traversée d’une rivière gelée. Le vers est paradoxal, suggérant que les œuvres d’un dieu de lumière et de bonté trouvent leur accomplissement dans le feu qu’on suppose infernal. S’agit-il du feu nucléaire, les mégatonnes qu’on entend dans TET RA GRAM MA TON ? Il y a ici l’ironie d’un qui a pris en défaut un dieu qui laisse se produire le pire. Une lecture plus directement politique fait lire cette conclusion comme une justification de l’invocation des diables qui la précède ⁴³⁸. C’est en invoquant l’infernal, en renversant l’ordre établi, jusqu’à inventer les nouveaux repères spatio-temporels d’un cinquième point cardinal et d’une cinquième saison, que la paix dans le monde – promise dans le roucoulement de colombe, l’oiseau qui pendant la période de la

⁴³⁸ Dans « A Note on *Letter to an Imaginary Friend* », McGrath s’est très simplement expliqué sur les noms propres défamiliarisants de cette première page de *Part III* : « These are simply the names, according to medieval occultists, for, first, the powers of the four cardinal directions, then of the “infernal kings of the north”, then (Azael etc.) of the four elements, then of great powers which I associate with the tetragrammaton [la transcription du mot hébreu de quatre lettres pour Dieu] and the [Hopi] Katcína. These powers are ambiguous, and, from a Catholic standpoint, demonic. One of the projects of the poem will be to angelize them » (*Passages*, 95).

Guerre froide symbolisait pour les Communistes une autre paix faisant pendant à la *pax americana* – a les meilleures chances de se réaliser. Dès 1947, on trouvait dans « The Drowned Man : Death Between Two Rivers » l’association de démons aux points cardinaux comme prélude insurrectionnel. Le je décrivait ainsi la montée en lui du désir de révolution :

And felt,
Ambiguous as hope but stronger, something crowding
The hollow channels of the blood, or swept between
The red islands, speaking with the timid tongue,
Naming the devils at the several compass points,
With words for the nightmares of our sunken world,
Calling insurrection, knocking at the tame heart –
“Sleeper awake”
(*TWCM*, 47)

Avec l’injonction de « livrer les Noms », le poème renoue avec la période de sa fondation : les diables que le je invoque ne sont qu’une réponse à la diabolisation d’état sous le maccarthysme qui a changé le cours de la vie de McGrath. Tancé de poursuivre son énumération des diables, le je n’obtempère pas, se contentant de diviser en cinq parties le mot hébreu pour “Dieu” qui compte quatre lettres. Dérision et défi car je dit ici : Dieu est diabolique et je soumet ici et maintenant son tétragramme à la loi du cinq. Après avoir refusé d’être un témoin coopératif devant le tribunal de la Commission aux activités anti-américaines de la Chambre des représentants et payé son refus d’une longue mise au ban de l’université, McGrath renvoie Dieu à la figure de l’état qui s’en est réclamé pour justifier ses œuvres. « Les gestes symboliques du président Eisenhower – qui adopte la devise « In God We Trust » et ajoute la phrase « One Nation Under God » au *pledge of allegiance* – ne prétendent-ils pas placer le pays sous la protection de Dieu tout en évitant son jugement ⁴³⁹ ? Le refrain “protestant, catholique, juif” qui devient presque synonyme d’Américain à l’époque [du maccarthysme] ne vise-t-il pas à fusionner identité nationale et identité religieuse ? La présentation du communisme ennemi comme antireligion ne

⁴³⁹ Eisenhower avait également instauré des petits déjeuners de prière à la Maison Blanche auxquels assistait le prédicateur néo-évangéliste Billy Graham (Richet, 1995, 160).

cherche-t-elle pas à établir l'anticommunisme comme la religion civile de la Guerre froide ? » (Richet, 1995, 174-175)

McGrath se souvient du 'réflexe tribal' de cette partie de la communauté catholique américaine qui soutient McCarthy, un réflexe qui joue à plein parmi les Irlandais-Américains. John Kennedy, « jeune sénateur fraîchement élu du Massachusetts » ne fait montre que d'une circonspection opportuniste à l'égard du sénateur du Wisconsin : « Certes, son père ne cache pas son admiration pour McCarthy et il doit tenir compte des électeurs catholiques irlandais très conservateurs. Mais il doit aussi s'attirer les faveurs de l'intelligentsia libérale de Boston et 'évitte' donc le problème McCarthy. Son jeune frère Robert, par contre, travaille quelque temps pour le comité du sénateur du Wisconsin et ne le reniera jamais » (Richet, 1995, 167). McGrath s'emploie donc à renvoyer la balle de la diabolisation :

THE COMMUNIST POET IN HELL

Just like Fargo and Harvard!
Daily instruction in politics
By tiny petty
Bourgeois critics and poets –
The ones who voted for Kennedy
Even when he wasn't running.
(*Death Song*, 35)

Lors du rêve de traversée des neuf ciels dans *Part IV*, il y a répétition du geste d'inférialisation du paradis de l'Église romaine. Il est situé au cinquième niveau et malgré la présence de tout ce qui doit s'y trouver – « Above is the multifoliate rose that Dante saw... » (*LIF*, 386) –, il s'opère un basculement à mi-parcours du lieu, autour de la lumière. Tous les visages sont bien tournés vers elle mais ses composants sont infernaux : émanation d'un désert hostile, brasier (« blaze ») d'avions abattus sur l'île Aléoutienne dont le nom de code était « Fireplace » (*LIF*, 101), étincelles de la forge où se fabriquent les démons nécessaires à ce 'paradis'. « The sparks fly upward nightly from the dark Satanic mills » (*ibid.*, 387). Le patronage de William Blake, dubitatif quant à la présence de Dieu dans un

environnement qui semble aller à l'encontre du Bien, est logique dans cette démarche d'inversion du divin : « And was Jerusalem builded here/ Among these dark Satanic Mills ? ⁴⁴⁰ »

Ailleurs encore, dans un contexte de 'Terre Sainte', il est question de « landscape of Prophecy always here or hellswere » (*LIF*, 286).

La contiguïté phonétique des mots est un levier constamment utilisé par McGrath pour soulever la dalle de l'ordre. C'est une arme verbale bactériologique : la proximité entraîne la contagion, la contamination. La suppression de la diphthongaison de « Hail » dans « Hail Mary » (« Je Vous salue Marie ») met la 'mère de Dieu' au voisinage de l'enfer : « hell ». C'est, rétrospectivement, par cette jouissance verbale que le je se venge de ceux qui ont abusé de sa naïveté. Le religieux n'est de loin pas la cible exclusive du travail de sape et de démolition mené par McGrath avec les armes du jeu de mots infiltrant la stabilité du sens d'un double moqueur. Mais c'est là où il mène ce combat verbal de la façon la plus systématique. Blasphémer en riant aux dépens du sacré est aussi vieux que la religion : mais outre la volonté de s'accorder une revanche à travers un rire infantile que le je adulte estime être une réponse appropriée à l'infantilisation par le catholicisme, ce maillage verbal est aussi pour McGrath l'« Irlandais » porteur d'une mélancolie, filet de sécurité pour que la réouverture de ce passé n'expose pas à la chute dans les pièges de la nostalgie. Il ne faut cependant pas en rester là dans l'interprétation. Il est bien connu que « diable » et « double » sont apparentés par l'étymologie. Le feu roulant de jeux de mots – jeu irlandais – centrés sur la religion qu'entretient McGrath à travers ses porte-parole nous semble être une stratégie pensée, directement inspirée par l'idée que la doublure de la langue est l'arme la plus redoutable pour s'attaquer à ce monothéisme qui a littéralement fait du double son principe ennemi, le diable. Je s'amuse diablement dans cette évocation de sa crédulité passée :

[...] a dozing and bell-crazed midnight when I, Tom Fool,
Float into the crocodile's mouth of Holy Mother Church
With all my sins on the tap of my tongue and as long as your arm
(An arm that's laced with pinholes and long snakes like a junkie's)
To be disarmed and tongue-tied there and commanded to climb and to sing
Up a hell-high line of Hail Marys and into the icy rigging

⁴⁴⁰ « Milton », *The Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman [with Commentary by Harold Bloom] (Garden City, New York: Doubleday & Company, 4th printing with Revisions, 1970) 95.

Of the good ship Salvation...

homeport Jerusalem

outbound

For Beulah Land...

(LIF, 282)

« Rigging » est « grément » mais aussi « trucage ». La religion, c'est la 'came' du peuple. Il faudrait donc plutôt dire « Je vous salis Marie » ou « Je vous salue, Maraud ». Du fait que Jérusalem est mentionnée une première fois, « Beulah », dans la logique de la doublure du sens, ne renvoie pas seulement au livre d'Isaïe où ce toponyme est un simple substitut d'Israël, Jérusalem ou de Terre Promise mais à sa réappropriation par Blake dans « Milton », qui défait l'univocité de son sens originel : « There is a place where Contrarities are equally True : This place is called Beulah » (Blake, 258). La transformation du nom de cette pathologie que l'anglais désigne par les mots français « folie à deux » en « folie à Dieu » (LIF, 283) procède de la même tactique d'infiltration du divin par son double.

Letter, Parts III & IV est une diabolie envoyée au catholicisme, irlandais dans sa stricte observance des rituels.

6.3. *Letter, Part III* : panoplie de l'athée irlandais en militant

6.3.1. Le dogme malmené

Entre les mains du « généalogieur » des clans Shea et McGrath, la Création est drastiquement soumise à révision terrestre irlandaise. Peu avant que la « chronique ambulante » qu'est cet homme n'entame son récit des origines, la question de la responsabilité du péché originel a été suspendue et un non-lieu rendu par le 'je-persona' : « But when Adam dalve and Eave span/ Who was then a Gentleman ? » (LIF, 366) Ceci pour donner le ton : le récit lui-même débute sous le signe de l'hostilité au ciel – « [...] with arms flailing/ As if to punish the four wild winds of heaven he begins/ To begin : » – et la stratégie de désacralisation est ici le comique par le biais d'une antanaclase distendant au maximum la distance entre le sacré et le profane :

“In the beginning the High & Mosthigh

WhatsHisName said : *Fiat*

Lux or: Let there be Lox!

And there was Lox – but considerably later.

And after a week in which He couldn't
tell *lox* from *lux*, a week of
blundering-about creating whatever
came into His Head the Mosthigh
took off in his Fiat.

It was then that THE McGRATH
took Creation in hand.

On the Eighth Day the true creation
began.

And THE McGRATH, because SHE
was a KIND WOMAN,
created Gin, Ham & Japery to
be the three aids to the muse.
(LIF, 366-367)

Le 'Très-Haut' est donc un irresponsable innommable – « WhatsHisName » – qui procède de gaffe en gaffe, qui embrouille ses voyelles et rate sa première lumière, qui sera fumée ou fumeuse. L'apophonie entre *lux* et *lox*, contrairement à l'antanaclase sur « fiat », joue à deux niveaux. Le rapprochement entre la lumière divine et le saumon fumé est certes comique et sacrilège. Mais nous sommes aussi dans un récit des origines et comme tout poisson, le saumon est rappel du symbole par lequel se signalaient les premiers chrétiens. Le saumon est d'autre part le symbole par excellence du retour aux origines puisqu'il revient mourir à la frayère où il est né. Sa présence forte dans les littératures celtiques (Markale, 1971, 42 et *Finnegans Wake*) se fonde sur son statut dans la faune aquatique en Irlande, en Écosse ou au Pays de Galles. Il est donc ici relais pour la redescende vers la création qui importe, celle qui commence le huitième jour et qui est le fait de l'humanité où celui ou plutôt celle qui la prend en main porte un nom. Et la création des hommes est d'abord celle des arts et de la poésie, sous le signe d'aucune solennité particulière puisque l'alcool, la farce et le cabotinage sont reconnus partie prenante dans l'inspiration.

Au vrai commencement était une femme aimable. La théogonie machiste du christianisme est mise à mal, ainsi que la pomposité en poésie.

L'Annonciation et l'Immaculée Conception sont également retraitées et maltraitées. Puisque la fête de l'Annonciation se situe neuf mois avant la naissance du Christ et que l'archange Gabriel se réfère à la venue du Saint Esprit par une visée – « The Holy Ghost shall come upon thee, and the power of the Highest shall overshadow thee ⁴⁴¹ » –, le caractère étrange d'une fécondation qui n'aurait eu lieu qu'au mois d'avril est souligné par la « paronomase *in absentia* ⁴⁴² » « Virgins Immachinate » suivie d'une référence à la parthénogenèse. La descente du Saint Esprit est assimilée à une Chute : « The Holy Ghost descended/ On Mary...the long long Fall into the Flesh... » (*LIF*, 277). Et sa capacité réduite à celle de représentant de commerce bourreau des cœurs : « *There was a traveling salesman no farmer's daughter resists !* » (*Ibid.*, 277) Le Saint Esprit est encore fait joueur de « boules » (« billes » au pied de la lettre mais « boules » si on veut rendre la connotation grivoise de l'anglais « marbles »), ravisseur de femmes à la solde de son patron : « – Torose Toro, God's own Taw of the Second Sign,/ Holy Square-and-Straight-Shooter to tie and tow her to God » (*LIF*, 277).

« Taw » est la ligne d'où tirent les joueurs d'une partie de billes. « Torose » renvoie par étymologie à un renflement ou turgescence. Ce très mâle tireur – « Toro » – qui ligote et traîne sa conquête vers un Dieu d'« amour », n'a rien d'une colombe. L'isophonie forme isotopie de signes de violence et de brutalité cependant que l'isographie permet de former « H-O-L-Y G-H-O-S-T » à partir des majuscules des mots des deux vers et le décalage devient rappel de la collusion entre force militaire et religion au cours de l'histoire. La relation à la Parole sacrée est de profanation par inversion du dogme : ce qui était dit pur est rendu impur. La transubstantiation relève de la magie noire : « Up ward/ The incense carries the strength of Christ away from the chalice,/ So the bread and wine will never change to the sacred Body./ Black transformation » (*LIF*, 345). Il faudrait encore rappeler l'assimilation de la Résurrection au

⁴⁴¹ Luke, I, 26.

⁴⁴² « Un phénomène de paronomase dont ne figure qu'un élément dans la phrase, mais dont l'autre [...] est absent mais suggéré par le contexte » (Aquièn, 206).

Groundhog Day, ce jour (2 février) où si la marmotte d'Amérique voit son ombre parce qu'il fait soleil, on peut prévoir que l'hiver durera encore six semaines (*LIF*, 337).

« À l'époque moderne, les fonctions de la parodie sont étriquées et futiles. Elle s'est étiolée. Sa place dans la littérature est inexistante. Nous vivons, nous écrivons, nous nous exprimons dans un monde de langage libre et démocratisé. L'antique hiérarchie des mots, des formes, images et styles qui, fortement graduée, infiltrait tout le système du langage officiel et de la conscience linguistique, fut balayée par la révolution des langues, au temps de la Renaissance » (Bakhtine, 1978, 427). Le critique russe fait ici spécifiquement référence aux parodies basées sur le texte latin des Saintes Écritures. Mais la parodie de McGrath n'est pas futile, s'inscrivant dans le cadre fictionnel d'une communauté catholique irlandaise et plus généralement sur le fond religieux de l'état américain où le langage officiel ne connaît pas la séparation du divin et de la société civile, où le pouvoir séculier s'appuie sur un monde invisible à son image. D'où, par le truchement des initiales, le rapport établi entre « Holy Ghost » et le « *hydrogen grande* » (*LIF*, 277) de l'arme nucléaire.

Pour être laconiques, certains poèmes n'en sont que plus efficaces. Le miracle du Christ marchant sur les eaux est une farce de très mauvais goût, à l'aune de la vie humaine soumise aux contingences des lois physiques et des humeurs noires :

HALF MEASURES

Above high-tide mark on the long beach
There is one old shoe.
Someone of little faith
Has gone for a long walk on water.
(*Death Song*, 52)

6.3.2. Le prêtre, le pape et le poète

« [McGrath] was well aware [...] of the initial impulse certain priests had given to Senator McCarthy's senseless pranks » (Beeching, 1991, 22). C'est un portrait à charge qui est fait du prêtre d'origine irlandaise en fonction dans la paroisse où se déroule la nuit de Noël de *Part III* :

[...] the dusk is lit by the flash in Father Mulcahy's face:
 Ah – that bullion-buck-toothed and gold-arpeggioed glare
 Dental ivory as of elephant boneyards and lost Yukon
 Cheechako's tenstrikes: the bright bonanza of an upstanding gravestone grin!
 In that sharksflare of facial lightning he mistakes for a smile. . . .
 (*LIF*, 324)

Le prêtre a un sourire carnassier, il est aussi réconfortant qu'une tombe, et les similitudes avec un lapin mâle, un éléphant ou un requin rendent son humanité douteuse. Il est riche et préoccupé d'argent comme les allitérations du deuxième vers le soulignent, regroupant les sons consonantiques autour du [b] de « buck » et du [g] de « gold » – on entend « a million bucks » derrière « bullion-buck » – tandis que l'isographie en « o » suggère tous les zéros d'un chiffre important. L'exclamation « “Oh ! Pestilential priestcrafts !” » (*LIF*, 335) triplement indirecte car rapportée comme étant attribuée par un conteur à des Rois mages las d'être abusés dans leur quête pourrait fort bien être cautionnée par le rapporteur.

S'appuyant sur la nullité sur laquelle se fonde l'autorité ecclésiastique – « the black hole of Holy Zero,/ [...] that Abstract absolute of Inhuman and Supernatural Power:/ Not Father nor Mother nor Son nor Daughter but old Nobodaddy » (*LIF*, 346) –, le je retire symboliquement son pouvoir au pape en s'arrogeant le droit à l'écriture d'une « Canonization and Litany of St. Selma Hoffman » (*Passages*, 49-50). Cette sainte garde, comme la poésie d'O'Leary, les deux pieds sur terre – « practical saint,/ Practical/ Nurse, » – et elle a retrouvé le message le plus subversif du catholicisme, celui qui va contre Dieu, proche de celui du Jésus de « The Everlasting Gospel » de Blake, en accompagnant les plus pauvres et les plus démunis, où que le front de la misère se situe. L'irlandicité infirmière de ses bonnes œuvres déborde vers toutes les minorités opprimées :

Blessed be St. Hoffman among the habitations of the old and the poor;
 [...]
 Blessed be St. Hoffman in the cold-water country of the robber land-lords
 Blessed be she in the fellaheen lands of the Veterans' Hospitals amid the echoes
 of ancient wars;
 [...]

Pray for us, saint of the broken hands, in the poverty wards and the way-out
rooms with the black wires or the man in white with the knife!
Pray for us now as if in the hour of our need.
(*Passages*, 50)

Le « as if » du dernier vers indique que nous sommes dans une imitation-charge du « Je Vous salue Marie ». Il n'y a aucune illusion sur l'acte de prière – « [...] bloody old fool kneeling among the bedpans./ Do you think you can clean up an epoch that way, you crazy damn woman? » (*ibid.*, 49) – mais le je salue et sanctifie Selma Hoffman en ce qu'elle représente une charité non théologique, dont le terme est le prochain (et non pas Dieu à travers lui) et la possibilité d'une grâce humaine, soumise à des relations connaissables d'incertitude (ce qu'on peut se hasarder à traduire par « réorientation de l'économie » selon d'autres lois que celles de la concurrence et du profit, l'entr'aide, par exemple). Le nom du physicien Heisenberg intervient ici pour donner une dimension scientifique au rêve le plus solidaire. C'est après tout ce que visait le marxisme. « O eleemosynary Heisenberg of the principle of human grace ! » (*ibid.*49). Ainsi soit-elle !

Il incombe au poète de participer à l'imagination de cette société inédite. Grâce à des médiations rhétoriques à grande échelle, son travail crée des passerelles entre éléments a priori allotopes. Chez McGrath, une narration rassemble et resserre plus encore le disparate. L'homogénéisation n'est cependant pas accomplie. L'irlandicité s'infléchit peu à peu vers autre chose qu'elle-même et l'isotopie que nous avons désignée de ce nom se brise sur la question du catholicisme lorsqu'elle rencontre l'athéisme communiste. Mais d'autres négociations, sur d'autres terrains, se poursuivent. La gauche américaine, par des déterminismes issus de facteurs aussi divers que la géographie – dimension du territoire, climat, situation simultanément d'abondance et de rareté, autant d'éléments requérant une grande adaptabilité – , l'immigration, les textes fondateurs de la nation, la mosaïque religieuse, même dans ses courants les plus dogmatiques, a intégré des traditions a priori incompatibles. Nous examinerons pour conclure ce périple autour de McGrath 'l'Irlandais', trois expansions du champ excédant le simple refus d'un héritage, qui donnent une dimension nouvelle à l'instinct de monde généré par la diaspora irlandaise, revenu, par un effet de *feed-back*, hanter son texte.

III. Irlandicité ou faisceau minoritaire ?

1. Une complémentarité dissymétrique : les noces du Celte et de l'Orient

Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans leur caractérisation de ce qu'ils nomment « la pensée nomade ⁴⁴³ », l'opposent à « l'image classique de la pensée » par laquelle « tous les genres du réel et du vrai [...] trouvent leur place dans un espace mental strié, du double point de vue de l'Être et du Sujet, sous la direction d'une 'méthode universelle' ». La première « ne se réclame pas d'un sujet pensant universel, mais au contraire d'une race singulière ; et elle ne se fonde pas sur une totalité englobante, mais au contraire se déploie dans un milieu sans horizon comme espace lisse, steppe, désert ou mer [...] Une tribu dans le désert, au lieu d'un sujet universel sous l'horizon de l'Être englobant ». Ils examinent sous cet angle la « complémentarité dissymétrique » dégagée par Kenneth White ⁴⁴⁴ « d'une tribu-race (les Celtes, ceux qui se sentent Celtes) et d'un espace-milieu (l'Orient, l'Orient, le désert de Gobi...) ». « Cet étrange composé », disent-ils, « inspire une pensée proprement nomade, qui entraîne la littérature anglaise et constituera la littérature américaine ⁴⁴⁵ ». Ils soulignent d'abord tous « les dangers, les ambiguïtés profondes qui coexistent avec cette entreprise [...]. Car : comment faire pour que le thème d'une race ne tourne pas en racisme, en fascisme dominant et englobant, ou plus simplement en aristocratie, ou bien en secte et folklore, en micro-fascismes » ? À la question du « comment distinguer », Deleuze et Guattari répondent par une forme de postulat : « La tribu-race n'existe qu'au niveau d'une race opprimée, et au nom d'une oppression qu'elle subit : il n'y a de race qu'inférieure, minoritaire, il n'y a pas de race dominante, une race ne se définit pas par sa pureté qu'un système de domination lui confère. Bâtard et sang-mêlé sont les vrais noms de la race ». Ils citent Rimbaud dans

⁴⁴³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux* (Paris : Les Editions de Minuit, 1980) 469-470, pour tous les passages cités ici.

⁴⁴⁴ Kenneth White, « Le Nomadisme intellectuel ». Thèse de doctorat d'état, Paris, 1979. Une version abrégée et remaniée de ce texte se trouve dans Kenneth White, *L'Esprit nomade* (Paris : Grasset, 1987)

⁴⁴⁵ White procède au repérage de trajectoires homologues dans les marches de la littérature britannique – John Cowper Powys, Hugh MacDiarmid, Victor Segalen et sa propre œuvre – qui parties du Pays de Galles, d'Écosse ou de Bretagne trouvent l'Orient. À ce portrait en superpositions du nomade intellectuel, Celte, il relie des parcours américains – Allen Ginsberg, Robinson Jeffers, Gary Snyder, William Carlos Williams – témoignant de la recherche d'un espace mental désencombré qui pour trois d'entre eux, rejoint l'Asie : le désir de nouveaux commencements strictement américains chez Williams se prolonge dans la tension vers l'Asie de Jeffers sur la bordure extrême-occidentale du continent tandis qu'une exploration plus systématique de la pensée orientale est présente chez Ginsberg et Snyder.

Une saison en enfer : « Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure [...]. Je suis de race inférieure de toute éternité. Me voici sur la plage armoricaine [...]. Je suis une bête, un nègre [...]. Je suis de race lointaine : mes pères étaient Scandinaves [...] ». Et, concluent-ils, « de même que la race n'est pas à retrouver, l'Orient n'est pas à imiter : il n'existe que par la construction d'un espace lisse, tout comme la race n'existe que par la constitution d'une tribu qui le peuple et le parcourt ».

Les figures de Thomas McGrath et de Walter Benjamin appartiennent à ces tribus qui hantent les espaces lisses. Benjamin, sur un sentier de montagne à la frontière entre la France de Vichy et l'Espagne fasciste, homme des passages, dont la pensée de l'histoire coud ensemble messianisme et marxisme. McGrath par ce que nous avons appelé son irlandicité. Les métaphores empruntées au champ du sacré, la mise en crise du christianisme et du catholicisme en particulier entraînent ses textes très loin de l'agit-prop, son rapport au passé enfin, hanté par un combat intérieur contre la nostalgie, dessinent les contours d'un communisme atypique. M. Löwy met en exergue ce caractère inclassable du philosophe allemand dans des termes que nous pourrions faire nôtres à propos de McGrath :

Nous sommes habitués à classer les différentes philosophies de l'histoire selon leur caractère progressiste ou conservateur, révolutionnaire ou nostalgique du passé. Walter Benjamin échappe à ces classifications. C'est un critique révolutionnaire de la philosophie du progrès, un adversaire marxiste du 'progressisme', un nostalgique du passé qui rêve de l'avenir, un romantique partisan du matérialisme (Löwy, 2).

2. Déterritorialisation : identitaire, économique et religieuse

2.1. Irlandais et ...

La description des victuailles du réveillon (*LIF*, 359-363) lui donne une dimension internationale, quasiment absente dans son hypotexte, qui est l'inventaire équivalent dans « *The Dead* » de Joyce⁴⁴⁶. Le plan de la description de la table procède de la même façon, en partant des extrémités vers le centre ; une grande attention aux couleurs des aliments est portée par les deux textes. Mais seules des « figes de Smyrne » et des « pommes américaines » donnent une touche d'exotisme au menu des

⁴⁴⁶ James Joyce, « *The Dead* », *Dubliners* (1914 ; Penguin Books in association with Jonathan Cape, 1972) 193-194.

Demoiselles Morkan. Le récit des festivités d'une nuit de Noël dans le Dakota du Nord des années 1920, dans une famille irlandaise, débute, quant à lui, sur deux injonctions dont la seconde dialectise immédiatement l'irlandicité par le dialogique du dialectal : « *“That’s right skookum chuck, Ladies ! Real bellytimber !”* // (“Some-a them set yo’ ass on *far* come Christmas mornin’:/ Eff’n yuh don’ have th’ propah watahs to put them *out* !”) » (*LIF*, 359). L'identité du locuteur est précisée : « [From a Black Irishman of Deep-South Kerry : moonshiners’ nostrums/ To cool down the hell-hot chili fomenting rebellion on the stove – / Product of some midnight madness in the Sand Hills beyond the Sheyenne] » (*ibid.*, 359).

La composante celtique du Sud fut une réalité. W.J. Cash la donne comme première et primordiale dans son portrait du « basic Southerner » : « He had much in common with the half-wild Scotch and Irish clansmen of the seventeenth and eighteenth centuries whose blood he so often shared, and from whom, in so far as he remained the product of European influences, he mainly drew his tradition ⁴⁴⁷ ». Dans *Suttree* de Cormac McCarthy, le personnage éponyme quitte Knoxville et se perd dans les montagnes du Tennessee où il dialogue avec les arbres : « He sat up. A green and reeling wall of laurel and the stark trees rising. Articulating in the slight lift of the forest wind some arboreal mute’s alphabet [...]. Old distaff Celt’s blood in some back chamber of his brain moved him to discourse with the birches, with the oaks ⁴⁴⁸ ».

L’Africain-Irlandais, du Sud profond du Kerry, que McGrath met en scène, suggère un métissage culturel complexe. Il y entre du Sud celte transposé en Irlande et un croisement d’Africain et de Caucasien. La rivière Sheyenne, dans le voisinage textuel, ajoute au chaudron génique le rouge des aborigènes américains, soutenu par celui de ce chili brûlant comme l’enfer qui mijote sur la cuisinière et par le chinook de « Skookum chuck » (« eau puissante »). « Skookum » est par ailleurs donné par *RHD* comme étant entré dans l’anglais canadien et signifiant « large, powerful, impressive » ou « excellent, first-rate ». La syntaxe de l’anglo-irlandais – « come Christmas mornin’ » – vient se mêler à la transcription graphique d’un accent africain-américain.

⁴⁴⁷ W.J. Cash, *The Mind of the South* (1941; New York : Vintage Books, 1991) 29.

⁴⁴⁸ Cormac McCarthy, *Suttree* (London: Picador, 1979) 286.

Hormis le chili, la table irlandaise accueille aussi bien du ragoût de grizzly haché que des desserts d'origine germanique ou italienne : « Zweiback and Zabaglione » (*LIF*, 362). Les pipes des convives, après le repas, viennent de tous les horizons : du pays 'd'avant' (« Briars [...] and dirty Dudeens ») , du lieu d'immigration (« Peacepipes stolen from the Teton Sioux last year ») ou même d'Orient (« Hookahs », *LIF*, 364). La pomme de terre finit en boisson sacramentelle du zoroastrisme après un parcours accidenté : « potatoes.// From which – later – the Buddha/ brewed the poteen⁴⁴⁹ that came/ to be called *soma* » (*LIF*, 368). Les liens avec les Indiens d'Amérique se confirment : « “And so on the high Canadian Plains it came to pass/ That the blood of the Oglala Sioux entered the McGrath line ! » (*LIF*, 365) Et les ramifications se mondialisent, vers l'Amérique latine et au-delà, parcourant l'espace et le temps – « Huascar [...] / is simply the Indian name/ Of our own Irish Oscar, our mythical minstrel man ! » (*LIF*, 369) – , jusqu'à « Vladimir Illych/McLenin... » (*ibid.*, 371) Il n'y a plus d'insularité irlandaise.

2.2. « The Bravest Boat »

« Lorsque [Derek] Mahon évoque les controverses qui entourèrent la participation de groupes homosexuels irlandais aux défilés organisés à New York et à Boston lors de la St Patrick (“post-Christian gays cavorting up 5th Avenue”), il se réfère au conservatisme fréquent des populations expatriées [...]. Ce regard nostalgique des exilés sur leur patrie perdue donne lieu à des formes de nationalisme traditionaliste qui sont finalement négatives et empêchent l'évolution du pays ⁴⁵⁰ ». Sur le danger de repli de l'Irlande sur elle-même – un risque qui est peut-être en train de s'effacer – Elisabeth Delattre cite Richard Kearney : « we must cling to the recognition that we are all happily mongrelized, interdependent, impure, mixed up ». « For as long as Irish people think themselves as Celtic Crusoes on a sequestered island, they ignore not only their own diaspora but the basic cultural truth that cultural

⁴⁴⁹ Whisky irlandais distillé clandestinement.

⁴⁵⁰ Elisabeth Delattre, « Cette Île est pleine de bruits intolérables » : lecture de “St. Patrick's Day” de Derek Mahon », *Irlande : insularité, singularité ?*, 65-82. 79. Le poème se trouve p. 286 dans les *Collected Poems* de Derek Mahon (Loughcrew : Gallery Press, 1999).

creation comes from hybridization not purity, contamination not immunity, polyphony not monologue ⁴⁵¹ ».

La ‘*persona-je*’ de McGrath représente la nécessité de ce voyage vers le monde par la rencontre d’embarcations successives :

THE BRAVEST BOAT

I first encounter you as a carragh in the Irish sea
(Myself at my old project: how to swim round the world without
getting wet).

But when I board you, you turn into a canoe –

And immediately we are shooting the rapids on the last wilderness
river in the entire world!

And just as I’m getting the hang of it – the patois – you are
screaming at the run of white water – and

Ahoy ! We’ve turned into a Yankee Clipper, all sails set: main
gallant, to’gallant, jibs, spinnakers and god knows what –

(We are carrying a cargo of wheat from or to Melbourne

And it’s all afire in the holds, the decks are so hot

We have to lie on both our backs at once to keep our bellies from
burning) when –

Steam is invented and we shoot down the Mississippi –

(*Damn the torpedoes* Farragut said when he saw us).

Beyond New Orleans, as we pick up speed,

Suddenly we’re up on the step, and aquaplaning on each other!

* * *

We fly beyond the Mexique Bay to Ensenada!

(*Death Song*, 26)

Ce mouvement pourrait être un récit de l’amitié entre McGrath et Arthur Blair, alias Mac.

⁴⁵¹ Richard Kearney, *Postnationalist Ireland. Politics, Culture, Philosophy* (London & New York: Routledge, 1997) 188 et 101.

Ils se rencontrent dans le quartier irlandais de Chelsea en 1941, dans l'équipe du journal proche du CPUSA, *The Shamrock* : « I first encounter you as a carragh in the Irish sea ». Joe Doyle fournit une information supplémentaire sur le lien biographique de Mac avec les navires : « Mac [...] had created an international incident by helping to tear down the Swastika from the bowsprit of the German passenger liner, the *Bremen*, in 1935 » (Doyle, 1982, 33 et *LIF*, 125). Mac a une grande influence sur lui – « Last of my fathers » (*LIF*, 125) – et l'amène à un engagement politique plus actif : McGrath a plusieurs fois évoqué la dangerosité et l'intérêt de son travail militant dans le combat opposant la *National Maritime Union* à la mafia : « Unfortunately for everyone connected with *The Shamrock* the waterfront gangsters considered the Communist party – and anyone advocating a clean-up of the waterfront rackets – as a rival gang » (Doyle, *ibid.*, 37). Le coracle (ou « carragh ») se transforme alors en canoe, l'embarcation des indiens 'Peaux-Rouges'. Cette embarcation rouge donne à la navigation une dimension mondiale : « shooting the rapids on the last wilderness river in the entire world ! » Négocier ce dernier cours d'eau indompté – l'aventure dans les territoires du communisme ? – suscite peur et excitation : « screaming at the run of white water ». (Les 'rouges' se sont historiquement toujours méfiés des 'blancs'.) Mais l'hybridation – celle du « patois », honni des Jacobins – ne s'arrête pas là.

La navigation épouse à présent la vitesse des flux commerciaux du capitalisme, dont McGrath disait à l'occasion qu'il donnait une leçon d'énergie à retenir. L'absurdité du capitalisme apparaît à ce qu'il importe peu que la cargaison de blé voyage en fonction des possibilités et des besoins réels de chaque pays – l'Australie n'est pas une terre céréalière. La chaleur brûlante indique une traversée dans les parages de l'enfer. Comme si suivre ces flux était jouer avec le feu. Mais l'Australie est aussi une terre proche aux Irlandais, par la souffrance qu'y ont enduré les premiers déportés, puis par la continuation du flux d'immigration qui avait été ouvert sous la contrainte : Father Mulcahy, le prêtre irlandais, est comparé à « a randy stallion in a solo cotillion,/ Gone waltzing matilda on his holy periferico » (*LIF*, 344), ses ébats illicites étant dits sous le couvert du titre d'une chanson sur les soldats morts à Gallipoli, « Waltzing Matilda », sorte d'hymne national parallèle en Australie.

Le voyage continue très logiquement avec la combustion à vapeur et le contexte de la Guerre de Sécession. Les paroles attribuées à l'amiral nordiste Farragut montrent que le narrateur et son double

nautique sont à présent dans le camp des rebelles (irlandicité oblige ?) : les premiers sous-marins à vapeur furent en effet construits par les Confédérés pour tenter de forcer le blocus. Prenant de plus en plus de vitesse, est-ce l'hydravion, après tous les bateaux, qui les fait s'envoler vers Ensenada, la ville où Mac, en pleine Guerre froide est contraint de s'exiler :

We head south, to the Border,
To export the Revolution, taking Mac into Mexico.

After the Immigration ordered his self-deportation.

1955 that was: on a cold afternoon :

[...]

For the exile it is always ten-degrees colder beyond the border.

Southward, to Ensenada.

To the cold sea and the confusion of speech

I took him.

“Goodbye, Tom Fool,” he says

Last of my fathers.

(LIF, 125)

Le dénouement du poème de *Death Song* transforme en victoire ce qui était, dans *Letter*, représentation d'une défaite, malgré la détermination teintée d'ironie contenue dans « exporting the Revolution ». La séparation s'est résolue. De la Nouvelle-Orléans, le passage est direct vers le Mexique, par-dessus toutes les vicissitudes. Plus rien ne peut atteindre le couple de navigants. On pense à la sculpture d'Oisín Kelly, dans Phoenix Park, à Dublin, où l'artiste a représenté ce moment, tragique, de la légende des enfants de Lir du passage de la forme humaine à la forme animale des cygnes. En exergue de « Monsters of the Happy Land », la première section de *Figures of the Double World*, McGrath avait placé deux citations : « ¿Donde está el aeroplano para al Buenas Aires ? » ; et « The swan has leaped into the desolate heaven » (*Figures*, 9). L'envol du cygne était alors celui de la légende. Dans le poème tardif, comme le sculpteur, l'envol figure une métaphore mythologique de la libération politique. L'*immram* du coracle s'achève sous le signe d'une jonction Nord-Sud, qui fut celle de McGrath sur le tard de sa vie, avec les Sandinistes du Nicaragua.

2.3. Détournements, retournements, révolutions, métissages

E. Glissant, nous l'avons vu, donne une nouvelle définition en forme d'appel, pour un épique non-excluant à la mesure de ce qu'il nomme la communauté-monde. La fin de *Letter, Part III*, nous semble amorcer un geste en ce sens, avec la démultiplication de l'évangile de la Nativité, sous le signe de l'harmonie – une chorale chante – en même temps que du divers – personne ne dit la même chose. Cependant, le divers est représenté ici d'abord comme discordance s'écartant d'une norme détournée jusqu'à voir son sens retourné. Le dessein de cette représentation est antagoniste. Il s'agit d'introduire assez de bruits dans le discours de la 'bonne nouvelle' pour la rendre 'mauvaise'. Pourtant après ce tour presque complet sur lui-même, le message revient : la bonne nouvelle s'entend dans le créole. Le propos est simplement plus net ; l'allégorie a été minimisée et le message y gagne en clarté. Le créole vient en conclusion : c'est donc la bonne direction.

L'introduction est dépréciative : « "Time for the Good News now !" the Bible-babbling Padre proclaims/ And seems to spiel out the god-spell in seventeen tongues at once » (*LIF*, 347). La Bible est bredouillement ou brouhaha dans la bouche du prêtre. Il est désigné par un vocable espagnol pour rappeler le rôle de l'Église catholique dans les conquêtes coloniales et son recours au prestige d'un incompréhensible sacré pour asseoir son pouvoir, via la langue étrangère du latin, souvent débitée à toute allure (« spiel out ») et à voix basse. La 'Bonne Nouvelle' joue sur l'irrationnel (« god-spell »), jette un sort, ensorcèle. L'intelligibilité d'un message dit simultanément en dix-sept langues à la fois est bien sûr nulle. Est-ce une satire des bénédictions papales *urbi et orbi* ? « Bible » - « babble », « god-spell »- « [god]-spiel », le narrateur joue sur les mots pour dire que c'est avec ces mots – des sons en fait – réputés 'parole de Dieu', qu'on attrape la conscience du fidèle.

Les basses donnent la *King James version*. McGrath approuve l'interprétation que suggère R. Gibbons du texte des ténors : « the tenor sounds like some sort of modern Protestant colloquial Bible » (Des Pres, Gibbons, 1987). « The Lord » et « God » sont en petites majuscules et on observe une militarisation de la représentation : « the armies of heaven », « this great army of angels » (*LIF*, 348-349). Les altos effectuent le retournement dépréciatif. Donnons quelques correspondances terme à terme :

<i>Basses</i>	<i>Altos</i>
field	fient
flocks	sheepfacedness
Lord	lorelei
Savior	Savorer
Lord	Lorenzo
Bethlehem	Betise
babe	bacalao
Manger	mangleman
heavenly	heavity
God	godevil
Mary	Masai

McGrath a expliqué comment il était arrivé aux versions des pupitres des sopranos et des contre-ténors. S’inspirant de l’Oulipo et de la contrainte dite « S + 7 » qui consiste à remplacer tout nominal par celui qui se trouve sept nominaux plus loin dans le *Larousse*, il avait fait travailler des étudiants sur l’Évangile de la Nativité, avec un bonheur inégal, et décidé ensuite d’utiliser, après quelques remaniements, les résultats exacts et moins exacts de cette manipulation (Des Pres, Gibbons, 1987, 88-89). « Manger » (« crèche » ou « mangeoire ») devient ainsi « manhole » (« bouche d’égout » ou « mangonel » (« catapulte ») ; « Lord » devient « lorry », « shepherds », « sheriffs », « angel », « an-gi-o-car-di-o-graph », « a Saviour, which is Christ », « a saxhorn, which is Chrysalis », « a multitude of the heavenly host », « a mumblety-peg⁴⁵² of the heavenly houdah », « Mary, and Joseph », « Mascon, and Jota » (*LIF*, 348-352). L’automate du hasard, par définition sacrilège par rapport à la lettre du « Verbe », détourne le sens vers le son, et la jubilation est ‘Joy-cienne’. Le message a, quant à lui, été égaré, dans le processus.

Les barytons reviennent vers le contenu. Faut-il aussi voir là une fable des modernismes acceptables au poète communiste, l’expérimentation ne devant pas signifier pour autant une perte du sens ? Le créole inventé ici par McGrath permet la compréhension de l’essentiel :

Him country bilong Bethlehem bilong sheep : himfella
 Chop grass much chop chop grass. Bimeby himfella sheepfella
 Much keep lookout. Bang-sudden fly-guy featherful angelfella
 He came. Much-bright flashfire him bilong High Fella Mosthighfella !
 Sheepfella him damn scare! Angelfella say no.

⁴⁵² Jeu de lancer de couteau.

“No scare,” say angelman. “Got plenty damn big news,
everybody get some. Savior all same Messiah in Bethlehem
bimeby! Him in manger bilong Bethlehem, that pickaninny!”
(LIF, 353)

La bonne nouvelle est accessible à nouveau, pour tout le monde. Derrière le « pickaninny » – malheureux ici car le terme est insultant et ne correspond logiquement pas à l’intention auctoriale – il y a l’idée de l’humanité rejointe, du mondial retrouvé depuis cette irlandicité resserrée de la petite église de paroisse dans le Dakota du Nord, désormais ouverte et ‘concluante’, pour reprendre un terme de Glissant. L’enfant-symbole n’est pas blanc et l’étymologie de « pickaninny » parcourt l’Atlantique en tous sens. Il y a le portugais « pequenino », diminutif de « pequeno », « petit » qui a essaimé dans divers créoles pour signifier « petit enfant », « pickney » en anglais jamaïcain, « pickin » en créole anglais d’Afrique occidentale. Remarquons que cette mondialité ne va pas vers les pays riches.

Conclusion

« L’insularité irlandaise s’est paradoxalement trouvée confortée par le phénomène de l’émigration, l’ouverture sur un ailleurs trouvant sa contrepartie dans une nostalgie simplificatrice frisant parfois l’insulomanie », écrivait Pascale Amiot-Jouenne en 2001⁴⁵³. L’irlandicité de McGrath ne forme pas un isolat mais nous avons constaté sa forte prégnance sur l’ensemble de l’œuvre.

Cette composante pourrait-elle à elle seule vouer ses textes à être toujours marginalisés ? Grâce au travail de Paul Muldoon, nous avons à plusieurs reprises pu placer l’identification de l’irlandicité mcgrathienne sur le plan des genres littéraires ‘nationaux’, avec lesquels le poète américain entretient un dialogue plus étroit qu’il n’y paraissait au premier abord. La réception limitée de McGrath pose en effet la question de ce que Bakhtine appelle « les genres intercalaires » (Bakhtine, 1978, 141). Tentant de représenter le ‘tout unique’ que composait le monde ‘inter-genres’ des Romains, le poéticien russe l’imaginait comme : « un immense roman, multigenre, multistyle, impitoyablement critique, lucidement ironique, reflétant toute la plénitude et la diversité des langages, des voix, d’une culture, d’un peuple et

⁴⁵³ P. Amiot-Jouenne, « Avant-propos », *Irlande : insularité, singularité ?* 9-11 ; 10.

d'une époque donnés. Dans ce grand roman, miroir d'un plurilinguisme en devenir, tout discours direct, surtout s'il fait autorité, est reflété comme plus ou moins borné, caractérisé, typique, vieillissant, moribond, mûr pour la relève » (*ibid.*, 417).

Letter n'est pas un roman mais répond, croyons-nous, par la largeur du registre, aux critères énoncés dans la première partie de la citation ci-dessus. Seulement, McGrath est communiste et une de ses voix – l'« auctoriale » – parle aussi, à intervalles réguliers, au discours politique direct. Sa voix communiste directe le placerait, selon ce seul critère littéraire bakhtinien, parmi les définitivement « mûrs pour la relève ».

L'irlandicité de McGrath complique sa réception. On peut y voir un frein ou contrepoids bienvenu à l'inacceptable cautionnement d'une dictature encore que, répétons-le, être communiste aux États-Unis, depuis les débuts du CPUSA en 1919 – a fortiori pendant la Guerre froide – ait largement signifié un combat pour la liberté. Le récent roman d'Aurélie Filipetti⁴⁵⁴ est une mise au point précieuse sur la nécessité de remettre en contexte l'élan communiste, à l'extérieur du monde socialiste, et de faire l'effort de mémoire que la lecture de McGrath appelle. Mais bien qu'elle soit gauchie, infléchie vers la gauche, l'irlandicité catholique que porte la voix de McGrath tout en s'en démarquant est si présente qu'elle n'est pas d'une réception aisée ou immédiate pour qui ne partage pas cette expérience du religieux, même s'il y a accord de fond sur l'athéisme et l'orientation politique entre ce lecteur potentiel et « Tommie the Commie ». On pourra alors regretter ce double ancrage.

La nature et le romantisme sont des construits multivalents qui, à notre sens, ont permis à McGrath de tenir, dans son écriture, le cap politique révolutionnaire qui était le sien sans pour autant renoncer à sa matière irlandaise. L'irlandicité l'a peut-être par ailleurs conduit à prendre en compte plus tôt que d'autres l'indissociabilité d'un souci de la *phusis*, de la *technè* et du *démos*. Si l'épopée est, comme le disait Pound, un poème qui contient l'histoire, la nature, en ce que l'historique ne peut plus désormais faire abstraction d'elle, est devenue partie intégrante de la matière épique dans un regard rétrospectif. L'épopée doit prendre le temps du regard de l'idylle et de la pastorale. McGrath est une

⁴⁵⁴ Aurélie Filipetti, *Les derniers jours de la classe ouvrière* (Paris : Editions Stock, 2003).

voix complexe, à la charnière : il n'est pas impensable qu'on entende de mieux en mieux de telles voix américaines.

DEUXIÈME PARTIE : LA NATURE ET LE ROMANTISME, CLEFS DE
L'AGENCEMENT ENTRE IRLANDICITÉ ET COMMUNISME

I. Lignes directrices

[...] black holes open in the universe of blood
Where green things fall forever [...]
(LIF, 281)

F. Stern: You really are color-blind?

McGrath: Partly.

F. Stern: Red/ green?

McGrath: Yeah. Partly red/ green.

(Stern, 1988b, 163).

David Pink dit au sujet de McGrath qu'il fut « an Irish Catholic by birth right, a Marxist by choice, and an adopter of Hopi beliefs almost by happenstance ⁴⁵⁵ ». Dans sa simplicité, cette phrase peut servir de guide au moment où nous hésitons. Ne devrions-nous pas réserver pour la fin cette partie de l'étude où nous nous penchons sur la médiation de l'antithétique, la levée des barrières politiques ou identitaires, rendues partiellement inopérantes à condition de prendre de la distance depuis le point de vue de ce qui les ignore – la nature – les englobe ou les dépasse – la nature et le romantisme ? « La nature constituerait-elle une ligne de fuite dans le bloc de sens total de cet autre Rêve américain » qu'est l'œuvre de McGrath ? C'était la question que nous posions en conclusion de la note donnant notre programme de recherche. Or, nous savons maintenant que la réponse est négative.

L'irlandicité de McGrath nous a pris par surprise par son omniprésence : la boîte à outils que nous nous sommes donné pour la mesurer a déplié plus de sens, ouvert plus de perspectives que nous ne l'escomptions. Mais malgré la taille de ce fichier, nous l'avons – guidé par la *persona* d'O'Leary – inclus dans un dossier où le politique et la politique viennent se mêler inextricablement à la neutralité anhistorique nationale que suggère d'abord « irlandicité ». « Dépassement de l'adhésion au monde » était à entendre en ce sens.

Plutôt que de feindre de parier sur une possible ouverture verte qui viendrait conclure l'histoire d'une résistance rouge, il nous paraît de la même façon plus juste – par rapport à l'objet d'étude – de terminer sur ce qui, chez McGrath, en littérature et en politique, fait bloc et dissidence.

⁴⁵⁵ David Pink, *North Dakota is Everywhere: An Analysis of Thomas McGrath's Long Poem* « Letter to an Imaginary Friend », unpublished dissertation, p.11.

La nature n'est pas une fin en soi pour McGrath : tel est le message évident contenu dans la deuxième partie d'une satire de la gent poétique intitulée « All the Dead Poets », où il croque un certain « Random Roderick » en trois vignettes, chacune présentant une impasse. La première montre les limites de la 'physiolâtrie' en poésie :

Here's one who sings (as he were wood)
The *angst* he has best understood:
What the Ash and Hickory
Feel toward Life and Poetry.
Of what the Willow should or shouldn't
He warbles his native wood-note prudent,
Proclaiming so everyone may know it
He's every ring the oaken poet.
"Poems are made by fools like me
But only God can make a tree,"
Said Kilmer. Roderick proves the rule:
Too many trees may make a fool.
For there's a kind of Salic law:
Such willowy whimsy is a bore.
Still, better his light than heavy work –
His agenbite's worse than his bark ⁴⁵⁶.
(*Movie*, 164)

McGrath, nous l'avons vu et le verrons encore, investit le domaine des arbres de beaucoup de réseaux de significations mais sa pastorale n'est pas celle d'affinités bucoliques « gazouillantes ». Il s'y mêle souvent une dimension humoristique, qui l'éloigne d'une part du sentimentalisme et d'autre part

⁴⁵⁶ Quelques mots d'explication sur ce texte saturé de références et de jeux de mots qui sont autant de gestes de distanciation par rapport à 'l'amour-de-la-nature'. « His bark is worse than his bite », dit-on. Cet aboiement pivotant sur lui-même devient écorce et permet l'indexation du mot sur l'isotopie « arbre ». « Agenbite » – « bite again » soit « re-mords » – rend le renversement de la phrase logique mais renvoie surtout à « agenbite of inwit » – originellement « Ayenbite of Inwyt », traduction du XIV^{ème} siècle en anglais d'un traité de morale français –, une expression utilisée à plusieurs reprises par Joyce dans *Ulysse* pour caractériser la tendance morbide à l'introspection de L. Bloom, reprise par John Cage dans ses *Diaries*. D'où le renversement du nom du personnage éponyme du roman de Tobias Smollett *Roderick Random* en faisant passer la 'randomisation' du compositeur de *Roaratorio* en premier ? Alfred Joyce Kilmer est l'auteur d'un recueil intitulé *Trees and other poems* (1914), d'où la citation est extraite par McGrath. « The old oaken poet » parodie « The Old Oaken Bucket », le poème patrimonial de Samuel Woodworth (1785-1842) le bien nommé.

du moralisme qui caractérise le traitement du sujet de la nature chez Frost, dont Serge Fauchereau écrit que « s'il portait beaucoup d'amour aux vaches et aux bûches, il n'en portait pas assez aux hommes [...] Frost appartient peu à notre siècle ; on peut pendre des nègres, les bombes peuvent raser des villes entières, le poète de la Nouvelle-Angleterre continue à chanter l'arbre près de sa fenêtre, les vaches à la saison des pommes et à composer des épigrammes sur la glace et le feu ⁴⁵⁷ ». La nature mcgrathienne est allotope par rapport à cette tradition rassurante.

Ce que Lawrence Buell a appelé « environmental apocalypticism » (Buell, 280-308) n'est pas non plus l'isotopie sur laquelle peut s'indexer l'approche mcgrathienne de la nature. Son écriture de la nature – si on délimitait ce domaine par la présence dans les textes d'interventions sur la destruction de l'environnement aussi explicites que celles qu'y place McGrath sur les questions d'interprétation du cours de l'histoire – ne serait pas contemporaine en ce sens : la révélation de la fin dernière ne passe pas, pour lui, par un cataclysme lié à l'exploitation inconsidérée de la nature. Le narrateur de *Letter* note la pollution de la mer Egée mais il le fait incidemment, lors de l'évocation des événements faisant de la Grèce contemporaine un des premiers théâtres de la Guerre froide : « Genya smiles in her sleep. The arch of her foot is darkened/ With the salt of the ancient sea and the oil of a bad century ... » (*LIF*, 136). Le smog de Los Angeles est montré mais il est surtout un facteur aggravant de la stratification de la société en classes (*LIF*, 147). La contestation du nucléaire se fait uniquement dans le cadre d'une dénonciation des armes non-conventionnelles : « They are leading a captive,/ A twoheaded falloutmade monster, disarmed and de-armed by napalm » (*LIF*, 191). Il y a, dans le passage qui suit, valorisation d'un combustible – le bois par rapport au fioul – mais plus que le souci d'une énergie propre, c'est un pas vers la destruction du capitalisme et des oligarchies financières que marque l'exploit bunyanesque⁴⁵⁸ du coupeur de bois :

One man cutting wood for fun, for the blaze of his own work!

[...]

⁴⁵⁷ Serge Fauchereau, *Lecture de la poésie américaine* (1968 ; édition augmentée et illustrée, Paris : Somogy éditions d'art, 1998) 10-12.

⁴⁵⁸ *Infra*, pp. 453-454.

That does it.
Rockefeller revolves like a goose on a spit
In his white sepulcher
a Texaco station goes down with all hands
Off Venezuela...
(LIF, 177)

L'œuvre de McGrath subsume la *phusis* sous les champs de l'histoire et de l'économie : elle nous éloigne donc autant de Frost que de Wendell Berry.

La nature et le romantisme nous occuperont donc en premier lieu comme zone de transition, *locus* d'agencement : le fil conducteur dans ce labyrinthe est la construction de l'archi-isotopie allotope de dissidence joignant l'irlandicité au communisme par de multiples ponts. Partant du constat que, dès le premier livre, la nature est montrée comme étant en rapport étroit avec la communauté et la fraternité, nous examinons ensuite la façon dont ceci se traduit dans la détermination de l'irlandicité mcgrathienne. Une fois établie l'existence de l'idylle irlandaise-celtique dans l'œuvre et les prolongements politiques que lui donne le poète communiste, nous nous tournons vers d'autres formes de pastorales (ou d'anti-pastorales) américaines et/ou anticapitalistes. Le sème « nature » est toujours présent dans la décomposition sémantique référentielle de ces genres, agissant comme sourdine par rapport aux éventuelles dissonances entre les sous-classes de leur décomposition en extension – dite « sémique » (μ, 51). Ils se prêtent de ce fait à la multivalence, sont élastiques. Nous nous intéressons aux diverses postures d'*anthropos* face à *cosmos* pour y suivre, jusque dans ses tentatives de s'effacer, les contours d'une cohérence ancrée à gauche. Chemin faisant, nous devons définir ce que nous entendons par romantisme car le terme est au carrefour aussi bien des définitions d'identités nationales que de leur dépassement, recouvre une hésitation (qui le définit) entre action et contemplation, futur et passé. Dans les colorations, décolorations et recolorations du local chez McGrath, nous faisons l'hypothèse d'un tropisme entre atopie et utopie, dysphorie et euphorie, ce tropisme manifestant de façon homogène en même temps qu'alimentant un engagement universel et déssubjectivé : la représentation de la désorientation et d'une réorientation dans l'espace-temps américain participe de ce dégagement. Le sujet des Indiens devrait réduire le caractère allotopique du poète McGrath, à ceci près qu'il donne un sens

moins pur et moins simple à ses mots sur les tribus que ne l'ont fait d'autres écrivains parmi ses contemporains en écriture. La couleur rouge est au centre invisible d'un nœud de métaboles (synecdoques particularisantes et généralisantes, métaphores, métonymies) plaque tournante idéale de « cet autre/ Rêve ». D'un rouge l'autre, d'un ouest l'autre, un bloc de sens se constitue en différence. Une archi-isotopie prend donc forme, – le terme foucauldien d'hétérotopie conviendrait aussi ici, mais il désigne plus exclusivement un lieu – trouvant des corrélats objectifs dans la *phusis*. Nous explorons ceux-ci de façon raisonnée : la convocation idéologiquement identifiée des animaux et des végétaux s'inscrit dans un dispositif contrariant, qui résiste par les contenus, est volontiers provocateur, inharmonique. La nature, cette fois comme lieu inerte et indifférent de conflictualité sociale, rentre dans l'isotopie allotopie « Thomas McGrath » par des réévaluations diverses. La lecture détaillée d'un texte de sa première manière, typique de la surdétermination de la nature par le poète militant – contrastée avec l'option, choisie dans le long poème de constituer le texte en espace avec une signalétique textuelle complexe et partisane mise en place pour le guidage – achève cette deuxième partie. La question posée restant de déterminer les raisons de l'existence d'entraves à la réception de l'œuvre, nous résumons pour conclure les points qui peuvent rendre la nature mcgrathienne mal assimilable en poésie américaine, rendant plus problématique encore la jonction des isotopies « irlandicité » et « communisme ».

La nature

1. Restriction du champ

Dans la critique des acceptions du terme, Lalande suggère qu'il y aurait grand avantage à réduire autant que possible l'usage du mot « nature ». Il propose de ne le conserver qu'aux sens pour lesquels il n'admet pas de synonymes. À savoir, premièrement : « ce qui se produit dans l'univers ou dans l'homme sans calcul ni réflexion. L'ensemble des êtres autres que l'homme, considéré comme l'agent de la vie consciente et volontaire ». « Par développement de l'idée de régularité logique, dépourvue de spontanéité et de puissance créatrice », on rejoint ici la notion de déterminisme. Le deuxième sens à retenir est celui de « monde visible, en tant qu'il s'oppose aux idées, aux sentiments [...] Le mot en ce sens se dit surtout du *monde végétal* comme étant celui où se manifeste le mieux la puissance d'expansion et de production de la vie : la campagne, les bois etc. » (Lalande, 507-508). Nous

complèterons cette deuxième définition par *Robert* : « l'ensemble des choses perçues, visibles, en tant que milieu où vit l'homme. Spécialement, le monde physique où vit l'homme, donc l'environnement ; et aussi, le monde comme objet d'émotion esthétique ».

2. Cette nature et la communauté dans le premier poème de McGrath⁴⁵⁹ suivi de quelques autres

THIS ROOM, IN THIS STREET, IN THIS TIME

in alien land. natives unfriendly. last night
patrol ambushed. 5 men dead. no sign
of enemy warriors – no enemy troops in sight

smoke now over mountains. bridges burning.
land laid waste before us. roads behind
washed out by fall rain. leaves now turning

color of dull gold. frost over lowland.
springs soon frozen. hope for help from north.
push on. nowhere. no hope. no friendly hand.

mist drifts from river across cold moon.
nights are longer. men more restless. some show
sign of mutiny. all await portents. come soon:

find no one maybe. find among cold stones
our bones perhaps. cut off alone here. none
have names for native words. lost: our cry
cast along the runnels of this freezing foreign sky.

(*Manifesto*, n.p.)

Pour laconique et lacunaire que soit le récit, il assigne à la nature un rôle déterminant. Elle est à la fois obstacle et objet de contemplation : « roads behind/ washed out by fall rain. ...// springs soon frozen »

⁴⁵⁹ Nous entendons par là le poème par lequel il a choisi d'ouvrir son premier livre.

d'un côté, « leaves now turning/ color of dull gold » et « mist drifts from river across cold moon » de l'autre. Le pragmatisme isole dans la nature l'adversité – certaine puisque passée ou prévisible car liée aux facteurs climatiques – cependant que la contemplation, tout en répertoriant aussi des indices du passage à la saison froide, s'attarde sur la surface de leur manifestation.

Le poème est une dépêche : « come soon:/ ... find among cold stones/ our bones perhaps ». L'effet de laconisme dans les notations sur la nature fait barrière aux *topoi* préromantiques ⁴⁶⁰. La rime entre « bones » et « stones » suggère que la fusion dans la *phusis*, si elle avait lieu, serait mortelle. Qu'elle détermine les conditions matérielles de l'expérience ou qu'elle soit objet esthétique, la nature est absolument sourde à *anthropos*. Tout au plus renvoie-t-elle l'écho d'un cri : « our cry/ cast along the runnels of this freezing foreign sky » (*ibid.*). La rime entre « cry » et « sky » et la symétrie de l'allitération où « freezing foreign » répond sans répondre à « cry cast » effectuent bien une médiation rhétorique entre les deux parties mais le sens de cette médiation est de dire la persistance de l'allotopie. Le caractère intraduisible de la langue des habitants autochtones ajoute à l'hostilité du lieu.

Une autre pièce du premier recueil, « Up the Dark Valley », décrit une marche solitaire en conclusion de laquelle est saisie la nécessité du retour vers les hommes, devant l'absence de toute autre réponse : « All through the evening,/ Home-seeking I walk, hearing no human sound.// All through the night time no one heard my call ». Seule la fraternité fait contrepoids aux rigueurs de la *phusis*.

LATE AUTUMN SONG

You at midnight now when the year is old
And the rag of the river stiffens : and late fires
Burn slow holes in the darkness : remember it may grow colder.

You who lie on the tailored lawns and wait,
Who dream of spring or a second-hand cigar

⁴⁶⁰ « Une saison privilégiée inspire particulièrement ceux dont l'âme est préromantique : l'automne est en harmonie avec leur mélancolie. Mais non plus l'automne souriant et plantureux des beaux fruits et des vendanges qu'avaient chanté tant de poètes classiques ; c'est désormais la saison des brouillards propices à la rêverie, de la chute des feuilles, de la nature mélancolique comme l'âme du poète. » Paul Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne* (1948 ; Paris : Albin Michel, 1969).

Will not sleep warm under headlines, be saved simply by hating.

You who are driftwood lost on the shores of night,
The faces tossed in the muddy eddies of streets
O think of the winter now. Remember it's getting late.

In the fire of love there is warmth and in no other.
Come here among us, you who walk alone
The savage night in the streets : we are warm here. We are brothers.

La nature réelle – automne, nuit, froid et hiver – s’oppose au mensonge de la nature domestiquée, par l’acte – « tailored lawns » – ou la pensée – « dream of spring ». Elle occupe métaphoriquement la ville : « driftwood », « the shores of night », « the muddy eddies ». Le souci de la communauté est dans l’adresse : « You who... ». Le message destiné aux trois groupes d’interlocuteurs, sans distinction géographique d’habitat, est identique. Les temps font que la solidarité s’impose : d’une nécessité de *cosmos*, on passe à une nécessité d’*anthropos*. La nature suppose la pensée de l’être-ensemble dont le communisme a été une modalité. Dans « Blood from the Stone », George Oppen décrit le même itinéraire, indiquant cependant au passage, une médiation possible par le biais de la temporalité : « The planet’s/ Time./ Blood from a stone, life/ From a stone dead dam. Mother/ Nature ! because we find the others/ Deserted like ourselves and therefore brothers [...] ⁴⁶¹ ».

Dans une suite à « This Room, in This Street, in This Time » publiée en 1964 ⁴⁶², une mise en scène fait arriver sur le bureau du je, sous forme de livraisons de notes, des fragments de l’original et leur continuation, attribués à un certain « Sy Devant ». Le récit des fragments et celui de leur réception se nouent dans le présent : « I wait for the last installment, which now at my desk/ Lousy, bearded, in rags, my twin and stranger/ Writes while a siren prowls like a wolf on the street » (*NSP*, 129-130). La coïncidence des lieux s’effectue : « Little by little the geography settles and fixes ». Le présent ressemble à s’y méprendre au quotidien du maccarthysme : « “Many in jails and the poets all turned cowards/ So that they have no honor in this country” » (*ibid.*). Les fragments sont enchâssés dans le texte, assortis

⁴⁶¹ George Oppen, *Collected Poems* (New York: New Directions, 1975) 33. [Oppen, 1975]

⁴⁶² « Again: This Room, in This Street, in This Time ».

d'un commentaire. « “An alien land” – but then all lands are alien » (*ibid.*). Il n'y a alors plus d'hésitation entre les deux perceptions de la nature : adversité ou enchantement. « The moon sings like a bone » : le chant de la nature prend appui sur la mort redoutée (« find among cold stones/ our bones perhaps »).

Une plurivalence orientée de la nature s'observe donc chez McGrath : *cosmos* est tantôt lieu d'un regard observateur de la beauté du monde, mais plus souvent encore, semble-t-il, leçon de réalisme politique en tant qu'il présente une force d'opposition à combattre en commun.

3. Irlandicité mcgrathienne de la nature

3.1. L'idylle irlandaise-celtique

La vie rurale du Dakota du Nord inspire au 'je-persona' de *Letter* des vignettes pastorales. Les incrustations celtiques y sont fréquentes, facteurs d'ambivalence quant à l'exacte localisation de l'idylle mais connotant un lieu idéalisé :

Later, climbing the coulee hills in the sandy dusk,
After sundown in the long northern twilight,
The nighthawk circling where the ragamuffin crows
Steered for the cloudy wood;
In that dead calm, in that flat light,
(The water darkening where the cattle stood to their knees)
I heard the singing of the little clan,
Comfort of crickets and thrum of frogs,
Sleepy rustle of birds.

In the dusk the bats hustled.
The hawk wheeled and whirled on the tall perch of the air;
Whirled, fell
Down a long cliff of light, sliding from day into dusk.
Something squealed in the brake.
The crickets were silent.
The cattle lifted their blank and unregardant
Gaze to the hills.
Then up the long slope of the air on his stony unwavering wings
The hawk plunged upward into a shower of light.

The crickets sang. The frogs
Were weaving their tweeds in the river shallows.
(LIF, 28-29)

« Coulee » est marqueur du continent américain, cependant que « clan », repris par « tweeds », file la métaphore celtique, et pas seulement écossaise car l'étymologie fait remonter « clan » à l'ancien irlandais « cland », « descendance » ou « progéniture » selon *RHD*. Le « petit clan » – où « little » est mélioratif – rassemble les animaux chanteurs qui font la trame musicale de la nature et sont ici désignés comme innocents de la prédation, suturant les accrocs au tissu du rêve. Leur solidarité existe avant et après ce qui en semble la négation, comme si le monde celte pouvait mettre un frein au *struggle-for-life* et à son interprétation abusive en darwinisme social. Remarquons le caractère parfaitement transposable de la faune de cette vignette sur les deux rives de l'Atlantique Nord.

3.2. Fléchage politique

L'alphabet des arbres, le bestiaire de l'examen de conscience, l'omniprésence des rivières, les pommes déchristianisées, les manifestations de *féth fíada*, l'hiver hibernien, l'océan des *immrama*, composent aussi une image positive de la nature irlandicisée de McGrath, une raison de dire « oui » au monde. Mais ainsi que l'idylle vient de nous le rappeler, l'adhésion peut être porteuse d'une charge critique. Chez Virgile, l'éloge de la vie champêtre s'accompagne d'une prise de distance vis-à-vis de ceux qui font le choix de rester plus au cœur du jeu social ⁴⁶³.

Dans une interview de 1972 sur les relations entre la poésie contemporaine d'alors et le rapport au lieu, McGrath et Robert Bly tombaient d'accord sur ce à quoi ce lien ne devait pas se limiter. Bly disait : « if this sense of place is brought forward too much, poets will come whose primary aim as poets is to have a poetry of place. It's just not sufficient ». McGrath renchérisait : « Right, I agree. It can't be just a poetry of place; that would be just landscape painting » (Vinz, 1972). Car « le paysage, et plus généralement la nature, est, on le sait, l'un des plus sûrs moyens de gommer les complexités de

⁴⁶³ *Idylles*, II, v. 458-541, *Anthologie des poètes latins*, trad. Eugène Fallex (Paris : Alphonse Lemerre, Editeur, 1878) 229-234.

l'appartenance identitaire ⁴⁶⁴ » et, ajouterions- nous, les dissensions politiques de façon générale. En son sens pictural, *Robert* définit le « paysage » comme un « tableau représentant la nature et où les figures (d'hommes ou d'animaux) et les constructions (“fabriques”) ne sont que des accessoires ». Le premier sens de « paysage » – « partie d'un pays que la nature présente à un observateur » – réduit aussi le rôle des hommes à un regard et non pas à une action susceptible de modifier ce qu'ils voient. « Paysage » renvoie implicitement à « pays sage ». Cette sagesse neutralisante peut être conçue comme constructive, à condition de supposer une ampleur dans le champ du regard de l'homme qui semble hors de sa portée. John Montague, imaginant une fin possible de la Guerre civile en Ulster, écrit, en 1984, en décentrant sa vision vers celle d'une mouette. Le poème s'intitule « What A View » (Montague, 1984, 76-79) : « What a view he has/ of our town, riding/ inland, the seagull ! » À l'expresse condition de cette hauteur de vue, certaines lignes de fracture peuvent s'effacer : « If/ he misses anything/ it might be history// Or religion ». Des identités enkystées peuvent enfin fluer :

He would be lost,
my seagull, to see
why the names on

one side of the street
(MacAteer, Carney)
are Irish and ours

and the names across
(Carnew, MacCrea)
are British ...

La nature irlandicisée de McGrath rejoint presque toujours, par le contexte de sa convocation, les combats des hommes auxquels souscrit celui qui la convoque. Dans « This Room, in This Street, in This Time », « alien land » et « foreign sky » placent un accent d'irlandicité sur l'exil ; la juxtaposition romantique de *cosmos* et des conflits entre les hommes rappelle celle de chansons de rébellion

⁴⁶⁴ C. Bonafous-Murat, « Voir ou conduire : Le Tour de l'île en voiture dans la poésie irlandaise contemporaine », *Irlande : insularité, singularité ?*, 83-95 ; 83.

irlandaises (*The Foggy Dew* etc.). La nature est alors reflet et amplification de la confrontation⁴⁶⁵. C'est à partir de l'écriture de *Letter* que la *phusis* réintègre l'écriture de McGrath sans être directement instrumentalisée. Après une longue auto-censure de l'inclination romantique qui formait une composante importante de *First Manifesto*, McGrath laisse revenir à sa plume ce qui ne se laisse pas traduire en messages – au premier chef un rendu des émotions liées à la nature, teinté d'irlandicité. Cette nouvelle amplitude assure néanmoins aussi une assise plus large au rêve socialiste.

L'alphabet des arbres intervient, de même que la rivière, alors que le 'je-persona' enfant vient de voir la sérénité de la succession des travaux et des jours à la ferme se déchirer à travers un conflit du travail dans lequel il n'a pas pu faire autrement que de s'engager. La fuite vers la nature apparaît comme recherche d'une alternative à une vie régie par les rapports de force. Mais cet espoir est infondé : nous avons relevé⁴⁶⁶ l'impuissance de la 'persona-je' à entendre dans le monde sans hommes quelque voix que ce soit, en dépit de ses appels répétés. Le narrateur se décrit comme « runeless » (*LIF*, 26) et parle de ce « riddling of the river-mystery I could not read » (*LIF*, 29). Il reste que cette pause réflexive informée par une grille irlandaise de rapport à la nature est le détour nécessaire au retour vers les affrontements inhérents à la réalité sociale, la démarche transformant à son tour la perception de la nature : je entend la respiration de Cal, le leader ouvrier humilié et blessé dont il est proche, et dit-il, « An army of crickets/ Rased in my ear » (*LIF*, 30) alors qu'un peu plus tôt, dans le mouvement vers la nature qui le portait à s'abriter, il parlait du « singing of the little clan./ Comfort of crickets and a thrum of frogs » (*LIF*, 28). Le rougissement d'eaux iréniques autant qu'ériniques est par ailleurs plus systématique que nous ne l'avons montré jusqu'ici. Nous y revenons par la suite.

Il est d'autre part évident que l'épisode, dans *Marian*, du défilé, en une chasse universelle, d'une nature traquée – séquence modelée par le schéma du *féth fíada* – doit être relu comme une allégorie de

⁴⁶⁵ La même observation peut être faite à propos d'un poème d'un prédécesseur de McGrath, Irlandais-Américain engagé à gauche comme lui, James T. Farrell : « A beautiful storm snarls on my corner,/ I welcome this storm,/ It sings for me a wild hymn of progress ». « Protest », *The Collected Poems of James T. Farrell*, New York, Fleet Publishing Corporation, 1965, 3-5.

Une deuxième fonction de la nature est d'être paysage et suspens : le premier poème compte deux marqueurs – « mist » et « drifts » – qui vont dans ce sens, suggérant l'estompement et l'indirection.

⁴⁶⁶ *Supra*, p. 244-245.

la chasse aux sorcières sous Joseph McCarthy, dont McGrath vient d'être une victime directe alors qu'il écrit *Letter, Part I* : « The endless hunting.// [...] that long hunt » (*LIF*, 89 et 90).

Le bestiaire en partie irlandais de l'examen de conscience est une réponse aux insuffisances et à l'étroitesse d'esprit de la religion catholique que le narrateur entend dénoncer. Le monde déborde, dépasse les bornes bornées du cadre spirituel dans lequel l'Église tient la communauté irlandaise-américaine à laquelle appartient l'enfant qui aspire à davantage que ce que ce cadre lui propose : c'est la nature qui sert de support à l'expression de son insatisfaction. La déchristianisation des pommes est inspirée par le même désir de libération ⁴⁶⁷.

Observons enfin comment un hiver, chargé d'irlandicité par de multiples indices, est porté vers la contestation de ce qui semblait en former le cœur. Ou comment le blanc devient rouge :

Sunday.

Calm as a saint

and the church-bells falling like wounded

Parachutes into the parochial dark of St. Mary's-at-Sheldon into

The noonday acetylene of snow and sun as I tramp south.

The coulee holds at the far end, a black bone

In its mouth: the river trees: sheathed in a plating of sleet,

And I hear, in the cold hush, their icy rosaries clicking

A mile of frozen Aves.

Little changed, or changing –

River: still wild: earth hold here

(As always I hope) the glamour of animal night, the holy

Terror of empty places, secret, and the ancient prehuman

Light.

Luminous, the river snow unscrolls a white

Tall, telltale: faint script of bird and hieroglyph of beast:

Where one has come to a dead end in the air as the owl,

Falling, trolled him away; or hawk struck ; or the stalking

Mink closed and clung in his hunger.

⁴⁶⁷ Sur ce point : *supra*, 273-276.

In the stark upriver
Sun I see the black of the beaver town where my youngest
Brother (now dead) trapped the old bulls in a happier winter.

The beaver have moved since those times; have come downstream
Toward easier forage.

A short walk on cold water
Takes me here: by a dam-site. And here I sight in the upstream
Black and blaze the place I swam one long gone midnight
After setting the threshing rig in the neighbor field.

Glare ice
Above the dam where the last thaw runoff froze.

Listen:
Under the skin of dark, do I hear the singing of water?
The trees tick and talk in the almost windless calm
And the stream is spinning a skein of an old and lonesome song
In the cold heart of the winter

constant still.

One crow
Slowly goes over me
– a hoarse coarse curse
– a shrill

Jeer: last of the past year or first of the new,
He stones me in appalling tongues and tones, in his tried
And two black lingoos.

A dirty word in the shine,
A flying tombstone and fleering smudge on the winter-white page
Of the sky, my heart lightens and leaps high: to hear
Him.

And the silence.
That sings now: out of the hills
And cold trees.

Song I remember.

I turn to the slope
That lifts to the bench, taking a path that the rabbits broke
In their moon-crazed rambles.

I grope for handholds in the buckbrush clumps,
I thumb the horny gooseberry brittle: stiff in his winter
Dress

– grab on and climb.

A rime of icy crystal
Glitters around my going like sun-maddened precious stones!

A step; a half-step, and a step more. I finally make it
Over the shallow lip and stand on the low plateau:
Here's Tommy Comelately to pore over the bones
Another time.

And what's here – on the little bluff
Over the little river?

A way station, merely;
A halfway house for the Indian dead – analphabetic
Boneyard ...
(LIF, 238-241)

La déambulation mène le je d'une nature faite texte de l'Église catholique irlandaise au cimetière indien 'Peau-Rouge', où nul alphabet ne vient se superposer aux ossements : non pas « churchyard » mais « boneyard ». Il y a sortie graduelle du champ de l'Église. Au début, le catholicisme du culte de la Vierge (« rosaries », « Aves ») et des saints est le fonds qui fournit les comparants ou métaphores de la nature. Puis le catholicisme recule devant la nature « préhumaine » : « holy » est creusé par le « hole » des terriers et si le nodule « luminous-unscrolls-script-bird-beast » évoque les manuscrits irlandais et anglo-saxons avec leurs enluminures et compositions animalières, le texte est celui d'une loi de la nature fondée sur la prédation. Le message d'amour et de charité est mis à mal. Deux frères de McGrath ont été touchés dans leur corps par la guerre. Joe McGrath, parachutiste, a été grièvement blessé ; Jimmy McGrath est mort dans un accident d'avion. L'hypallage *in absentia* de « wounded parachutes », tenu entre « church-bells » et « parochial dark » intégrait le premier tribut payé par la famille dans le maillage catholique. « My youngest brother/ Dead now » s'impose dans sa nudité non-métaphorique après que la nature a repris ses droits. Elle devient alors support de la parodie et du blasphème. Les castors se sont déplacés. Le je marche brièvement sur l'eau – « froide » est-il précisé – pour atteindre le nouveau

barrage : « dam-site », soit « damned sight » ou « damned site » par ce qu'il rappelle cette mort du frère chasseur de castors. La nature suggère tout au plus l'existence d'un enfer et l'eau se fait feu : « the upstream/ Black and blaze ». La rivière rappelle les bains réparateurs du temps de *La moisson* donc, indirectement, celui pris le soir de la grève des ouvriers saisonniers.

Une fois inversée et annulée la valorisation du rapport entre l'irlandicité catholique et l'hiver, l'irlandicité mcgrathienne de la nature a le champ libre : il n'y a plus de cantiques, mais l'eau qui « file l'écheveau (« skein ») d'une vieille chanson solitaire », où on retrouve le cercle du chant (du communisme abouti rêvé) par le biais du rouet. « Skein » s'utilise aussi pour un vol d'oies sauvages – un spectacle commun au Dakota du Nord et à l'Irlande – « the Wild Geese » qui, dans l'histoire irlandaise évoquent plus la guerre que la nature⁴⁶⁸. L'alphabet des arbres refait surface : « The trees tick and talk ». La blancheur virginale (mariale) est contestée par la noirceur du corbeau, lui aussi associé à la guerre dans le fonds irlandais : « We know that one of the personae of the Celtic war goddess was in the form of a raven. This is particularly evident in Irish mythology » (Berresford Ellis, 198). L'oiseau parle et lance pierres, malédictions, invectives et railleries. En ce que son agressivité vis-à-vis du narrateur est totale, en ce qu'il porte la mort et le rire (« fleering »), en ce qu'il réfute donc absolument la soumission de la nature, partiellement enfermée par le catholicisme en ce dimanche, en ce qu'il est incompréhensible, en ce qu'il salit un certain ciel hivernal hibernien immaculé – « the winter-white page/ Of the sky » – son irlandicité païenne emporte l'adhésion du narrateur. Le rejet de « Him », qui le désigne, en fait, graphiquement, un dieu. Entendre le corbeau qui parle sans être pour autant texte, l'entendre sans le comprendre en le réduisant à l'univocité (alors que son double « sabir » a, malgré tout, fait ses preuves car derrière « tried/ And two », on entend « tried-and-true ») permet d'entendre enfin le chant du silence du monde. Et le je entame alors une remontée vers le sommet du vallon. Il ne suit pas d'autre guide que les lapins, frayeurs de sentiers. Mais son mouvement à travers les broussailles dans leur gangue de glace sous le soleil est accompagné de tant de lumière qu'on pourrait croire à une

⁴⁶⁸ « Geese are most commonly associated with war in Celtic iconography. Because of their watchful and aggressive natures, the birds were used as an appropriate symbol or companion to the gods and goddesses of battle [...]. The exiled Irish soldiers who had to leave Ireland, after their defeat by the English, and serve in the Irish Brigades of countries like France, Spain and Austria were known as *na Géanna fiáine*, the Wild Geese, a reference to the military symbolism of the goose rather than to its migratory habits » (Berresford Ellis, 199).

âme de l'inanimé (« sun-maddened precious stones »). Comme la voix est devenue silence, l'écriture poétique s'efface derrière la nature : « a rime [rhyme] of icy crystal ». Pas à pas, je arrive à la destination qu'il s'est choisie : le lieu de sépulture de victimes anonymes du Rêve américain. Ces ossements lui sont une porte vers le passé, plus précieuse pour son combat que toutes les églises. La nature dans l'irlandicité mcgrathienne fait jonction avec les Indiens d'Amérique.

3.3. Réserves sur la ruralité nationaliste

McGrath ne se percevait pas comme voix irlandaise-américaine. Sa lutte idéologique contre l'Église catholique pour une non-confiscation de la nature ⁴⁶⁹, le rapproche pourtant du nationalisme irlandais, dont la religion était autant séculière et païenne que romaine :

Une nation, c'est une église, une croyance, qui est toujours fondée sur le sang des premiers martyrs, Jésus-Christ modernes et archaïques à la fois. Les aventures de Cuchulain et le cycle d'Ulster en sont l'Ancien Testament, la vie de Theobald Wolfe Tone, de Robert Emmet, de Patrick Pearse et de James Connolly en sont le nouveau [...]. Malgré la nature religieuse du nationalisme irlandais, ou peut-être précisément à cause de cette nature, il consacrait une rupture fondamentale avec la religion [...].

Entre le nationalisme sacré et l'Église catholique, le conflit fut sévère parce qu'il s'agissait d'un conflit fondamental entre deux croyances, entre deux religions. On ne doit révéler sur terre que le Christ et Dieu et ses saints, disait l'Église catholique. On ne peut mourir et se sacrifier que pour Dieu. Le nationalisme romantique déclarait qu'il valait la peine de mourir pour un poème gaélique, pour le territoire et l'âme de la nation [...]. Le prêtre craignait cet enthousiasme sécularisé qui rongait par sa seule existence la foi dont il avait la charge ⁴⁷⁰.

⁴⁶⁹ *Supra* p. 374.

⁴⁷⁰ Maurice Goldring, « Nationalisme romantique », *Les romantismes irlandais/ Currents in Irish Romanticism, Études Irlandaises* (Presses de l'Université Charles de Gaulle, Lille III, 1991).

Avec l'émigration, ainsi que *Letter* en témoigne, l'état de la religion se resserre par ce lieu de regroupement que constitue l'entité paroissiale ⁴⁷¹. Retrouver une irlandicité non-chrétienne est par conséquent un objectif non-dénué de sens pour le matérialiste.

Ceci ne signifie certes pas que McGrath eût souscrit au rêve rural qui a présidé à la fondation de l'état indépendant irlandais. Dans l'allocution radiophonique du 17 mars 1943 lors de la commémoration du cinquantenaire de la Ligue Gaélique, le chef de l'état, Eamon de Valera évoque « the Ireland we dreamed of », « whose countryside would be bright with cosy homesteads, whose fields and villages would be joyous with the sounds of industry, with the romping of sturdy children, the contests of athletic youths and the laughter of comely maidens, whose firesides would be forums for the wisdom of serene old age ⁴⁷² ».

McGrath a plusieurs fois fait référence à une formule de Lénine dénonçant « the idiocy of the villages ». Il prenait soin de la référer au contexte : « for anybody in the latter part of the nineteenth century it was essential to get out, to go to the city, because the city *was* the center of culture, of politics » (Vinz, 1972, 23). Nous n'avons pas pu déterminer si cette référence était exacte. Peut-être McGrath pensait-il en fait à « l'abrutissement de la vie des champs » stigmatisé par Marx et Engels ⁴⁷³.

En écrivant « Ah ... To the Villages ! », il considérait en tout cas le départ de la ville sous un jour ironique : cette décision y est représentée comme l'apanage d'une bourgeoisie obnubilée par le

⁴⁷¹ « La paroisse est le centre de son expérience religieuse pour le catholique américain. » (François-Xavier Dumortier, s. j., « Les catholiques aux Etats-Unis », *Études*, 361, Juillet-Août 1984, 101-115.) Sur la puissance du pouvoir de l'Église sur la communauté irlandaise-américaine, R. Ertel écrit ceci : « La persécution dont il fut l'objet après l'invasion de l'île forgea sa force et son unité. La législation pénale, qui mettait l'Église hors la loi, la plaça sous la protection directe du peuple. Les Irlandais, tout en payant la dîme à l'église anglicane honnie, subvenaient aux besoins des prêtres catholiques. Ceux-ci partageaient la vie du paysan ; ils étaient même plus menacés et exposés que lui. La lutte du paysan pour sa terre et sa lutte pour son Église ne faisaient qu'un [...]. La persécution et la discrimination qu'elle connut aux États-Unis ne fit que renforcer la solidarité qui existait entre les fidèles et les institutions ecclésiastiques.

La construction d'un lieu de culte et d'un système d'écoles paroissiales fut la première préoccupation de la communauté irlandaise où qu'elle se formait. L'église représentait un des principaux attraits de la vie urbaine pour ces anciens paysans » (*Marge*, 53). Malgré le contexte totalement rural du Dakota du Nord, le bonheur de l'affranchissement du joug anglican y a sans aucun doute aussi joué un rôle dans la constitution de la paroisse et de son église en point focal et repère majeur des Irlandais-Américains qui s'y sont établis.

⁴⁷² Cité par Alexandra Dilys dans « Une politique culturelle insulaire et singulière ? », *Irlande : insularité, singularité ?*, 263-273 ; 266.

⁴⁷³ Karl Marx, *Le manifeste du parti communiste* (1847 ; Paris : Union générale d'éditions, 1972) 24.

baromètre de son psychisme, allant chercher dans le monde rural un remède esthétique, irrationnel, la griserie d'un « unreasonable content » :

Leaving the splendid plaza and the esplanade –
The majestic façades of metropolitan unease –
Let us to the vast savannahs of despair
Repair ; and let us seek
The panoramas of malaise, the continental anguish
The hysteria and the nausea of the villages.

Le poète juge donc bon d'avertir les intéressés qu'il n'y a là qu'un nouvel avatar de l'aliénation : « Take care ; for here you find/ An intermontane anguish in the wind that sings you home:/ Here is a false front distinguished as your own.// And contentment is momentary in the villages » (*NSP*, 1964). Même s'il a longuement dit quel enfer il avait trouvé dans les mégalo-pôles côtières américaines et bien qu'il ait fini par chercher refuge dans le Dakota du Nord, McGrath n'a jamais contesté l'utilité de la ville en tant que lieu générateur de brassage d'idées et de dynamiques politiques. Quitte à assimiler la marche des centres urbains vers la révolution à une *navigatio*, un *immram* :

And still I see the places and the great cities we love
(Landlocked though they may be) sailing out
On the heart-stopping sea toward the Revolutionary Country.
All we need do is cut the anchor chains,
Burn all the contracts and polluted cargo,
Set the captain and owner adrift on a raft,
Shake up the crew and the menu –
And then, the beautiful cities, proudly, under full sail,
Will arrive at the ports which have waited for them so long:
Ports where the Red flag has secretly flown for years.
(« The Migration of Cities », *SP*, 150)

L' 'ex-il' toujours déjà là de la voix poétique, renforcé par l'internationalisme communiste, ne porte pas à l'esprit de clocher, au repli, qui fut celui, ambigu, de l'Irlande du Sud pendant la Deuxième

Guerre mondiale. John Montague a dit le malaise qu'inspirait cette politique à un moment critique de l'histoire. Il vivait en Ulster le reste de l'année mais passait l'été dans la République :

So we learnt to defend
this neutral realm,
each holiday summer,
against all comers,
including the Allies
if they dared to cross over
(Hitler being frightened).
Eire's most somnolent time
while, at home, invasion
forces risked chilling seas
to assemble in Ulster.
(Montague, 1984, 35)

Il n'y a pas, pour McGrath, de terme définitif aux allées et venues du poète entre la campagne et la ville. En 1972, il enregistre avec beaucoup d'intérêt le retour d'une génération vers la nature : « *Why do they return ? [...]* I think they are reacting against the deracination they feel in the city artist who, unless he is a revolutionary or third world person, must find his materials in that very deracination (a field well worked for a century) or in the frayed remnants of a cosmopolitan tradition [...]. The result will be, I think, a poetry which, for a time at least, finds the city irrelevant⁴⁷⁴ ». C'est la même nécessité qui avait poussé les écrivains de la fin du 19e siècle et du début du 20e vers la ville : « What does the young writer need ? The central experience of his time, whatever it may be » (*Festschrift*, 24). En faisant de l'adéquation de l'expérience de l'écrivain à celle de son temps la seule priorité, McGrath voit se profiler, dans l'émergence du multiculturel en poésie – phénomène d'abord urbain – une nouvelle migration vers les villes. S'il juge (dogmatiquement) la poésie issue des minorités comme produit d'un stade moins évolué que ce que requiert la conscience révolutionnaire, il n'observe pas moins la force de sa nécessité :

⁴⁷⁴ « McGrath on McGrath » (*Festschrift*, 24). Ce texte, paru en 1982, est en grande partie un montage de matériau déjà publié. Nous nous autorisons de ce fait pour en extraire l'illustration d'un point de vue exprimé une décennie plus tôt (Vinz, 1972, 45).

« Only in the ghettos is something ‘happening’ as the great proliferation of Black, Chicano, and Indian poetry shows » (*ibid.*, 25). Les poètes (re)venus en milieu rural doivent penser le retour : « The point is to find, during these years of ‘wandering the desert’, the link with the revolutionary past in order to create, invent, rescue, restructure, resurrect that past. This may be our gift to the city » (*ibid.*). Tout en étant conscient de ce que le choix de la ruralité n’implique pas la même rupture, la même coupure de la vie intellectuelle qu’auparavant, c’est aussi avec la voix du réalisme plus qu’avec celle du romantisme qu’il jauge la mutation :

the number of kids [...] who are dreaming of having enough land so that they can do subsistence farming – that sends cold chills up my spine, since that’s the only kind of farming that I have experienced, really, and not out of choice. It’s an extremely hard thing for them to do, but [...] they’re here, and in very substantial numbers, and with a surprising degree of proficiency, too (Vinz, 1972).

J. Beeching écrit de McGrath : « Tom was American all through [...] yet never oblivious of his own Celtic origin, and this not out of bookish nostalgia, but as a matter of sense and memory ». Mais la plante issue de ces racines avait développé des marcottes. « Factually, McGrath was well aware that the Celts whose poetry he could only admire through the mist of translation were herdsmen, but I am inclined to think he sometimes imagined them as Sioux » (Beeching, 1991, 20). Si la proposition d’une voix profondément irlandaise chez McGrath nous semble établie, cette voix n’est nationaliste qu’au sens précisé par M. Goldring, c’est-à-dire dans sa contestation plurivoque du catholicisme : elle n’a rien à voir avec un évangile agrarien du terroir.

Romantisme

1. Thoreau et Merry Mac

« And you know what Joyce said, ‘Always put in a few things that they can’t understand, that will keep the professors busy for a hundred years » (*Des Pres, Gibbons, 1987, 43*).

Pour faire saisir l’américanité de McGrath, Beeching dit de lui : « his model American I dare venture was Thoreau » (Beeching, 1991, 20). Cette affirmation commence par étonner car un seul signal clair de ce lien figure dans toute l’œuvre – paratexte y compris. C’est dans la première citation en exergue de *Letter, Part I* :

Whenever I see my Friend I speak to him ;
but the expecter, the man with the ears,
is not he. They will complain too that you
are hard. O ye that would have the cocoanut
wrong side outwards, when next I weep
I will let you know.
– Thoreau
(LIF, 2)

Mais McGrath n'est-il pas, tout compte fait, aussi discret sur son irlandicité ? Elle vient au grand jour tard dans *Letter* et sa poésie en général. Son éloge d'*Ulysse*, bref mais sans partage, nous semble typique à cet égard. Un auteur doit souvent passer d'abord par le plus lointain pour venir à ce matériau qui lui est le plus proche. La distance nécessaire pour frayer un passage à ce plus consubstantiel peut ne jamais être trouvée. Nous avons l'intime conviction – à charge pour nous de l'étayer – qu'il en va de même de la proximité de McGrath à Thoreau, dévoilée par Beeching.

Parmi les auteurs des sept exergues aux différentes parties de *Letter*, on relève, à côté de celui de Thoreau, les noms de Christopher Caudwell, Bertolt Brecht : deux références et influences absolument majeures et reconnues pour telles par McGrath ⁴⁷⁵. Ceci apporte une première caution au jugement de Beeching. D'autant que les quatre vers de Senzaki placés sous la citation de l'auteur de *Walden* et de *Civil Disobedience* pourraient bien être une mise en abyme de ce processus ample et apparemment invisible – lumière nocturne – par lequel il s'est accompli quelque chose, quelque chose s'est passé, a passé, entre Thoreau et McGrath : « In the moonlight,/ The shadow of the bamboo/ Is sweeping the great stairs ;/ But the dust is not stirred » (LIF, 2). La teneur de la citation de Thoreau confirme que l'explicitation, les démonstrations n'ont rien à faire dans le rapport humain le plus fort : l'ami(e) n'a pas à avoir d'attentes. Le lien n'est pas signifié par la tendresse visible. Et la nature – où se rencontrent tous les degrés de tendreté – fournit à Thoreau l'ancrage de son propos. Dans le même chapitre de *A Week up the Concord and Merrimack Rivers* d'où est extrait l'exergue, Thoreau confère à

⁴⁷⁵ La distribution exacte est la suivante : Thoreau et Senzaki pour *Part I* ; Brecht, Lévi-Strauss et Fats Waller pour *Part II* ; Einstein pour *Part III* ; Caudwell et D. Jacobson pour *Part IV*.

la *phusis* le statut de modèle épistémologique, de pierre de touche qui fonde son approche de la connaissance : « Some minds are as little logical or argumentative as nature; they can offer no reason or ‘guess’, but they exhibit the solemn and incontrovertible fact. If a historical question arises, they cause the tombs to be opened. Their silent and practical logic convinces the reason and the understanding at the same time. Of such sort is always the only pertinent question and the only satisfactory reply ⁴⁷⁶ ». Logique silencieuse, ravalant l’argumentatif au niveau des arguties, qui montre au lieu de démontrer : il s’agit de se rendre à l’évidence infrangible. McGrath et Thoreau se rencontrent-ils dans un rapport non-sentimental à une nature adamantine ⁴⁷⁷ ? Leur intérêt partagé pour les peuples premiers de l’Amérique est assurément une des clés de la réponse, affirmative. Jusqu’où, en cela, s’écartent-ils du romantisme ?

Le récit, pastoral, des paisibles péripéties du voyage de *A Week*, au gré du cours duquel viennent des observations de la nature, agrémentées de fragments d’histoire et d’archéologie, est soudain submergé dans « Wednesday », de considérations sur l’amitié. Cet ajointement des questions du lien entre les hommes et du lien entre eux et les lieux, sur fond d’une navigation lue peut-être en superposition à celle, bercée de fraternité et de sentiments heureux, qui donne son fil conducteur à l’excursion en utopie de *News from Nowhere* de Morris, a manifestement inspiré McGrath. Outre l’exergue, nous en voulons pour preuve deux passages. L’impuissance à lire les runes des arbres chez le ‘je-persona’ irlandais-américain ⁴⁷⁸ semble un écho direct du dédain professé par Thoreau pour les ruines vénérées du Vieux Monde. McGrath suit ici son prédécesseur dans ce saut du végétal au minéral : « There are the red-maple and birchen leaves, old runes which are not yet deciphered ; catkins, pine-cones, vines, oak-leaves, and acorns ; the very things themselves, and not their forms in stone, - so much the more ancient and venerable » (« Wednesday », *A Week*, § 22).

Un second passage nous semble constituer l’hypotexte possible du traitement mcgrathien du petit cimetière indien. À cette différence près que le devenir des ossements est, chez Thoreau, envisagé sous l’angle de la décomposition organique, avec une résignation et un fatalisme sous-tendus par un

⁴⁷⁶ Henry David Thoreau, « Wednesday », *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, § 21, <http://www.sc.edu/es/sfwpbiog/acdr/Thoreau/week_all.htm>. L’exergue provient du § 74. [*A Week*]

⁴⁷⁷ *Supra*, pp. 268.

⁴⁷⁸ « I stood runeless » (*LIF*, 26).

abandon confiant à la nature, même si la recomposition ultérieure doit signifier une nouvelle domination.

Il n'y a pas de minéralisation, image de la force de révoltes futures :

There might be seen here on the bank of the Merrimack, near Goff's Falls [...] some graves of the aborigines. The land still bears this scar here, and time is slowly crumbling the bones of a race. Yet, without fail, every spring since they first fished and hunted here, the brown thrasher has heralded the morning from a birch or alder spray, and the undying race of reed-birds still rustles through the withering grass. But these bones rustle not. These mouldering elements are slowly preparing for another metamorphosis, to serve new masters, and what was the Indian's will ere long be the white man's sinew (*A Week*, « Wednesday », § 4).

Chez Thoreau, la cicatrice de la mort de l'Indien est 'com-pensée' par la vie têtue d'une « race » qui ne meurt pas, d'êtres appartenant à la nature naturante. L'histoire n'est pas oubliée : elle est réintégrée au processus plus vaste de la nature qui est modèle d'amitié. « As I love nature, as I love singing birds, and gleaming stubble, and flowing rivers, and morning and evening, and summer and winter, I love thee, my Friend » (*A Week*, « Wednesday », § 68). Mais, dans le lien de Thoreau à McGrath, il faut s'accorder sur ce qu'on entend par romantisme ⁴⁷⁹.

2. Éléments de définition : le polype

Le romantisme est fondé sur la nostalgie d'une continuité de l'homme et du monde. Philosophiquement, « on peut le caractériser par l'espérance de découvrir en soi-même un élan spontané qui, poussé à son extrême aboutissement, y trouverait une justification de l'être [...]. Pour le romantisme, c'est en soi-même que le poète peut observer cet enseignement de la nature, comme loi d'un développement intérieur ⁴⁸⁰ ». C'est par ce vitalisme organiciste d'une nature naturante que le romantisme se poursuit en éveil des nationalismes, au 19e siècle : la jonction des citoyens avec leur

⁴⁷⁹ Au chapitre d'éléments d'infrastructure thoreauviens dans l'œuvre de McGrath, versons la présence symétrique d'une infrastructure irlandaise-américaine dans la maison de Thoreau : « I had already bought the shanty of James Collins, an Irishman who worked on the Fitchburg Railroad, for boards. James Collins' shanty was considered an uncommonly fine one » (*Walden*, 31).

⁴⁸⁰ Etienne Souriau, « L'Idée de nature de La Fontaine à Baudelaire », *Vers une Esthétique sans entrave : Mélanges Mikel Dufrenne* (Paris : Union Générale d'Éditions, 1975) 291-309. 296-297.

nation est le miroir de l'union entre le poète et la nature. En ce sens, on peut en effet dire que « les termes de transcendance et d'immanence sont [...] difficilement utilisables en parlant du romantisme, qui soutient l'idée d'une sorte de transcendance immanente [...].Voilà pourquoi il y a à la base de l'inspiration romantique une sorte de 'laissez-faire' qui exige abandon tranquille en nous de la nature » (*ibid.* 296). Il y a une confiance, un « optimisme physiologique du romantisme » dont « Le Lac » de Lamartine, qui « endort l'homme dans les bras de la nature » est le parfait exemple ⁴⁸¹. À l'opposé de ce qui atteint parfois à l'animisme, un aspect de Vigny représente la palinodie parfaite de l'abandon bienheureux. Dans la prosopopée de « La Maison du berger », il prête ces mots à la nature : « On me dit une mère et je suis une tombe.../ Mon Printemps ne sent pas vos adorations.../ Après vous, j'irai seule... ». Mais l'imagination poétique rédime l'univers, effectue la médiation entre l'homme et l'inanimé.

L'instauration de la nature comme signifié dernier ou principe organisateur n'a pas un sens politique univoque. Lawrence Buell parle, à propos de l'idéal américain de la nature (« American naturism ») de multivalence idéologique ⁴⁸². De l'idéologie pastorale, il dit qu'elle fonctionne comme « pont » (Buell, 52). Prenant pour exemple la décision de Thoreau d'établir ses quartiers à Walden, il écrit : « The move to Walden is both a frontal assault on mainstream values like the protestant work ethic and a ritual reenactment of the pioneer-experience, New-England style, with which the average American do-it-yourselfer can identify » (*ibid.*, 52). Le romantisme ne se laisse pas davantage réduire à une inclination politique clairement marquée. Blake, Shelley et Byron ont préparé un autre type de terrain qu'un Wordsworth revenu de son enthousiasme initial pour la Révolution française. Le romantisme allemand postérieur à 1820 se fait porteur de valeurs qui inspireront le nazisme et diffère profondément de celui du *Stift* de Tübingen qu'enflammaient les événements en France. La nostalgie du lien à l'originel qui construit la nature en organe est utilisable selon deux axes,

⁴⁸¹ Les expressions entre guillemets sont d'E. Souriau, *ibid.*, p. 299 et 301.

⁴⁸² Lawrence Buell, *The Environmental Imagination* (Cambridge, Massachusetts et London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995) 36. [Buell]

On pourrait définir la *Weltanschauung* romantique comme une critique culturelle de la civilisation moderne (capitaliste) au nom de valeurs prémodernes (précapitalistes) – une critique ou protestation qui porte sur des aspects ressentis comme insupportables et dégradants : la quantification et la mécanisation de la vie, la réification des rapports sociaux, la dissolution de la communauté et le désenchantement du monde. Son regard nostalgique vers le passé ne signifie pas qu'elle soit nécessairement rétrograde : réaction et révolution sont autant de figures possibles de la vision romantique du monde. Pour le romantisme révolutionnaire, l'objectif n'est pas un *retour* au passé, mais un *détour* par celui-ci vers un avenir utopique (Löwy, 2001, 6).

La nature et le romantisme apparaissent ainsi comme particulièrement adaptés à l'agencement d'investissements idéologiques très différents parce qu'ils défient tout cadrage monovalent, ou quête, générique ou politique, de pureté. L'éventail couvre-t-il cependant tout le champ politique, jusqu'à pouvoir épouser une cause révolutionnaire ? En ce qui concerne la nature et pour recentrer le propos sur les États-Unis, L. Buell – tout en affirmant l'omniprésence de « crosscurrents that keep any example from being pure ⁴⁸³ » – semble suggérer que l'opposition frontale aux institutions est rare dans la pastorale américaine dans laquelle vient s'enclencher l'écriture d'environnement. Il existe bien des courants centrifuges, qui refusent l'endormissement consensuel dans le giron d'un « nature's nationalism » bercé par les « ho-hum pieties of American civic religion ». Mais si elle ne cesse de s'amorcer, la contestation tend à ne pas franchir certaines bornes : « usually contained within modest limits » dit à son propos l'auteur de *The Environmental Imagination* ⁴⁸⁴. Inversement, on peut se

⁴⁸³ Pour cette citation et celles qui suivent, sans renvoi de note : Buell, 50.

⁴⁸⁴ A. Suberchicot, dans une étude récente, semble aller dans le même sens. S'il affirme que « l'exigence morale n'est pas morte [...] et [que] dans les valeurs de l'écologie américaine [transmises par l'écriture d'environnement de ceux qu'il rassemble sous la rubrique de « l'inquiétude maîtrisée » – Wendell Berry, Barry Lopez ou Annie Dillard], un peu de l'élan initial donné à la nation par les premiers puritains perdue [car] il y avait alors dans toute génuflexion, un instant de répit pour se préparer à dire non », il constate que « l'écriture d'environnement, qui accompagne l'écologie américaine de façon constante, en un siècle et demi d'existence, a évolué dans sa tonalité vers moins d'inquiétude et un discours moins militant. Dans son ensemble, porté par les classes moyennes, qui constituent son premier public, l'écologie américaine n'a pas cédé à l'ivresse de la culpabilité, celle d'un monde riche devant une planète démunie. L'accusation de soi n'est guère bénéfique si l'on veut pouvoir tirer parti du consensus social des classes moyennes, et l'écologie américaine appartient d'abord à ce monde » *Littérature américaine et écologie* (Paris, L'Harmattan, 2002), 233-234. Il y a beaucoup de cynisme ou d'aveuglement dans ce pragmatisme qui ne s'avoue jamais comme tel : « Où trouver de la littérature d'environnement aux États-Unis qui ne serait pas mue par une forme de radicalité ? On la cherche encore. Tout le monde a envie de radicalité, au sens où tous les acteurs du champ de la littérature d'environnement aiment à se penser comme porteurs d'idées extrêmes ou tout au moins novatrices. À tel point que la radicalité de la culture d'environnement est une radicalité suburbaine. On joue à se faire peur alors qu'on n'obéit qu'à des traditions et aux valeurs des classes moyennes » (*ibid.*, 176).

demander jusqu'où, comment et pourquoi McGrath, révolutionnaire militant, a cherché la fusion dans le vert – était-ce un vert érinique, romantique, voire écologiste ? Le matérialisme et le communisme l'ont-ils poussé au contraire à placer l'homme au centre mais dans une extériorité absolue ? Les deux démarches sont-elles en quelque façon compatibles ?

L'évidence oblige à répondre oui. McGrath en est la preuve. Marx aussi. S'interrogeant sur la dimension romantique de la pensée marxienne, P. Sereni réutilise à plusieurs niveaux la comparaison schillérienne⁴⁸⁵ du polype comme analogie de la réunion dans la différenciation, d'une totalité complexe qui ne contrarie pas la multiplicité. L'image devient mise en abyme de la jonction entre Marx, lecteur de Schiller mais « éloigné de l'opposition entre nature et artifice⁴⁸⁶ » (Sereni, 124) et le romantisme allemand « qui a pour centre l'organisme vivant [ayant] d'abord inventé la notion de machine comme ensemble abstrait de pièces inertes et mortes » (*ibid.*, 117) ; elle est aussi métaphore du communisme qui, dans les présentations elliptiques qu'en fait Marx « se présente aussi comme une totalité (l'unité d'une multiplicité) dans laquelle la simplicité du lien n'est pas un obstacle à la différenciation des individus, et cette totalité a une couleur significativement romantique [...]. Marx est l'héritier de l'idée de totalité qui se développe dès le *Sturm und Drang* et s'exprime, un peu plus tard, dans le romantisme allemand » (*ibid.*, 126). Si « l'étude du polype, au départ [au milieu du 18^e siècle] est prise dans le problème de la continuité ou de la discontinuité entre les formes de vies » (*ibid.*, 127), son modèle résonne au-delà de la nature, par le romantisme, vers le communisme et le poème long à caractéristiques épiques du 20^e siècle où la discontinuité et ses solutions sont un enjeu esthétique central⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ F. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique* (1794), trad. Robert Leroux (Paris : Aubier-Montaigne, 1943, Sixième lettre) 107. C'est « le regret de la plasticité sociale spontanée, propre à l'Antiquité » qui motive la comparaison de Schiller (Paul Sereni, « Marx romantique ? », *Europe*, 900, avril 2004, 118) [Sereni].

⁴⁸⁶ « there shall be [...] / [...] fruit better than any a wild tree grew. / Wheels of steel and pistons of steel / shall fetch us water and hew us wood » (Charles Reznikoff, « *Karl Marx* », *Poems 1918-1936*, ed. Seamus Cooney (Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978) 128-129. [Reznikoff, 1978]

⁴⁸⁷ A. Cazé propose pour le poème long le terme de 'polytope' qu'il définit ainsi : « un lieu allotope de façon plurielle, fait de multiples discontinuités mais qui reste organique néanmoins, organisé selon une pluralité de logiques qui se recourent en un tout » (mel du 21/08/2004).

3. La nostalgie dynamique de la fusion

3.1. Le monde sans péché de « Sweet-talking Sinbad »

Après l'épreuve spéléologique du minéral, le deuxième ciel traversé par le rêveur de *Part IV* est celui de la vie naissante : « From secret chambers,/ From the anteroom between stone and soil, from the microbes' workshop,/ These transformations ! » (*LIF*, 381) La valorisation de la science par le poète marxiste lui fait placer ici un élément de savoir objectif – la forme la plus primitive de la vie furent des bactéries – cependant qu'« atelier » subvertit toute idéologie créationniste et introduit, humoristiquement, la possibilité du collectif (s'il y a « workshop », il peut y avoir « shop steward ») aux origines de la terre. Parallèlement, ce monde est celui que désire la nostalgie romantique de la nature naturante⁴⁸⁸ :

This is the first home we long for
our first loss
The magisterial prophets that are the deep Wilderness Roads
Of longing and separation
from the green secret...
of woods
By leaf-colored waters of little rivers before first bird sang,
[...]
And here I would stay
(*LIF*, 382)

Nous avons analysé le filtre irlandais de la formulation de ce paradis : chêne, iris, pommiers, abeilles et navigation vers l'ouest⁴⁸⁹. La nostalgie et le *nostos* sont inscrits dans l'ordonnancement des plans.

L'irlandicité n'est retrouvée qu'après un métissage américain de la langue « murmurée » des arbres :

⁴⁸⁸ Tout en étant conscient que l'emploi de ce terme est un abus de langage, une métaphore, son renvoi à la formulation spinoziste d'une proximité maximale à la cause et à la genèse ne nous semble pas faire contresens ici, surtout compte tenu de la redécouverte de Spinoza par le romantisme (voir note 457). Pour mémoire, voici la définition du concept que donne Gilles Deleuze : « La Nature dite naturante (comme substance et cause [de soi]) et la Nature dite naturée (comme effet et mode) sont prises dans les liens d'une mutuelle immanence : d'une part, la cause reste en soi pour produire ; d'autre part, l'effet ou le produit reste dans la cause (*Ethique*, I, 29, scolie) ». G. Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*, (Paris : Editions de Minuit, 1981)120.

⁴⁸⁹ *Supra*, pp. 273-275.

This is the forest primeval

the murmuring

Lodgepole pine and the Douglas fir and the top-tassel-tipped
Hemlock.

And sequoia

redwood

archangelic

oak...

(*LIF*, 381)

Les frontières entre les règnes sont encore poreuses : l'eau des rivières prend la couleur des arbres, la lumière se confond avec les fleurs, et les rochers fleurissent ⁴⁹⁰, la pollinisation est une interface : « Out on the prairie, the insect invents the blossom and the blossom/ The insect... » (*LIF*, 382). L'abeille ⁴⁹¹ dit par son nom, dans un langage doux à l'oreille, que la notion de péché est autant cause du mal que son remède. Pourtant, la plénitude de ce monde est déjà travaillée par la distance des premiers systèmes de signes : faible signal du bruissement d'une langue des arbres, code de signaux des abeilles et autres insectes bâtisseurs au principe du système de signes de l'architecture : « ...the insects reach critical mass [...] / Architecture.../ tenement of ant and mosque of the hornet... » (*LIF*, 382) La dimension « critique » de cette masse confirme le début de la crise de la coupure, balbutie les prémices d'une nature naturée. Et c'est en effet par la dissonance du langage que le je est enlevé à ce monde, en dépit de son désir d'y demeurer : « but some voice/ barks.../ or howls.../ And I'm pulled from my willowy wisdom through the fur of sleep or dream » (*LIF*, 382). Le rêveur dort au fond du traîneau, protégé du froid par des fourrures : c'est par ce relais métonymique qu'il est appelé vers le troisième étage de ciel, « rising on the grief and joy of animal song » (*LIF*, 383).

La nécessité de dépasser chaque étape de l'ascension des mondes aussi longtemps que le terme visé n'est pas atteint est toujours clairement signifiée, même si la voix auctoriale dans le je reconnaît que certains cieux se quittent plus difficilement que d'autres. Parmi eux, la nature primordiale,

⁴⁹⁰ « And here all's flowering light and the light of flowers !/ The rocks are coming into full bloom ! » (*LIF*, 381)

⁴⁹¹ Sur l'usage de « Sinbad », *supra*, pp. 252 et 274-275.

matricielle, forêt qui n'est pas encore jungle. La rupture de l'harmonie par le sémiotique – route de l'auto-détermination des hommes – est salutaire. Mais des qualités de ce moment antérieur restent exemplaires, source-ressource, dynamique. Dans cette mesure, « la tonalité nostalgique ne se sépare pas de l'espoir d'une restitution » (Sereni, 125).

3.2. « **The Return** » ou les chemins de l'unité

3.2.1. Chevaux multivalents

« I have known personally horses/ Who were more alive than many college professors » écrit McGrath dans « Letter to Wendell » (*Manifesto*). Dans le vert paradis irlandais du « Deuxième Ciel », les chevaux sont verbalement convoqués et inclus à ce monde : « the grasses are being brought forth/ invitation to horses ! » (*LIF*, 382) « Phillohippuc nation » dit Joyce de l'Irlande. Les chevaux sont en effet présents dans le distillat de matière celtique irlandaise de « The Wanderings of Oísin » de Yeats, où McGrath pourrait bien avoir puisé pour constituer l' 'érinité' retrouvée de son « Deuxième Ciel ». La déesse-cheval celtique Epona était suffisamment spécifique aux Celtes pour que les Romains l'importent dans leur panthéon et en fassent la déesse de la cavalerie. Les emprunts du latin aux langues celtes pour tout ce qui touche au cheval, y compris le mot *caballus*, ont été nombreux (Berresford Ellis, 135). McGrath se fait peut-être la mémoire de tout cela, en faisant du cheval le véhicule qui le porte le plus loin vers l'autre côté de la conscience, vers cette limite où pourrait se produire ce basculement du départ de soi et de la fusion dans la nature qui hante le romantisme :

A sleep of animals !

Almost I can enter :

where all is green,

Where the miles are shorter, the winters warmer, but barbed fences

Higher, sharper, than for me :

where the devil is man or a wolf ;

Where color drains from the flower in the smiling charm of the universal

Green ; and the beautiful is the edible...

the dreams furry, far-ranging

Straightforward fore-and-four-footed only ; their boots barn-battering,

Dream-burnished : O rutilant ruminant ruminative right beasts !
– Running the moon-long marches and meadows of the free range
Or racing their shadows in the hot noon or tree-shaded in the high
Afternoon heat : or in streams in the cool evening coming
To rake with their burning hooves their sunbright and cloud-formed images
Magnificent...

and nuzzle their deeper selves in the lucent flow...

Muzzle velvet, mane of moonlight and lightning, tail
Of smoke and aching speed ; and neck of hunger and thunder !

So

Themselves see themselves.

I too.

But, in the world

Of work and need that sacred image fails.

(LIF, 206-207)

L'anagramme approximatif d' « animals » qu'est « almost I » laisse entendre qu'il s'en faut ici de peu pour que la fusion des points de vue – [ai] est aussi « eye » – ait lieu. Le je lyrique travaille à effacer la coupure où l'enferme son humanité : ce passage rassemble ses stratégies pour un devenir-cheval, un point imaginaire de rencontre sous le signe de la dissymétrie à l'extérieur du cheval mais aussi à l'extérieur de l'humain. La coïncidence de l'animal à lui-même est suggérée par le tissu isophonique d'assonances et d'allitérations pour culminer dans la proposition parfaitement symétrique qui dit le non-dédoublement réflexif de l'animal par le truchement du doublement du pronom réfléchi de part et d'autre du verbe de perception car dans cette redondance s'annule le reflet: « Themselves see themselves ». L'image tire sa force de ce qu'elle arrive au terme d'un crescendo où le je a fait feu de tout bois pour rejoindre le cheval ⁴⁹² : transport imaginaire dans ses perceptions sensorielles – la vue en particulier ; inventaire dépassionné des avantages (physiques) et des inconvénients (intellectuels) d'être cheval – la non-conscience du spéculaire perturbe ; tentative de traduction de valeurs humaines (la beauté de la

⁴⁹² « If you are unable to enter directly into the feelings of so many beings different from yourself and, by penetrating to their hearts, *feel* their works, strive at least, by using the intellect as a connecting bond, to attain to such an understanding of them indirectly ». McGrath illustre dans sa tentative d'appréhender le cheval cette approche romantique, recommandée par Wackenroder dans *Herzensergiessungen*, 1797. Cité par Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being* (1936 ; Cambridge, Massachusetts et London, England : Harvard University Press, 1964) 305. [Lovejoy]

nature) dans les termes de la nécessité (« the beautiful is the edible ») ; sape de la position nomothétique hégémonique de l'homme par 'équinisation' du point de vue (« where the devil is man or a wolf ») ; commentaire appréciatif de nature affective (« right beasts ! »), esthétique – « Magnificent », « Muzzle velvet » – ou bien d'allure analytique – « their deeper selves »⁴⁹³ ; hyperbole pour tenter de rendre réellement justice à la taille effectivement sur-humaine de l'animal ; mise en valeur du lien cosmique par juxtaposition héroïque du plus interne, du corporel (peur, faim, douleur, sommeil, rêves), du matériel, au plus lointain (« far-ranging », « the range ») et plus spécialement à l'ouranien insaisissable (« the moon(light) », « sun », « cloud », « lightning », « thunder ») support d'idéaux (rêve, liberté, beauté). Ce feu d'artifices, à travers la synesthésie des images, construit un accès très ouvragé au simple : des chevaux en train de se rafraîchir dans l'eau d'une rivière qui ne se voient pas être et qui ont permis au je un bref instant de se contenir dans les limites de son regard. Le je use du terme d' « image sacrée » pour désigner ce moment où la soustraction ou suspension imaginative de la conscience réinscrit les hommes dans la grande chaîne de l'être, point d'équilibre instable immédiatement mis en péril par la nécessité humaine, constituée du besoin et du travail dans une logique d'exploitation, qui colonise les animaux : l'exil est dans le rejet par la conscience hors de la nature, et, en termes plus politiques, dans le passage d'un réalisme sacré par le caractère englobant de sa saisie du sens du monde – tel que dans la religion des Celtes, qui fort logiquement, place le cheval dans son panthéon parce qu'il rend les plus grands services aux hommes en temps de guerre comme en temps de paix – au règne de l'économique et de la domination qui retourne la nature contre elle-même, sans lui concéder le moindre crédit :

But, in the world

Of work and need that sacred image fails.

Here,

Fallen, they feed and fast and harrow the man-marred small acres

Dull ; and dulled.

Alas, wild hearts, we have you now:

– Old plugs

⁴⁹³ « Deeper » renvoie bien sûr à un « shallower » ou « surface » supposé. Mais puisque l'ensemble du passage est sous le signe d'une tentative d'entrer dans un continent inconnu, la profondeur sera valorisée par rapport à la superficialité.

hayburners

crowbait

bonesack

– Hail !

(LIF, 207)

Le poète communiste se trouve ainsi regretter la perte du plan sacré si elle signifie un appauvrissement, perte d'un sens de l'interdépendance de l'humain et du non-humain doublé d'un sens de la solidarité. L'homme ne sait que gâcher son petit arpent de nature – allusion au *God's Small Acre*, du titre du roman d'Erskine Caldwell – par la domestication exploiteuse. Le travail devient vraiment une chute – « Fallen » – lorsqu'il crée le manque – « they ... fast », conséquence du « world of need ». Les quatre substantifs dépréciatifs pour « cheval » qui suivent ont pour trait commun de le désigner par son incapacité à travailler pour les hommes : aucune reconnaissance pour ceux qui se sont usés au travail. « Je vous salue chevaux de trait et de labour, chevaux de bât, bêtes de somme » s'entend derrière l'unanimité reconnaissant du « hail » whitmanien qui conclut pour la contrecarrer l'énumération d'avaries verbales adressées au vieux *laboureur*. D'un « devenir-cheval » d'inspiration romantique – Deleuze via Spinoza⁴⁹⁴ et le vitalisme de Bergson poursuit la tâche non-terminée du romantisme – qui embrasse la celticité païenne du culte d'Epona –, on glisse vers un manifeste du parti 'écommuniste' : il y a une cause commune des exploités⁴⁹⁵.

⁴⁹⁴ « Ce que la découverte de Shakespeare fut pour l'art et la sensibilité romantiques, la découverte de Spinoza le fut pour la philosophie spéculative [...]. Spinoza [...] devint le héros de la nouvelle philosophie de la nature. Mais le Spinoza de Herder, de Goethe et de Schelling n'est plus l'héritier de Descartes, le visionnaire des causes efficientes. Ce Spinoza que Schelling comparera à "ces très anciennes images des Dieux qui paraissent d'autant plus mystérieuses que leurs traits sont moins animés d'une vie individuelle", est déjà un *Stürmer* qui voit dans la nature la source vivante de l'énergie universelle plutôt qu'une suite morte de causes et d'effets. Spinoza avait conçu l'esprit et la matière comme une indissoluble unité, la pensée de l'étendue n'étant que des modifications d'une seule et même substance infinie. Réinterprétée à la lumière des concepts nouveaux d' "histoire de la nature", d' "évolution", d' "organisme" qui s'étaient frayé leur chemin depuis Buffon et Maupertuis, la *natura naturans* de Spinoza reçut une base biologique d'où surgit une nouvelle représentation unitaire de l'univers. » Kostas Papaioannou, « Hegel et la philosophie de l'histoire », *La Raison dans l'histoire*, trad. et présentation par K. Papaioannou (Paris : Union Générale d'Éditions, 1965) 8-9. On voit comment la description du shamanisme et de l'animisme par l'anthropologie a pu donner une dimension nouvelle à cette pensée de l'unité.

⁴⁹⁵ Dans son recueil de 1934, *Jerusalem the Golden*, Charles Reznikoff, poète proche de la Gauche envers qui McGrath s'est reconnu une dette (Des Pres, Gibbons, 1987, 41-42), intercale – dans la séquence éponyme en quatre parties – le poème III intitulé « *Spinoza* » entre, d'une part, « *The Shield of David* » (II) – où la parole est à Dieu (« worship Me in kindness to the poor and weak, / and in justice to him who takes his hire from your hand ; ») – et, d'autre part, « *Karl Marx* » (IV). Le lien se fait, précisément, par la « représentation unitaire » de la nature (voir note précédente) : « He is the stars, / multitudinous as the drops of rain, / and the worm at our feet, / leaving only a blot on the stone ; / except God there is nothing » (III) vient après « but all the lights of heaven are His » (II) et

3.2.2. « La grande Chaîne de l'être »

La liste qu'établit Arthur O. Lovejoy, des composantes du changement intervenu dans la pensée occidentale à la fin du 18^e siècle et qu'on rassemble sous la dénomination de romantisme, fait apparaître comme centrale la valorisation du différent:

The immense multiplication of genres and of verse-forms ; the admission of the aesthetic legitimacy of the *genre mixte* ; the *goût de la nuance* ; the naturalization in art of the "grotesque" ; the quest for local color ; the endeavor to reconstruct in imagination the distinctive inner life of peoples remote in time or space or in cultural condition ; the *étalage du moi* ; the demand for particularized fidelity in landscape-description ; the revulsion against simplicity ; the distrust of universal formulas in politics ; the aesthetic antipathy to standardization ; the identification of the Absolute with the "concrete universal" in metaphysics ; the feeling of the "glory of the imperfect" ; the cultivation of individual, national, and racial peculiarities ; the depreciation of the obvious and the general high valuation (highly foreign to most earlier periods) of originality, and the usually futile and absurd self-conscious pursuit of that attribute [...]. That change, in short, has consisted in the substitution of what may be called diversitarianism for uniformitarianism as the ruling preconception in most of the normative provinces of thought (Lovejoy, 294).

Ce faisceau de nouvelles valeurs remplaçait la valorisation de l'uniformité et de l'universalité qui avait prévalu de la fin du 16^e siècle à la fin du 18^e siècle et qui s'était réclamée de la nature, « the protean term 'nature' » (*ibid.*, 289) : « *La nature est partout la même* was the premise from which, explicitly or implicitly, the neo-classic theorists had deduced the consequence that art should be the same among all peoples and at all times » (Lovejoy, 294).

précède « We shall arise while the stars are still shining,/ while the street-lights burn brightly in the dawn » (III) (Reznikoff, 1978, 128-129). La pensée de la solidarité complète du monde – de la nature et des hommes – a des sources multiples – dont le romantisme – mais la juxtaposition, en poésie, du militantisme marxiste et d'un égard pour les formes les plus culturellement méprisées de la *phusis* est suffisamment rare pour être notée. Nous nous avancerions à dire que par-delà les divergences entre camps politiques, il y a, dans le tissu idéologique américain, un holisme d'origine religieuse – le slogan « We shall be all ! » des *Industrial Workers of the World* en est une preuve parmi tant d'autres – et que, de ce fait, toute grille de lecture du monde s'y étoffe plus facilement qu'ailleurs : celle d'un marxiste, tourné vers l'histoire, de culture juive ou catholique, se complète ainsi en s'élargissant, par cercles emersoniens, d'un investissement de la nature. Ce holisme vient saper toute opposition frontale minoritaire. La question ne se posera pas s'il s'agit du courant dominant (impérialisme, mondialisation, sens de la destinée mondiale de la nation etc.).

L'inclination de la littérature irlandaise à se faire ventriloque, notée par P. Muldoon, se retrouve dans cette tentative de la voix romantique de se couler dans la singularité de chaque site possible d'émission d'un 'multivers' humain ou cosmique, sous le signe optimiste d'une théodicée ou principe de plénitude du monde (Lovejoy, 299). La gamme de sites est infinie et la voix s'octroie désormais le choix de se mouvoir avec agilité vers des lieux qui n'avaient pas jusqu'ici la parole et à qui il importe désormais de la laisser : paroles minoritaires de l'en bas ou de l'ailleurs. C'est l'accent du romantisme de Whitman, amenant « an enlargement of human nature itself [...] an increase of men's, and nations', understanding and appreciation of one another, not as a multitude of samples of an identical model but as representatives of a legitimate and welcome diversity of cultures and of individuals reactions to the world which we have in common » (*ibid.*, 312). Cette voix est d'abord celle du génie du lieu, du localisé, de la partie, mais aucune partie (ou alors toutes) n'emporte la parole du tout : la figure romantique par excellence est peut-être l'oxymore, pas la synecdoque ou la métonymie. La toile du monde grandit. C'est le poète, compagnon d'ascension de Gary Snyder, qui en atteignant le sommet de Glacier Peak dans les Cascades un jour où la visibilité s'étend sur des centaines de kilomètres, lui demande : « "You mean, there is a senator for all this ?" » Snyder commente, plus tard : « Unfortunately, there isn't a senator for all that. And I would like to think of a new definition of democracy that would include the nonhuman, that would have representation from those spheres. This is what I mean by an ecological conscience ⁴⁹⁶ ».

On voit en quoi le fait de poser une irlandicité va dans le sens de l'attachement des romantiques au lieu. On sait par ailleurs le processus qu'enclenche la sanctification de l'idiosyncrasie, prompte à se transformer, lorsqu'elle concerne un groupe, en sentiment de supériorité, en position de surplomb :

A type of national culture valued at first because it was one's own, and because the conservation of differentness was recognized as a good for humanity as a whole, came in time as a thing which one had a mission to impose upon others, or to diffuse over as large a part of the surface of the planet as possible. Thus the wheel came full circle ; what may be called a particularistic uniformitarianism, a tendency to seek to universalize things originally valued because they were not universal, found expression

⁴⁹⁶ Gary Snyder, « The Wilderness », *Turtle Island* (New York: New Directions, 1974) 106.

in poetry, in a sort of philosophy, in the policies of great states and the enthusiasms of their populations (Lovejoy, 313).

Si le Temps est bien la quatrième dimension, il tend à défaire l'unité du lieu. C'est pour cela que les dictateurs entendent l'arrêter. Mais la montée en puissance de l'histoire au 19^e siècle est aussi une des conséquences de la célébration de la diversité. Le romantisme, dit Lovejoy, est « conscious pursuit of idiosyncrasy, personal, racial, national, and, so to say, chronological » (*ibid.*, 307). Il cite Novalis : « “The more personal, local, peculiar (*eigentümlicher*), of its own time (*temporeller*), a poem is, the nearer it stands to the centre of poetry” » (Lovejoy, 307⁴⁹⁷). Tout peut donc approcher ce centre de la poésie : la poésie tactique d'un je activiste pour sa cause dans un contexte politique précis correspond parfaitement aux critères de Novalis. Seulement le communisme est aussi un héritier de l'aspiration des Lumières à l'universalité édictée par les hommes, décidant de la réalité. « Michelet [...] situe la position de parole de Robespierre en ces termes “ Acte prodigieux de la foi jacobine. On nia le soleil à midi et cela fut cru. [...] . *Nulle réalité n'est réelle contre le mot de Robespierre*”⁴⁹⁸ » .

Le rêve romantique d'union au monde nous semble conformer le passage de *Letter* où s'effectue un devenir-cheval, habité qu'il est par la nostalgie de la fusion. Cette excursion du je se solde par un constat d'exil : le plein de la *physis* est inatteignable et la proximité maximale est encore séparation. Les chevaux se dérobent. Mais, outre la communauté que la tentative construit malgré tout, une conviction démocratique – d'égalité intrinsèque – s'y affirme: il y a désir de renoncement d'un sujet hégémonique à sa centralité. Cheval de retour remettant les pas dans les traces de sa propre tentative de se décentrer, le je mcgrathien revient donc logiquement vers l'infranchissable dans le dernier poème de *Passages Toward the Dark* (1982), le livre ouvert par « *Dawn Song* » : et les retombées de ce nouveau détour frayent encore des voies à l'inaudible.

⁴⁹⁷ La note de Lovejoy renvoie à *Schriften* (18 37), II, 224-225.

⁴⁹⁸ Jean-François Lyotard, « Considérations préliminaires à une histoire païenne : Notes sur la déchristianisation », *Vers une Esthétique sans entrave : Mélanges Mikel Dufrenne* (Paris : Union Générale d'Éditions, 1975) 255-287 ; 256. [Lyotard, 1975]

3.2.3. « The Return »: un frayage pré-post-colonial

THE RETURN

The trees are never the same
twice
the animals
the birds or
The little river lying on its back in the sun or the sun or
The varying moon changing over the changing hills
Constant.
It is this, still, that most I love about them.

I enter by dark or day :
that green noise, dying
Alive and living its death, that inhuman circular singing,
May call me stranger ...
Or the little doors of the bark open
And I enter that other home outside the tent of my skin ...

On such days, on such midnights, I have gone, I will go,
Past the human, past the animal, past the bird,
To the old mothers who stand with their feet in the loamy dark
And their green and gold praises playing into the sun ...

For a little while, only. (It is a long way back.)
But at least, and if but for a moment, I have almost entered the stone.
Then fear and love call. I am cast out. Alien,
On the bridge of fur and of feather I go back to the world I have known.
(*Passages*, 150)

Il y a différentes manières de comprendre la définition du retour dans le titre. Ou bien, « the » désigne un retour précis, toujours le même, celui qui s'impose quand on l'énonce, comme on entend « the sun », linguistiquement posé comme unique. Ou bien « the » donne le retour comme réalisable, voire réalisé. Cette deuxième hypothèse semble se vérifier par la répétition de « I enter », présent simple

justifiable de trois valeurs : itérative, puisque les adverbiaux indiquent des moments divers de l'actualisation du procès (« by dark or day », « On such days, on such midnights ») ; adjuvante, puisque le verbe est discours accompagnateur lors de la reconstitution, pas à pas, de l'action ; performative, enfin, puisqu'il accomplit une action matériellement impossible à rapporter à un référent. Il s'agit de retour dans la nature, 'extrospectif'. À la sortie du poème, il est aussi question d'un retour symétrique, introspectif, marquant la fin de l' 'extrospection'.

Le je professe en prémice un amour total de la nature fondé sur la mutabilité de ses êtres : minéraux, végétaux et animaux. Le positionnement est donc absolument romantique jusque dans l'oxymore rassemblant le permanent et le transitoire. Il y a cependant une mesure de transgression du topos, dans le jeu verbal et graphique du je, s'ingéniant à rendre indécidable la question de savoir si la permanence du transitoire lui importe plus que le transitoire du permanent. Le décrochage visuel de « twice » infirme fugitivement, dans la lecture linéaire, le caractère absolu et permanent de « never ». L'impact du rejet externe et syntaxique de « Constant » est suffisamment fort pour inverser celui de la triple insistance sur la métamorphose (« varying », « changing », « changing ») dans le vers dont il outrepassa la limite. « It is this, still, » complète le dispositif de vacillation. Le statut adverbial de « still » est certes le plus évident. On glosa alors la phrase ainsi : « C'est pourtant cet aspect changeant que j'aime le plus en eux ». Mais il est impossible de ne pas entendre « ce calme », « cette immobilité » – où « still » serait une catégorie dans le sens de « all that is still » – derrière « this, still ». Est-ce donc cela – la constance – ou ceci – qui se donne pour message principal de la phrase précédente, l'amour du changement – qu'aime par-dessus tout le je ? Ou n'est-ce encore que « l'essentiel du je », écho du « Almost I » qu'impliquait le devenir-cheval ?

L'escalier graphique des quatre premiers vers visualise la descente du piédestal humain vers le non-humain du cosmos, geste d'humilité. Le non-humain invalide les différenciations capitales depuis l'observatoire du je en les faisant tourner en boucle : « dying/ Alive and living its death ». Il reste un brouhaha rendant difficile la perception des signaux – « that green noise » – mais il est plus coloré que ne le serait un bruit de fond – « white noise » – et laisse passer un « chant circulaire » : nous avons déjà dit toutes les connotations positives et politiques de ces deux mots chez McGrath.

Une allotopie « désorganisation des règnes » se constitue au fil du poème : l'attribution d'un corps à la petite rivière « allongée sur le dos » et d'une intentionnalité à la pierre ; la capacité du « bruit vert » émanant des arbres de discerner, de parler et de chanter musique ou louanges ; la présence de portes dans l'écorce ; la transformation de la peau du je en tente ; la féminisation et la zoomorphisation partielle (« their feet ») des arbres. Cette allotopie ne se résoud pas. L'ordre ne se rétablit pas tout à fait. L'exclusion du je par le monde végétal peut se produire comme ne pas se produire : « [They] May call me stranger ». Car je a déjà des incursions réussies à son actif : « I have gone [...] / Past the human, past the animal, past the bird, / To the old mothers who stand with their feet in the loamy dark ». Je peut d'autant mieux changer de domiciliation qu'il ne fait que camper en lui-même : il a fait de son corps une synecdoque de l'Indien d'Amérique et peut donc nomadiser entre les ordres. Le je caucasien masculin épouse la condition de ses assujettis : premiers habitants du continent et princeps féminin, habitant de l'obscurité fertile mais lointaine car refoulée. Une situation post-coloniale est propice à une égalité renouvelée entre les ordres, à la circulation entre eux. De franchir, du haut vers le bas, le seuil vers les formes non-humaines de vie qui sont les conditions de possibilité de la vie humaine rétablit la conscience du lien, 'biopompe' entre le sol et le soleil : le passage vers l'obscurité est prélude à une photosynthèse poétique. Les vieux « pieds » maternels du plus profond de la terre produisent des « praises », louanges mais encore poèmes de McGrath : « The Bread of This World ; Praises III », on s'en souvient, clôt la première section de *Passages*. L'échange permet le jeu. Mais cet état est très instable et toutes les potentialités dont il était porteur manquent, de peu, de se réaliser. Je est rattrapé par son humanité alors qu'il avait presque pénétré la pierre. « I am cast out », par son écho biblique, suggère qu'une faute originelle n'a pas été rattrapée. Le retour au monde familier, via « le pont de poil et de plume », est causé par la peur et l'amour : rien n'indique qu'il soit condamné par la voix 'auctoriale' même si on sent pointer un regret dans le contre-rejet d'« Alien ».

Ce texte, tout en se situant dans le droit fil du romantisme, en déborde par plusieurs aspects. Il met en scène un échec partiel de la fusion avec le monde, où on pourra retrouver ce goût du romantisme pour l'imperfection resplendissante. Mais peut-être cet échec particulier ne survient-il que parce que la fusion recherchée est plus radicale dans l'exhaustivité de l'exploration du divers qu'elle présuppose : les pierres n'ont été massivement investies que postérieurement au romantisme, par Rimbaud d'abord,

puis par les poètes du 20e siècle, parmi lesquels tout spécialement ceux qui ont revisité le genre épique : MacDiarmid, Olson, Neruda, David Jones, McGrath, Snyder et peut-être George Oppen ⁴⁹⁹.

D'autre part, « The Return » est le lieu d'un auto-désaisissement politiquement orienté du je lyrique hégémonique américain, qui accueille en lui des voix minoritaires : culte de la terre-mère ou shamanisme aborigène sont des forces que le poète entend et qu'il fait entrer dans son champ. Ils les avance comme des alternatives, pas comme de simples curiosités, piment d'originalité.

4. Double ancrage du romantisme américain : le passager et le pilote

La richesse du romantisme américain est, pour reprendre le couple dégagé par Leo Marx chez Twain ⁵⁰⁰, dans l'hésitation entre la position du pilote et celle du passager, entre science, technique, travail, objectivité, description, étalonnage de la vérité du texte par le monde d'un côté ⁵⁰¹, enthousiasme, imagination et subjectivité de l'autre.

À plusieurs reprises Thoreau met en balance dans son *Journal* les mérites du philosophe et ceux du poète. Il faut lire derrière ces mots abstraits les deux orientations qui sollicitent la littérature américaine pendant la première moitié du 19e siècle. Le philosophe prolonge les ambitions du siècle des lumières ; il défend un idéal d'intelligibilité et observe la nature avec le regard lucide du savant. Le poète, fils du romantisme, s'insurge contre la sécheresse d'une telle attitude ; il veut non pas comprendre, mais sentir, adhérer et, à la limite, se fondre. *Walden* laisse le débat s'établir entre ces deux interlocuteurs mythiques jusqu'à ce que triomphe le second, et avec lui les principes d'une économie transcendentaliste évoqués dans la conclusion : primauté du spirituel, rôle émancipateur de l'art, foi insubmersible en la vie ⁵⁰².

⁴⁹⁹ Concernant Oppen, nous pensons à « Return » (*The Materials*) ou à *Of Being Numerous* (Oppen, 1975, pp. 26-28 et 147-179).

⁵⁰⁰ Leo Marx, *The Machine in the Garden* (London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1964) 323-327. [L.Marx, 1964]

⁵⁰¹ Référence de type « outer mimetic » où la subjectivité et la littérarité sont bridées par la responsabilité d'une représentation du monde qui comporte une part d'exactitude vérifiable (Buell, 93).

⁵⁰² Jean Béranger et Maurice Gonnaud, *La Littérature américaine jusqu'en 1865*, Paris, Librairie Armand Colin, 1974, 180-181.

« Le discours de l'orateur-essayiste peut à l'occasion se placer très littéralement sous l'égide de l'inventeur-technicien », écrit F. Brunet à propos d'Emerson ⁵⁰³. Poe, Melville, Twain, Whitman, Thoreau démontrent tous, à des degrés divers, un intérêt pour l'avéré ou le mesurable. Il est aussi possible de les lire à un niveau documentaire et ces auteurs sont conscients de l'existence de cette strate de lecture. *Life on the Mississippi*, *Specimen Days*, le journal de Thoreau, le matériau baleinier dans *Moby-Dick*, la cosmogonie d'*Eureka*, le calcul des effets poétiques chez Poe ⁵⁰⁴, lestent la fiction et le lyrisme du poids – parfois fantasmé – de l'expérience et de la connaissance. Buell parle de « dream of accuracy » et cite une formule de l'essayiste John Burroughs : « “the beautiful, not *over* but *through* the true” » ⁵⁰⁵. Son plaidoyer pour « a nonfictionalist reading » se rapporte à l'écriture d'environnement mais il nous intéresse doublement en ce qu'il est parfaitement transposable à la littérature engagée :

[It] presupposes that the persona's most distinctive trait is environmental proficiency – not the professional scientist's command of data and theory but the working knowledge of someone more knowledgeable than we, who seeks to communicate what he or she knows in a shareable form. It presupposes that the persona's chief rhetorical resource is exposition, that the metaphorical and tonal and meditative complications enriching

⁵⁰³ François Brunet, « Emerson et la figure de l'inventeur », *Ralph Waldo Emerson : l'autorité du scepticisme*, sous la direction de Sandra Laugier, *Revue française d'études américaine*, 91 (février 2002) 27-42 ; 33. [Brunet] L'essentiel de la démonstration de Brunet consiste à établir la présence d'une asymétrie dans la convocation de l'inventeur et du savant entre les journaux et la partie publique de l'œuvre. Le factuel scientifique et technique est réservé au domaine privé. Son utilisation dans les essais et conférences est essentiellement métaphorique. Mais on retrouve le souci de la double référence ou tout au moins la qualité du double ancrage : les illustrations et métaphores scientifiques ou techniques sont fondées en connaissance (*ibid.*, 28-29).

⁵⁰⁴ « Sonnet to Science », œuvre de jeunesse de Poe qu'il se décide tardivement à publier, oppose certes science et poésie : « Science ! true daughter of Old Time thou art/ Who alterest all things with thy peering eyes./ Why preyest thou thus upon the poet's heart./ Vulture, whose wings are dull realities? » (*The Works of the Late Edgar Allan Poe*, 1850, vol. II, p. 77). À propos de *Eureka*, *A Prose Poem*, et de son ancrage scientifique, on se reportera aux articles « L'Atome orphelin » et « La Physique de Poe », in Claude Richard, *Edgar Allan Poe écrivain*, textes réunis par Henri Justin en collaboration avec M. Gresset et P. Jaworski (Montpellier : Delta, 1990) 273-295. C. Richard écrit de Poe qu'il est « un philosophe de la grande tradition atomiste, même s' [il] prête à la tradition athée une forte coloration spirituelle ou spiritualisante » (*ibid.*, 282). Un article de vulgarisation tel que celui que Poe écrit sur le daguerréotype mêle pareillement une rhétorique du sublime et le souci d'exactitude mesurable : « For, in truth, the Daguerreotyped plate is *infinitely* (we use the terme advisedly) is infinitely more accurate in its representation than any painting by human hands [...] .By its aid, the height of inaccessible elevations may in many cases be immediately ascertained and [...] the drawing of a correct lunar chart will be at once accomplished, since the rays of this luminary are found to be appreciated by the plate » (E.A. Poe, *Alexander's Weekly Messenger*, Jan.15, 1840), < <http://bau2.uibk.ac.at/sg/poe/works/daguerr.html>>.

⁵⁰⁵ Buell, 89 et 462 pour la référence : « John Burroughs, *Ways of Nature* (Boston : Houghton, Mifflin, 1905), p. 208, quoted by Lynn L. Merrill, *The Romance of Victorian Natural History* (New York : Oxford University Press, 1989), p. 139 ».

exposition cannot be distinguished as the sole or even chief ways in which the text becomes artful, that the text's outer mimetic function is as important as its intertextual dimension, and that its selectivity is an instrument for promoting knowledge rather than suppressing it. If the spirit of fiction is that a rose by any other name would smell as sweet, the spirit of nonfiction is that without the name, any flower is more or less a stranger to you" (Buell, 97).

Le romantisme du passager se constitue par la perspective européenne ⁵⁰⁶ :

In the antebellum period, the link between American cultural identity and exurban and preindustrial spaces became one of the enabling myths of American literary nationalism. The American environment became one of its most distinctive cultural resources. European romanticism's canonization of nature afforded anxious post-colonials a means of converting a seemingly irreparable disadvantage (cultural underdevelopment) into an asset » (Buell, 56).

L'aborigène américain, jusque dans le champ du sacré, se situerait plutôt du côté du pilote. Par leur résistance, leur endurance – que célèbre McGrath : « From Indians we learned a toughness and a strength » (*LIF*, 242) – qui démontrent une adaptation technique à la nature et à l'histoire, par leur connaissance empirique, leur animisme pré-scientifique, les peuples premiers peuvent rejoindre la valorisation de la raison et des savoirs dans le marxisme et le communisme, héritiers de

⁵⁰⁶ Dans le texte qu'il consacre à *Two Years Before the Mast* de R. H. Dana, D.H. Lawrence – *Studies in Classic American Literature*, (1923; New York: Penguin Books, 1977) [Lawrence, 1923] – avance une idée voisine de celle du pilote et du passager. « Dana sits and *Hamletizes* by the Pacific – chief actor in the play of his own existence. But in him, self-consciousness is almost nearing the mark of *scientific indifference* to self » (Nous soulignons le marqueur d'Europe et le marqueur d'Amérique). Le livre de l'ancien marin est d'autre part vanté pour son poids de réel : « Dana's small book is a very great book : contains a great extreme of knowledge, knowledge of the great element » (138). Et la connaissance importe à Lawrence, ne serait-ce que comme tremplin vers cette nouvelle fraîcheur de la conscience qu'il poursuit : « We have to know all before we can know that knowing is nothing » (138). La littérature américaine n'a selon lui pas tenté d'approcher réellement la terre américaine, comme l'ont fait en Europe Thomas Hardy ou Millet. « Europe has been loved with a blood love. That has made it beautiful. In America, you have Fenimore Cooper's beautiful landscape: but that is wish-fulfilment, done from a distance [...]. America isn't a blood-home-land ». Lawrence enregistre la différence entre Cooper et Thoreau mais minimise la portée de l'approche du second car trop localiste à son goût : « Thoreau sort of isolated his own bit of locality and put it under a lens, to examine it. He almost anatomized it, with his admiration » (120). La mer seule, selon Lawrence, permet à l'Américain, de se relier organiquement au monde car elle est à la mesure de la déréalisation – [déterritorialisation, dirait Deleuze] – de l'idéalisme américain : « Transcendentalism. Transcend this home-land business, exalt the idea of These States till you have made it a universal idea, says the true American. The oversoul is a world-soul, not a local thing » (120). (Toutes les références de pages renvoient à Lawrence, 1923). Le lien entre holisme et impérialisme (*supra*, note 494) est aperçu par Lawrence.

l'encyclopédisme des lumières. Comme il y a eu une mythologie de la Raison, il y a une raison de la mythologie. Thoreau le naturaliste a soif de savoir ethnologique sur les Indiens d'Amérique :

[il] passa une grande partie de son temps à faire des recherches sur la vie et la culture des premiers Américains. À sa mort, il laissa onze cahiers de notes très serrées, presque trois mille pages, dont, s'il avait eu le temps, il aurait tiré soit une étude ethnologique, avec illustrations et appareil, soit un grand ethno-poème – et pourquoi pas les deux ? À propos d'une de ses lectures sur les Indiens, il note : "On croirait lire l'argument d'un grand poème sur l'état primitif du pays et de ses habitants"⁵⁰⁷.

Face à la nature, la structure de la sensibilité du poète américain mâtine souvent la vision de son génie de l'œil de l'ingénieur⁵⁰⁸. Il sait qu'embrasser le sujet – des noces lawrenciennes avec un territoire

⁵⁰⁷ Kenneth White, « Henry Thoreau, homme du dehors », présentation à Henry David Thoreau, *Journal, 1837-1861*, trad. R. Michaud et S. David, Paris, Les Presses d'Aujourd'hui, 1981, p. 24-25.

⁵⁰⁸ Le déchirement existe aussi en Europe. Chez Goethe d'abord : ainsi que le suggère Philip Cafaro (« Thoreau on Science and System », < <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Envi/EnviCafa.htm> >, de très intéressants parallèles sont à faire entre les écrits botaniques de Goethe et ceux de Thoreau naturaliste, sur le rapport du désir de connaissance à la conscience des limites d'une approche purement scientifique. Quant à l'Angleterre, Seamus Perry écrit : « definitions of English Romanticism have always proved forlorn because they are bound to try to resolve incompatibles ; say 'the invention of the aesthetic' and the 'return to nature' – the whole point of nature being that it is not art. As Eliot put it, with the laconic distaste of someone who's seen through something, Romanticism "splits up into two directions : escape from the world of fact, and devotion to brute fact" » (« In Flesh-Coloured Silk », critique de *Metaromanticism : Aesthetics, Literature, Theory* by Paul Hamilton, *London Review of Books*, 4 décembre 2003 : 16-18). Cependant, même lorsqu'ils 'retournent à la nature', les romantiques anglais nous semblent moins avoir accompagné ou enrichi leur oeuvre de recueil de données brutes: Coleridge, dans *Biographia Literaria*, trouve certes chez Wordsworth « "not seldom a matter-of-factness in certain poems", an "accidentality" in the poems' representation of the world not, that is to say, "the music of what happens" (in Seamus Heaney's phrase) but, well, just what happens » (*ibid.*); en revanche, Keats définit « l'aptitude négative » nécessaire au poète par cette capacité de vivre avec l'incertitude, le mystère, le doute – « without any irritable reaching after fact & reason » (*The Letters of John Keats*, ed. Hyder E. Rollins, 2 vol., Cambridge: Harvard University Press, 1958, I, 193). La défiance des romantiques anglais vis-à-vis d'un réel embrassé dans toutes ses dimensions s'exprime aussi dans leur dénonciation de la machine. Leo Marx décrit ce moment où s'affrontent les points de vue de part et d'autre de l'Atlantique. Aux discours de Tench Coxe de l'été 1787 faisant apparaître la notion de mécanisme comme naturelle, aussi inhérente à la géographie qu'à l'homme – la machine s'inscrivant donc dans un déploiement progressif des principes structurels de l'univers – répondra, entre autres, l'attaque véhémente de Carlyle en 1829 (dans *Sign of the Times*) rejetant l'idée d'une détermination du bonheur de l'humain par son environnement : « If the mind is a reflex of what is, how can it possibly control circumstances ? [...] The image of the machine connotes loss of inner freedom even as it provides outward power. "Practically considered", says Carlyle, "our creed is Fatalism ; and, free in hand and foot, we are shackled in heart and soul with far straiter than feudal chains" » (Marx pp. 161-176 ; p. 173 pour la citation). Carlyle est représentatif d'une hostilité générale du romantisme anglais à l'idée d'une possible rédemption du technologique dans l'espace américain. Cette réaction a un impact certain : « Once the influence of Wordsworth, Coleridge and Carlyle had been felt in America, no writer (whether sympathetic with them or not) would find it possible to use "mechanism" in the unself-conscious, honorific sense in which Coxe uses it » (*ibid.*, 161). La riposte américaine à Carlyle arrive en 1831 avec *A Defence of Mechanical Philosophy* de Timothy Walker et, écrit L. Marx, « the most important value that Walker attaches to the image of the machine is political [...]. The machine represents the possibility of plenty shared by all » (*ibid.*, 187-188). Finalement, l'image américaine s'imposera : « by 1844, the machine had captured the public

‘revirginisé’, ‘déviolé’ – requiert des métissages originaux, paradoxaux en apparence mais l’élán lyrique porte raison et vision, toutes deux principes actifs dans le champ politique :

Oh, sing –

*From the flat prairie issues the Pragmatist,
And from the mountaintop the crazy seer ;
But who will marry, across the iron year,
That raving Virgin who will not be kissed ?*

Oh, sing...

“Of no school of prophets, yet am I a prophet’s son !”

O sing

(LIF, 308)

Territoires de l’oxymore. Ce pragmatiste qu’est aussi le narrateur de *Letter* s’agace de l’enfouissement de la *phusis*, pratiquée par les New Agrarians autour de Cleanth Brooks. La matérialité des saisons terrestres, recouverte par le discours idéaliste, est à retrouver :

O gothick Pile

Of talk ! How, out of religion and poetry
And reverence for the land the good life comes.
Some with Myth, some with visions out of
That book by Yeats would dance the seasons round
In a sweet concord.

But never the actual seasons –

Not the threshing floor of Fall nor the tall night of the Winter –
Woodcutting time – nor Spring with the chime and jingle
Of mended harness on real and farting horses,
Nor the snort of the tractor in the Summer fallow.
Not the true run of the seasons.

(LIF, 84)

imagination » (*ibid.*, 191). McGrath, en marxiste réaliste, s’accommode de la vision américaine sur ce point. La question de l’aliénation par le travail mécanisé est un autre problème.

Mais un rapport non-idéalisé à la nature est compossible avec la constitution et le maintien d'un plan de consistance, de cohérence sacrée du monde : ainsi dans ce passage de *Part III* en forme de catalogue, décrivant l'amoncellement des couches qui protège du froid la famille en route pour la messe de minuit. L'homme est au centre sans y être. Tous les animaux dont la peau le couvre ont été tués mais leur génie bienfaisant accompagne néanmoins le bénéficiaire de ces morts inscrites dans l'ordre des choses, nécessaires pour la survie de l'espèce humaine :

Cocooned in wool and fur : in sheepskin, doeskin ;
In horse blankets and horse-*hide* blankets ; in buffalo-robos
And buffalo-coats ; in pigskin, mink, raccoon and weasel –
In our animal palliaments all togged out ; [...]
[...]
Shadowed by a cloud of animal souls we progress slowly
South.
(*LIF*, 309)

Ou encore, dans un hommage à la valeur d'usage des chevaux, quand troquer le lyrisme élégiaque pour la brutalité documentaire est difficile – car le sujet est sensible pour le Celte-Sioux – l'intervention défictionnalisante de la voix sur elle-même est menée à bien : c'est au dernier acte de la pièce – le plus sanglant – qu'elle parvient à se détacher, concentrée sur la précision des notations. Le bris du lyrique romantique de l'effusion s'y traduit par l'effacement du sujet, la disparition des auxiliaires de la passivation alors que la passivité du sujet est maximale, l'emploi quasi-exclusif de monosyllabes aux fins de bloquer le sentimentalisme à force de laconisme, jusqu'à la libération finale où le cheval est rendu au mouvement des choses. Le blanc de l'avant-dernier vers est espace, libération, expiration ample après la brièveté d'un souffle lyrique retenu pour surmonter le passage des larmes. Le cheval redevient acteur-sujet dans le cycle de la nature :

USED UP

1.

I remember the new-dropped colts in the time when I was a boy :
The steam of their bodies in the cold morning like a visible soul,
And the crimped hairy ring of warmed grass, first circle of sleep.
Spider-legged, later, they ate sugar from my shaken, scary hand.

2.

In a few more years they were broken : their necks were circled
With a farmer's need : with the dead leather legends and collars
of their kin.
Gelded, the wild years cut out of them, harnessed to the world,
They walk the bright days' black furrows and gilded seasons of use.

3.

Now, dead ; swung from the haymow track with block and tackle :
Gut-slit, blood in a tub for pigs, their skin dragged over
Their heads by a team of mules. Cirlet of crows :
coyote song :
and bones
Rusting coulee moonlight : lush greenest spring grass where the body
Leaped.
Three acts and death.
The horse
rides
Into the earth.
(*Movie*, 156-157)

Après le premier cercle magique du rêve, où l'homme n'occupe qu'une position tremblante et marginale, vient le cercle coercitif et castrateur – « were circled », « gelded » – où l'homme soumet pour produire de la plus-value – « gilded seasons of use » – et reproduire son idéologie – « leather legends »⁵⁰⁹. Le dernier cercle, restreint aux animaux du passage entre les mondes – coyote et corbeau – échappe à

⁵⁰⁹ L'or – « gilded » – en tant qu'il symbolise le règne de l'argent, est, pour McGrath, associé à l'impuissance – « gelded » – qu'il génère chez les victimes du système.

l'homme : il s'engrène à la roue des saisons et des êtres. On est tenté de parler d'objectivité romantique issue du *Natursubject* schellingien, élément productif de la conscience et de la nature, repris par Ernst Bloch :

pour esquisser sa propre théorie d'une "attitude d'alliance du sujet à l'égard de la nature" [...]. Cette alliance est définie comme la coproductivité de la *nature en tant que sujet* avec l'homme, ce dernier transformant respectueusement la nature à l'aide de la technique. Il s'agit en somme d'une attitude 'écologique' contrastant avec l'exploitation illimitée de la nature qui est devenue le trait dominant de notre modernité. Bloch en appelle à un rapport de coproductivité entre les forces naturelles et l'imagination constructive et utopique de l'homme [...]. Bloch envisage, dans la perspective de sa pensée de l'utopie concrète, "une coopération du sujet de la nature (*Natursubject*) à l'édification de cette demeure ['humaine non encore adéquatement présente']", étant convaincu que cela est "justement le corrélat objectif-utopique, comprise comme imagination concrète"⁵¹⁰.

« Objectivité politique » semble une contradiction dans les termes mais le sujet qui prend en charge l'opinion exprimée donne celle-ci pour vraie, se fait pilote ou guide : « I'll take you.../ my darlings, my dear ones.../ over the river » (*LIF*, 271). La double référence du romantisme américain dans son traitement de la nature permet cette forme de pilotage aussi. Elle facilite l'agencement entre la communauté lyrique et le communisme épique.

5. Voix de l'Ouest

5.1. Confluents païens

Lorsque Synge, en 1898, se soumet à l'injonction de Yeats – « Go to the Aran Islands ! » –, il part à la recherche de l'âme païenne du pays qui doit nourrir sa renaissance. Son ouest vierge et sauvage – sa nature, ses habitants, sa langue – est imaginé, construit en richesse et ressource de l'Irlande. Muldoon dit de Synge : « [he] embarked on his project of transferring into English something of the

⁵¹⁰ Arno Münster, "Ernst Bloch et le romantisme révolutionnaire", *Europe*, 900, avril 2004, 164-175 ; 169-171. Les citations dans la citation renvoient à Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, t.II, (Paris : Gallimard, 1982) pp 290 et 296.

syntax and metaphorical shape of the Irish language ». Le conférencier émet des réserves sur la conformité du résultat aux intentions, faisant observer le caractère très littéraire de la langue des personnages de Synge : « [it] rel[ies] just as heavily on literary as documentary sources » (Muldoon, 2000, 120-121).

Dans la préface aux *Lyrical Ballads* (1798), Wordsworth et Coleridge disent aussi être allés à la rencontre de la langue du peuple mais leur dessein est d'ordre essentiellement esthétique : « The majority of the following poems are to be considered as experiments. They were written chiefly with a view to ascertain how far the language of conversation in the middle and lower classes of society is adapted to the purposes of poetic pleasure ⁵¹¹ ». La dimension documentaire, ethnographique, du projet par ailleurs classiquement romantique de Synge nous incite à effectuer le rapprochement avec le romantisme américain et son double ancrage, avec, également, l'Ouest pour caution majeure : les habitants d'Aran sont les aborigènes de Synge. McGrath trouve ses Iles d'Aran dans les cultures des premiers Américains. Ce renforcement du grain païen de sa voix passe par le territoire : « From Indians [...] we gained/ A freedom : by taking theirs : but a real freedom : born/ From the wild and open land our grandfathers heroically stole » (*LIF*, 242).

Il y a résonance, susceptible d'une description chronologique, entre l'apparition de l'Irlandais et celle de l'Indien, concomitantes d'un retour à l'écriture de nature qui a pris un nouveau départ avec la rédaction de *Letter* (automne 1954). McGrath retrouve alors devant la nature la perméabilité, la « capacité négative » démontrée par moments dans *First Manifesto*. L'irlandicité est présente, dans *Part I*, essentiellement par hypertextualité : ce filtre, 'crypto-courant' lyrique, fait l'objet de notre première partie. Les aborigènes américains n'entrent véritablement dans la conscience littéraire de McGrath qu'à partir des années 1960, soit le moment de la rédaction de *Part II*, dans laquelle la note irlandaise est plus stridente et moins lyrique. Le commentaire de la déambulation depuis l'église paroissiale de Sheldon jusqu'au petit cimetière indien (*Dakota du Nord*) nous a amené à lire une politisation déchristianisante dans l'irlandicité mcgrathienne de la nature, conduisant vers les premiers Américains. L'attention prêtée

⁵¹¹ William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, « Advertisement », *Lyrical Ballads* (1798 ; London : Penguin Books, 1999), V.

au détail de la nature est, dans *Part II*, souvent plus précise, se concentre davantage sur le référent de l'ici et du maintenant : le monde a une existence propre. Le regard sur la nature est thoreauvien : à la fois plus factuel et plus littéralement organiciste et empathique que celui des romantiques européens. Cette évolution notable entre les deux premières parties du long poème se vérifie par le début de la pratique des formes courtes, telles le haïku. McGrath lit *Book of the Hopi* (1963) de F. Waters vers la fin de la décennie (1969 selon D. Jacobson) et ce qu'il y trouve le saisit suffisamment pour qu'il intègre l'image de la confection du katchína à *Letter, Part II* (1970). Le katchína est introduit très précisément après que le je nous a donné l'histoire des contacts de sa famille avec les Indiens, et dit sa reconnaissance de dette de la nation américaine à leur égard : le soin est laissé alors au lecteur de tirer les conclusions de cette juxtaposition. Entre cette famille irlandaise-américaine et les Indiens, rien ne s'opposait à une coexistence. L'irlandicité explicite, placardée, affichée, impossible à ignorer même pour un lecteur non-averti, vient encore plus tard, avec *Part IV*, publiée avec la première version intégrale de *Part III* en 1985. Il y a eu, entre temps, livraisons de *Part III* en revue dans lesquelles la cible de l'Église est plus désignée que jamais et l'heure, aux règlements de compte avec l'irlandicité catholique. C'est le modèle écologique, animiste, amérindien d'une grande chaîne de l'être qui nourrit le langage de l'alternative aux religions du père qui détiennent le monde et fournissent au capitalisme son idéologie. La reconnaissance du minoritaire aborigène-américain fraye la voie – une fois les comptes réglés – à l'expression expressionniste, multi-ethnique et sans ambages, de l'irlandicité de *Part IV* et entre en composition avec la protestation romantique en faveur du divers et du versant nocturne de l'imaginaire refoulé par les lumières, trouvant son point d'application dans la nature. L'indianisation apporte une pièce décisive au patchwork païen palimpseste dont le poète cosmographe veut la recouvrir pour la recouvrer. Le regard local le plus ancien est caution d'authenticité, contre l'importation du monothéisme, dont l'appauvrissement spirituel est criant, en face de la nature, au solstice d'hiver :

The holy words rise cold in the ghostshapes of our breath,
 Our little smokes and fires that lift the words-made-flesh
 Into the eye of heaven, the bone glare of the moon
 Her celestial pallor
 deathshine...

(All that the priests have left
Of the warm and radiant Goddess who once held all our hands !)
And rise as well to the dark demons stirring around us
Pale in their faint fire whose dream on this night of nights
Is again to be born and burn with that flame the world once was
Before the abstract light of the Father's Heavenly Power
Put out the eyes of the stars and drained the life from the moon.

Cold Heaven, now ! the alienating Pale
Of the Priestly Power Trust, God's Own Monopoly Light,
Has fenced off our fallen world, all ...

– from our true sight –

Insight : all dark now and the motherly magic
That once had opened our eyes and hearts to Brother Flower
And Sister Star and Brother Bear and Deer and all
Sisters and brothers –

Samael

Azazel

Azael

Mahazael

Brothers and sisters : fire, water, earth, air...

Dark...

But the Father offers the Son, that bearded foxfire,
And those ten-watt dusty streetlamps, the Saints, in place of the inner eye !
Oh ! Orient, Paymon, Amoymon, Cham ! Help me reject them !
Palanthon, Sitrael, Thamarr, Sitrami ! Send a true Prophet !
(LIF, 306)

La nostalgie romantique s'équipe de l'ethnographie (sans doute sentimentale mais cela importe peu ici) de peuples dont l'approche de la nature est magique et pré-scientifique, afin de refuser la confiscation de la nature par la logique impérialiste de l'Occident capitaliste chrétien : on retrouve le potentiel révolutionnaire du transcendantalisme américain et, une fois encore, le nom de Thoreau vient à l'esprit.

La « déesse blanche » de Graves, les démons des forces naturelles refoulées et la conscience cosmique des Indiens d'Amérique sont au-delà de la clôture, « beyond the pale », « la Pale » de l'histoire irlandaise, qui désignait vers 1450, la peau de chagrin de territoire sur laquelle le gouvernement anglo-

normand de Dublin était encore en mesure d'exercer une autorité directe et qui s'étendait sur une cinquantaine de kilomètres au nord de Dublin, et sur un peu plus de trente kilomètres à l'intérieur ⁵¹². La matière irlandaise sert donc littéralement à l'expression du dépassement d'un de ses propres aspects ; l'hypothèse d'une déesse-mère, visée au travers de toutes les muses, que cherchent à fonder les recherches de R. Graves, s'appuie par ailleurs largement sur du matériel emprunté à la civilisation celtique. Et McGrath souscrit avec enthousiasme à cette proposition païenne, révolution dans la révolution ⁵¹³ : « It was then that THE McGRATH/ took Creation in hand// AND THE McGRATH, because SHE was a KIND WOMAN [...] » (*LIF*, 367).

Le sentiment, éprouvé par J. Beeching, que McGrath voyait ses ancêtres irlandais en Sioux, est donc confirmé par la chronologie de l'utilisation du matériel se rapportant à ces deux composantes ethniques de la voix mcgrathienne. Sur un substrat celtique qui prédisposait à sa bonne réception, la connaissance élargie des Indiens (non plus seulement les guerriers des Grandes Plaines mais aussi les cultivateurs du Sud-Ouest) a ouvert grand la porte à l'irlandicité, les deux cultures renforçant mutuellement leur présence par leur inscription dans la nature.

5.2. L'écriture d'environnement : entre transparence et *tall tale*

McGrath est romantique quand il rapporte la parole, reconstruite, de qui a, ou aura eu, un devenir-Indien dans son rapport à la *phusis*, au point de se confondre à jamais avec elle :

Last, they've gone

⁵¹² Roger Stalley, « Le long Moyen Âge : du douzième siècle à la Réforme », in Brian de Breffny (sous la direction de), *Le monde irlandais*, trad. Anne Fillon (Paris : Albin Michel, 1978) 70-97 ; 90.

⁵¹³ Lyotard décrit tous les efforts déployés par les Jacobins pour refouler les femmes hors du corps citoyen, ne leur laissant d'autre choix que d'y être vierges-déeses Raison ou prostituées. Mais les échappées hors des proscriptions dominantes de l'époque, sont constantes, au mépris des définitions. Lyotard nomme « principe païen » ces essais de « transexualisation du corps social ». Ceci donne une profondeur supplémentaire, nous semble-t-il, à la convocation de figures principielles féminines du sacré, associées à une vision organiciste amérindienne du monde, par le communiste McGrath. Lyotard conclut son étude sur un exemple appartenant à la pleine période du romantisme : « Après le coup d'État du 2 décembre 1851, les républicains formèrent des sociétés secrètes. L'une d'elles s'intitula *La Marianne* : c'est de ce nom que les royalistes nommaient la République, emprunté au roman de Marivaux pour désigner une fille légère et versatile, croyaient-ils. En réalité, comme l'écrit Spitzer, " le sujet de la vie de Marianne n'est pas tant le récit de telle vie de jeune fille intrépide, mais la *glorification du principe féminin dans la pensée humaine* se révélant dans la vie et dans la littérature". Ce " principe féminin" ressemble beaucoup à notre principe païen » (Lyotard, 1975, 287).

Back to the land :

in ten thousand little lost graveyards, forgotten:

[...]

And now where the fence lines join,

In deserted coigns and corners abandoned they enter the night-rock...

In the lilac-choked encampments of the older dead, in a grave plot

(Where in summer the wheat like a bright sea breaks and in winter the fallow

Encroaches) under the last of the true prairie, the last

Of the wild grass.

Forgotten.

Lost as the last Indian :

Who were good men in their time: a century or a cemetery ago.

(LIF, 248)

Réduits à la transparence fusionnelle et mémorielle, ces effacés ont auparavant été – présuppose la voix romantique – en accord à l'unisson mais aussi en résonance bruyante avec le grand dehors. Comme l'écriture d'environnement, leur rendu en écriture oscille entre la transparence du verre et la surcharge la plus terrestre.

5.2.1. L'œil émersonien, solvant d'empires

Il y a Bill Dee dans *Dakota du Nord*, dont l'œil de verre qu'il glisse au fond du tord-boyaux offert au visiteur est emblématique de la transparence à la nature prêtée par Emerson au poète – « As the eyes of Lyncaeus were said to see through the earth, so the poet turns the world to glass, and shows us all things in their right series and procession ⁵¹⁴ » – en même temps qu'il est référence directe à ce moment de l'essai *Nature* décrivant la jubilation ressentie en traversant un pré communal un soir qui n'a rien d'enchanteur : « Standing on the bare ground [...] all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball ; I am nothing ; I see all ; the currents of the Universal Being circulate through me ; I am a parcel of God ⁵¹⁵ ». La rugosité voire l'opacité de l'écran dialectal que l'effet de réel recherché à travers la transcription des mots de Bill Dee donne à entendre, est paradoxalement censée représenter

⁵¹⁴ « The Poet » (Emerson), 270.

⁵¹⁵ « Nature » (Emerson), 39.

cette absence de hiatus entre l'homme de l'Ouest et la nature ⁵¹⁶ : « – “Just take a swally uh *that* and say what yer innards/ Perdick fer the follyin' winter ! Take a *glass* eye view of the world 'n/ *Change yore luck !* ” ⁵¹⁷ » (*LIF*, 251). Ainsi s'exprime « Bill Dee : last of the old bronc-stompers/ From the gone days of Montana mustangs we used on the farms/ For light work and for riding and the pure hell of having/ Outlaws around... » (*ibid.*, 251). Il n'est aucun obstacle dans son mode d'habitation de la nature. Son domicile est « Ground zero/ Bill Dee/ at home on the wind,/ Adrift and at home in the universe » (*LIF*, 255). Il est transparence et immatérialité :

free men

[...]

For Bill Dee in winter a treeful

Of moonlight.

[...]

And in summer

Forty acres of butterflies fenced by verticil ⁵¹⁸ sun.

Now : mackerel sky : the cloudy bones of the wind ;

Slow air climbing the light and the little stair

Of dustmote, waterdrop, iceflake weightless celestial blue...

(*LIF*, 255)

Mais Bill Dee, œil de verre du regard de personne, sédiment transparent du paysage, est aussi celui qui peut, par son savoir-faire face à la nature, en recevoir le mieux la puissance de rébellion et permettre de

⁵¹⁶ Rien de neuf dans ce calcul du carnavalesque. On entend les fossoyeurs de Shakespeare.

⁵¹⁷ La familiarité de McGrath avec les choses indiennes autorise à émettre l'hypothèse qu'il a surdéterminé d'un sens aborigène cette souplesse d'utilisation qu'a Bill Dee de son œil. Cet habitant des Sand Hills – « [which] show no sign/ Of natural order » (*LIF*, 252) – ressemble à Coyote: « Idiot! Il jongle avec ses propres yeux ! Il ne sait pas même distinguer la partie du tout, ce qui est à lui de ce qui est à l'autre » (Florence Delay, Jacques Roubaud, *Partition rouge*, Paris, Le Seuil, 1988, 94), [Delay, Roubaud]. La farce de Bill Dee est bien dans l'esprit joueur de Coyote : « Coyote continua à marcher. Puis il s'arrêta, il s'enleva un œil, puis il s'enleva les deux, puis il joua, puis il s'arrêta, puis il remit ses yeux » (*ibid.*, 110).

⁵¹⁸ « Verticille », dont l'étymologie renvoie au latin *vertex*, « sommet », est un terme de botanique désignant un « groupe de plus de deux feuilles qui naissent au même niveau sur la tige, en anneau » (*Robert*) : le paronyme choisi par McGrath pour qualifier ce qui se trouve à la verticale de la terre prévient les dérives métaphysiques.

jouir du souffle de liberté de la présence de hors-la-loi, leur non-humanité de mustangs du Montana ne leur ôtant nullement leur valeur exemplaire ⁵¹⁹. « The constraints of human perception, and of art, make zero-degree interference impossible. And yet not only can we dream of that impossible goal [...] we may also hope for concrete results [...]. Within the centuries-long series of recorded encounters between observer and landscape in American history are countless examples when the eye's 'empire' is suspended and the eye is educated, the mind shaped, whether for the nonce or forever, by the land's template » (Buell, 81). De ces voix de l'Ouest – d'Inishmore ou des Sand Hills – dont le grain païen épouse la non-domesticité réelle et fantasmée du lieu, transparentes à leur référent, jusqu'à cet autre Rêve américain – écologique et littéraire – d'une interférence du filtre humain sur l'environnement qui tende vers zéro, court en effet un fil protestataire dont le but est l'effacement de l'inscription d'ordres jugés répressifs qui ont capturé le monde dans leurs signes ⁵²⁰.

Les « actes d'effacement » ont valeur de « paradigme de la démocratie » – donc une signification politique – chez Emerson : ainsi voit-il le « protocole du portrait photographique, dans lequel "l'artiste s'écarte et vous laisse vous peindre vous-même", rendant ainsi le citoyen responsable de son image » « à travers des procédés 'objectifs' » (Brunet, 29 et 37). « Un retournement émersonien et romantique

⁵¹⁹ Qui sait si le personnage n'emprunte pas quelques traits à Big Bill Haywood, le dirigeant des *Industrial Workers of the World* ? La ressemblance du prénom mise à part, deux autres détails, dans le portrait que trace de lui J. Dos Passos dans *The 42nd Parallel*, piquent notre curiosité : « He lost an eye whittling a slingshot out of scruboak. [...] Bill earned money as he could [...] breaking colts [...] » (Penguin Books, 1966; 90). (Frank Little, autre grande figure des *I.W.W.*, dont la mort est aussi racontée dans l'œuvre de Dos Passos, était aussi borgne ainsi que Charles Lambert, autre membre du dernier comité directeur du syndicat avant la Première Guerre mondiale [Dubofsky, 186]). Sur la cause de l'accident elle-même, nous trouvons, quatre pages avant la première mention de Bill Dee, le tableau des saisonniers désœuvrés pour cause d'orage, qui évoque « the master-whittlers : carvers of fans, // And wooing in the watertrough-shade-Workers'-University: the spadehanded/ Fellow-worker-comrade-professor expressing Marx! » (*LIF*, 214) Big Bill Haywood termina son existence à Moscou : ses cendres sont enterrées sous le mur du Kremlin. Son portrait est suivi d'une section « The Camera Eye », elle-même suivie d'une section sur Mac, le personnage principal du roman, militant de l'*I.W.W.*, dont le parcours diégétique se termine au Mexique, où il prend la décision de rentrer aux Etats-Unis. Coïncidence ? Nous avons, à plusieurs reprises, dit le rôle joué par un autre Mac dans la vie militante de McGrath (voir en particulier première partie, III, 2.2.) : devenu indésirable aux Etats-Unis lors de la chasse aux sorcières de l'Après-Seconde Guerre mondiale, il est contraint à l'exil au Mexique (voir introduction, III, M., 1., *Part I*, XII, 3) ; L'ancêtre littéraire, lui, se rend au Mexique de son plein gré en 1913 pour y soutenir la révolution : « Mac stammered a few words [...] that [...] classconscious American workers were watching the Mexican revolution with big hopes, and ended up with the wobbly catchword about building the new society in the shell of the old » (Dos Passos, 116). La littérature remotive un nom propre par l'écho contrastif qu'elle fait résonner : la privation de liberté d'Arthur Blair, alias Mac, est mesurée par rapport au souffle de liberté dont le Mac fictionnel est porteur. Le projet épique de McGrath se renforce de ces références à son prédécesseur en épopée.

⁵²⁰ La télévision est désignée comme participant à cette capture-aliénation. Lorsque Bill Dee arrive, au lieu des Rois mages attendus, un poste de télévision sous le bras, il est interviewé par un « we » associant le « je » au lecteur : « "Hi, Bill ! I see/ You're still viewing the world through that obfuscatory glass eye -" » (*LIF*, 296).

typique », écrit encore F. Brunet, « veut que les principes et les valeurs de l'action rejoignent ceux de la passion » (*ibid.*, 37). La nature – et ses habitants premiers – est image de la colonisation-zéro, quand jusqu'aux objets se désintègrent pour rejoindre la démocratie des atomes : « Near the house an antique car is racing into the ground/ And releasing its onetime overpriced atoms into the void/ At the speed of rusty light.// Hung from the wall, abandoned gear goes into the weather » (*LIF*, 252) ⁵²¹.

Nous avons fréquemment recouvert dans nos pages le terme d' « irlandicité » par celui de « celticité », lorsqu'il nous paraissait utile et possible de réunir plutôt que de séparer. Paul Durcan nous rappelle, à propos de l'Irlande, que la sédimentation des civilisations en un lieu repose sur une succession d'oppressions. Il retrouve, au terme de sa traversée archéologique, un regard et une voix parlant la nature :

BEFORE THE CELTIC YOKE

What was it like in Ireland before the Celtic yoke –
Before war insinuated its slime into the forests of the folk ?

Elizabethan, Norman, Viking, Celt,
Conquistadores all :
Imperialists, racialists, from across the seas,
Merciless whalesback riders
Thrusting their languages down my virgin throat,
And to rape not merely but to garotte
My human voice :
To screw my soul to orthodoxy and break my neck.

But I survive, recall

⁵²¹ P.Y. Pétilion parle de « la double lecture qu'ont toujours faite du mot *waste* les fictions d'Amérique » compris comme effacement de la présence humaine, « monde de fragments disjoints qui s'est dégradé jusqu'à n'être plus » d'une part, « terres vagues et vaines d'avant la clôture de l'espace, [...] vaste espace mouvant qui ne s'est pas encore fixé, mouvant comme les sables, *vaga arena, shifting sands* [...] où l'on peut encore vaguer, divaguer » d'autre part (Pétilion, 1979, 203-204). Cet empire en dissolution des abords de l'habitation de Bill Dee se fonde dans un territoire, une géologie elles-mêmes nomades (*infra*, cette partie, II, 6.2.1.). Toute construction idéologique projetant une mutation [*shifting*], trouve là un terrain de choix.

That these are but Micky-come-latelies
Puritanical, totalitarian, by contrast with my primal tongue :
My vocabularies are boulders cast up on time's beaches ;
Masses of sea-rolled stones reared up in mile-high ricks
Along the shores and curving coasts of all my island ;
Verbs dripping fresh from geologic epochs ;
Scorched, drenched, in metamorphosis, vulcanicity, ice ages.

No Celt
Nor Viking, Norman, Elizabethan,
Could exterminate me –
I am as palpable and inscrutable
As is a mother to her man-child ;
If you would contemplate me
You will know the terror that an old man knows
As he shrinks back from the grassy womb of his chirping
mamma.
In Ireland before the Celtic yoke I was the voice of Seeing
And my island people's Speaking was their Being ;
So go now, brother – cast off all cultural shrouds
And speak like me – like the mighty sun through the clouds.
(Durcan, 1993, 31-32)

Le regard atteint au terme d'un dépouillement opéré par le je lyrique (« I ») vers l'anonyme collectif du lieu (« my island people ») est non-médié : la translucidité – « through the clouds » – sinon la transparence, est contestation de l'opacité des empires – religieux, économiques, militaires, nationaux, régionaux ou planétaires ⁵²².

⁵²² On objectera que le je lyrique demeure. Recolonise-t-il par essence la parole de ceux qui parlent à travers lui ? La question est formulée en ces termes par Buell, à propos des aborigènes américains : « Lyric subjectivity might seem, on the face of it, to be a form of expression hostile to the elements of Native American 'difference' most often criticized as lacking in Euro-American culture : the sense of the individual as inseparable from tribe and bonded to place in a relationship in which nature is not 'other' but part of a continuum with the human » (Buell, 19). L'efficace de la parole d'opposition passe souvent d'abord par une maîtrise la plus parfaite possible des formes d'expression hégémoniques : les écrivains de la négritude sont l'exemple qui vient à l'esprit. L'appropriation vient ensuite. De plus, le travail poétique effectué par la modernité sur le je lyrique, fait que le champ de ce qu'on entend par sujet s'est élargi à toutes sortes d'individuation, pleines ou blanches.

5.2.2. *Tall Tale* : du folklore à l'utopie du territoire

Luminous, the river snow unscrolls a white
Tall, telltale (*LIF*, 239).

Le premier critère énoncé par L. Buell pour déterminer si un texte appartient ou non à l'écriture d'environnement dit ceci : « *The nonhuman environment is present not merely as a framing device but as a presence that begins to suggest that human history is implicated in natural history* » (Buell, 7). Il donne pour exemple la théorie d'un 'déterminisme climatique' soutenue par un personnage de *Passage to India* de Forster. Ainsi Hegel, faisant dans son cours sur l'histoire une place aux raisons de la géographie, manifeste une conscience de l'homme comme pris dans la plicature du lieu. La position du sujet la plus adéquate pour traduire cette conscience n'est pas une mais multiple. Buell donne comme exemplaire la formulation suivante parce qu'elle tente de rendre toute la complexité de la question :

“To present an environmentalist's point of view in a personal voice. To immerse the person, the personal voice, in an environment. To deny the self and affirm the environment. To deny the environment and celebrate the self. To view the self as a product of its environment and the environment as a product of the self. To view the self as a metaphor for the environment and the environment as a metaphor of or for the self. Such is the habit and the strategy of the self-conscious ecologist, the man at Walden⁵²³” (Buell, 179).

La fidélité au lieu peut donc passer par un je amenuisé déléguant sa voix, se désubjectivant ou au contraire par un je mettant en scène le gonflement de son verbe. Une modalité de ce second cas de figure est illustrée par le *tall tale*, typique à la Frontière, qu'il faut certes lire à la lumière de ses racines irlandaises (c'est le cas de l'épisode de la main autonome dans *Letter, Part III*) mais aussi comme émanation, fonction d'un lieu, selon le modèle de Charles Olson, *topos/typos/tropos*⁵²⁴. Olson dit matérialiser graphiquement dans son texte l'espace américain par l'utilisation de majuscules. L'étendue

⁵²³ Peter Fritzell, *Nature Writing and America: Essays upon a Cultural Type* (Ames: State University of Iowa Press, 1990) 189.

⁵²⁴ *Supra*, 138-139.

et le volume font partie intégrante du *tall tale* mcgrathien et, par l'espace métaphorique de l'inflation de l'hyperbole, par l'outrance rhétorique génératrice de comique (associé par Bakhtine au dit régional), il nous semble justifié de suggérer qu'on se rapproche mimétiquement des sujets de la nature qui sont traités à l'occasion, extrêmes eux aussi à un titre ou à un autre. *Sturm und Drang*. Pierre-Yves Pétillon décrit le *tall tale* comme expression de la recherche d'un « parler [...] aux dimensions extravagantes du continent, [permettant] de mimer par un langage hyperbolique la 'spaciosité de la République' » (Pétillon, 1979, 18). Telle tempête emporte tout sur son passage : « pushing down on your hat/ Were the vagrant farms of the north : Montana, Saskatchewan,/ With the farmers still on them, merrily plowing away,/ Six inches over your head » (*LIF*, 63). Telle tâche accomplie par grand froid fait du je la réincarnation de Paul Bunyan ⁵²⁵ : « Tree of rusty stone : it kicks out sparks like flint ». Les étincelles de la hache prennent des dimensions cosmiques : « Elzevir edition meteors, pigwidgeon-planets ». Marque-t-il une pause que c'est la création entière qui se met à son diapason : « And now a great hush : the universe halts : holding its breath/ For the death of those infant worlds and the great shout of this my labor// Halts for a moment ». Quand il reprend le travail, « the little world awakes, scolding:/ "The bronco's back on the range ! The lunatic's in the trees,/ Chopping wood for the purest hell of it, wouldn't you know !"/ And the crows come by to stone me, and the jay is filing his tongue ». Les répercussions de son labeur sont immenses : « And one blow does all this ⁵²⁶ ». On aura noté que l'amplification verbale du sujet humain s'accompagne cependant d'un partage des voix avec le monde : l'imprimeur hollandais Louis Elzévir (1540-1617) dont le style avait quelque chose de forestier – « firm hairlines and *stubby* serifs ⁵²⁷ » dit *RHD* – prête ses caractères aux parcelles incandescentes issues de l'arbre ; tout le règne animal témoin de la scène s'exclame et tempête avec la langue acérée de l'oiseau bleu whitmanien pour donner le ton. Toutes les pommes que le narrateur pose au fil de son texte font de lui

⁵²⁵ « This legendary hero of lumberjacks throughout American possessed strength, speed, and skill that matched the vastness of North American [...]. According to legend, Paul Bunyan and his giant blue ox, Babe, left many a mark on the landscape, receiving credit for creating Puget Sound, the Grand Canyon, and the Black Hills, among others ». Le récit complet des aventures de Paul Bunyan est consultable en ligne à l'adresse suivante : <https://www.gutenberg.org/cache/epub/70060/pg70060-images.html>.

⁵²⁶ Toutes citations se rapportant à cet épisode, *LIF*, 176-177.

⁵²⁷ Nous soulignons.

une manière de Johnny Appleseed, autre figure légendaire⁵²⁸ à la mesure du continent américain, jouissant d'une égale faveur auprès des colons et des tribus aborigènes. Le *tall tale* mâtiné d'Henry Miller et de D.H. Lawrence trouve aussi son souffle dans les grands espaces. Ainsi l'ancienne ultime frontière des pionniers devenue, pendant la Deuxième Guerre mondiale, lieu de débauche 'incontinentale' :

Anchorage, Alaska, a little nugget of dung
Hung in the eye of legend, in the quick-summer ice of gold braid.
[...]
The whores
Were working three rooms at once –
For the dressing, the undressing and the business,
And the whorehouse lines, past the General's house, went round the block and past
The Athabaskan, the Great Slave, past WhiteHorse, Winnipeg,
Past Kalamazoo and Boston, toward Independence Hall,
Where the last yardbird was easing his fly in the cold light
Of the north and towering stars.
(LIF, 100)

Je revoit un amour de jeunesse comme une symphonie des sphères où le macrocosme se fait l'écho du microcosme : « Belly of smoke wheat, // Oh as to a citizen of Jupiter's moons, / Your soft enormous breasts, over the bare horizon, / Loom, golden and dusky rose, tremendous planets » (LIF, 34).

La réaffirmation hyperbolique de la présence massive de l'espace est la clé du passage entre deux pôles du temps, le premier aliénant, le second libérateur : éternité ou temps immobile de la liturgie d'une part qui sont négations du détour par l'espace de la terre ; temps retrouvé de l'Histoire d'autre part où le mouvement et le devenir reprennent un sens et une direction. « Ce temps est profondément *spatial et concret* ; séparé ni de la terre, ni de la nature [...]. La vie humaine et la nature sont perçues dans les

⁵²⁸ « For forty-nine years, John Chapman ("Johnny Appleseed") roamed the American wilderness, devotedly planting apple trees. The reason for John's mission is unknown, although it's said he dreamed of a land covered with blossoming apple trees; of a land where no one went hungry because apples were plentiful ». https://en.wikipedia.org/wiki/Johnny_Appleseed

mêmes catégories » (Bakhtine, 1978, 352⁵²⁹). La vigilance est de rigueur pour ne pas succomber aux sirènes du sacré du christianisme dont la ruse consiste à venir se superposer à des intuitions païennes, par exemple un soir de Noël à minuit :

Only a clever invention of Space keeps objects separate
In this hour when all elements are called by the distant Word
As before the Beginning when all was harmony of Angel and Demon :
Before the Divisions : when animal and angel sang together...
Nothing but echoes now, though ancient memories stir...
(LIF, 343)

Le *tall tale* est un mode parmi d'autres du lien fort de la langue mcgrathienne au terrestre. La catégorie bakhtinienne du carnivalesque, ainsi que le montre Terrence Des Pres⁵³⁰, permet de saisir la teneur de ce choix esthétique d'un langage qui ne rejette aucun aspect de la vie. Bakhtine a été fasciné par le médecin-écrivain Rabelais pour beaucoup de raisons. Mais parmi les principales, figure la non-exclusion, dans la forme et le fond, de tout ce qui est tabou pour les puritanismes – communistes ou religieux : le corps, le rire, les jurons, la langue vernaculaire. Ceci représente, à ses yeux, la forme la plus fondamentale de fidélité absolue à la culture populaire, à la terre et aux hommes, qu'il nomme le folklorique, et qui est dans la continuité naturelle de cet espoir de liberté qui a porté la révolution d'Octobre. *Morphologie du conte* de Propp témoigne aussi, à sa façon, de ce souci du populaire. Khlebnikov trouve un matériau riche dans les légendes des régions qu'il traverse durant sa vie. La Russie sur le fond de laquelle écrivent ces théoriciens de la littérature est une nation paysanne. Bakhtine voit chez Rabelais la possibilité littéraire de concilier restitution intégrale du réel – y compris le plus cru et le plus profane – et sa transfiguration par un rire qui emporte toutes les antinomies et les préventions. La lecture bakhtinienne de McGrath par Des Pres, jouant sur les sens propres et figurés liés à « earth », se fait dans les mots d'un agrarien inverse, mimétiques d'une sacralisation de la terre mais profanatrice

⁵²⁹ Les « fondements folkloriques du chronotope rabelaisien » selon Bakhtine joignent à l'analyse littéraire un hymne matérialiste à l'homme primitif prélapsarien qui recueillait la pleine adhésion de McGrath (Bakhtine, 1978, 351-366). Voir pages suivantes.

⁵³⁰ Terrence Des Pres, « Thomas McGrath », *Life*, (158-192). [TDP, 1987]

de tabous de la représentation. Des Pres s'appuie sur ce mélange de louange et d'insulte dans la première évocation du clan familial :

Took them ? They came –
Past the Horn, Cape Wrath, Oxford and Fifth and Main
Laughing and mourning, snug in the two-seater buggy,
Jouncing and bouncing on the gumbo roads
Or slogging loblolly in the bottom lands –
My seven tongued family.
[...]
Conched in cowcatchers, they rambled at my side.
The seat of the buggy was wider than Texas
And slung to the axles were my rowdy cousins ;
Riding the whippetrees : aunts, uncles, brothers,
Second cousins, great aunts, friends and neighbors
All holus-bolus, piss-proud, all-sugar-and-shit
A goddamned gallimaufry of ancestors.
The high passes ?
Hunter of the hornless deer ?
(LIF, 6-7)

En l'espace de quelques pages, les commentaires de Des Pres laissent transparaître sa propre célébration de la 'terrestrialité' : « the earthward pitch of the whole » ; « language [...] packed with loamy energies as earth itself » ; « *the new world starts by getting down to earth* » ; « earth reasserting its claims against the worldly cities of air » ; « the earth pushes back » ; « the human body is the foremost location of this earth-world antagonism » ; « earth's domain » ; « contact with earth is renewed » ; « enlistment of the powers of earth against whatever world is pressing to extradite its earthly foundations » ; « powerful earth-image » (TDP, 1987, 182-191).

L'action symbolique du carnaval est la suspension des hiérarchies officielles et le rétablissement d'une égalité radicale : rien n'est à l'abri de la dérision et tout peut être dit. « The lower forms of humor prevail – jokes, puns, parody, slapstick and clowning. In this festive manner contact with earth is renewed at the gross level all men and women share. Consciousness is anchored in the physical

foundation of life, the belly and the genitals especially » (TDP, 1987, 187). Le carnivalesque fertilise métaphoriquement la langue de l’engrais des excréments – « piss-proud », « sugar-and-shit » – qui sont puissance de renouveau. La multivalence sémantique des mots interdits par les conventions (voire la loi) ne les attache à aucun site d’émission : « it is [...] a language independent of scene, wording in no way tied to a specific place or time or class or subject matter » (TDP, 1987, 184). Par là, ils font interface, occupent le bord, sont bordure : « this is an idiom that can be used both to curse and to bless, to reduce and magnify, to pull down and elevate » (*ibid.*, 184). Ils sont terrestres mais déterritorialisés : « The remarkable thing about this kind of language, slang and curse words especially, is that its status as an agency of symbolic action, in Burke’s sense, exceeds any referential or descriptive function it might also have. And being ‘unofficial’, it is invested with powers of the border, wickedly alive » (*ibid.*, 184). « Powers of the border » retrouve en fin de compte le langage fleuri de la Frontière et le *tall tale*.

Car l’excès et l’exagération du carnaval et du carnivalesque, manifestes dans le portrait de famille de McGrath, ont aussi été un non-écrit américain jusqu’à Mark Twain, sont un vernaculaire ancré dans le réel du régional où l’archaïque – qui selon le lieu renvoie au tribal-dialectal ou à la langue littéraire – côtoie le vulgaire et le baroque, où la jubilation du son semble contester la norme de la non-redondance pour le meilleur et pour le rire. « Myself : straw-monkey. Jester at court » (*LIF*, 18) dit de lui-même le ‘je-persona’ de neuf ans, confronté à l’épreuve de sa première moisson. Il se place en dernier dans la galerie de portraits des rouages de l’équipe, contrepartie comique de la machine à vapeur et de son mécanicien – « Aloof as God » (*ibid.*, 18) – qui ont ouvert le tour d’horizon. Il est confronté à des forces intimidantes : il est la paille face au métal. Le carnivalesque est le seul moyen dont il dispose, *a posteriori*, pour corriger la vision d’un déséquilibre de forces écrasant. L’irrespect heureux lui fait voir à la fois les faiblesses et les forces positives de ce qui l’impressionne : « Feathered in steam like a great tormented beast/ The engine roared and laughed, dreamed and complained,/ And the petcocks dripped and sizzled » (*ibid.*, 18). Le *tall tale* nourri par la confrontation avec l’inconnu est tentative d’apprivoiser cet inconnu, d’être à la hauteur : il est compensation humoristique d’un déficit de forces. Chez McGrath, « a grotesque, expansive laughter tuned to the Stevensian notion of imagination as a “violence within” that pushes back against the world intruding » (TDP, 1987, 182). « With McGrath an American Vulgate comes into its own, a *basso continuo* of the populace at large » (TDP, 1987, 184). Et

l'entrée en poésie de cet idiome issu de l'oralité et historiquement reterritorisable via l'Irlande mais surtout via l'espace américain des pionniers est reçu par Des Pres comme le travail d'un archiviste – ce qui l'expose à des difficultés de réception – et compris comme arme politique :

As a diction, the lines above ⁵³¹ might be called the magnified colloquial, a colorful popular idiom found almost anywhere (at one time) in rural America, certainly in the middle south and heartland plains, where people slog over gumbo roads even now. Some of McGrath's diction appears literary, like "gallimaufry", and some, like "loblolly," might be archaic, but who's to say these very words didn't come off the boat with McGrath's grandparents. The point about obscurity is that most *spoken* language, the local speech of a place and its spirit, goes unrecorded. When found in literature it tends to be discounted as regionalism and remains 'unofficial'. For McGrath, however, the unofficial forces in language are best suited for utopian attack against the press of the established world (TDP, 1987, 183).

« Was it people like these, with this kind of raucous talk, that set out to take the West and make good the American dream? », demande encore Des Pres, qui répond par l'affirmative : « his answer is "Yes" and *Letter* is his evidence » (*ibid.*, 184). « (Between the Mississippi and the Rocky Mountains, the unmapped country)/ Was the generous wish » (*LIF*, 71). Une définition très large du régional retrouve la question de la voix et de la voie de l'Amérique, à laquelle McGrath a apporté une réponse partiellement épique, résolution esthétique sur laquelle nous revenons dans la troisième partie.

Renouer le contact avec le plus terrestre dans le rire carnavalesque est inséparable de l'affirmation festive de l'existence de la communauté et d'une vérité dont le peuple serait le détenteur et le dépositaire. Ces références constantes à la caution du populaire ont valu à Bakhtine une longue disgrâce en URSS. Le succès de *A People's History of the United States* de H. Zinn est venu rappeler que l'invocation du « peuple », synecdoque généralisante pour « les défavorisés », « les oubliés » ou « les perdants magnifiques » – image d'une vérité plus vraie – n'est pas vaine. Selon T. Des Pres, « 'the people' is a valuable and very American idea. The early successes of populism in the West suggest that those who are exploited and powerless will eventually reach a collective sense of themselves » (TDP,

⁵³¹ Voir citation *LIF*, *supra* p. 452.

[...]
And we made love
 in the damp grass
 under the willow...
(*LIF*, 216)

Écritures terrestres, proliférantes ou invisibles : « She left ; like a goddess : bearing against her belly/
The fruit of the chanting enchanted field and my own invisible sign » (*LIF*, 217). Par la nature se rétablissent des contiguités, païennes et politiques, que la dérive actuelle de l'Amérique (2004) pourrait lui faire trouver impies.

6. Couleurs locales

6.1. Inconvénients et avantages de la dé-localisation de l'idylle

La région est, dans sa version folklorique romantique⁵³², donnée comme une entité aussi naturelle que ses frontières. Elle est faite, par là-même, reposoir de l'immuable : la fonction de son appareil idéologique est de conserver les choses en l'état. C'est la version de la Provence perpétuée par Frédéric Mistral et les félibriges. La stabilité est traditionnellement confiée à la terre : plus une région a de nature à offrir – paysages agricoles ou territoires sauvages –, mieux elle se prêtera à un investissement identitaire fort dans lequel le politique s'efforce de s'effacer, s'abrite derrière la transparence et l'évidence de ce qu'il y a à voir et qui a des allures d'éternité. Le Dakota du Nord qui a, par endroits, les terres les plus riches du monde, a été ainsi vendu par ses premiers promoteurs – les grandes compagnies ferroviaires – comme un pays de Canaan.

Le genre littéraire de cette plénitude est l'idylle que définit

une relation particulière du temps à l'espace : l'adhésion organique, l'attachement d'une existence et de ses événement à un lieu – le pays d'origine – avec tous ses recoins, ses montagnes, vallées, prairies, rivières et forêts natales, la maison natale [...]. Ce

⁵³² Chez Bakhtine, « folklorique » s'opposerait à romantique, désignant tout ce qui relève de ce nouveau fondement matériel du monde (« plus réaliste et objectif ») dont la désagrégation du monde médiéval a permis l'émergence, chez Rabelais notamment. Le temps folklorique bakhtinien est « plein » : « tous les objets sont intégrés comme participants vivants dans le mouvement de la vie. Ils prennent part au sujet et ne sont pas juxtaposés à l'action, comme s'ils lui servaient de fond » (Bakhtine, 1978, 353-354).

Canting, cold, ceremented, solemn, in Ku-Klux-Klan-white cerecloths . . .
(LIF, 388)

L'Amérique des cols blancs, héritière du capitalisme britannique (ici représentée par le « Bob Cratchit » de Dickens), est toute blanche : « end to end from/ Bartleby's white wall/ to his brick wall⁵³³ ». Blanc mortifère – « cerecloths » – qui a engendré « the hell of this mumming time » (LIF, 5), négation des couleurs gaies du chronotope⁵³⁴ premier : « Bright flags and fictions of those hyacinthine hours » (*ibid.*, 5). Il y a numérisation du réel. Le monde est traduit, réduit en une série d'oppositions binaires, miroir de la digitalisation :

Translating all the peoples into the saved or damned ;
ALL workers into gainfully employed or the damned redundant ;
(And further into unionized or dis-or-unorganized
And further into Left Wing unions or those of the Labor Fakers
And thence into hourly wage, speedup, production statistics) ;
ALL the poor divided into worthy or soupline lowlives ;
ALL the “natives” into scalp-price Hostiles or reservation charges ;
(LIF, 389)

Mais cette binarisation s'accompagne d'une réduction déplorée de l'humain à l'unidimensionnel, d'une profanation du sacré, qu'il soit chrétien – le « vent du Nombre » a remplacé le *Livre des Nombres* – aborigène-américain ou druidique, d'une conversion de la *phusis* observable et déployée dans l'espace en abstractions chiffrées, en richesses naturelles qui retournent la nature contre elle-même : « Hummingbird tongues sold by the pound, Quetzal by length of feather) ;/ ALL trees into usable lumber or miserable nuisances ; // slag-heaps poisoning the waters » (LIF, 389). Avec l'ultime métamorphose en « Profit, loss, yield, price, markup, toll – / Value, expense, charge, disbursement, amortization.../ Money and number, number and money, number, number... » (*ibid.*, 389), s'achève l'ancrage dans le

⁵³³ Ray DiPalma, « Gnostiennes », *New Review of Literature*, 3, Fall 2004.

⁵³⁴ C'est-à-dire un temps-espace affecté de valeurs axiologiques (Bakhtine, 1978, 237-238).

are only variants of national values and I reject national values, so I have to reject the *particular* way in which those are expressed, the parochial expressions of these things that one finds in a region (Vinz, 1973b).

Il faut noter que la cohérence ne va pas tout à fait de soi pour celui qui parle : « so I have to reject ... », dit-il. Mais on comprend bien pourquoi le membre du CPUSA a pu se défier des valeurs régionales. Nous avons vu avec quelle insistance et surtout par quels moyens Larry Woiwode, poète-lauréat du Dakota du Nord, veut rattraper McGrath pour la cause locale. Ceci ne semble faisable qu'à condition de l'amputer de son identité politique. Nous retrouvons cette tentative dans le cadre d'autres publications à caractère régional. B.F. Engel, dans l'article précité, tout en étant dans l'ensemble extrêmement élogieux, n'a de cesse de mettre de la distance entre McGrath et son engagement. « As [W.C.] Williams sometimes descends into Ezra Poundian arcana of the monetary system, so McGrath sometimes drags in formulas of Marxism », regrette-t-il. Mais l'erreur est pardonnable : « Parts I and II of *Letter* are a commanding achievement. They are not at all the ringing, persuasive advocacy of sociopolitical revolution that numerous assertions of the speaker would suggest is a major aim [...]. Fortunately, his esthetic practice gives primary allegiance not to theory but to experience » (*ibid.*, 6). Engel trouve des preuves d'un engagement plus humaniste et religieux que politique dans les béatitudes de *Part I*, XII ainsi que dans l'image de la ronde (« round dance »), « clearly the esthetic expression of a sharing community, a human ideal rather than a product of the abstractions of social philosophy » (*ibid.*, 4). Il n'est pas question de nier la participation de la voix narratrice de *Letter* à des mouvements sociaux mais de situer son obstination à s'engager, en dépit des déceptions, des défections, des trahisons, dans le domaine de l'acceptable : « Perhaps, he speculates, the "commune" must fail in rich America. But he trusts that it may be redeemed by the individual who calls his countrymen back to their abandoned dream. If this is radical faith, it is the radicalism of Paine and Jefferson (despite McGrath's dismissal of such figures as dead), of Emerson, Thoreau, not of Marx and Lenin » (*ibid.*, 4). Le Dakota est un garde-fou qui a enraciné McGrath dans l'expérience et lui a évité le pire : « [it] saves his verse from becoming the mere babble that his bardic theorizing might have led him into » (*ibid.*, 7)⁵³⁶. Thomas Matchie,

⁵³⁶ Et encore ces lignes ne concernaient-elles que *Parts I & II*. B.F. Engel se sentira manifestement floué par le modernisme, pourtant modéré, de la suite, ou peut-être surtout par une virulence politique du je qui ne se dément

professeur à la North Dakota State University à Fargo et élu de l'état, dans un article sur la culture des premiers Américains chez McGrath qui donne à cette dimension de l'œuvre une signification nationale, fait, malgré tout, au passage, un signe de reconnaissance à Engel : « McGrath is often seen as a Marxist poet, but as Engel so clearly details, McGrath is a humanist rather than an ideologue, a man with a spiritual hunger for sharing community that grows out of his experiences, not out of the abstractions of social philosophy ⁵³⁷ ».

S'il ne souscrit pas au régionalisme et dit, à propos du sens du rapport au lieu que, « the experience that we have in *one* place will fit most of the world » (Vinz, 1973b, 37), McGrath accepte tout à fait de prendre en compte une définition géographique de son expérience mais retient surtout les paramètres humains :

Now this business, the 'Dakota experience', whatever it is – there are certain things in it. I don't claim it merely for North Dakota, or even for that "Dacotah Territory" that you've mapped out, which is much bigger than Dakota. I would say that it is the experience that would be true for all states that are dominated by the land itself and not by the city or by the machine or the factory. And so it would be a kind of experience that one might have had in Oklahoma or Texas, or in Kansas, Nebraska or in South or North Dakota or Montana and the mountain states. It would be true of that whole great stretch west of the Mississippi.

McGrath décrit cette expérience comme l'abandon forcé du superflu par les immigrants au fur et à mesure de leur pénétration du continent : poursuivis par les Indiens, ils doivent se délester de tout et ne garderont qu'une épouse, un fusil, la Bible et la charrue. La grand-mère et le mobilier ont été jetés hors du chariot : « it was a culture which was not conditioned or modified by the arts. It was a non-book

pas même si elle prend d'autres formes. Le critique sort alors de son carquois des flèches empoisonnées de polémique qu'il avait gardées en réserve : « In this recent selection [Engel n'a lu qu'un extrait de *Part III* paru dans le numéro de la *American Poetry Review* de janvier/ février 1974], McGrath takes on certain colorations of the 1970's, including an increased use of the surreal, and much citation of AmerIndian religious myth. And, unfortunately, he continues to indulge himself at the expense of his poetry, as in his persistent use of puns and sexual allusions which too often are childish rather than clever or revelatory, and in his willful use of a vocabulary discoverable only in the OED ». « From Here We Speak », *The Old Northwest* 2, 1 (March 1976) : 37-44 ; 43.

⁵³⁷ Thomas Matchie, *Letter and Leaves: McGrath's Indian Culture vs. Whitman's Poetic Tradition* », *North Dakota Quarterly* 53, 1 (Winter 1985) : 5-25. 8. [Matchie, 1985]

culture. The only book really of significance was the Bible » (*ibid.*, 38). Cette expérience du recommencement et du dénuement est aussi celle de la privation de lien social : « The primary experience out in these states, originally anyway, was an experience of loneliness, because the people were so far away from everything [...] .You find this again and again in letters that women wrote out here » (*ibid.*, 39). Mais de la solitude forcée naît le sens fort de la communauté dont McGrath dit, en 1973, qu'il existait jusque dans les années 1940 : « The community of swapped labor. This was a standard thing on the frontier ; everybody got together and helped put up a house or put up a soddy when a new family came along [...] .It wasn't a geographical thing ; it was a sort of commune of people who got along well together, and right in the same actual neighborhood there might be two or three of these » (*ibid.*, 39). La culture politique du collectif, inspirée par les idées syndicalistes révolutionnaires, anarchistes, socialistes et plus tard, communistes, qui arrivera dans les états des Plaines par l'Ouest au début du 20^e siècle, y trouve, dans une petite mesure, un terreau prêt à l'accueillir. « Petite » car l'influence des diverses églises est puissante, au point que McGrath fasse de l'expérience du puritanisme – qu'on l'accepte ou qu'on le combatte – un élément de définition de l'expérience de l'Ouest, entendu au sens large. On comprend mieux le cadre narratif religieux donné à *Parts III & IV*. L'athéisme qui venait par l'Ouest, a pu être, dans le Dakota du Nord, l'ennemi absolu ou un allié apprécié : « All the kids had to fight against it, you know, and a good many of them, of course, abandoned the fight very early and sat down to a kind of existence where they accepted, verbally anyway, the prohibitions and restrictions of these puritanical churches. But nevertheless, that's there – both the fact of the puritanism and the fact of the struggle against it is there » (Vinz, 1973b, 39).

Il n'y a donc pas d'accommodements possibles entre McGrath et certains arrangements politico-littéraires que voudraient apporter à son œuvre des voix de son état et sa région natale. Il leur est allolope et ne se reconnaît pas dans ces subdivisions de l'état américain et de sa géographie imaginaire réifiée. Il propose, par le texte et les interventions paratextuelles, une autre façon de penser le rapport au territoire en donnant à percevoir ses segmentations comme problématiques, barrières à une compréhension autant qu'à la saisie d'autres extensions. Sa vision contradictoire trouve à s'appuyer sur des caractéristiques de la géographie humaine, mais aussi sur des traits de la géographie physique. Face à la décoloration capitaliste, et contre la couleur locale, McGrath a une recoloration alternative de rechange.

6.2. Je nie le lieu ou génie du lieu ?

6.2.1. Les raisins de la poussière ⁵³⁸

McGrath et Thoreau ont en commun un goût du jeu de mots et du terme rare. Le rapport au lieu est fort dans leur écriture mais ce lieu est aussi porte, *locus* de l'imagination : « All things are doorways : all things are passing/ And opening into each other always... » (*LIF*, 259) Il nous semble significatif que reproche soit fait à McGrath de ses calembours et de l'étendue de son lexique dans le cadre d'un texte dont le titre proclame l'enracinement : « From here we speak ⁵³⁹ ». Car le glissement du jeu de mots et la largeur d'un registre ont en commun de refuser la clôture des champs du signifiant et du signifié. Thoreau et McGrath préservent tous deux cette liberté, qui fait chanceler les clochers. La fin de l'idylle est aussi ouverture vers un autre niveau de l'exploration du réel. « Man is the fate of his place and place the fate of the man/ And of time... » (*LIF*, 238) Dans quelle mesure McGrath le communiste peut-il accepter un diktat de la nature sur l'esprit ? Seule la dialectique rend ce déterminisme tolérable.

Mais si le sol que laboure le soc de la charrue ne trouve que la poussière, si le socle originaire est fait de sable, peut-être est-on prédisposé à porter l'exil au cœur, à toujours déjà ne jamais voir dans le sol un absolu ? Dans *Dakota du Nord*, le je quadrille sa micro-région en compagnie de Bill Dee, l'homme à l'œil amovible. Ici, pas de roche ou si peu. La géologie est mouvante. Dans le tableau qu'il dresse, celui qui parle insiste sur la fragilité des hiérarchies dans ce paysage des Sand Hills : « Under the thin snow the Hills show no sign/ Of natural order » (*LIF*, 252). Presque tout subit la loi du « man-eating wind » (*ibid.*, 253). Il faut toute la foi de son guide, aussi puissant rêveur que le narrateur, pour, contre toutes les preuves du contraire, refuser l'entropie, l'évanouissement. La nature se présente à peine comme une structure, un lieu qui porte sur lui l'inscription d'une existence limitée dans le temps, susceptible d'être un jour effacée, existant au nom de rien : « and now the grass half-holds/ These random structures : holds for our lives' long moment only » (*LIF.*, 253). L'ordre le plus ancien est fait

⁵³⁸ Du titre du film documentaire *Les raisins de la poussière*, de Chane Gazit, trad. Josette Chichportiche, *The American Experience*, Steward/ Gazit Productions, 1997.

⁵³⁹ *Supra*, note 535, p. 459.

du mouvement de l'eau : « And there the ancient and moving order/ Of the living water » (*ibid.*, 252). Le très 'aquaphile' Thoreau, a pareillement la vision et le désir d'un monde d'eau, tel le butor aperçu depuis son canot en remontant le Merrimack : « It is a bird of the oldest Thalesian school, and no doubt believes in the priority of water to the other elements » (*Week*, « Wednesday », §2). Un monde labile et délébile où la patte du créateur est principe actif transparent et invisible: « the river steals into the scenery it traverses without intrusion, silently creating and adorning it, and is as free to come and go as the zephyr » (*ibid.*, §1).

McGrath connaît de première main la friabilité de l'enracinement. Il assiste aux tempêtes de poussière des années 1930 qui s'abattent sur le centre des États-Unis et les décrit en termes d'appropriation impossible du terrain, de propriété envolée – « all that flying real estate » (*LIF*, 40) –, de domiciliation mobile et déménagements forcés – « And my auld acquaintance broke like a covey of quail/ And rode the rods to Detroit or soonered westerly –/ The Lares half-hitched to the buckjumping Ford – » (*LIF*, 58) –, de nuit où l'équivalence peut être propice au renversement – « that dead of night,/ The midnight noon of nineteen-thirty-five, » (*LIF*, 40). Les puissants en place, agrippés à leur titre, sont vus d'un autre regard, au prisme des tempêtes qui balayent les frontières et causent des invasions barbares : « ...the first man I met was some kind of dean./ O excellent title !/ What did it mean ? Did the tumbleweed/ Blowing out of Saskatchewan know it ? » (*LIF*, 42) La nature déracine et fait venir du Canada des « chardons du Baragan » dont l'autre nom est en anglais « the Russian thistle » (*RHD*).

Je dit l'hiver « oxymore ». L'oxymore vient signifier cette énorme puissance de bivalence de la nature, à la fois parfaitement aveugle et stupide – « oxymoronic ⁵⁴⁰ winter » (*LIF*, 62) – mais également à même de justifier les craintes d'un désir de révolution qu'elle instille ou inspire : « A perfect Red Peril and Jukes of a season/ With a muzzle velocity six times the speed of light – » (*LIF*, 63). La saison hostile est « Péril Rouge » (et, à ce titre, porteuse d'armes redoutables, surnaturelles en leurs caractéristiques) autant qu'associable à cette famille réelle, rebaptisée pour garder son anonymat, qui avait été l'objet d'une étude sociologique au 19e siècle, sur l'hérédité de l'imbécillité. Dans le *Dacotah Territory*, la vision de la précarité des échafaudages d'un ordre humain particulier se renforce au spectacle annuel du

⁵⁴⁰ Nous soulignons.

rouleau-compresseur de l'hiver : « O season of the horizontal ! [...] // Anagogic leveler ⁵⁴¹, commune of mystical ice !/ Hallelujah ! Everything dead on the level/ For once ! » (*LIF*, 46) Ainsi les phénomènes météorologiques des années 1930 et le retour régulier de l'inclémence d'une saison sans foi ni loi sont pour leur témoin averti le signal d'une impermanence du monde : la nature porte en elle des modèles de remise à zéro des choses.

[...] One day we stood in the blizzard
Blind as bats in the white rasp of the snow –
In the pure rage of the season one instant – the next,
(With never a slackening of wind or break in the storm)
White turned black and the perfect fury of dust
Slammed down a lid on the day.
(*LIF*, 62)

La nature produit l'auto-contestation de ses rythmes fondamentaux : « So, spring didn't come. Didn't come for ten years... » (*LIF*, 63). L'évocation de la tempête de poussière de 1935, par des allers retours multipliés entre le temps de cet événement naturel et des temps ultérieurs de l'histoire ouvrière, la fait apparaître comme concomitante de l'éveil du je à l'histoire, fruit de la conscience du croisement d'un destin individuel et d'événements objectifs considérables ; « History/ Blown past your headlights » (*LIF*, 41). Mutabilité et mutation sont partout : habillé des vêtements de son cousin pour la rentrée universitaire, le narrateur se compare à « a moulting scarecrow » ; il arrive à Fargo « Under the sign of Virgo » –la Vierge est un signe du zodiaque associé à la terre mais également à la mutation ; et Fargo est le lieu « where the Red River flows north », inversion de la direction majeure de l'écoulement des eaux sur le territoire des États-Unis . Le construit de nature mcgrathien repose sur ce cosmos instable, en représente la lecture, l'interprétation psychologique et politique. La famille de McGrath n'a pas fait

⁵⁴¹ Marx et Engels consacrent une assez longue note aux « Levellers » dans *L'idéologie allemande* : « Les Levellers (les niveleurs) : nom que s'était donné pendant la Révolution anglaise un groupe composé d'artisans et de paysans qui prit une très grande influence parmi les soldats de l'armée de Cromwell. Ils soutenaient que les hommes sont, de naissance, libres et égaux entre eux. Ils réclamaient le suffrage universel, l'abolition de la royauté et la restitution aux paysans des domaines "enclos". . . » (*Idéologie*, 468). La question de la propriété privée provoqua une scission de leur parti. Les « vrais Levellers » ou « Diggers » « soutenaient que le peuple travailleur devait cultiver les terres communales sans payer de fermage » (*ibid.*)

partie des « exodusters » ; mais cette tempête primitive établit la vanité, voire l'absurdité de l'implantation dans un terroir. « A little treasury of Montana sifts in at the window » (*LIF*, 41). On peut imaginer le pas du raisonnement de la sensibilité entre le spectacle d'une terre qui s'envole et la notion d'incongruité de l'attachement à la propriété. C'est aussi, sous d'autres formes, la continuation de l'exil irlandais toujours recommencé.

Cette tempête initie d'autre part une dimension nocturne de la quête du sens qui passera désormais aussi par la géologie, science de la terre et du souterrain, garante de la possibilité d'un ancrage plus profond dans la nature qui y réintroduit pourtant aussi la relativité d'une histoire ; lieu de travail et donc enjeu de luttes mais aussi d'aliénation par des chimères imaginaires : « I entered the hornacle mine – trivium – quadrivium – ⁵⁴² [...] / [...] through the black stopes of a dust storm » (*LIF*, 40). La plongée au cœur des ténèbres est conradienne – « Congo of the heart... » – et américaine par le type de prélèvement romantique opéré.

Marlowe se rend « au cœur des ténèbres » : il est explorateur de la noirceur de l'âme humaine individuelle. Mais le motif premier est d'aller enquêter, au profit du capitalisme belge, sur l'inexplicable baisse de productivité du poste de Kurtz due à de possibles exactions, c'est-à-dire à l'exploitation économique d'un groupe empêchée par sa doublure d'assouvissement de fantasmes sadiques. L'intertexte communiste mcgrathien joint à Conrad dans des 'Indes noires' congolaises les solidarités entre poètes et mineurs, chantées par Aragon et Neruda, sous le signe d'un ingénieur-poète : « Chaffinch, miner's canary, O white mice/ Of Sir Humphrey Davy be with me now ! » (*LIF*, 40) Il y a ici encore recoloration locale, sur fond noir cette fois, mais toujours très éloignée d'un pittoresque régionaliste inspiré par le lieu de l'action. Ami de Coleridge, Wordsworth et Walter Scott, Sir Humphrey Davy représentait le génie romantique inspiré, auteur de travaux sur les fondements électriques de la chimie ; il doit son renom à une invention, en 1815, dont le bénéfice pratique immédiat allait sauver des milliers de vies, la lampe de sécurité du mineur, « the Davy lamp ». McGrath l'américain opte pour ce lien technologique. Dans l'enfouissement géologico-idéologique, le voyageur retrouve cependant le gré

⁵⁴² « Hornacle » est un néologisme mcgrathien. À pseudo-minéral, pseudo-composants : si « trivium » et « quadrivium » sonnent comme « uranium » ou « plutonium », ces termes renvoient à la division médiévale des savoirs.

de l'eau et du rêve : « Dream voyage...//Borne on the underground stream » (*ibid.*, 40). La rime interne souligne le renforcement mutuel, retrouvé sous terre, entre la nature aquifère de l'irlandicité et le politique.

Tout en proposant l'hypothèse de l'existence d'une représentation non-territorialisée du territoire qui serait issue du spectacle de sa précarité, on insistera, pour terminer, sur tous les détours empruntés par la négociation de ce déterminisme.

6.2.2. Au-delà de la négation hégélienne de la nature

On sait que Marx faisait partie des jeunes hégéliens. Dans le cours professé en 1830 sur *La raison dans l'histoire*, Hegel consacre une phase de l'étude au rôle des « conditions naturelles » : cette partie est sous-titrée « Le Fondement géographique de l'histoire universelle ». « La nature étant le présupposé de l'histoire », écrit-il, « elle doit l'être aussi pour notre considération historique. Le naturel et le spirituel forment une figure vivante, qui est l'*histoire* » (*Raison*, 270). L'histoire est l'accomplissement de l'Esprit se réalisant : elle est donc valorisée. La nature est ce qui doit être surmonté, un mal nécessaire en somme :

Toute évolution implique que l'esprit se dresse contre la nature et se réfléchisse en lui-même ; elle signifie une séparation (*Besonderung*) de l'être spirituel qui se rassemble en soi en se dressant contre sa propre immédiateté qui est justement la nature [...]. La naturalité est ainsi la première position à partir de laquelle l'homme peut acquérir une liberté en soi. [...] L'homme étant en premier lieu un être sensible, il est nécessaire que dans son lien sensible avec la nature il puisse conquérir la liberté par le moyen de la réflexion en soi. Or dans les endroits où la nature est trop puissante, il lui est plus difficile de se libérer. Dans son être sensible aussi bien que dans son repliement sur soi, l'homme opère selon sa manière naturelle d'être et se place sous la détermination de la quantité. C'est pourquoi le lien avec la nature ne doit pas être trop puissant.

Au regard de l'esprit, la nature est en effet quelque chose de quantitatif et sa force ne doit pas être assez grande pour lui conférer la toute-puissance. Les extrêmes ne sont pas favorables au développement spirituel. [...] L'homme [y] est maintenu dans une trop grande stupidité, la nature l'abaisse et il ne peut se séparer d'elle. Le besoin, dans ces zones, ne cesse vraiment jamais, jamais on ne peut l'écarter. L'homme est perpétuellement obligé de tourner son attention vers la nature. L'homme utilise la nature

pour ses fins, mais là où elle est trop puissante, elle ne se laisse pas réduire à l'état de moyen (*Raison*, 219-221).

D'une façon générale, « cette connexion entre la nature et le caractère de l'homme semble bien être en opposition avec la liberté du vouloir humain » (*ibid.*, 218). Cette appréhension homocentrique de la nature est mise directement au débat dans plusieurs textes de McGrath antérieurs à *Letter*. Elle y est finalement presque toujours réfutée mais la voix emprunte et rapporte dans un premier temps les formulations de ce regard surplombant. Un squelette sur une plage provoque l'épithète « moronic » à propos de l'océan, incapable de réaction ⁵⁴³. Celui qui parle dit du chant de la grive « Sweet idiot voice ! ⁵⁴⁴ » La voix attend d'avoir émis à deux reprises, en une antépiphore, l'assertion « Bird is a fool, tree is a fool, stone is a fool » avant de la mettre en perspective – « Forgetting nature, inventing our single history:/ Bird is a fool, tree is a fool, stone is a fool » – pour arriver à une synthèse explicite, laudative de la nature, mais qui la réinstrumentalise :

To recapture the innocence which Nature affords
Yet keep that Sin – let consciousness demand
Continual fiesta of change. We understand
Our needs : direction, brotherhood, the natural commune ;
Our weapons : naïveté, hunger, the world we summon ;
Our symbols : the stone, the tree in the forest, the bird in the hand.
(*Crooked*, 52)

Letter intègre ces phases antérieures dans sa narrativisation : le « past simple » lève définitivement l'ambiguïté sur une possible hésitation du sujet quant au statut de la nature. Il procède au récit de ses erreurs : « Then the bird sang down his loud and ignorant note//And I went south ...// (While the still stones sang, and the trees – and that free idiot bird –//Toward [...] the salt dumb-foundering sea » (*LIF*, 97).

⁵⁴³ « Here is a Skeleton » (*Crooked*, 58).

⁵⁴⁴ « Men of the Third Millenium » (*Crooked*, 51).

McGrath savait exactement ce qu’entendait Hegel par lien puissant avec la nature. Malgré ce – en plus de l’évolution que nous dessinions à l’instant sur l’appréciation globale du cosmos – il voit cette hostilité de fait comme un révélateur positif, faire-valoir du courage du pionnier des Grandes Plaines :

I would certainly say this of our settlers, that most people would say they had courage, but I wouldn’t agree with it in the way that a lot of people say it [...]. The real courage, I think, and I would link it up with fortitude, was this : [...] They confronted the unknown, and the more they got to know it the more they could understand that there was plenty to be feared from it. For instance, I’ll never forget this : my father told me when you go away from the home place, unless it’s right after the 4th of July, take an overcoat with you. And one of the things that we all know is this, that out here weather is not just a subject to be talked about. Weather can kill you. And weather kills every year out here. [...] Never a dull moment. [...] I suppose all of you if you go back far enough will have had some ancestor that died in a blizzard or got snowed in somewhere or frightened half to death by one of those blizzards that sweep in. Now we have a little warning from the weather people, but then, nothing. So I think that was the kind of courage and fortitude that was needed ⁵⁴⁵.

L’adversité a la vertu de réunir. Elle n’est pas pointée du doigt. Les conditions extrêmes rencontrées sur Amchitka donnent lieu, dans *La guerre*, à des notations sobres : « Then down the Chain in a five-year fog, in a ninety-mile wind » (*LIF*, 101) ; « the water gun-colored/ In a smoky drizzle of rain//the man-killing-cold surf [...] » (*LIF*, 102) ; « Then, Night./ Night, first of the high, great fog : blown down/ From the vast Siberias and freezing unknown lands//Blown past our sleep/ In the ninety-mile wind, a shifting of space itself » (*LIF*, 110). On retrouve, dans cette dernière description, une confirmation radicale de la mutabilité fondamentale du lieu et des définitions de l’espace en général. Pourtant, c’est un homme héroïsé, et non pas amoindri ou défait, qui émerge de la confrontation à l’épreuve météorologique objectivement presqu’inhumaine de l’Alaska :

In those days (wakening under the cold-comforter snow,
Or awash above freezing water in our dug-down pyramidal tents,

⁵⁴⁵ Thomas McGrath, « “What is there to celebrate?” : The Maple River Rag » *North Dakota Quarterly* 56, 4 (Fall 1988) : 3-20 ; 10. [McGrath, 1988]

Then wading into the fierce day, like mad frogs,
 Amphibious) ; In those days (the wind
 Exploding the tents out of the eight-foot caves
 Where, against the williwaws, we'd dug them in –
 The whole thing blown inside out : the tent, the men,
 The glowing, red-hot stove with its stolen high-octane fuel :
 Blown into the empty lunar lots and the wide acres of the high North,
 Its lonely houses) ; In those Aleut days
 [...]
 [...] – From those days it's Cassidy I remember :
 Who worked on the high steel in blue Manhattan
 And built the topmost towers.
 (LIF, 105)

L'épanalepse d'« In those days » qui décale le syntagme progressivement de gauche à droite est visualisation du déplacement que provoque le vent. De même, les très nombreuses allitérations et assonances soutiennent-elles la répétition de « blown », évoquant les coups de boutoir des rafales.

Mais la résistance humaine l'emporte finalement puisque « From those days » où s'arrime le souvenir majeur – celui d'un homme constructeur des structures les plus verticales (les gratte-ciel), un homme dont la vie est refus de s'aplatir – regagne du terrain, remontant la ligne de droite à gauche, contre le sens du vent. La quadruple répétition de « those days » renforce la dimension épique d'un passé malgré tout non sans gloire où l'homme a rehaussé la nature (*Aufhebung*) en relevant le défi qu'elle lui présentait.

7. Décentrement du je ?

Le souci des voix transparentes ou évanouies est symétrique de celui d' 'évanouir' la présence hégémonique de sa propre voix. On se souvient de toutes les techniques ou stratégies déployées à cet effet dans le texte du devenir-cheval d'*Adolescence*. On peut également lire sous cet angle deux motifs récurrents de *Letter* : d'une part les représentations de dissémination magique du moi ; d'autre part le geste qui attribue à la nature une capacité sémiotique – elle émet des signes, à charge pour les humains d'entendre sa leçon ou de lire ces protoécritures trouvées. Enfin, les formes poétiques propices à

l' « esthétique du renoncement » (Buell, 144-179), au congédiement du romantisme et de l'excès subjectif – telles que le haïku – entrent dans cette érosion de l'anthropocentrisme, que le souci communiste des hommes rend toutefois problématique.

7.1. Nano-êtres

À l'occasion de moments qui sont des lignes de fracture – positives ou négatives – l'unité des êtres se défait. Les béatitudes de *Part I* se terminent sur : « Oh blesséd !/ And blesséd myself and myselfes ... » (*LIF*, 130). La déchirure de l'enveloppe engendre une prolifération de « sois » (« selves ») sous le signe de la nature ou bien en elle. Le soir de son retour chez lui, après la blessure de l'abandon forcé des études à l'université, le je refait en rêve la toute dernière partie du parcours, celle du cadre de l'enfance, entre le vallon où coule la rivière et la maison parentale et il revoit sa formation, sa constitution par totalisation de petits « sois » ou « selves », qui évoque « elves », ou « elfes », créatures espiègles aux pouvoirs magiques associées à la nature, entre deux mondes – d'où « journeying » – par leur apparence humaine :

In that lunar glaze,
In a light as of bone suns I saw on the coulee hills
The long procession of my pawky selves :
My journeying small souls : helved, greaved, and garlanded
With the blue weather and the bronze all-favoring
Light of those first fine summers.

Saw, behind,

The daffy caucus of gopher-hunters and swimmers :
Walking delegates to the ego's founding convention :
Runaways
 Shapes out of sleep
 Voyagers...

How far to the river ?
 Perhaps I had never reached it...

Never came back ; never left...

And now returned in the long cortege of myselfes.

[...]

Returned, now. Home and alone and himself and warm.

But returned.

Alone.

Alive, alive oh!

(LIF, 55)

La croyance à l'existence de ces êtres dans les pays celtes justifie sans doute l'emploi de « pawky », dérivé de l'écoisais « pawk », pour qualifier le caractère à l'occasion rusé de ces « small souls ». La lune ajoute au mystère de la scène. Par apophonie, « helved » – « emmanchée » pour une hache, outil qui coupe et fend – rappelle « halved », « divisé en deux » : l'isotopie de la division se renforce de « greaved » – derrière lequel on entend « grievéd », « peiné » – qui fait référence aux deux parties, avant et arrière, des jambières d'une armure. « Garlanded » fait penser à une fête champêtre, tout en se souvenant de la « Garland of Practical Poesie » de Longshot O'Leary. Les guirlandes sont faites de qualités de couleur et de lumière de l'été. La somme de ces éléments campe une cérémonie – « procession »⁵⁴⁶ – pastorale peut-être médiévale où la nature est double et plus que double, créatrice de multiplicités, de populations. C'est en ce sens qu'elle produit du décentrement du sujet humain. La multiplicité magique, familière du champ celtique et émanant de forces en liaison avec la nature, se fait cependant rassembleuse – « all-favoring light ». La suit – quoique « behind » puisse indiquer un deuxième plan comme si ce second groupe était, en fondu enchaîné, la transformation du premier – une assemblée politique – « caucus », « delegates », « founding convention » – à nouveau nombreuse et cette fois constituante du moi mais dont les « selves » sont des groupes d'anonymes uniquement définis par l'activité de l'enfance liée à la nature qu'ils incarnent : chasse, natation. L'enchaînement du celtique et du politique se fait par la nature : « swimmers » vient rimer avec « summers ». La résolution humaine, l'unification de ces multiplicités est cependant imparfaite. La présence de « fugitifs » (« runaways ») et la double question sur la distance séparant de la rivière, jointe aux doutes de l'avoir jamais atteinte, voire d'avoir jamais commencé le trajet vers elle, suggèrent la persistance d'hétérogène dans la définition de

⁵⁴⁶ « Cortège » d'Apollinaire montre un défilé semblable du moi 'éclaté' : « Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même/ Amenaient un à un les morceaux de moi-même », *Alcools*, Paris, Gallimard, 48-49.

l'humanité : la nature et la magie ne sont jamais parfaitement contrôlées et elles sont des lignes de fuite dans le politique. Le tissu du rêve est politique mais il est des formes qui ne s'y laissent pas enfermer : « Shapes out of sleep » indique provenance ou sortie. « Alone » doit coexister avec « themselves ». Le rêve doit accueillir ces incontrôlés : alors « alone » devient le « alive oh » laudatif à condition d'échanger quelques lettres avec « themselves »⁵⁴⁷.

De même, la rencontre avec Marian, collision heureuse cette fois, libère-t-elle des êtres ou « sois » jusque-là invisibles qui permettent une relation à l'environnement où le je est comme lavé, parvient à une transparence lumineuse sensible aux jeux de la lumière et de l'eau sur les objets saisis par le regard :

The invisible selves under the skin of objects
Singing
Told me their secret numbers and the true count of their names.
So that I saw the snake split the long glove of his home
And go forth all new, man-killing, naked and moist,
Steaming in the cold morning, a smoky ooze through the grass ;
And the gold-eyed pheasant leaped out from an ambush of light
Scattering the dew, and with the dew still on his wings,
Beating up tiny rainbows out of his coppery thunder.
(LIF, 78)

« All new » jouxte « man-killing » : un homme meurt dans ce monde matutinal multiplié. La primauté de l'humain est contestée par ces « 's-elves' ».

Un poème tardif confirme ce lien entre la nature et la démultiplication du sujet. Il y a une dialectique entre la maison coquille, hantée, et les parfums du dehors :

⁵⁴⁷ On entend à nouveau ici le « liveo » que nous avons relié à « O'Leary » (*supra*, première partie, I. 2.3.15.). McGrath fournissait sur ce terme une précision qui nous intéressera ici : « Actually, that's a seaman's term, you know. In the bars on 9th or 10th Avenue – "here comes the liveos," somebody's got money in his pocket » (Stern, 1978, 155-156). Ce 'milieu marin' – matriciel d'où émerge un 'proto-moi' selon une formule d'A. Cazé – s'éclaire du refrain de la rengaine irlandaise « Cockles and Mussels » : « ["]Alive, alive oh !/ Alive, alive oh !/ Crying, Cockles and Mussels, / Alive, alive oh ! ». Coquille protectrice de l'irlandicité pour le « je » qui rentre ici défait, après le passage par *L'université froide* mais coquille non-régressive car s'ouvrant sur le monde par l'écho des « liveos ».

RESIDENCIES

So many others have lived in me !

I'm like an old house...

Haunted of course –

But many rooms to let !

And the wild garden at the back –

Can you smell ?

The honeysuckle the ...

(Dream compost

Nightmare Weed)

The moonlight and jasmine ...

(*Echoes*, 140)

Une configuration semblable se trouve dans la deuxième section de *Song of Myself* : « Houses and rooms are full of perfumes, the shelves are/ crowded with perfumes,/ I breathe the fragrance myself and know it and like it,/ The distillation would intoxicate me also, but I shall not let it » (*Leaves*, 50).

Ces « shelves » seraient-elles ou seraient-ils des « selves » qu'embarrasse le « h » de « house » ou de « home » ? La solution se trouverait-elle alors dans l'en-allée vers la forêt (ou « selve ») – « I will go to the bank by the wood and become undisguised/ and naked » (*Leaves*, 50) – ? « [M]yself » quittant la « 'shel' » par l'assertion du « shall » ? Dans le « themselves » de McGrath, « ne peut-on lire des “selves” [...], de ces forêts dont on fit (Dante, puis d'autres) une allégorie des espaces que doit traverser l'esprit à la recherche de soi (*selva morale*) et que Thoreau parcourt encore dans le Maine⁵⁴⁸ » ?

7.2. Quand la nature émet

7.2.1. Nécessaire discordance

Le feuillet 64 du manuscrit de *Letter, Part I* (section VII, *Communitas*) porte en marge la mention « end lyrically - red of fire - water/ coyote - lauds ». Après le récit d'une expérience heureuse

⁵⁴⁸ Mel d'A. Cazé du 20/ 08/2004.

de la solidarité dans le travail – où domine un « we » inclusif –, le champ se rétrécit à l'exiguïté de la conscience du je. Cette voie solitaire prive le sujet de ses facultés d'émetteur ou de récepteur : « that white chapter » ; « Nameless » ; « demanding a name,/ Needing a word for the Now ... » ; « So, carried my anguish around like a poem cast/ In bronze : » ; « In the language of water there is no word for fire » (*ibid.*, 64-65). La langue venant à lui manquer, je se tourne vers d'autres signes : cette fin lyrique à *Communitas* lui donne à entendre un chant du monde.:

In the scree of snow

And the iron singing of the wheels of the gravel wagons

Where the WPA farmers worked on the roads

Sometimes I seemed to hear.

[...]

This song the old moon sang me, coming home in the night.

And the icy tongues of the stars.

After Christmas.

Drifting

Toward the Water Carrier ...

– Sang me toward sleep.

And out on the hills one coyote ...

barking his lauds ...

(*ibid.*, 64-65)

Les laudes sont la « partie de l'office [dans la liturgie catholique] qui se chante à l'aurore après matines, et qui est principalement composée de psaumes de louange » (*Robert*). Mais l'approbation du monde par la pleine voix de la *phusis* conserve inscrites en elle différence et discordance. La louange est habitée de violence : « laudes » et « aboyer » font oxymore. Une correction apportée dans le manuscrit permet d'interpréter le sens de la figure.

Avant d'opter pour « [d]ans langue d'eau point de mot pour le feu », McGrath a écrit puis rayé « In the language of fire there is no word for water ... » (*LIFms*, 62) et « In the vocabulary of fire there

is no word for water ». (*LIFms*, 64). L'inversion de la perspective fait du feu la priorité. Il s'agit de sortir d'un narcissisme romantique qui informe le rapport à la nature et dont Melville tentait déjà de penser le dépassement, par la voix d'Ishmael, guetteur inefficace au sommet de son mât, près de succomber à la fascination d'un univers-miroir : « What makes water the telltale element in landscape is that it so clearly elicits the narcissistic response » (Marx, 292). Ishmael « had been one of those “romantic, melancholy, and absent-minded young men” [...] taking “the mystic ocean at his feet for the visible image of that deep, blue, bottomless soul, pervading mankind and nature” [...]. “And perhaps, at mid-day, in the fairest weather, with one half-throttled shriek you drop through that transparent air into the summer sea, no more to rise for ever. Heed it well, ye Pantheists !⁵⁴⁹ ” » (*ibid.*, 292). L'isophonie par répétition de la semi-voyelle vélaire [w] dans deux vers successifs – « the commune of gentle woodchoppers [...] so wide and warm » et « In the language of water there is no word for fire » – est défaits par l'allosémie. Il n'est ni possible ni souhaitable que se referme le cercle matriciel d'une communauté naturelle. La *phusis* discordante de l'aboiement du coyote fournit ici voix et issue au chagrin quand celui qu'il accable ne trouve plus les mots pour mettre la tête hors de l'eau. Mais l'image fait métaphore. Ce carnassier aboyeur de louanges ressemble étrangement au je whitmanien, accusé par l'oiseau de proie d'émettre un jargon incompréhensible et revendiquant son caractère inassimilable : « I too am untranslatable,/ I sound my barbaric yawp over the roofs of the world » (*Leaves*, 96). En se faisant métaphore de l'extériorité de l'homme, le coyote mcgrathien le confirme en tant qu'exception qui doit cultiver sa dissonance. Peut-on alors parler de décentrement ?

7.2.2. Le monde écrit : une voix moyenne

L'assimilation métaphorique de l'écriture à des activités manuelles auxquelles l'homme se livre dans la nuit – pêche, agriculture et chasse, travail du mineur de charbon remueur de terre par qui le jardin rejoint la machine, chantier naval où, dans l'obscurité, le soudeur cherche des repères – restitue l'image d'une parité entre *anthropos* et la *phusis* :

⁵⁴⁹ Herman Melville, *Moby-Dick*, ed. Harold Beaver (Penguin Books, 1972) 256-257.

WORKING IN DARKNESS

I think of the ones like the poet John Haines,
During those long years in Alaska,
Working alone in a cold place,
Sitting in darkness outside the pool of light :
Ice-Fisherman facing the empty hole of the page,
Patient, the spear poised, waiting for a sign.

And coal miners go out in the cold darkness
In search of fire and light.
In darkness they return to their homes.
The long years go by in the night that is under the earth
But they remember the sun.

And I think of my grandfather – how we planted potatoes
By the dark of the moon : each silvery wedge with an eye
To see on their journey and guide them quick to the sun,
As when, building the great ships, I hunted the signs
To weld the galvo or rivet the plates to the deck.

A kind of searching, translation of signs, a kind of hunting :
As when the bowman peers through the night-bound forest :
Reading the sounds of a shaken bush or a rattle of stones,
Patient and impatient driven and hungering, following
Through the cold day and the moon-patched colder night,
The wounded beast his calling says pursue
Though he have nothing to eat in the hunt but its bloody droppings.
(*Death Song*, 79)

L'Alaska, peut-être le Pays de Galles des houillères dont Beeching a dit la forte impression qu'il avait faite sur McGrath , l'irlandicité associée au grand-père et au type de culture, l'Indien (ou l'homme édénique) et l'ouvrier figurent des sites défamiliarisants qui déplacent la plume vers le réel : comme si elle écrivait d'une voix moyenne. Le sens du monde vient-il de lui ? Boustrophédons.

Projeter sur les inanimés une capacité d'écriture participe à la fois de l'anthropocentrisme et de sa négation, à la fois de la colonialisation de la nature par toutes manières de métaphysiques et d'un rétablissement d'un équilibre entre l'homme et le monde au profit du second puisque est créée l'image d'une multiplicité de foyers d'émanation du sens. Ainsi du bison : « Printing the wild with his hoof's inflated script ⁵⁵⁰ » ; des animaux de basse-cour : « the barnyard dust [...] / [...] pocked with the guinea-print and staggering script/ Of the drunken-sailor ducks, a secret language » (*LIF*, 4) ; de bâtiments dans la nature : « Stark in the pouring light, on a page of snow,/ The black alphabet of a farm lies jumbled together » (*LIF*, 54) ; d'un prédateur et sa victime : « the river snow unscrolls a white/ Tall, telltale : faint script of bird and hieroglyph of beast:/ Where one has come to a dead end in the air as the owl,/ Falling, trolled him away » (*LIF*, 239) ; d'un dernier îlot de sublime pastoral :

Observe.

Sky-writing pigeons, their
Blue unanswerable documents of flight, their
Unearthly attachments.

Observe :

these last poor flowers,
their light-shot promises

That immortality, green-signature of their blood...

(*LIF*, 158)

La matérialité de ces perceptions d'écritures non-humaines du monde pèse d'un poids désormais lesté par le tremblé introduit par le regard de l'écologie quant à la notion d'exception humaine dans la nature. Présenter la *phusis* comme écriture est une conception romantique de la nature comme âme du monde : « “La nature est un poème mystérieux, dont l'énigme, si elle nous était dévoilée, nous conterait l'odyssée de l'esprit qui se fuit en se cherchant ” ⁵⁵¹ ». « What is a farm but a mute gospel ? ⁵⁵² » demande Emerson.

⁵⁵⁰ « The Buffalo Coat » (*NSP*), 102.

⁵⁵¹ Extrait de *Système de l'idéalisme transcendantal* (1801) de F.W.J. Schelling cité par Arno Münster, « Ernst Bloch et le romantisme révolutionnaire », *Europe*, 900, avril 2004, 164-175 ;169.

⁵⁵² « Nature » (Emerson, 59).

Il légitime ailleurs la critique littéraire par le fait que : « the poems are a corrupt version of some text in nature with which they ought to be made to tally ⁵⁵³ ».

McGrath travaille sur ce contenu pour lui imprimer de nouvelles formes en cohérence avec ses idéaux politiques. *Letter* reproduit à intervalles réguliers la figure du rassemblement, du regroupement, du multiple qui s'objective dans des corrélats du référent ou dans des zones du territoire textuel. Ses perceptions et représentations du monde animal ne font pas exception. Il désigne ainsi les petits animaux comme « The little clan » (*LIF*, 28). Dans *La corvée de paille*, la meule et ses alentours d'une part, le trajet de retour à la ferme d'autre part, sont l'occasion d'une constitution en éco-systèmes. Le lien est l'émission de signes : l'environnement zoologique est une Tour de Babel – « that ziggurat rising out of the snow ! » (*LIF*, 281) – un « royaume du froid (comme le pays d'où venait l'espion du roman de John Le Carré) [enfin] advenu ⁵⁵⁴ » propice au foisonnement de langues et d'idiomes contestant l'Amérique en un tourbillon xénophile. L'écriture – la 'plume' – des animaux en-globe les États-Unis d'un '*World Wildlife Fund*' d'humour toujours 'un poil' subversif. Ainsi le je explore-t-il :

This tent of the tribes of winter all pocked with animal glyphs,
To be hierophant of the fox and the stumbling amanuensis
Of the short stories of fieldmice to whom an Annunciation
Materialized out of the air to fix them numb in their tracks
[...]
[...] their poor stuttering last steps a lost
And foxed copy...
How terrible then to my child's eyes
Were those great mysteries of the air! Signs of the World of Up.
(*LIF*, 281).

Voilà les animaux réunis sous le signe des peuples premiers – tentes ; glyphes mayas ? – et de l'ironie envers la communication verticale avec le divin (« The World of Up ») : l'Annonciation est la bonne

⁵⁵³ « The Poet » (Emerson, 273).

⁵⁵⁴ « Here is a cold kingdom come – » (*LIF*, 283).

nouvelle tombée du ciel sur les mulots sous la forme d'un rapace. Le je se fera le copiste des histoires brèves, se terminant sur un pauvre bégaiement de cette démétaphorisation darwinienne du dogme. La révélation sacrée des voies du renard, que le je prend aussi en charge, passera aussi par un texte de taches de rousseur – « foxed » – sur la neige.

« The World of Down » – « le Monde du Bas » – est celui des « local comrades » (*LIF*, 283) :

[...] now comes the slippery weasel sly and slick
As a fart – in sovereign ermine – priestly – all exclamation –
!Mark! down to the black spot at the end of his tail!
And there go the Prairie Chickens like mad Anarchist Arabic
PRINTERS writing the Koran (or prepared to) across Dakota
[...]
[...] or writing the Tao in the rows of the dead
Corn.
A congregation of drunken (ugh!) Noitergergnocs
[...]
– talking in Arab
– And of other birds [...] there were
Lammergeier, Murres, Snipe (!), Shite Poke and Muscovy Duck
(They don't give a fuck) and Colduck and Thunder Bird
And Guillemot – and musical swans from Nashville who have no names.
[...]
And the pheasant leaped out of the tenement of corn like a burglar taken
In flagrante delicto with a cry like an angry bedspring
[...]
A gateless gate opening on hinges never been oiled
By a single koan [...]
(*LIF*, 285)

L'écriture d'environnement passe par l'écriture de l'environnement. Et la biodiversité est représentée par les sons et les graphèmes d'une nature polygraphe dont les noms sont frappés au coin d'une polyglossie résonnant dans les *etymons*. Ce canard de l'Amérique tropicale (« Muscovy Duck ») a quelque chose de moscovite puisque « Muscovy » est l'ancien nom de Moscou en anglais. Le « Lammergeier » (« vautour des agneaux ») doit son nom à l'allemand mais est aussi l'ambassadeur de

toute l'Eurasie : il est le plus grand rapace du Cap Finistère à la Chine. Il n'y a aucune vraisemblance dans la présence de guillemots ou de guillemots marmette (« Murres »), palmipèdes arctiques marins, sur les champs enneigés du Dakota , a fortiori au cœur de l'hiver, sauf à considérer que le second y représente le versant cratylien, naturaliste, du langage – « Their voice is a very low, purring murr ⁵⁵⁵ » – et l'autre la thèse conventionnaliste d'Hermogène : K. White se plaît à dire que ses mots préférés sont les guillemots, mais cette jolie paronomase, il le sait, ne souligne qu'un hasard heureux. Si « guillemet » doit son nom à Guillaume – l'imprimeur – rien ne prédisposait le guillemot à être aussi « petit Guillaume ». « Murres » et « Guillemot » représentent à eux seuls le débat sur le langage de l'aube de la pensée occidentale, à moins que « Murres » ne soit arrivé là que par isographie via la contiguïté de « Snipe » dont le nom vient du vieux norrois *myrisnīpa*, « moor snipe ». Avec l'oiseau-tonnerre (« Thunder Bird »), ce sont les mythologies aborigènes américaines qui sont reconvoquées, « Colduck » – néologisme, car seul « cold duck » est attesté (vin rosé mousseux d'origine allemande ou cocktail à base de champagne) – préparant, quant à lui, une petite scène sacrilège, quelques vers plus loin, de communion aux espèces par ces oiseaux révolutionnaires, « [m]obilizin' our sacred corn, our sanculotide/ Of Fructidore » (*LIF*, 284). Des Grandes Poules-des-Prairies écrivent le Coran ou le Tao et le faisan signe un koan, problème zen ⁵⁵⁶ : les Saintes Ecritures voient leur domination contestée de toutes parts en ce soir de Noël. La description de la volubile et prolixe congrégation internationale, en un tropisme bartlebien ⁵⁵⁷, s'achève sur le silence du grand harfang des neiges, précédemment croisé, avec qui le je se dit en parenté :

I take comfort from Cousin Owl : now : lifting : silent :

Like a puff of white smoke, so low and so slow drifting...

⁵⁵⁵ Texte consultable sur le site : <http://www.footlooseforays.iohome.net/cgi-bin/Topic.pl?topic=65&public>.

⁵⁵⁶ Signalons au passage que le « portail » de McGrath (sans portail, certes, mais l'enseignement du zen est l'école du paradoxe) dont les gonds sont rouillés, auquel est comparé le cri du faisan, est présent dans la définition du cycle d'études zen par Hakuin (1685-1768) : « There are [...] five groups of koan : 1. *Hosshin*, or *Dharmakaya koan*, whereby one "enters into the frontier gate of Zen" ». Alan W. Watts, *The Way of Zen*, (New York: Vintage Books, 1957) 160.

⁵⁵⁷ « At first, Bartleby did an extraordinary quantity of writing » suivi du premier « "I would prefer not to" ». Herman Melville, « Bartleby », *Billy Budd and other stories*, ed. Harold Beaver (Penguin Books, 1967), 67 et 69. [Melville, ed. HB, 1967]

But drifting

(Great Snowy Owl) up! And off! And down on the wind...
And SUDDENLY doing his Owl magic and DISAPPEARING
INSTANTLY into the absolute white of the vast north winter ...
(LIF, 285)

À la fin de *Dakota du Nord*, le je, toujours soucieux de définir la nature de son regret, précise : « It is not *my* past that I mourn – *that* I can never lose –/ [...]– No, but the past of this place and the place itself and what/ Was : the Possible ; that is : the future that never arrived ... » (LIF, 262). Ce futur est resté lettre morte. Je, qui s'est décrit un peu plus tôt comme « amanuensis » – « copiste », soit « scrivener », et « amanuensis » apparaît dans *The Confidence Man*⁵⁵⁸ – dans la ziggourat de la meule, retrouve ici le symbole de cette page blanche : « la philosophie est une ferme revendication de la puissance, la construction d'une expérience du possible en tant que tel. Non la pensée, mais la puissance de penser ; non l'écriture, mais la feuille blanche : voilà ce qu'elle ne veut oublier à aucun prix » écrit G. Agamben dans *Bartleby ou la création*⁵⁵⁹. S'émancipant de toute la raison du présent hostile, McGrath retourne à la page blanche et au silence, les champs du possible.

Une voix apostrophe le 'je-persona' du poète lorsqu'il annonce la mission qu'il s'est donnée – « Gather you/ At my million-watt spiritalamp, to lead you forward forever, to conquer/ The past and the future... » (LIF, 138) – et cette voix anonyme, qui ressemble à s'y méprendre à celle de son double, lui dit alors : « “Well just a doggoned minute now,/ Whilst I gits my possibles sack, my soogans⁵⁶⁰, my – ” » (LIF, 138). Nous revenons, par l'Ouest, à l'irlandicité et aux Indiens, par ce « sac de possibles », aux allures de poche-médecine de shaman.

Sur cette texture complexe, le mondialisme paraît naturel. Le monde écrit.

⁵⁵⁸ Herman Melville, *The Confidence Man* (Charlottesville, Virginia: the Electronic Text Center, University of Virginia Library, 1996) 222.

⁵⁵⁹ Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, trad. de l'italien par Carole Walter (Saulxures : Circé, 1995) 26.

⁵⁶⁰ Ce mot d'origine anglo-irlandaise désigne « a hand-twisted rope of straw or heather » or « a coarse blanket used by cowboys and ranchmen ». <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sugan>

7.3. Haïku : sortie du romantisme ?

Le passage poétique entre l'irlandicité et l'Extrême-Orient a été tenté avec beaucoup de réussite par Derek Mahon, dans « The Mayo Tao ⁵⁶¹ ». « Mist drifts from river across cold moon » note, en une touche très orientale, le je du premier poème de McGrath, préfigurant une pratique ultérieure intensive des genres poétiques brefs, en dialogue avec le haïku.

La structure du haïku est ternaire, se composant de trois éléments respectivement de cinq, sept et cinq syllabes. McGrath ne respecte pas cette loi du genre à la lettre. Il donne en effet, le plus souvent, un titre à son texte – qui peut se limiter à la simple mention « poème » ou être davantage directif – et ce titre peut alors constituer le troisième élément. Les trois éléments peuvent aussi se distribuer sur un nombre de lignes inférieur ou supérieur à trois. La longueur des lignes est variable.

R.H. Blyth dit ceci de la tripartition dans le haïku : « The 5, 7, 5, sequence gives the form of the haïku a kind of syllogistic nature, that brings about an utmost clarity while haïku actually has no logical elements and often no intellectual connections between the parts [...] .[However], there is a rise, suspense and fall of poetical meaning in [haïku] as there is of intellectual purport in the [syllogism] » (Blyth, 373). Le parallèle est pertinent dans le cas de McGrath qui se situe souvent, dans ses poèmes brefs, entre retenue orientale et impulsion aphoristique, à teneur politique. La dimension logique donne alors fréquemment un tour humoristique au texte, trait traditionnel et essentiel du haïku et du dessin qui traditionnellement l'accompagnait, le haiga : « Humour is to be seen everywhere, under all circumstances ; [it] is the special virtue of haïku » (Blyth, 24). Ainsi : « SANCTUARY// Swallows nesting under the barn roofs/ And pheasants eating among the hens...// Must be a poor man's farm –/ People too busy to kill » (*Death Song*, 51). Ou encore : « Myself here at this desk./ The stars there in their own kind of cold and darkness./ Workers of all worlds/ Unite ! » (*Movie*, 134)

Il y a une modestie de l'humain dans le haïku. D'une introduction de P. Seghers à une anthologie du genre, nous retiendrons l'idée de pudeur extrême, de rhétorique absente, de dire sans désigner (même si, dit-il, « en Extrême-Orient [...] l'interlocuteur est toujours partie présente et prenante ») de « devenir un cristal aux cent mille fonctions, [de] capter et proposer comme en s'esquivant » « une certaine

⁵⁶¹ *Aujourd'hui, la poésie irlandaise*, présentation et trad., Serge Fauchereau, *Digraphe*, juin 1982, n° 27, 63-64.

intelligence » qui est « secrète dialectique, jeu de rapport entre les êtres et les choses ⁵⁶² » : « The leaves are burnt by the frost./ In still autumn the cry of wild geese/ freezes the moonlight » (*Movie*, 154). Les homothéties traversent les règnes et l'autre revient au même (« freezes » et « are burnt »).

La discrétion du sujet prend pour modèle la nature, où le plus s'accomplit par le moins : « Sleepy birdsong ... /And all the roads from midnight/ Open » (*Movie*, 135) ; « Crow cry./ Darkness./ Dictionaries of a single/ Word » (*ibid.*, 134) ; « POEM// The catbird/ Saws down the tree .../ Beginning at the top » (*Passages*, 80) ; MOVING THE IMMOVABLE// A sudden shudder/ In the fur of the far ridge - / Oh yes .../ The deer are travelling ! » (*Death Song*, 54) ; WHAT WE THINK WE KNOW// Apple blossom and/ squirrel/ on the same bough// And the late wet snow of spring » (*Passages*, 70).

Ce renoncement du moi est la condition de naissance d'un sentiment de communauté du monde et avec le monde : « The two-faced sea -/ The wild duck swimming,/ The fish flying » (*Movie*, 134) ; « POEM// Hunter in the cold field/ Autumn bird in passage:/ One single thing » (*Passages*, 77) ; « POEM/ Loon/ On the glassy water .../ Lonesome song shatters/ The round moon » (*ibid.*, 78). En ce que cette communauté se présente le plus souvent sous les traits du monde non-humain et participe, dans une lecture contemporaine, à la construction d'une conscience écologique, le terme d'« écommunauté » nous semble approprié.

Le haïku donne pourtant à voir les êtres dans leur singularité radicale. « A SEASON// Rain./ Gunfire./ Crows./ Mist ; far ; woods » (*Passages*, 84). Mais celle-ci n'est pas d'abord marque de solitude ⁵⁶³ ; elle témoigne d'une pondération égale de toutes choses qui rend chacune apte à signifier au même degré. On trouve cette singularisation dans la poésie irlandaise « things founded clean on their own shapes ⁵⁶⁴ ». C. Bonafous-Murat, à propos de Heaney, parle de « pureté des choses comme socle et

⁵⁶² Pierre Seghers (avec la collaboration de Claude Gertler), *Le livre d'or du haïkai* (Paris : Editions Robert Laffont, 1984) pp.13, 17, 16.

⁵⁶³ Il faut s'entendre sur ce terme, surdéterminé par le romantisme. « *Sabishisa*, loneliness, is the haiku equivalent of *Mu* in Zen, a state of absolute spiritual poverty in which, having nothing, we possess all [...]. [They are] moments of 'loneliness', of self-lessness, of universal life in which nevertheless the individual is not swamped, but still stands clear and distinct » (Blyth, 172-173). Sur la singularité, cette précision encore : « When life is seen in the particular, it manifests the universal ; the universal has meaning, has existence when it blossoms forth in the particular and it is the *energy* which enables the poet and us to complete the whole which alone can satisfy us [...] a universalization that nevertheless does not relinquish an atom of the uniqueness and differential of the thing » (*ibid.*, 61).

⁵⁶⁴ Seamus Heaney, « The Peninsula », *Opened Ground: Poems 1966-1996*, London, Faber & Faber, 1998, p.21.

fondement de la réalité vers laquelle l'écriture devrait tendre comme un idéal », « cette pureté [étant] [...] la singularité, entendue [...] comme ce qui n'est pas double. Les choses sont présentes à elles-mêmes ⁵⁶⁵ ». Ce poème du 6^e siècle attribué à Colmcille corrobore l'irlandicité de ce mode d'appréhension du monde qui ne fait pas l'économie du détail, des *lumina* :

Il est une île où je voudrais bien être,
promontoire de rocher qui regarde
la face ondulée de la mer

Voir les vagues, crête à crête,
du grand océan radieux, composer
un hymne au créateur, sans relâche ⁵⁶⁶

Est-ce la netteté souvent extraordinaire de la lumière quand vient le soleil en Écosse ou en Irlande qui a fait que Duns Scot se soit intéressé à « ce qui fait qu'un individu est lui-même et se distingue de tout autre ⁵⁶⁷ », forgeant le terme d'*Haecceitas*, repris par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* pour désigner un mode d'individuation maximal qui soit en même temps pensée du rapport possible de tout avec tout, ce qui informe le haïku ?

Il y a un mode d'individuation très différente de celui d'une personne, d'un sujet, d'une chose ou d'une substance. Nous lui réservons le nom d'*heccéité*. Une saison, un hiver, un été, une heure, une date ont une individualité parfaite et qui ne manque de rien, bien qu'elle ne se confonde pas avec celle d'une chose ou d'un sujet. Ce sont des heccéités, en ce sens que tout y est rapport de mouvement et de repos entre molécules ou particules, pouvoir d'affecter et d'être affecté [...]. Les contes doivent comporter des heccéités qui ne sont pas simplement des mises en place, mais des individuations concrètes valant

⁵⁶⁵ Carle Bonafous-Murat, « Voir ou conduire : le tour de l'île en voiture dans la poésie irlandaise contemporaine » (*Irlande : insularité, singularité ?*) 83-95 ; 87.

⁵⁶⁶ Kathleen Hughes, « L'Église primitive irlandaise : de l'avènement du christianisme à la fin de l'époque viking », *Le monde irlandais*, trad. Anne Fillon (Paris : Albin Michel, 1978) 48. Le poème est une traduction de la traduction en anglais de John Montague.

⁵⁶⁷ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (Paris : Librairie Félix Alcan, 1926) 183.

pour elles-mêmes et commandant la métamorphose des choses et des sujets. Dans les types de civilisation, l'Orient a beaucoup plus d'individuations par heccété que par subjectivité et substantialité : ainsi le haï-ku se doit de comporter des indicateurs comme autant de lignes flottantes constituant un individu complexe (Deleuze, Guattari, 1980, 319).

L'accent sur la singularité-solitude est mis dans le traitement de la figure humaine : silhouette en marche, à peine distinguée dans le paysage. L'effet est de rendre perceptible la nécessaire relation de l'humain au monde, la solidarité avec le monde, qui passe, entre autres, par celle avec les hommes. Le haïku mcgrathien donne à cette dimension de solidarité – dans le sens de « qui tient ensemble » – une place plus importante, en toute logique politique. Ainsi : « POEM// The long wound of the summer –/
Stitched/ by cicadas » (*Passages*, 79). Ou : « COLD WINTER NIGHT// We cannot see them/ But even
behind the mountain/ The moon has friends » (*Death Song*, 2). Et « OLD FRIENDS// Westwind sleet
cold November breath:/ The scarecrow/ In the shivering corn » (*Movie*, 150). Ou encore :

WHAT HAPPENED TO THE
OTHER TWO COMRADES?

Toward Easter now...
The last of the first snow
Crucified in the fields
Already turning black...
(*Death Song*, 62)

C'est l'élément politique qui explique la fréquence assez élevée de pronoms personnels alors que l'esprit du genre dicterait plutôt de ne pas les faire apparaître. La question ne se pose pas en japonais mais lors de la traduction :

When we use the personal pronouns in translation, the whole life-feeling is changed. The opposition of ego and cosmos is there, and once there, ineradicable. In oriental feeling, in its poetry and art and music, the cosmos is suffused with "I" though not colored by it. The "I" is interpenetrated with the cosmos, but not overwhelmed by it. In fact, it is difficult to see how Zen, as an independent body of ordered experience,

could ever have come into existence or thriven, save in a country where the ego was systematically suppressed by language and custom (Blyth, 391).

La réification décrite par Marx fait percevoir à l'homme aliéné le résultat de ce qui est processus comme des données immuables. La transposition de cette notion dans le champ de l'environnement montrera un homme inconscient de la capacité d'agent de l'humanité sur la nature pour le pire et pour le meilleur. Elle peut aussi se traduire par une absence totale à la nature qui fait percevoir celle-ci comme globalité, arrière-plan dont aucune variation, même la plus évidente, n'a d'incidence sur la conscience du sujet. McGrath voyait dans cette forme d'aliénation un produit de la civilisation urbaine et industrielle qu'il était capital pour le poète de rectifier, à la fois pour la portée, la valeur de son travail, et dans sa fonction d'éveil de la conscience. La quasi-omniprésence, dans le haïku, d'un mot permettant d'identifier avec certitude la saison dont il est question, incite à ne pas oublier ces rythmes et, dans le cas d'un poète américain s'exprimant sous cette forme au début des années 1970, s'inscrit dans la protestation, alors en plein essor, contre le modèle urbain dominant. Bien que n'étant pas constituée de haïkaï au sens strict, la section « Tiny Energies » de *Left Out in the Rain* de Gary Snyder, datée « 1970-1984 », nous semble tout à fait caractéristique de la période ⁵⁶⁸. Une alliance renouvelée avec les réalités de la nature comme avec celles de l'économie fonde la démarche de McGrath et s'inscrit dans son projet épique de refondation.

This seems to me enormously important – these very old earth rhythms – to a writer. I think that is a primary thing. I'm not interested in nature in a nineteenth century sense – I don't have any pantheistic feelings about nature, I don't have any nature mysticism, I believe. I don't see nature as representing some kind of higher order of things. It's just for me something that's there, that is the ground of man's existence, and I think that without some sense of the goings-on of nature – things like the seasonal changes, growth and death, and so on – a whole dimension of one's life is missing ⁵⁶⁹.

⁵⁶⁸ Gary Snyder, *Left Out in the Rain, New Poems 1945-1985* (New York: North Point Press, Farrar, Straus and Giroux, 1986) pp. 153-178. Le terme « tiny energies » est emprunté à H.T. Odum, penseur de la *deep ecology*, dont Snyder utilise une citation en exergue à la section de son livre. Cette citation dit notamment : « [T]iny energies in the right form [...] may obtain huge amplifications and control vast flows of power » (*ibid.*, 153).

⁵⁶⁹ Mark Vinz, « Poetry and Place: An Interview with Thomas McGrath », *Voyages to the Inland Sea*, 3, ed. John Judson, Center for Contemporary Poetry, Murphy Library, University of Wisconsin, La Crosse, 1973, 34. [Vinz, 1973b].

Tout en affirmant la valeur irremplaçable d'un contact minimal avec le cosmos, McGrath tient ici à se démarquer d'un goût du 19^e siècle pour la nature. Dire pourquoi nous permettra de récapituler quelques points précédemment évoqués. En ce qu'il est américain, son 19^e siècle – durant lequel s'est négociée l'intégration de la machine dans le jardin, durant lequel est née, par réaction, l'écologie, au fil duquel Thoreau a affûté son regard de naturaliste –, ne correspond pas à la perception globale, largement européo-centrique, de la période. « Nature is never 'expropriated' by McGrath as a device to mirror ourselves – it keeps its wildness. He doesn't diminish its differences, or ours. Still, the sense of community is never lost in his work, nor is it limited to human beings, but he extends it to nature as easily as to ourselves, though unlike Robinson Jeffers, McGrath is not Romantic in his connection to nature ⁵⁷⁰ ».

Opposer aussi catégoriquement McGrath à Jeffers nous paraît poser problème. On peut considérer en effet le face-à-face *anthropos-cosmos* chez Jeffers comme une exacerbation du désespoir romantique devant l'indifférence du monde qui est, nous l'avons dit à propos de « La Maison du berger » de Vigny, la palinodie et le revers de l'élan organiciste et fusionnel. Mais par la violence de ses imprécations contre l'humanité, par son tableau du tragique absolu qui semble devoir éternellement échoir à la condition humaine travaillée de démons, Jeffers met l'homme au sein de la nature plus bas qu'aucun romantique : il n'intègre l'espèce humaine à la nature qu'en la désintégrant au miroir des actes dont elle se rend coupable au plan individuel et à travers l'histoire. Par d'autres aspects, il place ses personnages et leur cruauté au centre, comme un tragédien sanglant de la fin du théâtre élisabéthain mais le proscenium de la côte Pacifique n'est encore que l'amplificateur géant de l'inhumanité de l'homme, subvertissant d'autant mieux la position centrale qui lui est conférée. L'amenuisement de la créature qui prétend à l'hégémonie sur le monde est tel chez Jeffers qu'il rejoindrait presque l'écologie radicale

⁵⁷⁰ Dale Jacobson, « Introduction », Thomas McGrath, *Death Song*, ed. Sam Hamill (Port Townsend: Copper Canyon Press, 1991) 1-6 ; 3.

(« deep ecology ») des tenants de la valeur intrinsèque du monde naturel, c'est-à-dire d'une valeur du monde « *in vacuo*, sans référence à l'humain » (Suberchicot, 12) ⁵⁷¹.

Si l'œuvre de McGrath se situe bien davantage du côté de « la notion de *terre-communauté* théorisée par Aldo Leopold » (Suberchicot, 12), cette orientation constructive est cependant le fruit du constat d'une indifférence et d'une adversité de la nature qui imposent la nécessité d'une collaboration et ne se re-projettent positivement que dans un second temps sur l'ensemble de l'environnement. McGrath retrouve souvent Jeffers pour dire la grande froideur du monde.

Le désir de faire un sort à un panthéisme romantique relève d'une querelle littéraire mais s'enracine aussi chez McGrath dans l'expérience du dehors. Sa familiarité personnelle, résultat de contingences biographiques, avec les rigueurs les plus extrêmes de la nature américaine (hiver du Dakota du Nord, Aléoutiennes) ne peut qu'avoir contribué à l'éloigner d'une idéalisation du non-humain, très agaçante pour qui y est confronté pour sa survie : « You can't idealize mother-earth. You can try. You can even succeed. But succeeding, you succumb. She will have no pure idealist sons. None. If you are a child of mother-earth, you must learn to discard your ideal self, in season, as you discard your clothes at night » (Lawrence, 1923). La proximité de l'enfant des Grandes Plaines avec les premiers Américains, fût-elle par vestiges interposés, l'incline également au réalisme, voire à un pragmatisme magique face à la nature et ce réalisme paradoxal se retrouve encore dans le Zen dont est imprégné le haïku ⁵⁷². Pour toutes ces raisons, le traitement de la nature chez McGrath l'amène à certains points de non-retour vis-à-vis du romantisme.

⁵⁷¹ L. Buell rejoindrait, pour l'essentiel, notre analyse, quant à la présence de deux courants contradictoires chez Jeffers du point de vue de la critique 'écocentrique'. Allant dans le sens de l'affaiblissement du subjectivisme romantique, il note l'autorité conférée par Jeffers à la pierre. C'est le mode d'adresse jeffersien que Buell estime être le principal obstacle à l'accomplissement d'un abandon de l'homocentrisme : « While Jeffers extirpates humanism at the level of the image, at the level of address he clings to authoritarian homiletics. Despite his doctrine, or rather in his anxiety to convey it, Jeffers does not allow his preacher to engage in the relinquishment of self that he preaches ». À ce titre, il parle de « lingering Victorian moralism » chez le tragédien de Carmel et le déclare « post-romantique » (Buell, 162-163)..

⁵⁷² Dale Jacobson a exploré la rencontre du Zen et du matérialisme chez le poète communiste (*infra*, troisième partie, 8.2.).

Cercles et routes rouges

Nous avons rencontré l'Indien d'Amérique au terme de plusieurs parcours. Un examen plus systématique des importations de matière aborigène faites par McGrath semble opportun au point charnière où nous sommes parvenus. Ce lien avec les premiers Américains est peut-être, à différents niveaux – dont celui du rapport à la nature – la clé de la médiation entre irlandicité et communisme. Jusqu'à quel point cette connexion déborde du romantisme est une question à laquelle il faut tenter d'apporter une réponse complémentaire ⁵⁷³.

1. Guerre et paix

Il y a lieu de distinguer mais non de séparer car le geste interculturel a en soi une signification politique globale par la date où il se produit. Cette émergence massive de la matière amérindienne dans l'écriture de McGrath est contemporaine de la fondation de l'*American Indian Movement (AIM)*, qui a eu lieu en 1968 dans sa région natale, à Minneapolis : *AIM* est la première organisation politique des « Native Americans » à jouir d'une audience réellement nationale, et ce dès 1970, par sa présence sur tous les terrains – réserves sinistrées ou communautés urbaines. En 1973, dans le village de Wounded Knee sur la réserve de Pine Ridge (South Dakota), elle soutient le soulèvement armé de Sioux Oglalas traditionnalistes contre la loi dictatoriale du chef de la tribu soutenu par le Bureau of Indian Affairs gouvernemental. L'Amérique blanche de Richard Nixon prend extrêmement au sérieux l'insurrection et le FBI ne cessera dès lors d'exercer une répression systématique contre les activistes jusqu'à l'affaiblissement définitif du mouvement à la fin de la décennie ⁵⁷⁴. *Part II* – qui paraît en 1970 – fait mention de la mort de Crazy Horse, figure exemplaire de la résistance à l'homme blanc, dès la première page. C'est la valence guerrière dans l'invocation indienne de McGrath : elle accompagne la dénonciation du colonialisme américain vis-à-vis des premiers habitants historiques du territoire. L'exemple appartient aussi à l'histoire des Indiens des Plaines.

⁵⁷³ Pour les premiers éléments de réponse, *supra* pp. 413-415 et 439-442.

⁵⁷⁴ Paul Smith, « American Indian Movement », *Encyclopedia*, 28.

La convocation de l’idiome sacré hopi remplit une fonction différente : les mots importés ne sont pas accusateurs. Ils ne pointent, en apparence, vers aucune violence : « Hopi » signifie d’ailleurs « paix ». Leurs mots sont le véhicule choisi, comme la « ronde » celtique [« round song »], d’une métaphore signifiant le changement politique qualitatif radical vers plus de fraternité entre les hommes.

Les aborigènes du continent sont, en tout état de cause, chez l’Irlandais-Américain du Dakota du Nord comme ils l’étaient chez Thoreau, une figure d’alliés avec lesquels le ‘je-persona’ de *Letter* affirme l’existence d’une parenté, attestée par son ‘généalogieur’ (*LIF*, 365 et 370).

2. Nuages rouges ⁵⁷⁵

La bivalence de « red », qui désigne à la fois un Indien d’Amérique et un Communiste, est une interface dont McGrath semble très vite avoir réalisé le potentiel. Dans son recueil le plus militant, *Longshot O’Leary’s Garland of Practical Poesie* (1949), apparaît une première référence directe au sentier de la guerre :

JOHN’S SOFT-HEARTED SONG FOR COUNTING COUP

Let everything be averaged out,
Let all things be divided :
The poor shall share their poverty,
The rich the gold they’re hiding.

The man who works the land shall have
A small house on his field,
And landlords (so they are not robbed)
A small place underneath.

⁵⁷⁵ Red Cloud était un chef sioux oglala de la seconde moitié du 19e siècle, contemporain de Crazy Horse. « La position des plumes dans sa coiffe témoignait de quatre-vingts “coups”, ou exploits » ; « il ne s’agissait pas, entre Indiens, de tuer son adversaire armé, seulement de le toucher avec un bâton à *coups* (mot emprunté aux trappeurs français) » (Delay, Roubaud, 63). « A man who has killed an enemy must not touch him, for he has already had the honor of killing. He must let another count coup » (John G. Neihardt, *Black Elk Speaks*;1932 (New York: Pocket Books, 1972) 74. [Neihardt]

And for the proud and powerful –
We can't forget them either :
Let bankers make the almanacs –
But we will make the weather.
(*Longshot*, 13)

Il est intéressant que la menace finale brandie par la *persona* au cœur tendre et au couteau entre les dents – une petite concession n'est-elle pas réservée aux propriétaires terriens six pieds sous terre ? – ait trait à la couleur du temps. La métaphore du « coup » a appelé ce lien à la nature, amérindien, mais la métaphore parle d'influer, par la force, sur son cours : la raison de McGrath est la raison de l'histoire : « The dissenter is born alive on the edges/ of the weather ⁵⁷⁶ ».

3. Crazy Horse

McGrath étaye plus tard en raison le passage jusque-là simplement rhétorique d'un rouge à l'autre. En 1964, « You Can Start the Poetry Now,/ Or : News from Crazy Horse » ouvre les inédits de *New and Selected Poems* (99-100). L'injonction de commencer la poésie qui suit chaque strophe se fait de plus en plus insistante à mesure qu'avance le texte : la graphie matérialise cette véhémence. On passe de « You can start the poetry now » à « *START THE POETRY !! GODDAMN IT !! START THE POETRY!! START THE POETRY NOW !!* » Cette impatience croît car ce qui a l'apparence d'un poème semble en transgresser une convention majeure à la manière de Denis Roche dans *Le Mécrit* par un dépassement systématique des limites du vers par la syntaxe. De plus, l'enjambement externe ne correspond à aucune nécessité autre que la régularité visuelle : et encore celle-ci n'est-elle qu'approximative. L'enjambement se double d'une anadiplose entre chacune des six strophes, la dernière tournant en boucle par antépiphere. Les nouvelles de Crazy Horse qu'apporte le narrateur sont celles de sa deuxième mort : « *I saw Crazy Horse die for/ a split level swimming pool in a tree-house* ». Il s'agit de la mort de l'esprit de résistance qu'il incarnait, tué par le capitalisme, la société de

⁵⁷⁶ Don Gordon, « The Dissenter », *Displaced Persons* (Denver: Alan Swallow, 1958) 23; [Gordon, 1958]. Voir *supra*, introduction, V, 4 et note 122.

consommation génératrice d'équivalence et d'entropie⁵⁷⁷ et l'idéologie religieuse. Avec lui 'remeurent' aussi Gall, Sitting Bull, Rain-In-The-Face, Geronimo et autres Pawnees, Mohicans ou Sioux. L'image de leur nouveau trépas est celle d'une transformation de couleurs : « *changing red-/ skins to greenbacks* ». L'intersection, par jeux de mots ou jeu sur les mots, d'une série Indiens d'Amérique et d'une série Amérique blanche aux spiritualités syncrétiques fait, d'une façon générale, apparaître la contamination de la première par la seconde. En voici les principales manifestations: « *Pawnee-Warner Brothers* » ; « *City Hall kind of sacred ground* » ; « *they shot the Great/ Buddha*⁵⁷⁸ » ; « *half-classed Indian*⁵⁷⁹ » ; « *he wrote last of the ten/ million Mohicanos* » ; « *the guilt hair Custer's [...] // the gilt heir and the surplus value* » ; « *it makes you want to shoot horse-/ power capitalists* » ; « *grand cost of counting coup* » ; « *what I/ can't get straight is the white antelope they're using for/ money it's the --// it's the quarters and halves or maybe the whole antelope Buck/ that get's*⁵⁸⁰ *me [...]* » ; « *the cutting up of the Buffalo Bread* » ; « *Christ Indians/ and revolutionaries charging full-tilt at the psychiatrist's/ couches* » ; « *the absolute heavenly pemmican-/ charisma that Geronimo invented* » (NSP, 99-100). Dans cette succession de références imbriquées, il faut relever au moins une hiérarchisation évidente : le scandale de l'aliénation de Crazy Horse est mentionné en premier. « Crazy Horse. Le plus grand chef de guerre des Sioux hunkpatilas oglalas, vainqueur du général Crook sur la Rosebud River puis de Custer sur la Little Big Horn River [...]. "Ami, pourquoi veux-tu raccourcir mon existence en m'enlevant mon ombre ?" répondait Cheval-Fou à ceux qui demandaient à le photographe. Aussi n'existe-t-il aucune image de lui » (Delay, Roubaud, 62). Bien qu'il fût instinctivement rétif à l'appropriation d'une partie de lui-même par autrui, le système l'a pris au piège. Geronimo, « le plus photographié » (*ibid.*, 65), vient, à l'inverse, en dernier dans le poème et s'il est aussi prisonnier de l'engrenage, il est suggéré qu'il a activement collaboré à la mise en place de l'ordre mystico-répressif régnant en Amérique, d'où son

⁵⁷⁷ C'est par l'abstraction économique de la valeur que peut s'opérer la mise de plain-pied de deux impossibles : « All things are doorways : all things are passing/ And opening into each other always.../ our house door equally/ On Crazy Horse and the Cadillac. (Echo of revolution/ In the north forty ...) (*LIF*, 259).

⁵⁷⁸ On attendrait « *Spirit* ».

⁵⁷⁹ On entend « half-caste » en arrière-plan.

⁵⁸⁰ *Sic.*

inclusion à la strophe-somme d'un monde de misère et de manque que l'antépiphore fait tourner en boucle autour du dollar, du psychiatre, du superflu et de l'irrationnel.

La deuxième partie du titre du poème appelle aussi un commentaire en ce qu'elle dit « *News from*⁵⁸¹ *Crazy Horse* », ce qui suppose un Crazy Horse en état d'émettre. Or la première strophe annonce sa nouvelle mort. Il y a donc deux Crazy Horse, dont l'un survit et résiste encore. La date de publication du poème donne la réponse à l'énigme. Le continuateur du guerrier est la revue *Crazy Horse* lancée par Thomas et Eugenia McGrath en 1960-1961. La mémoire de l'homme est en quelque sorte assurée et vengée par le crieur écrit qui porte son nom. L'introduction et la conclusion du premier éditorial condensent en deux noms symboles d'insoumission – Crazy Horse et la Ghost Dance – la matière indienne rebelle pour la mettre au service d'une cause – identique à celle du poème que nous examinons – qui est le refus de l'aliénation par Dieu, Hollywood et tous les stratagèmes du capitalisme : « What is *Crazy Horse* trying to do ? [...] We are following the Wilderness Trace toward the rebels of the present and the future [...]. We, the Irregulars of Crazy Horse, Ghost Dancers of the essential Solidarity, now summon into being the hosts of the new resistance⁵⁸² ». La chronologie est bousculée : Crazy Horse est tué en 1877 alors que la « Ghost Dance », dernier grand mouvement de résistance des aborigènes américains à la conquête de l'Ouest, prend son essor en 1888 pour s'achever à la fin de 1890 avec le massacre de Wounded Knee⁵⁸³. Le rêve pastoral de son instigateur, d'une nature rendue à elle-même et à tous avait de quoi séduire le Communiste et le Celte en McGrath. Selon un témoin, « “le prophète avait dit que, par le pouvoir de la danse du fantôme, la terre s'enroulerait à la façon d'un tapis, emportant toutes les œuvres de l'homme blanc – les clôtures des campagnes, les villes minières avec leurs lupanars, les usines, les fermes avec leurs animaux contre nature et qui empestent, les voies ferrées et les poteaux télégraphiques. Et sous ce monde blanc enroulé pour de bon, nous retrouverions la prairie et ses fleurs,

⁵⁸¹ Nous soulignons.

⁵⁸² Thomas McGrath, « Manifesto: No More Cattlemen or Sheepmen – We Want Outlaws!! » (*Festschrift*, 10).

⁵⁸³ Un Païute du Nevada, Wovoka, « annonçait le retour des bisons, le retour des guerriers morts et la fin prochaine des Blancs [...] Wovoka prêchait la non-violence et la fraternité, mais très vite sa danse [la danse qui lui avait été donnée par le Grand Esprit], Ghost Dance, Danse des esprits, Danse des fantômes, prit en se propageant un sens belliqueux ouvertement dirigé contre les Blancs ». On identifiait Wovoka « avec le Christ ressuscité en Indien » (Delay, Roubaud, 41).

(LIF, 242)

L'expérience personnelle qu'a je de la présence des habitants antérieurs est d'abord celle de leur mort, par cette sépulture, surplombant la rivière, qui compte parmi les repères principaux de son paysage initial. Elle est mentionnée très tôt dans le texte du long poème – « The Indian graves » (LIF, 7) – et je revient sur elles et vers elles à plusieurs reprises, comme pour restituer au peuple premier sa mémoire et lui payer une manière de tribut. Car les États-Unis ont voulu prendre à l'Indien d'Amérique jusqu'aux symboles de sa mort : « South Dakota has stolen the holy/ Bones of Sitting Bull to make a tourist attraction ! » (LIF, 242)

La dépossession est multiforme mais revient toujours à la même violence ultime. Ainsi, à l'occasion du récit de sa première moisson, le narrateur fait mesurer la dureté de son expérience de la nature en ces circonstances, par comparaison avec les modes aliénés de ce même contact qu'institue l'Amérique blanche à ses enfants :

This was no ritual visit ; no summer foray;
Scouting party or cookout in the Big Horn country
With the ridge-pole pine singing my honor and the streams full of fish and fancy,
The light-fall valorous and God-creatures taller than tales
To teach me camp-craft, to put a crimp in the nightmare,
To fan my six gun.
Oh, I know that ten-sleep camp where the ticking Dechard rifle
Dozes by the banker's son . . .
(LIF, 16-17)

Dans ce dehors tolérable, le lieu d'une des dernières victoires indiennes voit son nom invoqué comme caution d'authenticité du contact avec la nature sauvage, dans le cadre d'activités estivales pour progéniture de perpétuateurs du colonialisme. Des projections de l'imaginaire de la puissance dominante sont plaquées sur la nature (« streams full of fish and fancy »). Le statut de sujet-agent-maîtresse ès survie lui est conféré. Mais c'est un shamanisme de pacotille teinté d'allégorie – « the light-fall valorous » – et de religiosité dont il s'agit, sur fond de peurs provoquées : imprimer une torsion supplémentaire au cauchemar inspiré par l'hostilité du non-humain, tel est le but. Ceci afin de justifier

la présence défensive de l'arme à feu tout en mettant en sommeil son autre sens – offensif – au bout du bras militaire de l'impérialisme.

the half-real shooting gallery
Of the Dream Range where redskin and deer ride by
On an endless belt and the bear pop up, pop down shotguns in their hands,
In front of the painted scene of lake and mountain,
Where prizes are always given...
(LIF, 17)

Le massacre n'est qu'un jeu où on gagne à tous les coups.

Mais le forfait de la nation, ainsi que l'avait prédit D.H. Lawrence dans *Studies in Classical American Literature*⁵⁸⁵, n'a pas fini de venir la hanter : « we took a wound at Indian hands » (LIF, 242). Des spectres continuent de parler à ceux qui les entendent. L'histoire morte dont le tourisme fait sa pâture n'a pas réussi à confisquer toutes les âmes. Les anonymes lui ont échappé et c'est par ces invisibles que la terre continue de témoigner. « Skulls /Under the permanent snow of time no wind will lift/ Nor shift.../ – these drifting bones have entered the rock forever... » (LIF, 241) Sous la chape froide et immobile d'un temps molaire, cet humain moléculaire d'ossements s'est soustrait à l'immuable. Aussi peu fixé que la terre des Sand Hills et par là potentiellement à même d'entrer en composition avec tout, il est donné comme ayant paradoxalement atteint la solidité et la pérennité de la roche du socle auquel il s'est intégré. Ce sous-sol historique est objet de connaissance privilégié pour le matérialisme dialectique. L'URSS avait un ministère de la géologie. Tout ce qui a l'apparence d'un état, de l'éternité, n'est qu'un processus pris dans la transparence de l'idéologie neutralisante qui ne veut pas dire son nom : la géologie est la science naturelle de la métamorphose et de la mutabilité des fondations

⁵⁸⁶ .

⁵⁸⁵ « The moment the last nuclei of Red life break up in America, then the white men will have to reckon with the full force of the demon of the continent. At present the demon of the place and the unappeased ghosts of the dead Indians act within the unconscious or under-conscious soul of the white American [...]. Up till now, the unexpressed spirit of America has worked covertly in the American, the white American soul. But within the present generation the surviving Red Indians are due to merge in the great white swamp. Then the Daimon of America will work overtly, and we shall see real changes » (Lawrence, 1923, 41).

⁵⁸⁶ Voir aussi « * Géologie », *infra*, pp. 611-618. A. Cazé nous rappelle que ce sont les *Principes de géologie* (1833 – époque du Romantisme) de Charles Lyell, qui ouvrent la voie à Darwin et que l'un des plus éminents

épuisées. « Silenced », « closed », « forever », « dead », mis en valeur en clôture de ligne, apportent comme la preuve textuelle tangible de la fin d'un monde qui n'a pourtant pas dit son dernier mot.

4.2. Résurgences de la source indienne

Black Elk Speaks de John Neihardt est un témoignage capital sur cette nation sioux qui intéressait tant McGrath pour des raisons géographiques et politiques : « The Sioux were a nomadic and warlike nation – a posture important for McGrath himself if he is to keep alive the notion of a society ‘Wounded’ by the White Man ⁵⁸⁸ ». Il y a toutes les chances que McGrath ait croisé ce texte : la première édition remonte à 1932. D'autre part Élan Noir était petit-cousin de Crazy Horse et en livre quelques aspects fascinants. Certaines convergences entre cette semi-fiction ⁵⁸⁹ et le poème long du poète sont par ailleurs frappantes.

Ainsi McGrath le marxiste se défend-il, malgré le mode autobiographique apparent de *Letter*, de ne parler qu'en son nom. « Not my personal life as such. All of us live twice at the same time – once uniquely and once representatively. I am interested in those moments when my unique personal life intersects with something bigger, when my small brief moment has a part in “fabricating the legend” ⁵⁹⁰ ». De même, l'histoire de Black Elk commence-t-elle sur cette minimisation de l'individuel :

My friend, I am going to tell you the story of my life, as you wish; and if it were only the story of my life I think I would not tell it; for what is one man that he should make much of his winters, even when they bend him like a heavy snow? So many other men have lived and shall live that story, to be grass upon the hills.

It is the story of all life that is holy and is good to tell, and of us two-leggeds sharing in it with the four-leggeds and the wings of the air and all green things; for these are children of one mother and their father is one Spirit.

⁵⁸⁸ Thomas Matchie: «The Function of the Hopi Katsina in Tom McGrath's *Letter to an Imaginary Friend*, », *South Dakota Review*, 22, 3 (1984) 7-21 ; 12.

⁵⁸⁹ « *Black Elk Speaks* is actually a re-creation in English of the holy man's account of his life and vision, given form, coherence, and chronology by Neihardt » (Neihardt, « About this book and its author », 235).

⁵⁹⁰ Thomas McGrath, « McGrath on McGrath », *Festschrift*, 11-27; 25.

This, then, is not the tale of a great hunter or of a great warrior, or of a great traveler, although I have made much meat in my time and fought for my people both as boy and man, and have gone far and seen strange lands and men (Neihardt, 1).

L' 'écommunion' l'emporte sur toutes considérations de la conscience humaine isolée. Le même rapport non-anthropocentrique au monde est exprimé par les *kacínas* hopis. Pour n'être

pas exactement des divinités, [ils] n'en sont pas moins des esprits respectés, ainsi que leur nom même l'exprime (*ka* : respect, *tcina* : esprit). Ils sont esprits des morts, esprits des minéraux, esprits des plantes, esprits des oiseaux, esprits des nuages, esprits des autres planètes, et mêmes esprits des étoiles qui ne sont pas encore connues ou visibles dans notre ciel. En fait ils sont les esprits de toutes les forces invisibles de la vie [...]. Leur forme est physique seulement pendant les six mois où ils vivent sur cette terre. Les hommes qui les personnifient sont aussi des *kacínas* car ils perdent leur propre personnalité tout en devenant imbus de l'esprit de leur modèle (Waters, 182).

Waters résumait ainsi la leçon à retenir :

Ce modèle grandiose, en quelque sorte écologique, n'a négligé aucun aspect de la vie. Il se compose d'un réseau de relations entre les sociétés humaines, les royaumes des végétaux et des animaux, les ordres supérieurs des êtres spirituels, les entités vivant sur la terre et dans les étoiles. Pas une seule de ces vies n'est isolée et libre d'agir indépendamment. Un ensemble de nécessités corrélatives les font agir en harmonie pour assurer leur permanence et leur évolution sur l'unique Route de Vie cosmique (*ibid.*, 203).

« Faire le *kacína* » c'est donc rejoindre cette route : route qui se superpose à une route rouge. La grande vision sur laquelle s'ouvre *Black Elk Speaks* célèbre à plusieurs reprises cette couleur : « Then he pointed to a man who was bright red all over, the color of good and plenty » (Neihardt, 23). La terre est orientée selon deux axes, à l'intérieur d'un cercle. L'un – Nord-Sud – est favorable et rouge, l'autre – Ouest-Est – difficile et noir :

“Behold the earth !” So I looked down and saw I lying yonder like a hoop of peoples, and in the center bloomed the holy stick that was a tree, and where it stood there crossed

two roads, a red one and a black. “From where the giant lives (the north) to where you always face (the south) the red road goes, the road of good,” the Grandfather said, “and on it shall your nation walk. The black road goes from where the thunder beings live (the west) to where the sun continually shines (the east), a fearful road, a road of troubles and of war. On this also you shall walk, and from it you shall have the power to destroy a people’s foes. In four ascents you shall walk the earth with power” (Neihardt, 24).

On aura remarqué l’ascension positive promise, qui trouve un écho dans le rêve ascensionnel de *Part IV* mais surtout le fait que dans la vision de la confection – à venir – du *kacína*, McGrath associe aussi le rouge et le noir : « form from the hurt black need/ The all-color red world of the poor » (*LIF*, 11). La représentation de la vision, est, dans l’ordre des choses sioux, prémice nécessaire à sa réalisation. « I think I have told you, but if I have not, you must have understood, that a man who has a vision is not able to use the power of it until after he has performed the vision on earth for the people to see » (Neihardt, 173). Le texte de McGrath remplit cette fonction. La vision y est formulée : « My vision of everything flat » (*LIF*, 69). L’hiver montré comme corrélat objectif de démocratie doit précéder l’avènement de celle-ci.

Le point le plus haut de la vision de Black Elk – au quatrième niveau – donne à voir un monde qui n’est pas sans rappeler le quatrième ciel du rêve du ‘*je-persona*’ de McGrath :

Looking down, I saw that the whole wide circle of the day was beautiful and green [...]. And while I stood there I saw more than I can tell and I understood more than I saw; for I was seeing in a sacred manner the shapes of all things in the spirit, and the shape of all shapes as they must live together like one being. And I saw the sacred hoop of my people was one of many hoops that made one circle, wide as daylight and as starlight (Neihardt, 36).

Harmonie du cercle d’un peuple composant avec d’autres cercles d’êtres un cercle unique aux dimensions de la lumière de l’univers. Le quatrième étage du rêve, nous dit la voix auctoriale de McGrath, est, avec le paradis informé d’irlandicité du deuxième ciel, le seul à éveiller aussi des désirs de retour. La configuration de ce monde de chasseurs et de shamans – « The thing in the elkhorn mask

and tail/ animal or man » (*LIF*, 384) – où existe une culture de la transmission orale, où un art animalier a fait son apparition, est explicitement amérindienne :

In tented circles the tribes are gathered.
The hoop of Peace
Unbroken
in this heaven
where the People have come
severally:
Some from out of the earth...
Some from the skies...
Some
(The Kiowa) entering the world through the gate of a hollow log.
[...]
In this Happy Hunting Ground they have danced the buffalo back
They have prayed the Eagle home and the Salmon back from the sea –
These Powers of peoples together have given new life to the sun!
And this is the second home we long for [...]
(*LIF*, 384-385)

Outre le cercle des tentes et la communication avec d'autres peuples – chthoniens ou ouraniens – les schémas résultatifs ⁵⁹¹ sont ici un marqueur aborigène, constituant une mise en abyme de la fonction performative du poème qui reprend elle-même ce pouvoir magique de la représentation d'une vision.

Dans le bestiaire mcgrathien, le corbeau et le coyote sont des animaux entendus par le je.

Il peut écouter le coyote ou se faire coyote : « It was time then to be going from that place to another.// Toward [...] /the high/ Country./ To do a little coyote./ To make the Kachina. » (*LIF*, 172). Le guérisseur sioux a la même capacité d'entendre les signaux d'urgence lancés par ces deux animaux messagers : « The crows in the day and the coyotes at night all called and called to me : “ It is time! It is time! It is

⁵⁹¹ Constructions verbales où le verbe exprime la façon dont un résultat est atteint, le résultat lui-même étant indiqué par un terme en aval de la chaîne : adjectif, adverbe, particule adverbiale, gérondif ou nominal précédé de « into » ou « out of ». « Pray the Eagle home » et « dance the buffalo back » sont des exemples de ce type de construction.

time!” [...] Crows would see me and shout to each other as though they were making fun of me: “Behold him! Behold him!” (Neihardt, 134) »

Le cercle – comme le corbeau – a une valence irlandaise et une valence indienne et McGrath exploite le lien : si la perfection de la figure semble compter davantage dans la culture sioux, nous avons évoqué aussi l’omniprésence du circulaire dans *Letter*. L’Irlandais du Dakota du Nord escamote les États-Unis en permettant ce retour symbolique des premiers Américains. Il met au cœur de son poème la forme qui est au cœur de la pensée aborigène. Black Elk s’arrête un moment sur cette structuration circulaire du monde amérindien :

You have noticed that everything an Indian does is in a circle, and that is because the Power of the World always works in circles, and everything tries to be round. In the old days when we were a strong and happy people, all our power came to us from the sacred hoop of the nation, and so long as the hoop was unbroken, the people flourished. The flowering tree was the living center of the hoop, and the circle of the first quarters nourished it. The east gave peace and light, the south gave warmth, the west gave rain, and the north with its cold and mighty wind gave strength and endurance [...]. Everything the Power of the World does is done in a circle. The sky is round, and I have heard that the earth is round like a ball, and so are all the stars. The wind, in its greatest power, whirls. Birds make their nests in circles, for theirs is the same religion as ours. The sun comes forth and goes down again in a circle. The moon does the same, and both are round. Even the seasons form a great circle in their changing, and always come back again to where they were. The life of a man is a circle from childhood to childhood, and so it is in everything where power moves. Our tepees were round like the nests of birds, and these were always set in a circle, the nation’s hoop, a nest of many nests, where the Great Spirit meant for us to hatch our children (Neihardt, 164-165).

Bien que poème en dialogue avec l’histoire, *Letter* reste parcimonieux quant à la chronologie précise des événements. L’exigence de repérage temporel en tant qu’il est la marque de la comptabilisation capitaliste n’est pas satisfaite à dessein : une indication telle que « It was not/ The Year of the Blue Snow

» (*LIF*, 69), imitant la subdivision du temps des Indiens ⁵⁹² opérée en fonction de phénomènes naturels cycliques ou extra-ordinaires, signale ce refus.

La représentation de la plénitude pour l'Indien d'Amérique passe par l'accord avec la nature : le vert importe autant que le rouge. Il y a certes terre-communauté ou 'écommunisme' car l'homme partage le monde avec le non-humain qu'il place sur un pied d'égalité. Le modèle aborigène va dans le même sens que l'idéal collectiviste et sert donc de comparant critique au sort réservé aux fermiers américains : « All for the American Dream !// [...] in the light of the penny/ Sales where the farmers . . ./ Were buying back land the Oglala Sioux/ Had scalped them for ! » (*LIF*, 46) L'Indien de même que le petit agriculteur a été expulsé de l'idylle et vient donc hanter comme un remords les marges de la mégapole, cette négation de l'Amérique verte :

talk with Lo

Bill Smoke by name) the poor Indian. Apache

And Cherrycow (Chiricaua) at that.

Shipwrecked on this strange

Coast a war ago. Lost, here: like the others;

Doing his time.

(*LIF*, 198)

Il purge sa peine et suggère que le Rêve américain, construit sur un génocide, a fait son temps : « perhaps an Oglala burns in the empty American dream » (*LIF*, 346).

L'image – appelant une révolte réflexe – de l'Indien défait ou en lutte, coexiste chez McGrath avec celle où il est contenu manifeste d'un autre rêve d'Amérique réalisé. Une nouvelle idylle est, en apparence, dessinée par le matériau hopi.

⁵⁹² Pour donner quelques exemples tirés de *Black Elk Speaks* : « The Moon of the Popping Trees » (décembre), « The Moon of the Snowblind » (mars), « The Moon of the Grass Appearing » (avril).

4.3. L'idylle et la paix : partitions rouges ?

McGrath parle dans *Part IV* du glas de « l'ordre idyllique ⁵⁹³ » sonné par le diktat du tout-quantitatif. J.F.S. Smeall montre que l'œuvre du poète fournit pourtant la preuve de l'efficacité du genre, moyennant certains ajustements inspirés par la tradition littéraire américaine. La transformation essentielle a trait au temps et consiste à orienter l'idylle vers le futur :

Traditionally pastoral poets have worked with an idealized ecology, an Eden, a Canaan, or Elysium. But in America the idealized *locus amoenus* has commonly been located in the future, and imagined as something towards which Man labors, something “which only in the future”, as McGrath says, “has a permanent shape” [...]. The nostalgias of loss are touched by currents of expectation [...]. McGrath fuses a universal, idyllic, non-autobiographic dream from the past with present machines of art, with his autobiographic, machined “table with the formica top”, where he works:

“ As the despairing generations dream toward the day/ Which can only be tomorrow, I prepare my spells and tools ⁵⁹⁴ ” ⁵⁹⁵.

L'espace – l'élément stable de l'idylle – n'échappe pas au changement :

There is a planter here with a bit of green in it –
A cutting of Impatience which has just begun to root,
Some Mother-in-Law's Tongue, and a green shoot of
Leucojum just showing through – though I was a wild-rose man
A Tiger Lily and Sassafras and Gooseberry man,
A man for the hill-hurdling crow calls and the cries of the killdeer
Falling through the green burden of the Autumn sundown woods,
But these are my tools now. These and my lonesome ghosts,
And the endless echoes of want in the lost streets of the terrible city.
(*NSP*, 106).

⁵⁹³ Pour ce qu'il faut entendre par là, *supra* p. 456-457.

⁵⁹⁴ « The News around Midnight » (*NSP*, 106).

⁵⁹⁵ J.F.S. Smeall, « Tom McGrath and the Pastoral Tradition », *North Dakota Quarterly*, 48, 4, Autumn 1980, 27-32; 31-32.

L'idylle est transplantée dans un nouveau cadre. Dans la jungle des villes, je ne renonce pas au rêve de l'Amérique verte. Il se trouve que son passé autobiographique pastoral coïncide avec « l'écologie idéale » dont parle Smeall. Mais pour qu'elle survive, il doit la miniaturiser. Le potager que plante la compagne du narrateur procède de la même démarche de réinitialisation : « And in Spring broke new soil and Genya planted a garden:/ That green enchantment, sprung from her loving hand, I sang then: how/ The vegetables please us with their modes and virtues » (*LIF*, 201). Les fantômes du lieu reprennent néanmoins leurs quartiers sous le signe de la plante de la transaction fondatrice d'une possible amitié entre Indiens et Blancs, le maïs de Thanksgiving : « And the syllabus of the corn/[...] that wampum,/ its golden/ Roads leading out of the wigwams of its silky and youthful smoke ». L'entrée de l'Indien dans l'idylle américaine est extrêmement ancienne. « The American idyllic, shepherd life or life in Arden or Sherwood shows on a pale scrim and fuses as we look with farther, dimmer images of the aboriginals. Early on (1786), looking into the shadows from Virgil's immemorial elm, Freneau's poetry had fused shepherds and Amerinds [...] ⁵⁹⁶ » (Smeall, 1980, 30). Dans le cadre de contestation de la couleur locale où se situe McGrath, il semble intéressant de relever que le matériau indien de sa pastorale est issu d'une tribu de la civilisation du maïs, contrastant totalement avec celle des nomades guerriers autochtones aux Dakotas où il a ses racines :

One might still ask : how does McGrath move from the Sioux to the Hopi ? [...] The Hopi [...] are an agricultural, corn-growing people who live in the northern desert plateaus of Arizona. Sedentary, they live not in tepees, but atop huge rock plateaus called mesas. The oldest of America's Indians, they predate Jeffersonian Democracy by five thousand years and have always resisted war, pulling up ladders to keep away violent tribes. If McGrath is critical of the Whites' use of technology, [...] the Hopis fit nicely into his scheme of things, for they live in cyclic contact with the natural universe, and scorn the White Man's industry and technology as essentially destructive, separated from and hostile to Nature (Matchie, 1984, 13).

⁵⁹⁶ Smeall cite un texte de 1731 attestant de cette très précoce adaptation du genre : « During the dark, if poet's eyes we trust,/ These lawns are haunted, by some swarthy ghost,/ Some Indian prince, who fond of former joys,/ With bow and quiver thro' the shadow flies. » (Richard Lewis, « Food for Criticks », *The Pennsylvania Gazette* (Philadelphia: Benjamin Franklin and David Hall), July 17, 1732.

L'idylle mcgrathienne prélève donc ses énergies là où elle les trouve. Le lieu est l'Amérique, peu importe où et quand : ce peut être très longtemps avant les États-Unis , avant « Iron-jawed George, Jefferson with his flutes and farms/ And radical Madison – all of them deader than mackerel » (*LIF*, 49) et très loin du Dakota du Nord. Il ne faudrait pas oublier non plus que « Hopi » signifie « paix ». Or le monde communiste s'est, pendant la Guerre froide, souvent présenté comme le camp de la paix. Qui sait si, en plus des affinités pastorales certaines avec ces agriculteurs premiers, avec leur temporalité, leur organisation sociale, McGrath n'a pas été interpellé par la coïncidence du nom, superposant le slogan communiste contemporain à celui des plus anciens jardiniers du Nouveau Monde ?

Si les flûteaux jeffersoniens sont muets, *Letter* a peut-être une autre musique, visualisable, enchâssée dans le texte et qui serait celle du peuple auquel il se réfère. C'est en tout cas l'hypothèse avancée par T. Matchie, se basant sur les travaux des musicologues américains Frances Densmore et surtout Benjamin Ives Gilman⁵⁹⁷. Son analyse porte sur le passage où la densité des symboles empruntés à la danse du *kacína* hopi est la plus élevée pour accompagner l'effectuation par le texte d'un rituel de rédemption et de renaissance :

Wait for the Angel.

S A Q U A S O H U H:

the blue star

Far off, but coming.

Invisible yet.

Announcing the Fifth

World

(Hopi prophecy)

world we shall enter soon:

When the Blue Star *kacína*, its manifested spirit,

Shall dance the *kisonvi* for the first time.

In still light

Wait.

“*But it's cold here !*”

Hush.

⁵⁹⁷ Benjamin Ives Gilman, *Hopi Songs* (New York: Houghton Mifflin Co., 1908).

I'll take you as far as the river;
But no one may dream home the Revolution today though we offer
Our daily blood, nor form from the hurt black need
The all-color red world of the poor, nor in the soviet
Of students transform this night; nor alcohol compound
Manifestoes; nor pot set straight a sleepy rifle's dream.

Still we must try.

S A Q U A S O H U H

Far off: the blue

Star.

The Fifth World. Coming.

Now, try :

Necessary, first, the Blue Star Kacína to dance the *kisonvi*;
Necessary that the *kópavi* at the crown of the head must be
Kept open always.

Loosen your wigs.

I go to the far

Country

to the sacred butte and the empty land

I'll make

The Kachina...

(LIF, 171) ⁵⁹⁸

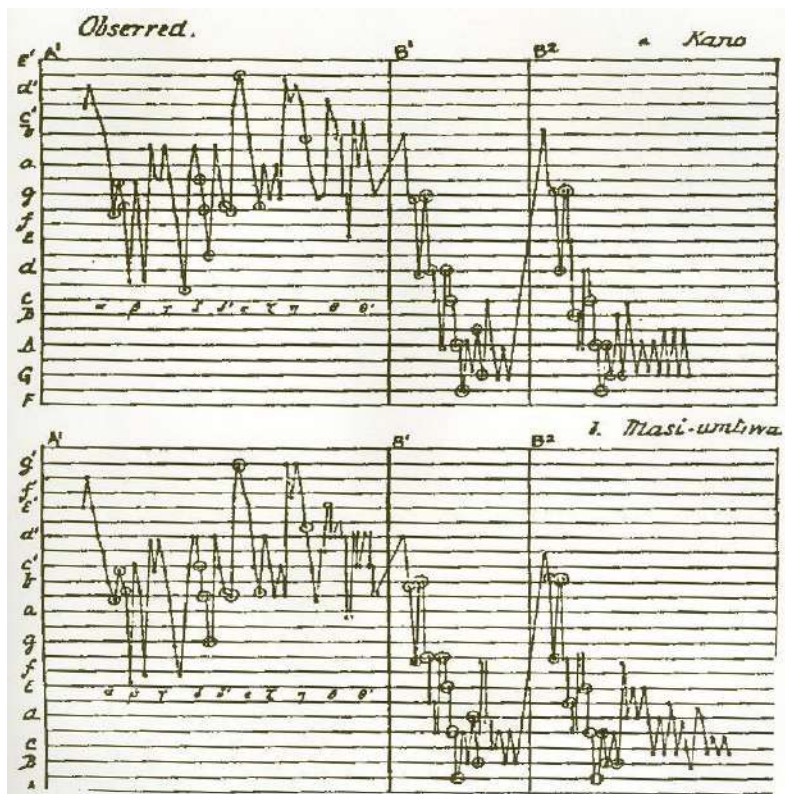
⁵⁹⁸ « Les prophéties hopis » disent entre autres : « La Troisième Guerre mondiale sera commencée par les peuples qui reçurent les premiers la lumière (la sagesse divine ou l'intelligence) dans les autres vieux pays (Inde, Chine, Egypte, Palestine, Afrique) [...]. Les États-Unis seront détruits, hommes et terre, par les bombes atomiques et la radioactivité [...]. Ceux qui ne prennent pas part à la division idéologique du monde sont prêts à commencer la vie dans un autre monde, fussent-ils de race noire, blanche, rouge, ou jaune. Ils sont tous frères. La guerre éclatera, “ un conflit spirituel avec des moyens matériels. Les équipements matériels seront annihilés par des êtres spirituels qui ensuite resteront pour créer un monde et un pays avec un seul pouvoir, celui du Créateur” [...]. Ce temps-là n'est pas lointain. Il viendra lorsque *kacína Saquasohuh* (l'Etoile Bleue) dansera sur la place [*kisonvi*]. Il représente une étoile bleue lointaine et encore invisible qui fera son apparition très bientôt [...]. L'Émergence au Cinquième Monde a commencé. Elle est entreprise par les peuples humbles des petits pays, par les tribus, par les minorités raciales » (Waters, 348)

T. Matchie précise : « the *kisonvi* [is the] plaza near the kiva where the new world (Saquasohuh) will arrive; and the *kapani* [or *kópavi*] is the top of the head where the news will strike – hence, “loosen your wigs” » (Matchie, 1984, 11). Sur la *kiva*, chambre souterraine où ont lieu toutes les cérémonies, Waters précise que le mot signifie « 'le monde au-dessous' » [...]. Qu'elle soit circulaire ou rectangulaire, elle est enterrée profondément, à l'image de la matrice dans le corps de Mère-Terre, car là sont nés tous les hommes et tout ce qui leur permet de manger. Au sol de la Kiva un petit trou est le conduit symbolique au monde précédent et l'échelle de l'ouverture du toit est également une voie symbolique vers le monde au-dessus » (Waters, 141).

Matchie part des constatations faites sur le caractère généralement erratique du rythme des chants indiens avec un nombre d'accents par mesure variant sans cesse et se déplaçant à l'intérieur de l'unité – de trois à quatre, lorsque la progression est brisée, donc ralentie, entre cinq et sept, lorsque l'intensité émotionnelle augmente et que les sons se bousculent. (Rappelons que la ligne mcgrathienne est, en moyenne, à six accents forts, avec une grande souplesse dans leur distribution et le nombre de syllabes inaccentuées qui les séparent). Il commente ainsi le passage qui précède :

As the verse paragraph proceeds, it builds momentum, creating an intensity of emotion related to the urgency of Saquasohuh – the approaching fifth world. The analogy to Indian music is appropriate because the shifts in time and tone go with the thematic shifts. There is, for instance, a series of broken lines and meter as the poet slows the tempo and forces us to reflect “in still light” and a “hush[ed]” setting. This is followed by a rush of lines (politically charged) that run into each other at a fast pace and loud tone, only to be brought to an abrupt halt when we are once again asked in slow and broken rhythms to be “open” and to “try” to be receptive to the arrival of the new world (Matchie, 1984, 15).

L'auteur de l'article reproduit d'autre part des notations du collecteur de chants hopis, aux allures de graphiques. Elles font apparaître un phénomène récurrent qui est la prépondérance d'intervalles descendants, la succession d'escaliers sonores s'achevant sur une tonique :



Or on retrouve ces descentes au début de l'extrait du poème analysé par Matchie et, plus nettement encore, dans le texte de la fin de la cérémonie :

Far.

Dark.

Cold.

(I am a journey toward a distant

And perfect wound)

– got there in the blazing winter night

(January showing its teeth like a black wolf in the north,

And the blank farm buildings fenced with ancient sleep)

– to the stark

And empty boyhood house where the journey first began ...

– to search there, in the weather-making highs, in the continental sleep

For the lost sign, blazed tree, for the hidden place

The century went wrong : to find the Wobbly footprint Cal's

Country ...

– and sat there

in those first nights :

waiting

(Genya, the ransom of cities, and all my past, sleeping
And the ghosts loud round my light).

Waiting.

Southbound, the coulee
Carries its freight of moonlight toward the fox-brightened river breaks.
All time condenses here. Dakota is everywhere. The world
Is always outside this window : Now : a blaze of January
Heat : the coyote : the cicadas of Skyrian snow – all *here*
Now or later.

(The poem is merely what happens

now

On this page ...)

Night here.

The breathing dark.

Cave of sleep.

I enter.

Descending is ascending.

Go down

Past the stone decades and the bitter states of the anguished and enchanted salt
Toward my dead.

A static of hatching crystals ticks in the rock

Like a clock of ice.

The dead swim through the night-stone, homing

Into my side.

Come now

my darlings

my dear ones

begin

The difficult rising.

I'll help you.

Slip your foot free of the stone –

I'll take you as far as the river.

Sing now.

We'll make the Kachina.

(*LIF*, 173-174)

L'œuvre de McGrath projette la possibilité d'une nouvelle idylle américaine : ses coordonnées se différencient du modèle classique en ce qu'elle est 'dérégionalisée' – la voix auctoriale se meut librement loin de ses attaches ; elle est même internationale en ce sens que les Hopis forment une nation non-nationaliste au sein des États-Unis ; la musique de l'homme célébrant une vie harmonieuse au sein de la nature n'est plus champêtre mais celle des déserts du Sud-Ouest : *The Desert Music*. Précisément. Le recueil de 1954 de W.C. Williams – dont le poème éponyme est situé à Juárez – vient confirmer l'hypothèse de Matchie, qui du reste ne mentionne pas cette source. À quelques exceptions antérieures près ⁵⁹⁹, c'est dans cette publication qu'apparaissent chez Williams les escaliers poétiques visuels descendants. Or, la similitude pour l'œil entre Williams et McGrath se double d'une ressemblance dans le propos, observable entre le premier texte de la livraison du rhapsode de Paterson et le deuxième extrait de *Letter* donné à lire ci-dessus. Le texte de Williams s'intitule « The Descent » :

The descent beckons
 As the ascent beckoned.
 Memory is a kind
 of accomplishment,
 a sort of renewal
 even
 an initiation, since the spaces it opens are new places
 inhabited by hordes
 heretofore unrealized,
 of new kinds —
 since their movements
 are toward new objectives
 (even though formerly they were abandoned).

No defeat is made up entirely of defeat — since
 the world it opens is always a place
 formerly
 unsuspected. A

⁵⁹⁹ Par exemple, « The Problem », *Poems 1953* in *The Collected Poems of William Carlos Williams*, ed. Christopher MacGowan (London, Glasgow, Toronto, Sydney, Auckland: Paladin Grafton Books, 1988) vol. 2, 239. [Williams, *CP*] Ces gradins textuels sont aussi dans *Paterson, Part V*, publié en 1958.

world lost,
 world unsuspected,
 beckons to new places
 [...]

The descent
 made up of despairs
 and without accomplishment
 realizes a new awakening :
 which is a reversal
 of despair.
 (Williams, *CP*, II, 245).

Et chez Williams et chez McGrath se trouve la notion d'un équivaloir de la descente à la remontée, du détour nécessaire par le lointain de la mémoire de la défaite pour ressusciter l'espoir. La visualisation de la descente dans le texte signifie une valeur performative du poème, ce que confirme la mise en valeur de l'événement en cours sur la page, la désignation de la page comme creuset de tout le champ spatio-temporel : « All time condenses here. Dakota is everywhere. The world/ Is always outside this window : [...]// [...] all *here*/ Now or later./ (The poem is merely what happens/ now/ On this page ...) ». Les similitudes de contenu entre le premier poème de *The Desert Music* et les pages 173-174 de *Letter* s'ajoutant à la réplique de motifs dans la disposition des mots, elles-mêmes coïncidant avec ce qu'ont mis en lumière les ethnomusicologues, suggèrent que McGrath a intentionnellement voulu donner son texte à lire comme musique du désert ⁶⁰⁰, et ce à trois niveaux : confection du *kacína* hopi, sur une musique hopi, nommable intertextuellement par recouplements comme *The Desert Music*.

⁶⁰⁰ C'est donc la référence géographique qui permet ici de fonder l'hypothèse d'une parenté entre le texte de McGrath et celui de Williams.

L'idée de composer des vers disposés de manière à figurer l'objet qu'ils évoquent, remonte loin en poésie : par-delà le calligramme d'Apollinaire jusqu'aux poètes alexandrins en passant par les *carmina figurata* médiévales et Rabelais. Sur la *mimèsis* graphique de la descente, une source américaine possible – peut-être commune à Williams et à McGrath – se trouve à la fin de « Quaker Hill » de Hart Crane :

« Leaf after autumnal leaf
 break off
 descend –
 descend – »

(Crane, 61). Tient-on là l'hypotexte du « l (a leaf falls) oneliness » de Cummings (*95 poems*, 1958) ?

Mais de même que, selon Jack Beeching, McGrath voyait ses ancêtres irlandais en Sioux, il se pourrait bien que McGrath investisse ce peuple de la paix – les Hopis – d’une signification double. La seule grande course cycliste par étapes du bloc communiste, créée en 1948, s’est appelée la Course de la paix ⁶⁰¹. McGrath n’a pu, d’autre part, qu’être frappé par cette formulation dans *Le Livre du Hopi* : « Dans une longue lettre au Commissaire des Affaires Indiennes, W. Hallet Phillip, de Washington, écrivait [au sujet des Hopis] le 5 novembre 1893 : “ Mr. Justice Miller déclare qu’à son avis ils possèdent leurs terres en commun et ainsi ressemblent aux Shakers et à d’autres sociétés communistes de ce pays, et à cause de cela ils ne doivent pas être classés parmi les tribus indiennes contre lesquelles les lois générales du gouvernement sont dirigées ” » (Waters, 308). La hache de guerre de McGrath ne peut jamais être considérée comme enterrée.

4.4. En remontant *La Rivière de l’oubli*

Chez McGrath, les rivières font réseau. Leurs confluent sont politiques. Lawrence voyait dans la belle nature des romans de F. Cooper un traitement du sujet à distance respectueuse dans lequel les désirs de l’artiste prennent le pas sur la réalité. À l’occasion du récit d’un franchissement de la rivière familière lors de la soirée de Noël, le ‘*je-persona*’ dénonce le mensonge romanesque d’un romantisme, passéiste, baignant dans une couleur locale qui détourne les yeux de la terre et des cours d’eau réels, trahit par là leur sens, devenu purement mental – « HEADwaters » – et sentimental – « HEARTlands » – serviteur transparent et miroitant du pouvoir politique. Il appartient, à ceux qui veulent une autre Amérique, de substituer au cours sans histoire des rivières nationales la mémoire des enjeux et des antagonismes attachée à ces fragments de nature, d’effectuer un remontée critique, à contre-courant vers le passé, jusqu’aux sources polluées. C’est le brossage de « l’histoire à rebrousse-poil », tâche de l’historien matérialiste énoncée par W. Benjamin (VII, 55) :

So ... we go on – passage by night,
By water – but the river is frozen and nothing is charmed or changed
By our little crossing ...

⁶⁰¹ Elle a d’ailleurs survécu à la Chute du Mur de Berlin.

(as, in faery stories: crossing
 A stream changes all)
 as little was changed in that other Crossing
 Where we went over the Potomac in the “siege of the Pentagon”:
 In sixty-eight I think it was: and got into Second
 Bull Run by some kind of historical oversight...
 A confusion of waters:
 the Maple ...
 the Potomac...
 – and the Susquehanna!

In the Cooperstown hospital, I walked the ward, wondering
 If I would continue.
 Midnights, looking out where that river,
 No more than a ditch but deep and black in the moonlit snow,
 Flowed out of the Glimmerglass ...
 (Cooper’s river).
 And flowed back

Into romance: the deep, heroic and dishonest past
 Of the national myth of the frontier spirit and the free West –
 Oh, nightmare, nightmare, dream and despair and dream!

A confusion of waters, surely, and pollution at the head of the river!
 Our history begins with the first wound: with Indian blood
 Coloring the water of the original springs – earlier even:
 Europe: the indentured ...
 And the local colorist *still* going back:
 To the Past: to HEADwaters and HEARTlands (he thinks):
 to camp out in the American Dream (beside still waters!):
 To atomic cookouts: “Bring your own nigger or *be* one!” (remember?)
 To the false Past ...
 Which we must restructure if we’re to create
 The commune
 and the round dance ...
 Katsína ...
 the Fifth Season ...

The National Past has its houses, but their fires have long gone out!

La vertu de régénération associée à l'eau vive dans *Letter* en amont de ce point du texte fait mesurer ici la gravité du symptôme que veut faire saisir le je en montrant l'inefficacité d'un passage par la rivière en ce lointain soir d'hiver. L'eau est gelée par la saison mais aussi par un âge glaciaire. Car la perte des pouvoirs régénérateurs de l'eau n'est pas un phénomène ponctuel : c'est un syndrome qui vient jusqu'au présent que le je décrit et s'emploie à traiter en le nommant. La récente traversée du Potomac et le « 'siège du Pentagone' / en soixante-huit » – les guillemets de protestation le signifient – ont été des peines perdues. Un poète communiste vise ici la *New Left*. Le texte est retraitement d'eaux polluées par diverses causes : la vertu des eaux n'est-elle pas de communiquer ?

L'excursion vers la source est un geste américain – celui de Lewis et Clark vers les sources du Missouri, la semaine de Thoreau « up the Concord and Merrimack Rivers ». Elle suppose un volontarisme, inscrit dans le texte. Les toponymes des rivières qui ramènent aux eaux principielles troubles reflètent le processus de la colonisation, de la Susquehanna indienne à la Glimmerglass narcissique. « Barbecues atomiques », tout en filant la métaphore de l'excursion, est l'humour noir d'un qui se rappelle que le Rêve américain s'est défendu à n'importe quel prix ... pour les autres. « “Bring your own nigger or *be one* !” (remember ?) » témoigne d'une contamination générale par la logique de l'exploitation : elle ne laisse aucune alternative, n'a pas de dehors, que ce soit dans le rire (la « deuxième réalité » selon Bakhtine) ou les pique-niques ⁶⁰². L'esclavage en est la preuve indélébile. La question parenthésée suggère une propension à l'oubli que taquine le je, afin de dire : la garden-party américaine eût été impossible sans ses nègres. « Still waters run deep » dit le proverbe. Ces eaux accusent le Rêve américain qui choisit de camper sur leurs rives. Leur calme est trompeur, c'est-à-dire qu'il ne faut pas s'y fier, qu'il cherche à nous abuser.

Est-ce parce que la Red River hante de tous les échos de son nom l'esprit de McGrath que l'Indien est ici omniprésent dans ces rivières communicantes ? L'érable (« Maple ») frappe par la rougeur de sa feuille à l'été indien – le drapeau canadien en est la preuve. La ressemblance entre le grec

⁶⁰² « Texas fraternal barbecues: “Bring your own nigger or be one [...]” » (LIF, 137) apparaît une première fois dans le cadre d'une vignette du climat réactionnaire de l'Après-Deuxième Guerre mondiale.

potamos et « Potomac » confère à l'invocation de ce fleuve un poids particulier : de plus, il coule au cœur de la capitale étatsunienne. Que le 'potamonyme' qui le désigne soit algonquin permet de suggérer qu'il est convoqué à titre de remords originaire : l'étymologie du mot ne donne pas de pistes certaines, semble-t-il ⁶⁰³ : d'entre la quinzaine de possibilités, il n'est pas impossible que McGrath ait retenu « the burning pine, resembling a council fire » à relier avec le dernier vers du passage, sur la déjà ancienne extinction des foyers du « Passé National ». « Susquehanna », par contre, d'origine iroquoise, entre clairement dans le projet mcgrathien de redonner vie aux « inconnu »[s], puisque tel est le sens de ce mot. L'Indien a été la victime première des libertés sanglantes qu'ont autorisées les mythes nationalistes : c'est par lui – « Kachina .../ The Fifth Season » – que le rachat doit repasser. Le long poème est un fleuve circulaire qui scande son cours de retours aux sources, individuelles et nationales, dénonçant la pollution des secondes dans la phylogénèse américaine par le génocide des peuples premiers, en regard de la pureté des possibles que l'ontogénèse du je, informée d'irlandicité, pouvait sembler promettre.

5. Indiens, catholicisme, sacré : des métaphores vives d'un marxiste romantique ?

Nous avons vu la façon dont W.S. Di Piero analyse ce qu'il considère comme les échecs de McGrath dans son long poème ⁶⁰⁴ : les médiations entre les forces à son sens contradictoires de l'engagement politique et de la libération par le texte, entre le matérialisme et le mythe sont inabouties et le poème n'atteint pas tout ce qu'il se proposait d'être ou de faire du fait de ses contradictions internes. Nous ne partageons pas cette vision des choses. Mais une hiérarchisation la plus claire possible de la valeur des différents systèmes doit être rappelée. L'étude de Löwy sur Walter Benjamin, nous est une nouvelle fois précieuse. Il y rappelle les trois interprétations principales des thèses « Sur le concept d'histoire ». La première est celle de *l'école matérialiste* : « Walter Benjamin est un marxiste, un matérialiste conséquent. Ses formulations théologiques doivent être considérées comme des métaphores, comme une forme exotique qui recouvre des vérités matérialistes. C'est la position qu'énonçait déjà

⁶⁰³ Nous avons consulté <<http://wesclark.com/jw/potomac.html>> .

⁶⁰⁴ *Supra*, pp. 108-110.

Brecht dans son 'Journal' ». C'est aussi la façon dont McGrath analyse son rapport au matériau sacré et religieux :

The Hopi prophetic material crystallized a whole lot of [the Indian materials which had been with me from the time I was just a kid], and it became a primary way of seeing things for me. Partly because it's American and aboriginal. And it's also, from the Hopi standpoint, a timeless thing: eventually we'll enter the New World. It has parallels with everything. It parallels with chiliasm – you know, the idea of the coming of the thousand years? And it has naturally to do with the working class and peasant and Third World, what have you, revolutions. So, all these things, I tended to see all of them at the same time, and sometimes I was able to deal with this in one set of terms and sometimes in another set of terms. Of course, the governing thing that allowed me to hold these things in any kind of focus, and not let them just go off on their own, was the idea of Marxism and the idea of the transformational revolution (Des Pres, Gibbons, 73).

« That means that the Hopi Fifth World is a metaphor for you », suggérait alors Reginald Gibbons. McGrath confirmait cette analyse : « Yes, it is a metaphor. And so is Christianity a metaphor. But Marxism I don't think is. It's *metaphorical*, too, but it's not a metaphor in the same kind of way as the coming of Saquasohuh [the Hopi 'perfect' Fifth World] » (Des Pres, Gibbons, 73). La question avait déjà été soulevée au début de l'interview :

Reginald Gibbons : If Marxism is the first term, and Catholicism, Hopi terms, witchcraft – all spiritual elements in a poem – are the second term, what's the third term ?

McGrath : [Laughs] Does there have to be a third term ?

RG : there doesn't *have* to be.

McGrath : [Laughs] I think the third term is Marxism again.

RG : You do ?

McGrath : Yeah. All these other ... Well, Catholicism is a big thing in the poem because I was raised that way and I went through that whole business. And also because there are certain parallels between early Christianity and, if not Marxism – no, of course not – but at least revolution, communism (Des Pres, Gibbons, 62-63).

Mais la dialectique n'est en terrain ennemi dans aucune doublure du sens. L'enrichissement du sens est libérateur, à condition qu'aucun pouvoir ou transcendance ne vienne parasiter et confisquer l'une de ces couches de sens, la rapportant à un « en dehors » du dialectique :

I don't believe in higher powers, supernatural powers, I don't believe that. In that sense I'm a materialist. But that doesn't mean that I can't see how other people might see this. I can see the beauty in it, and I can't avoid seeing the correspondences between things. The doctrine of correspondences was one that I liked very much. You know, the old seventeenth-century one, where a shamrock was a shamrock because it indicated a trinity, and so on. Everything was an emblem of something else – that's why the lion was king of the beasts and gold was the king of metals. That kind of stuff. I think that's *wonderfully* valuable ; it was a wonderfully useful view of things for writers who held it.

Let me just say one final thing. I think the way I see the world is as if it were a palimpsest : here's this writing, and underneath that is other writing, and underneath that is other writing. But this is the kind of palimpsest in which the writings are all about the same thing. But they're done in different ways, you know : the Hopi, Christianity, and I don't deny there must be many, many others. Magic, which is some small part of it also (Des Pres, Gibbons, 73-74).

McGrath résumait ainsi l'apport de Caudwell, l'appliquant à un exemple américain :

In our terms here, for example, say the Oglala Sioux need to hunt a buffalo. (Naturally, hunt them when the buffalo are around, just as people pray for rain when in the rainy season and not in the dry season – usually – and do their planting rites at the time when you're supposed to plant and the harvest rites when you're supposed to harvest and not in the middle of winter.) What Caudwell sees is that in a buffalo dance, the whole tribe is involved, and the arts are involved, in this way : the dance includes music, poetry, dance, plastic arts [...] and so forth. The ceremony of the buffalo hunt is based on the magical notion that you can coerce the Buffalo God or other gods, whatever ones you need, or placate them ; and so you do the dance and then you go out and hunt.

Now, Caudwell's argument is that these magic ceremonials are economic, because while they *don't* coerce the gods – the *buffalo* don't know what's happening – what does happen is that the ceremonial takes the whole community, gathers them in on one thing and points them, bang, like an arrow. So they go out and hunt the buffalo as if

they had already done it. They're secure, almost certain, that they will have the hunt [...]. And so while witchcraft as we see it's still an echo of a technique which, in my terms, has got to be, « We're not going to use magic any more, but we have to use something *like* that ». You couldn't make a revolution without the subjective side of it also (*ibid.* 63-64).

Reginald Gibbons n'était pas entièrement convaincu par ces références anthropologiques matérialistes de McGrath. Sa résistance, en toute sympathie avec son interlocuteur, à une définition plus large de l'idée de matérialisme peut laisser entrevoir ce que pouvaient être les difficultés de McGrath au sein du CPUSA :

I'm a little hesitant to accept that as an explanation adequate to what I would call, maybe not « subjective », but I might venture to say the « spiritual » dimensions in the poem. I understand the Sioux analogy, of course, but to utilize the Hopi terms in *Letter*, and to spend as much time on spirit as you do, leaves me wondering if you can convince me that you are entirely a materialist (*ibid.*, 64).

McGrath était amusé par cette obstination à vouloir lui faire avouer ce qui l'eût certes rendu plus cohérent selon les idées reçues (un matérialiste ne devrait avoir vis-à-vis du spirituel qu'une attitude de rejet) mais mutilé dans la complexité de sa vision du monde. Reginald Gibbons semblait ne pas vouloir entendre la distinction entre formes de contenus et contenus proprement dits :

McGrath : [Laughs.] All right. Let me do it this way. See if I can do it this way. Lenin sets out certain objective conditions for revolution, you know. You have to have a crisis, in which the ruling class *can't* rule. You have to have a kind of breakdown in whatever the government is. You have to have a paralysis of at least a large portion of the allies of the ruling class – that is, the middle class – indecisive, not knowing what it's going to do. And you have to have a party that is *capable* and willing to lead the revolution. And then somebody said to him, « And then when you have that, then what » ? And Lenin said, « Then, you have to try ». [Laughs.] And *that's* where, in my terms, the subjective, the spiritual – whatever else is not the objective side of the conditions – has to come into play⁶⁰⁵. Because without that, nothing is going to happen. Gramsci has

⁶⁰⁵ C'est « la vertu épistémologique du motif religieux » (Suberchicot, 172) qui mime l'accès au sens, ou la progression dans sa direction.

some of that, maybe. *Not* that Gramsci simply invented this ; it was *there*. But, you know, Marxism, for some people, can be very mechanical. Some tend to emphasize the so-called scientific side, meaning the objective side. Other groups and outfits tend to emphasize the subjective side. Or, looked at in another way, the Social Democrats relied almost totally on the objective, the Anarchists, almost totally on the subjective side of things. They were always *trying*. [Laughs.] (Des Pres, Gibbons, 63-65).

Reginald Gibbons se situerait, pour McGrath, entre ce que Michael Löwy nomme, à propos des interprétations du dernier texte de Benjamin, entre « *l'école théologique* » et « *l'école de la contradiction* ». Pour la première, « Walter Benjamin est avant tout un théologien juif, un penseur messianique. Le marxisme chez lui n'est que terminologie, utilisation abusive de concepts comme 'matérialisme historique'. Pour la seconde, Walter Benjamin essaie de concilier marxisme et théologie juive, matérialisme et messianisme. Or, comme chacun sait, les deux sont incompatibles. D'où l'échec de sa tentative » (Löwy 24). La référence de McGrath au chiliasme ou pré-millénarisme en relation avec son utilisation des images de la spiritualité Hopi, son instant d'hésitation quant au statut métaphorique du marxisme dans sa poésie donnent des arguments à qui choisit la première option. Quant à *l'école de la contradiction*, c'est celle que choisit Di Piero et que R. Gibbons voudrait faire accepter comme possible à McGrath.

Les trois écoles ont raison et tort à la fois, avance M. Löwy :

J'aimerais proposer, modestement, une quatrième approche : W. Benjamin est marxiste *et* théologien. Il est vrai que les deux conceptions sont habituellement contradictoires. Mais l'auteur des thèses n'est pas un penseur « habituel » : il les réinterprète, les transforme, les situe dans un rapport d'éclairage réciproque qui permet de les articuler de façon cohérente. Il aimait se comparer à un Janus, dont un des visages regarde vers Moscou et l'autre vers Jérusalem. Mais ce qu'on oublie souvent c'est que le dieu romain avait deux visages mais *une seule tête*: marxisme et messianisme ne sont que les deux expressions [...] d'une seule pensée [...]. Pour mieux saisir le rapport complexe et subtil entre rédemption et révolution dans sa philosophie de l'histoire, il faudrait parler d'*affinité élective*, c'est-à-dire d'attirance mutuelle et renforcement réciproque des deux démarches, à partir de certaines analogies structurelles, aboutissant à une sorte de fusion alchimique [...].

Ce sont ces analogies que nous avons essayé de dégager : entre celticité poétique et communisme, entre versants nostalgiques et révoltés de l'irlandicité et rédemption révolutionnaire du passé, entre certains traits de l'américanité blanche (populisme, holisme, déterritorialisation mondialisante) et le mondialisme tiers-mondiste ou alter-mondialiste, entre économies des premiers Américains et celle à construire de cet autre Rêve, etc. Des construits multivalents (de la nature, du romantisme) complexifient la dialectique.

Mais nous ne dirions certainement pas de McGrath qu'il est catholique et marxiste. Son opposition au catholicisme est constante, féroce et fervente. (Même si dans *Le Travail (Part II, III)*, le narrateur, travaillant seul dans le bois, est en interaction avec l'écosystème d'une manière qui peut évoquer François d'Assise ou ... un shaman aborigène). Et la formulation de Löwy ne correspond pas non plus parfaitement à ce que lui-même démontre. Le messianisme chez Benjamin est subsumé sous la cause de la révolution ; de même McGrath dit bien que les contenus spirituels de ses textes font partie d'une tentative pour donner un contenu à « l'après » d'une révolution certes hypothétique mais à la cause de laquelle il travaille.

Une vision, inédite en effet et que nous nommerions pré-post-coloniale se dégage de la constellation McGrath qui lui assure une invisibilité durable du fait de cette double allotopie. À savoir qu'il a été communiste, n'a jamais renié ses engagements alors même qu'il a souffert au sein du CPUSA pour sa rétivité aux recadrages et a intégré des causes minoritaires à son propos. Mais aucune adhésion sans partage à une valeur apolitique rattachable au romantisme ou à une spiritualité minoritaire à laquelle McGrath emprunte des symboles n'est concédée : les causes de ces camps sont défendables à condition d'être intégrées au projet révolutionnaire athée dont ils sont des nutriments.

De même que Benjamin se démarque par « l'inflexion [qu'il] donne [...] à la tradition romantique [car] l'attaque contre l'idéologie du progrès ne se fait pas au nom du conservatisme passéiste mais de la révolution » (Löwy., 7), McGrath par la dérision ou l'activisme verbal ne reculant pas devant la propagande, trahit en poussant le romantisme vers le pragmatisme militant, ce qu'il faut démontrer plus avant.

6. Aux confins du romantisme (suite) : entre marxisme romantique et pragmatisme brechtien

McGrath peut paraître romantique et marxiste, dans ce recours aux peuples dont le rapport à la nature a lieu sous les auspices de la valeur d'usage et de la solidarité :

L'attrance pour les cultures 'primitives' est une tendance récurrente dans le romantisme, où elle peut inspirer, comme chez Jean-Jacques Rousseau, la critique révolutionnaire de la civilisation moderne. Marx et Engels ne cachaient pas leur admiration pour le mode de vie égalitaire et démocratique des peuples vivant encore au stade du « communisme primitif », comme les tribus indigènes de l'Amérique du Nord. Engels s'inspire largement, dans *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'état* (1844) des travaux de l'anthropologue américain Lewis Morgan, qui célèbre dans ses écrits l'univers libre et solidaire de la *gens* primitive, représentée par la Confédération des Iroquois ⁶⁰⁶.

Il s'agit bien, pour McGrath, de perpétuer une mémoire ethnique qui se trouve aussi correspondre à un modèle économique dont le souvenir peut servir l'avenir. De la même façon que les « profondes divisions esthétiques, morales et politiques [qui] s'articulent à l'intérieur du romantisme autour de ces différentes nostalgies » (Sereni, 112) que lui inspirent le Moyen Age, Celtes ou Sioux ⁶⁰⁷, peuvent entrer de manières très différentes dans la constellation romantique. Dans son balisage par Lovejoy ⁶⁰⁸, qui insiste sur le culte du divers – « recherche de la couleur locale », « tentatives de reconstitution imaginaire de ce qui caractérise la vie intérieure de peuples éloignés dans le temps et dans l'espace ou par leur culture », « valorisation des spécificités raciales, nationales ou individuelles », « a priori défavorables vis-à-vis de formules universelles en politique » – on aperçoit comment le romantisme peut être conservatoire conservateur aussi bien que foyer de subversion, comment il peut

⁶⁰⁶ Michael Löwy, « Charge explosive : le surréalisme comme mouvement romantique révolutionnaire », *Europe*, 900, avril 2004, 192-202 ; 198. Löwy signale en note « une analyse remarquable [du surréaliste américain Franklin Rosemont] des *Cahiers ethnologiques* de Marx et de l'intérêt qu'il manifesta pour les travaux de Lewis Morgan, "Karl Marx and the Iroquois," *Arsenal*, Chicago, Black Swan Press, 1989 ».

⁶⁰⁷ Löwy nomme José Carlos Mariategui, Walter Benjamin, Ernst Bloch et Herbert Marcuse comme ses principaux représentants.

⁶⁰⁸ *Supra*, pp. 425-427.

déshistoriciser et figer l'âme d'un peuple ou bien fonder la décolonisation et le post-colonialisme en relisant l'histoire ou l'ethnographie de sociétés précapitalistes, ou encore aller vers la définition du mondial de Glissant. Ici encore se pose une question de cadrage. Sa conscience de la dureté du combat à mener aux États-Unis et l'héritage de causticité tactique des *Wobblies* empêchent de faire de McGrath un marxiste toujours romantique – « From Indians we learned a toughness and a strength » (*LIF*, 242). M. Löwy entend par « marxisme romantique » cette « forme de pensée attirée par certaines valeurs culturelles du passé précapitaliste, qui rejette la rationalité froide et abstraite de la civilisation industrielle moderne, mais qui reconnaît cette nostalgie comme un élément essentiel du combat pour la transformation révolutionnaire du présent » (Löwy, 2004, 194-195). Or le pragmatisme tactique de Brecht en poésie n'est pas dénigré par McGrath, loin de là. En 1987, lorsque R. Gibbons évoque une certaine divergence par rapport au « Brechtian dictum about the raindrops being an unsuitable subject », McGrath reconnaît ne pas du tout y souscrire. Mais il module immédiatement sa réponse : « Well, I'll tell you, given certain situations and times, I would believe that » [« writing a poem about a flower seems almost treason or almost a crime »]. [...] And of course Brecht was coming out of a fascist state, and I understand that perfectly. And I honor him for it » (Des Pres, Gibbons, 1987, 99). La nature dans la poésie la plus militante de McGrath porte à l'occasion cette marque de l'urgence et jusqu'à son dernier recueil, l'appel à la *phusis* peut se faire dans une veine a-sentimentale, sèchement ironique ou froidement militante :

What I really loved about Brecht was truculence, and sometimes even a kind of marvelous arrogance. One of the things that I've never liked in left-wing poetry, and it isn't just left-wing, it runs throughout American poetry, especially maybe more now than any time – is the whine, with a capital W. You know: "I fall upon the thorns of life, I bleed". [...] [T]here was no whine in Brecht, you know » (Des Pres, Gibbons, 76).

Le pragmatisme total *d'anthropos* face à *cosmos* – ce terme étant entendu au sens de tout ce qui s'oppose à l'homme – est le romantisme inversé d'une organicité de l'hostile :

One of the things that I believed that early settlers and the second generation were possessed of was what the writer Thomas Pynchon called functional paranoia. That

defined, Pynchon said, his own attitude toward the world. I would have called it maybe pragmatic paranoia. Something like that. A certain kind of suspicion that comes from insularity. It's no more North Dakotan than it is any other place, but it seems to me that it was the product, oftentimes, of a kind of isolation, a sense that the community is complete, and here comes something else into it so now we'd better look at that (McGrath, 1988).

Le pragmatisme forcé du *struggle-for-life* passe ainsi de la nature dans le champ social, et vice-versa.

La nature pour dire « non »

1. 'Animalliés' : la condition animale métaphore de la condition humaine

1.1. Bétail

MARCHE DES VEAUX

Au son du tambour

Voyez trotter les veaux.

Pour la peau du tambour

Ils ont donné leur peau.

Pas cadencés, rangs serrés, l'œil fermé,

Ils suivent l'appel du grand boucher,

Et l'on croit voir passer en esprit dans leurs rangs

Ceux qui, à l'abattoir, donnèrent déjà leur sang.

[...] ⁶⁰⁹

Le veau figure ici une humanité animale dans sa soumission à la boucherie. Non à ces veaux : tel est le message.

Les veaux de Reznikoff sont des victimes : « The bleating of calves/ kept overnight at a slaughterhouse/ to be slaughtered in the morning ⁶¹⁰ ». *Testimony* constate : la souffrance est partout. Ce court poème conclut une série de quatre sur le mauvais sort réservé à des animaux. Le « bêlement »

⁶⁰⁹ Bertolt Brecht, « Marche des veaux », trad. A Gisselbrecht et Joël Lefebvre, *Poèmes 6* (Paris : L'Arche Editeur, 1967) 12.

⁶¹⁰ Charles Reznikoff, *Testimony*, vol I, *The United States (1885-1915) Recitative* (Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978) 45.

qui est prêt à ces vœux en fait des innocents ; il est donné comme signe d'une longue peur. Le non est face au surcroît de souffrance provoqué par cette attente, évitable, de ce qu'on peut considérer inévitable.

Dans « Slaughterhouse Music » de McGrath ⁶¹¹, le bétail meurt mais ne se soumet pas. Les bêtes sont sujets. L'anthropomorphisme est réduit par le réalisme de la description des lieux, et une infrastructure de perceptions sensorielles et corporelles sous-tendant les moments de départ de la *mimèsis*, départs dont l'amplitude se trouve de ce fait atténuée. Le poème décrit l'arrivée en train du bétail à l'abattoir, et le dernier jour de la vie dans les enclos : la beauté du monde apparaît de façon aigüe avec la conscience de la mort imminente ; la solidarité d'un chant magique de défi a presque le dernier mot. La première strophe joue entièrement sur l'ambiguïté car il pourrait s'agir de l'arrivée dans un camp de concentration, pendant l'Holocauste ⁶¹² :

First we feel the train
Slowing.
Then we see the pens as the trains stops.
The doors open
We leave the excrement-covered floors
Of the cattle cars and the stench of our journey.

Le « we » inclusif comprend par avance la possibilité d'une double lecture, d'un sens partageable. Quel est ce sens ? La paronomase – presque une prothèse – qui relie « pens » à « open » dit : dans l'ouverture, il y a l'enclos, qui barre la route. Inversement, l'ouverture englobe l'enclos, en vient à bout par la précédence. O-pen, n'est-ce pas aussi zéro enclos ? « 0-pen ». Mais « O » figure visuellement l'enfermement. L'ouverture – médiation rhétorique – entre le plan humain et le non-humain se fait par le stylo (« pen »). La langue est l'ouverture : « Bellowings, snorts, grunts, whines, farts and whinnys – / A bedlam of many languages lifts toward heaven ». « Bedlam », dont l'étymologie est « Bethléhem », ne suscite aucune réponse de la part d'un sauveur qui se trouverait à la verticale. L'adresse se fait ensuite

⁶¹¹ *Death Song*, 13-15.

⁶¹² Dans la préface à sa traduction de *Holocaust* de Reznikoff (Dominique Bedou, 1987) J.P. Auxeméry fait le lien entre *Testimony* et le poème sur l'Holocauste. Il cite un passage d'une interview présentée par la revue *Europe* (juin-juillet 1977) : « “Un critique a écrit qu'en relisant *Testimony* il y a vu un monde d'horreur et de violence. Je n'ai pas inventé ce monde, mais je l'ai senti ” ». Le poème de McGrath est-il un développement de la vignette de Reznikoff ?

horizontale : « Moaning and bleating,/ Sending our separate cries/ Into the open range beyond the wire.../ A kind of singing in all our languages ». Cette juxtaposition de cris voit cette fois l'ébauche, très imparfaite d'une harmonie : « A kind of singing .../ Barbaric discords before we lie down to sleep ». Ceci est le prélude à une conscience de la non-unicité des destins : « Morning comes in with the first train./ Others arrive and our lives are repeated ». Plus loin: « Pens !/ Everywhere !/ The whole world a pen .../ What we had thought unique ... universal ». La porte de fer noire derrière laquelle la vie se termine en boucherie provoque alors le chant commun face au bourreau :

The door swings shut before we might race in and stop it –
If we could or if we would.
But we still hear and see – as if in dream.
And so we begin to sing.

Not as complaint – but loud!
Despair and defiance
To shout down all the pens and all the stars!
And it seems proper
To sing in solidarity a little while together –
Before we go under the axe.

La double allitération – « despair »/ « defiance », « sing »/ « solidarity » – dit la mise en minorité du désespoir par le chant du défi et de la solidarité et la foi en sa capacité (« shout down ») à venir à bout des obstacles à la libération, verticaux jusque dans l'horizontalité, à perte de vue. Ce poème suit « The Crippled Artist », figurant ainsi en deuxième position de *Death Song*, le chant de mort lucide préparé par McGrath. L'ordre des choses veut que les êtres vivants meurent. La grandeur de l'homme est de pouvoir refuser un déterminisme total et de parvenir à y échapper un tant soit peu : le poète qui sait qu'il va mourir se sert de son stylo pour ouvrir ce qui se referme. Et la forme de la prosopopée collective choisie par McGrath donne à sa voix le poids d'un engagement de solidarité totale : le bétail – synecdoque généralisante symbolisant l'instrumentalisation absolue du non-humain – devient synecdoque de l'être humain victime, par sa nature mortelle mais aussi par le jeu de non-nécessités imposées par des pouvoirs humains renversables.

Les animaux sont ici instrumentalisés par le captage symbolique qu'en fait le poète car son souci est l'humanité. McGrath militant pour l'émancipation de l'homme n'idéalise pas l'animalité, condamnée à rouler dans d'autres formes de trains : « The shy mole drifting like a miner ghost/ Through midnight earth – all happy creatures run/ As strict as trains on rails the circuits of/ Blind instinct ⁶¹³ » (*Figures*, 40-41). Il ne s'agit pas non plus d'un poème végétarien. Pourtant l'expérience du bétail qu'a le poète de l'Ouest qu'est McGrath incline à penser que le support de la fable est aussi témoignage sur les abattoirs – plus réaliste que la vision héroïque de Chicago par Sandburg : « Hog Butcher for the World,/ [...] proud to be Hog Butcher ⁶¹⁴ » –, contestation, pour qui veut l'entendre ainsi, de la position centrale du consommateur de viande car réinscrivant le relais matériel et économique du trajet de l'animal au cœur de la 'chaîne alimentaire'. D'une façon ou d'une autre, le bétail sert à dire « non ».

1.2. Gibier

Bill Dee, présence humaine minimale dans son environnement, ne prélève dans les ressources de gibier que le strict nécessaire : « And a deer jumps out of the light, flies over a fence, sails/ Across the top of a hill like a puff of cloud !/ “That one,/ I’m savin’ a while yet,” Bill says: as if it were something he owned » (*LIF*, 252). Il y a une gestion de l'écosystème possible, dictée par d'autres intérêts bien compris, ne relevant pas d'une relation de propriété. Ce pratiquant précoce du développement durable a partie liée avec « cet autre/ Rêve ». La 'persona-je' se reconnaît en lui :

[“] And the animals comin’ back ! Why, hellfar,
They ain’t only pheasant and grouse – man, there’s wild *turkey*.
There’s deer, there’s foxes, there’s – last night I swear I heard a coyoot –
Heard it or dreamed it ... They’re comin’ back sure – the old days.”
Dreamed it; no doubt. And dreamed the old days as well: doubtless.
Another fast dreamer ...
(*LIF*, 254)

⁶¹³ « Ode for the American Dead in Korea ». McGrath a plus tard substitué « Asia » à « Korea ».

⁶¹⁴ C. Sandburg, « Chicago », *The Chicago Poems* (1916); *The New Pocket Anthology of American Verse*, ed. Oscar Williams, 1955, revised by H.J. Soboloff (New York: Washington Square Press, 1973) 395-396. Dans « The Migration of Cities », McGrath écrira : « And we love Chicago:/ though it hog butchers the world – » (*SP*, 149).

Ce rapport à l'animal est refus de comportements barbares, héritage de la guerre totale. La saison de la chasse, à l'automne 1945, reflète l'histoire récente :

And that fall the bandits went hunting –

Still in their uniforms, but getting too thick for 'em –

And shot up everything that could run fly or crawl.

Cleaned out the deer as slick as a whistle,

Bucks, does, the half-grown fawns and the yearlings –

Killed them with everything from buck shot to Schmeissers and Tommy guns;

Blew holes in them bigger than their own hard heads;

Hacked off a haunch and let them lay.

(*LIF*, 120)

Le « non » est ici celui de la pastorale, pas celui de l'écriture d'environnement. La nature est convoquée pour récuser un mode de vie humain qui met en question beaucoup plus que l'ordre naturel. Leo Marx attire l'attention sur la distinction à garder présente à l'esprit entre les deux genres littéraires :

[...] despite their superficial similarities the two kinds of writing are quite different, in some ways antipathetic. For some two millennia, beginning with the work of two poets of antiquity, Theocritus (third century BC) and Virgil (first century BC) the pastoral in literature had portrayed the idealized lives of shepherds, its one constant feature being the contrast, explicit or implied, between their simple ways and the complex worldly lives of city dwellers. Although herdsmen lived in particularly close relations with nature, the literal representation of the nonhuman world rarely if ever had been a part of pastoral ⁶¹⁵.

La pastorale est politique et chez McGrath, le portrait laudatif de ce berger des Sand Hills qu'est Bill Dee, tout en incarnant une manière de sophistication en regard d'autres approches de la nature, est aussi négation du règne exclusif du profit édicté par des centres décisionnels urbains où règnent toutes les perversions et toutes les violences, l'univers où nous plonge *L'enfer des villes*. Le conflit de contraires

⁶¹⁵ Leo Marx, « The Full Thoreau », *The New York Review of Books*, July 15, 1999, 44-48 ; 45.

fait que c'est plus un poète-pilote qu'un naturaliste émerveillé qui guide son lecteur dans la nature mcgrathienne. L'œuvre de McGrath se recouvre-t-elle ici d'une couche supplémentaire d'invisibilité ? L'enrôlement politique de symboles prélevés dans la *phusis* ou la remise en cause de l'ordre militaro-économique par leçons de choses dans la nature interposées ne sont pas situables dans le courant de « l'inquiétude maîtrisée », pour reprendre les mots d'A. Suberchicot décrivant les tendances les plus récentes de l'écriture d'environnement américaine. En outre, le regard singularisant, descriptif du détail, l'arrêt sur image 'macro- ou micro-paysagière', bien qu'existant dans les textes de McGrath, y est un courant minoritaire. Il n'est le plus souvent que temps d'arrêt ; ensuite la nature renvoie aux hommes leur reflet et cette image indique une piste à suivre, fût-elle indistincte. La nature mcgrathienne n'est pas seulement belle, comme celle de la photographie *New Age*. Une toile de sons fait toile de sens dans cet autre exemple autour d'un daim tué dans la collision avec une voiture : homophonie et apophonie font que le gibier qui gît dans le fossé n'est pas simplement la chair d'un cervidé, mais aussi le destin de la chair d'êtres chers dans la fosse commune, fosse des communistes occis par la C.I.A

THE DEER IN THE DITCH

We saw him there in the dry season among the burning
Daisies. Knocked off the road by a car, neck broke, his haunch
Open like a book of flesh.

Slack center of the day's eye,
He flashed still for the flies to gloss him into the dark.

Many were the losses on the roads that year my brother was dying,
Chair-broken, geared to his death, wheeling toward night while
The C.I.A. killed Cubans.

Dead Reds. Dear brothers. Deer
In the ditch.

Tokens ...

so much steel and so little breath.

These passings like fictions have nothing to do with each other.
Going back there in the fast sun of the new-summer fact,

I read the right of way, seeking a sign in the ditch, convention
Of wild flowers maybe (where the bone went home) enriched by mild
flesh.

But there are no evidences of such deaths.
(*NSP*, 121)

Le narrateur imbrique quatre récits : la rencontre avec le daim mort, la maladie et le décès du frère, les événements à Cuba et le retour, en quête de sens, sur le lieu attaché au premier récit. Les deux excursions hors de la fonction proprement narrative appartiennent, pour la première, à la fonction de régie, pour la seconde à la fonction idéologique⁶¹⁶. L'impossibilité d'accomplissement de la fonction de régie, d'organisation, est contredite par les médiations rhétoriques de deuxième articulation. De plus, l'assertion même de la négation de la possibilité qu'elle s'effectue est la preuve d'une ébauche d'effectuation, que confirme le quatrième récit : « I read the right of way, seeking a sign in the ditch ». La fertilisation mutuelle des sens est dans le corrélat objectif du fossé plein de fleurs et le filtre politique du regard : les fleurs sont en rangs serrés, réunies en convention – en plus du sens, spécifique aux États-Unis de « congrès d'un parti réuni pour désigner son candidat à la présidence » (*Robert*), le mot est chargé de connotations révolutionnaires – là où la mort antérieure du daim a apporté l'engrais d'os et de chair. De même le je rassembleur de cette assemblée à travers le temps qu'est *Letter* affirme-t-il « I am a farmer of bones » (*LIF*, 79). Sa vocation est la réussite de cette culture. Dans sa *persona* de guide, il s'adresse ainsi à sa congrégation :

⁶¹⁶ G. Genette, *Figures III* (Paris : Editions du Seuil, 1972) : rappelons brièvement les catégories proposées par Genette quant aux fonctions du narrateur. Dans la répartition dont l'auteur précise qu'elle « n'est certes pas à recevoir dans un esprit de trop rigoureuse étanchéité » (*ibid.*, 263), il distingue la *fonction narrative*, la *fonction de régie*, la *fonction de communication*, la *fonction testimoniale* ou d'*attestation* et enfin la *fonction idéologique*. La fonction de régie concerne le « *texte* narratif, auquel le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif en l'occurrence) pour en marquer les articulations, les connexions, les interrelations, bref l'organisation interne » (*ibid.*, 262). La fonction testimoniale concerne « l'orientation du narrateur vers lui-même [...] qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode » (*ibid.*, 262-263). Enfin « les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire, peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action » (*ibid.*, 262) C'est la fonction idéologique.

I call you from holy Earth :

Boneflower: starform

I call you now:

Goddess, sweet land I love, Old Lady, my darling ones –

Come:

We'll walk up out of the night together.

It's easy ...

(LIF, 270-271)

Après les fleurs en assemblée, indiquant, « peut-être », une métamorphose utile des morts, « The Deer in the Ditch » se termine sur une assertion rapportable à la fonction idéologique : « But there are no evidences of such deaths ». L'agrammaticalité qui fait d' « evidence » un dénombrable transforme le vers en matérialisation de son contenu : « evidences » ne saurait être pluriel, donc n'existe pas en tant que tel. Il est donc certain que le modalisateur de l'incertitude doit rester attaché à l'origine postulée de ce bouquet politique. Mais si, quant à ces morts, prouver n'a pas de sens, reste leur fiction : au soleil du nouvel été, ses fleurs sont un fait. Ces daims morts dans le fossé servent une idée : cerv-idées.

[...] a stone cutter, snatched by night from below,

Is chiselling in granite, over the graveyard entrance:

NO IDEAS BUT IN THINGS

And right behind him, another,

(Free-lance) AND NO THINGS WITHOUT SOME GODDAMN KIND

OF IDEA ABOUT THEM! ⁶¹⁷

1.3. Ruades et chorographie

I think I could turn and live with animals, they are so placid
and self-contained,

[...]

They do not sweat and whine about their condition,

[...]

Not one is dissatisfied, not one is demented with the mania
of owning things,

Not one kneels to another, nor to his kind that lived thousands
of years ago,

⁶¹⁷ « The Underground » (SP, 172). Ce poème tardif dans lequel la présence de lexique espagnol indique qu'il fut peut-être inspiré à McGrath par son voyage au Nicaragua dans les années 1980, décrit une société totalement bipolarisée : un tailleur de pierre travaille au noir, à la solde des dominants cependant qu'un autre tailleur de pierre propage les idées de la résistance. « No ideas/ but in things » est une formule de W. C. Williams souvent citée et extraite de « A Sort of a Song » (Williams, CP, vol. II, 55).

After the insane downslope dash he drops to a jog,
Lazy. Blows like a hairy whale. Nips at my leg –
Since he hasn't succeeded in killing me, we can be friends.
(LIF, 208)

Dans le passage où nous avons lu les chevaux comme multivalents, nous avons vu la tentation fusionnelle déboucher sur une empathie révoltée. Le présent extrait, qui suit immédiatement l'itinéraire équestre du oui vers le non, décrit le mouvement inverse d'une rébellion qui mène à la fusion, à un sentiment océanique d'amitié : « Ecstatic plunge into fullest/ Being ! [...]/ [It] Blows] like a hairy whale ». Le cavalier repasse en sens inverse la porte originelle du monde divisé par le désir et ses projections en téléologies : « [...] to what end ? None ! To none !/ [...] into reality prime! » La pastorale – où se rejoue entre l'humain et l'animal la lutte pour l'hégémonie – peut alors devenir poème d'environnement, en entendant toutefois ce terme dans l'acception, dynamique, que lui donne Angus Fletcher, s'appuyant sur l'analyse de « From Cocoon forth a Butterfly ⁶¹⁸ » d'Emily Dickinson :

The word *chorographic* as applied to a poem [...] will emphasize its sense of space rather than place, as the ancient Greek word *chora* means space, while the word *topos* means place. [...] We discover what the horizon includes in its Parmenidean plenum, its *chora*, a lot of things merely surrounding the observer. For these things, the reason for being is that they surround, they environ, and are felt to be significant by virtue of this circumscription ⁶¹⁹.

L'auteur précise dans une note :

Chora [...] names the turbulent surface of the living ground on which or in which everything is placed, even imprinted, while this siting or placement remains always shaken and oscillating in the changes of the becoming. We might say then that a truly descriptive poetry would always need to undermine the comfort of place, or the

⁶¹⁸ *The Poems of Emily Dickinson*, ed. Ralph W. Franklin (Cambridge, Mass., 1998), poem n°. F610/ J354.

⁶¹⁹ Angus Fletcher, *A New Theory for American Poetry* (Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 2004) 118 [Fletcher]

nostalgia for home that place humanly implies. Chorographic vision questions topos or *place*, by showing turbulent movements within *space* (*ibid.*, 269).

La pause descriptive de la vision ‘chorographique’ suivant la fin de cette première confrontation est relative. La *chora* est bordée par les limites mouvantes de la lumière. L’observateur est mouvement dans le mouvement. Il décrit lui-même une circonférence, celle qui le ramène à son point de départ :

South toward the river in the brightening morning through the hill-held silence

– Or south toward the morning:

the heaven-high riverhills held at their tips

The green fur of the unfarmed sun in their tree-trap fingers

While we rode through the chilly lingering dusk of the coulee floor.

Such risings there!

The lorn jackrabbit kiting away

Husked from this buckbrush break; and out of their thin tents of grass

Partridge: smoking away on wings of wind and wet:

The dew collecting the vented light like vapor trails in their wake!

And the early snake

dry creek

carries his sand

South with us: cold trailblazer: road in the high grass.

Southward all of us.

Then the river.

The ancient song

Of cold stone and water.

Winds mouthing the trees

sigh...

And sacred silence

panic

structure of blood and change

Still mystery

spills and holds.

Here, then.

The horses are hidden in thickets.

Charge in like a brush-popper,
Stampede them out of the river trees and hooraw them home!
And in good time: the sky is building a fence of lightning
Over the hills; a door in the weather opens; light dies;
Wind and water burst out of the high house of the clouds –
The dust on my clothes still dry and I'm soaked to the skin!
Home, then: headlong
under the buckshot rain.

(LIF, 210)

L'accélération finale relance le poème vers un nouveau choc frontal. Cette section de *Part II* est celle du 'je-persona' au temps de son *Adolescence* : la nature, par chevaux interposés, est ici véhicule d'action de résistance avant réconciliation, là unité panique travaillée par le devenir, puis à nouveau modèle de rébellion, quoique vouée à la défaite. Elle continue la formation d'une conscience politique initiée dans l'enfance de *La moisson*. L'apprentissage des défaites fait partie intégrante de la *Bildung*:

That night they broke Outlaw – were breaking him when I came back,
A buckskin bronco – hammer-headed, wall-eyed, long-gaited and loco –
Mean as a runaway buzz saw: kicker, striker and biter
Beautiful! Totally useless. Kept around maybe as Parson's
Secret sin. Or hope. And for years Outlaw had broken
Presumptive cowpokes, persuading them out of the west.

And now –

Three ropes to hold him and still rearing!

[...]

He shucks them out of the saddle like popping peas from a pod!

But not forever.

In the leg-locking mire of the barn corral

They rode him.

[...]

Poor-devil Outlaw stoned with fatigue trying his best

To rear over backward and Rod smashing his ears down

With the loaded quirt.

Myself: silent:

screaming:

Outlaw!

Outlaw! Outlaw! Tear your foot free from the earth!

(LIF, 225)

Par le jeu des pronoms, je signifie sa non-appartenance au groupe des bourreaux. Il est de cœur avec le donneur de coups-gréviste (« striker ») et le sens de l'encouragement muet qu'il adresse à l'indomptable est celui de la poésie politique, dont le pied doit battre au rythme de l'histoire et se libérer de l'esclavage de la terre, de la pierre, de tout emprisonnement dont la terre et la pierre sont pour McGrath des symboles adéquats. Mais cette liberté de mouvement du pied poétique n'est jamais acquise. Un dialogue a lieu au seuil de l'obscurité des enfers ou du labyrinthe, entre un prisonnier et le poète. Le captif est-il l'ombre de ce dernier ?

“Ah – that old resurrection man !

Talk like you found it –

Place you get out.

But my foot

– stuck here in the stone ...”

In the time it takes to make one step is the life of my poem.

And unless the step is endless, hell is forever.

(LIF, 265)

L'ordonnancement du texte de Whitman placé en exergue nous semble schématiser utilement l'essentiel de la dialectique à l'œuvre chez McGrath dans son rapport à l'animal. La spécificité du point de vue du poète communiste s'en trouve par ailleurs clarifiée. L'animal figure une condition imaginaire à rejoindre : il est symbole du projet de contentement non-clivé, de soustraction réussie à l'aliénation. Le poète romantique est toujours un tant soit peu shaman. La restriction américaine de la focale place le cheval au centre. Il est objet d'investissements sensuels et affectifs – amitié et solidarité fantasmées avec la bête maîtrisée ou opprimée par la force et les savoir-faire. Chez McGrath, cette projection se nourrit d'un substrat d'irlandicité, de holisme cosmique des peuples premiers de l'Amérique, et de ruralité de l'Ouest. Mais l'humanisme démocratique ou matérialiste fait que, pour les deux poètes, la revendication

de la place centrale de la liberté humaine relègue à un rang toujours second l'animal quel qu'il soit, qui reste à jamais prisonnier d'une nécessité non-réflexive. Cependant, la voix communiste choisit de mettre en valeur – par la dynamique chorographique et la mise en scène de confrontations entre l'homme et le cheval où les deux parties ne sont pas à armes égales – la force de résistance de l'opprimé.

2. Arbres et jardins

« He said then [...] that a new biochemical theory holds no distinction between animal and vegetable matter and that all forms of life are vegetable, and that the earth itself was the common environment of what we think of as a dichotomy. Another socialist exercise, I thought » (Meil Weisburd, *Lysergic Acid and the Creative Experience*, Gershgoren-Novak, 155).

2.1. Sibérie

Quand, dans *Letter Part IV*, le murmure des arbres au-dessus du traîneau entre dans le début du rêve d'ascension de monde en monde sous la forme d'un tremble que gravit l'enfant d'où il s'élance dans le ciel, c'est au shamanisme que McGrath emprunte son symbolisme. Et, bien que l'utilisation de cet arbre par les shamans soit avérée sur le continent américain, « Tommy the Commie » évoquera des pratiques venues du territoire de l'URSS : « The Siberian shaman often leaped off of the tree into the heavens ; so my character dreams that he's taking off from a quaking aspen ⁶²⁰ » (Des Pres, Gibbons, 1987, 75). Cette source n'est pas indifférente à la teneur de la réponse découverte au bout du voyage.

2.2. Rondins et ronde

On a dit la signification inscrite par McGrath dans la ronde et le cercle. Lorsque, après la Seconde Guerre mondiale, l'élan de solidarité de la décennie 1930 a disparu et que le nouvel ordre économique et policier conduit le je à retourner dans le Dakota, les arbres ont comme gardé la mémoire – le cercle enchanté – du passé à reconstruire. Leurs noms dansent la ronde enfuie autour du narrateur.

⁶²⁰ La romancière canadienne Margaret Craven évoque une autre tradition encore, associée à cet arbre: « the lovely quaking aspen which tradition says have been quivering since the death of Christ ». Margaret Craven, *Again Calls the Owl* (Laurel Books, 1983) 43. En bonne logique, on peut imaginer que McGrath, s'il en avait connaissance, y a trouvé une raison supplémentaire de choisir cette essence comme symbole ou véhicule « that bears across », pour reprendre le jeu de mots de Jack Spicer sur l'étymologie de « métaphore » – *The Collected Books of Jack Spicer* (Los Angeles, Black Sparrow Press, 1975) 34 – : le poète anti-religieux se contente d'inverser le sens de la communication entre ciel et terre.

L'allusion, qui semble certaine, au milieu pastoral impur et oisif de « Sunday in the Park » dans *Paterson*, renforce la tonalité élégiaque mais un nouveau cercle s'enclenche, à travers le travail et l'action qui poursuivent un but clairement défini ⁶²¹:

Cottonwood. Ash. Oak. Chokecherry. Box Elder. Elm :
Trees of the wind-down deadfalls I mined that sovereign day
For the circular light of their dusty hearts, the ringed roads
[...]
Cottonwood. Box Elder. Chokecherry. Elm. Ash. Oak –
And not like that other winter we got wood up from the river:
The cantrip and singing circle, last commune and round song,
The bunched cooperative labor of poor stiffs in the cold.
All dead now: that kind of working. Only
The trees the same: cottonwood; chokecherry; elm; ash;
Oak and box elder.
[...]
Went wrong somewhere.
I'll find it for you – I'll blaze
That tree...
Cottonwood, chokecherry, box elder, oak, ash, elm ...
I rip them out of the drifts and clap them flat on the block.
Working alone is play
is a way back
(maybe)
To something lost ⁶²² ...
[...]
And the feathery gears and pinions of the continental highs and lows
Mesh; turn; wind.

⁶²¹ « oaks, choke-cherry, dogwoods, white and green, iron-wood » (*Paterson*, 61) fait partie du tableau final – après le passage des pique-niqueurs – de la première section de *Book Two*, paru en 1948.

⁶²² McGrath a évidemment ici en tête le poème de Robert Frost « Two Tramps in Mud Time » où le narrateur qui fend du bois pour son plaisir, consent à confier la tâche à deux bûcherons de passage dont c'est le gagne-pain. C'est en particulier la conclusion – sur les conditions de la plénitude dans le travail – dont McGrath reprend ici les termes: « Only where love and need are one, / And the work is play for mortal stakes, / Is the deed ever really done / For Heaven and the future's sakes ». *The New Pocket Anthology of American Verse*, ed. Oscar Williams, 1955, revised by H.J. Sobeloff (New York: Washington Square Press, 1973) 166-169; 168. On notera que McGrath inverse la direction vers laquelle le travail non-aliéné porte en priorité : il fait remonter à des sources.

The helix of terrestrial winds

Drifts and shifts: slow: a new season works forward...

History is the labyrinth, Art is the curved arrow, but Labor

Is the gunstraight line to our common heaven.

(*LIF*, 179-180)

Le claquement des monosyllabes de « I rip them out of the drifts and clap them flat on the block » signifie la netteté de la ligne de conduite suivie. Il est coupé court à la dérive (« drifts »). Une machine tournant avec une douceur d'autant plus grande que le hiatus entre *phusis* et *technè* n'existe plus (par « pinions », « ramage » ou « engrenages », interposé) est redémarrée par antanaclase : « wind » est l'ondoiement des mécanismes actionnant l'hélice des vents terrestres – « winds » – qui, après un moment de flottement – « drifts » – se repositionne – « shifts ». Retrouver le bon chemin (« I'll blaze that tree ») est chose faite. Le rêve inscrit dans l'arbre (« circular light ») a rappelé la solidarité ouvrière.

2.3. Olivier

2.3.1. Un rapport inédit à la nature

McGrath choisit de terminer son volume *Selected Poems 1938-1988* sur « Mediterranean », poème à un olivier en terrain escarpé. Il s'adresse à l'arbre comme à un compagnon de lutte : « Comrade Olive », « Old guerilla », « old fellow-traveller » (*SP*, 179-180). Le rameau d'olivier est symbole de paix, une paix que se sont approprié les Communistes pendant la Guerre froide. « And I love this spray of olive leaves ». Le poème établit assez clairement le rapport inédit à la nature que construit McGrath :

- a) La nature se produit sans l'homme. Elle est extériorité et de ce fait, précieuse : « I don't understand you – thanks be to all gods, goddesses and godlets !/ You are not human – and thanks be again for *that!*/ You are just *there* – [...] ».
- b) La nature a pour les hommes une valeur d'usage : « Were you climbing toward fire to bake the bread of the drowned fisherman's widow?/ Or be crosscut to bed the village lovers fucking themselves insane [?]
- c) La nature a pour le poète une valeur d'usage rhétorique qui s'appuie sur la valeur d'usage matérielle : « You seem to want to be helpful to those up there in the village .../ Ergo my fancy

of fire – your sacrificial death./ Such fancies can breed theologies; baroque and green as pond-scum ».

- d) Son instrumentalisation par la théologie empêche de la comprendre.
- e) La nature a pour le militant une valeur d'usage symbolique. « Landscape as *paysage moralisé* » (Davidson, 1989, 12) ⁶²³.
- f) La nature est approchable par empilement de ces différentes valeurs d'usage dont les combinaisons variables peuvent être génératrices d'humour : l'olivier est essentiellement prisé des chiens « posteurs d'odeurs » mais le je y fait aussi une halte, une fois qu'il a remarqué la présence de l'arbre. Il s'excuse d'abord de sa négligence – « I never saw you. [...]//[...] / I [...] balked at seeing – / At seeing you, Comrade Olive. I had too much seaing ⁶²⁴ ». – mais renvoie finalement l'arbre à ses tâches militantes, par une métalepse terminale : « So there is a grace

⁶²³ La combinaison a + e est fréquente chez McGrath, par exemple dans son rendu des tempêtes de poussière, et plus généralement dans son rapport au vent qui, en tant que facteur d'érosion, est indexable sur une isotopie « érosion du sens » : sens incertain – « History/ Blown past your headlights » (LIF, 41) – ou même absent. Il est, en quelque sorte, symbole du premier sens que le poète matérialiste restitue à la *phusis*, qui est de lui reconnaître une simple existence physique, une 'intention' nulle. Le vent échappe à tout contrôle. C'est pour cela qu'il dérange tant Cary, fonctionnaire chargé de traquer les déviants, dans la dystopie de *The Gates of Ivory, the Gates of Horn* : « An image, blown in perhaps on the wind from the desert, the wind which had cleared out a part of the smog, grew in his mind : snakes in a pit, biting each other, the last snake biting at his own tail, swallowing itself – [...] He hated the wind » (Gates, 38).

L'appropriation symbolique seconde de la *phusis* est ouverte et acceptable à la condition de ce déblayage premier : il peut y avoir alors diffusion du sens humain qui enrôle la nature, lui prêtant une cohésion – pour dire l'amour, un « oui sacré », un « non » de révolte etc. Ce processus est décrit avec précision par Fanny Howe : « Nature's intention sometimes seems to be the reverse of her results, that intention being that all should be forgotten, that there should be no trace of a physical event. Sometimes it seems that the pulse of all living creatures comes from a voluntary rebellion against the supreme intention, which longs for emptiness or only the rub of wind against wind. Sometimes all the varieties of wildflower, fern, pool and sea seem to spring from subversion, the genius of the spirit in disguise, as it struggles against that omnivore, nature herself. In this way the spirit becomes the enemy of the world, but fits itself to her forms, and hides there, inside her, holding her together » (*The Deep North*, Los Angeles, California: Sun & Moon, 1988, p. 125). Cette approche de la nature, parallèlement à sa foi – elle a, à la différence de sa sœur Susan, opté pour le catholicisme – et à son engagement politique à gauche, est particulièrement visible dans *o'clock* (London : Reality Street Editions, 1995), un livre d'heures écrit en grande partie en Irlande. Outre l'irlandicité omniprésente, les éléments mis en jeu dans un des poèmes du livre révèlent une communauté de culture politique avec McGrath : « [...] bear down on passage anyway/ and be a lonely communist./ "Why am I otherwise happy/ they have blacklisted me ?"/ Because the divinity of yesterday/ divides you from your symptoms » (*ibid.*, 74). Lorsque, revivant un soir de Noël de son enfance, le je de *Letter* dit « [...] tonight the wind has spirit – not like the summer winds./ Soulless and whiny ; "degraded" winds wandering from hell./ This wind belongs to the Indians – everyone knows that in winter ... » (LIF, 374), la question du double point de vue sur la nature est posée. « Spirit », que reliaierait « soulless » et « hell », pourrait être la critique d'un investissement religieux hégémoniste, méconnaissant la matérialité première du monde, matérialité que prend en compte la relation des Indiens à la nature. Je adhèrerai donc à ce second schéma, ce que confirmerait le « *This* » signifiant la proximité, le « *that* » révélant le dénigrement du même phénomène par ceux qui véhiculent une hostilité aux Indiens ou encore indiquant la distance de je vis-à-vis d'un tel point de vue.

⁶²⁴ *Sic*. Cet olivier pousse en terrain escarpé, face à la mer.

from the halt by the tree ; though not amazing./ May be: best thing: endure: face front: get back on the line ».

g) Ainsi filtrées, toutes les stratégies romantiques sont acceptables : tonalité essentiellement lyrique de l'ode, prosopopée, idéalisation.

« Mediterranean » est le réenchancement de l'olivier, décanté de métaphysique, pour soutenir la cause des Communistes grecs. Nous avons parlé d'inédit dans la convocation de la *phusis* par McGrath. Par le double biais de l'irlandicité et des cultures aborigènes du continent, son rapport à la nature le rapproche de la conscience écologique issue des luttes de la Nouvelle gauche. Dans cette mesure, McGrath est pré-post-colonial. Son non-alignement en la matière réside cependant dans le fait que le dernier mot n'est pour ainsi dire jamais laissé à la seule nature bien qu'elle soit omniprésente. La différence mcgrathienne est celle d'une direction souvent explicite, d'un grincement, d'un rire ou d'une interaction symbolique entre les hommes et la nature, traits par lesquels il reste fidèle à la mise au second plan de celle-ci, au profit des hommes, par les poètes proches du *CPUSA*, dont la voix résonne des échos des années 1930 : l'environnement naturel est d'abord au service de l'imaginaire militant.

2.3.2. Illustration : Fearing et Ginsberg et McGrath

Le contraste entre un poème de K. Fearing et un agencement récurrent repéré dans les textes les plus politiques d'Allen Ginsberg entre 1961 et 1971 aidera à mieux percevoir la différence mcgrathienne, qui le fait pencher du côté du premier. Fearing dit la force de sa conviction en s'appuyant sur le caractère tangible et indubitable de la présence de la nature, un référent aussi sûr et efficace que le procédé de l'anaphore auquel il a aussi recours :

It is written in the ranges of the farthest mountains, and written
by the lightning bolt,

Written, too, in the winding rivers of the prairies, and in the
strangely familiar effigies of the clouds,

That there will be other days and remoter times, by far, than
these, still more prodigious people and still less credible
events,

When there will be a haze, as there is today, not quite blue and
not quite purple, upon the river, a green mist upon the
valley below, as now,

And we will build, upon that day, another hope (because these
cities are young and strong),
And we will raise another dream (because these hills and fields
are rich and green),

And we will fight for all of this again, and if need be again,
And on that day, and in that place, we will try again, and this
time we shall win ⁶²⁵.

On aura noté la mention d'un « autre rêve » et la coloration verte d'une pastorale rouge.

A. Ginsberg fait intervenir la nature comme rupture, issue, épiphanie :

A complete half-rainbow
Hill to hill across the highway
pots of gold anchoring the pretty bridge,
tumbleweed passing underneath

“Saigon (AP) U.S. B52 bombers made their heaviest raids
of the Vietnam War last night near the Cambodian border,
dropping more than 2,000 tons of bombs along a 30 mile
stretch Northwest of Saigon, the US COMMAND reported.
‘They are harassing enemy troops so as not to let them get
organized,’ an American SPOKESMAN said.”

Czech student strikes unreported in Prague
Howard Marquette & George Washington U. sit-in:
Hail on new-ploughed brown hill tops – ⁶²⁶

⁶²⁵ K. Fearing, « Pact », *op. cit.*, 120. « In the Forest » de Don Gordon est un autre exemple fort : « The odd child was disturbed at night by thoughts/ of the forest:/ If a tree falls, a thousand miles from the human ear/ or the ear/ Of the fur-bearing animal or the bird in flight –/ is there a sound in that world?// Six million persons were dissolved in the calm/ of a sea of leaves./ The youth listened for the report of a single cry/ [...] They went without a word in a country of people » (Gordon, 1958, 46).

⁶²⁶ Allen Ginsberg, « Northwest Passage », *The Fall of America* (San Francisco: City Lights Books, 1972) 118-119.

Le montage du texte de Ginsberg fait que, malgré l'extrême efficacité critique du matériau importé, l'encadrement, par la nature, du message politique met ce dernier entre parenthèses. L'œil sauve des déductions de la pensée et leur échappe. « [T]he romantic wishes to leap through the restrictive process of history in order to come out instantly on the other side, whole and free⁶²⁷. » McGrath déplie, explicite, explique : « [b]eyond revealing our emotional ground in the felt language of emotions themselves, through metaphor and image, McGrath recognizes the need to objectify our understanding of this emotional content, to disclose the social reasons behind the emotions » (*ibid.*, 83). Juxtaposer est insuffisant:

FLINT AND STEEL

Mountain

Mesquite

Sea

Star

Flower

– All the imperial nouns

In their presumed autonomy

Waiting

For the little verb that will kindle the fire!

(*Selected*, 177)

⁶²⁷ Dale Jacobson, « On Thomas McGrath's *Death Song* », *North Dakota Quarterly* 60, 3, Summer 1992, 80-85; 84.

2.3.3. Greffes thoreauviennes

L'olivier grec mcgrathien a des racines thoreauviennes, issues de l'essai *Wild Apples*. L'auteur s'y attarde sur un arbre venu en pleine nature dans un terrain peu propice : « Going up the side of a cliff about the first of November, I saw a vigorous young apple-tree ⁶²⁸, which [...] had shot up amid the rocks [...] ». Les lettres de noblesse du pommier sont établies par Thoreau d'après les observations d'un philologue allemand manifestement philhellène selon qui la stabilité d'un mot dans les échanges entre le latin et le grec est gage de son statut culturel élevé. « Pommier » ferait ainsi partie des éléments fondamentaux du monde pastoral idyllique grec. « Thus the apple-tree may be considered a symbol of peace no less than the olive ». Est-ce cette observation, outre le fait que Thoreau rappelle la signification de l'arbre dans le monde celtique ⁶²⁹, qui a amené McGrath à mettre en valeur pommes et pommiers dans *Letter* ? Car s'il n'a rien à envier à l'olivier comme symbole de paix, le pommier que célèbre Thoreau, sauvage – « the Native Crab » – ou ensauvagé, est aussi un combattant : « I know of no trees which have more difficulties to contend with, and which more sturdily resist their foes. [...] What a lesson to man ! » L'écrivain de *Letter* voit de sa table des pommes sur l'arbre – dont une variété est précisément « a crab » : une branche de fleurs tardives l'émeut. Et cette anomalie qui fait d'abord l'objet de la même interrogation que les efforts du cheval pour se débarrasser de son cavalier ⁶³⁰ – « to what/ End ? » – se voit assigner un sens, d'abord interne au texte – « those most tendentious and irregular flowers !/ I think I have heard them before ⁶³¹ » (*LIF*, 292) – puis clairement identifié :

– So: apples. I “love” them, rounding, and that belated bloom,

⁶²⁸ On comparera avec le début du poème à l'olivier: « I passed you many times as I went down the cliff walk,/ [...] / I never saw you » (*SP*, 179).

⁶²⁹ « I learn [...] that “the ancient Welsh bards were rewarded for excelling in song by the token of the apple-spray ;” ».

⁶³⁰ *Supra*, p. 534.

⁶³¹ Ces « irréguliers » ont en effet déjà été entendus. *Supra*, prologue, note 17. Marsh Street est le lieu où, à Los Angeles, dans la double tourmente de la chasse aux sorcières et des querelles internes avec le *CPUSA*, McGrath et quelques autres non-alignés – « the Crazy Horse Resistance and Marsh St. Irregulars » (*LIF*, 153) – avaient, vers le milieu des années 1950, préservé un jardin – « Marsh Street.../ [...] / Twice, now, I've gone back there [...] / [...] / And finally found my own garden – where it had been – » (*LIF*, 156-157). Et parmi les plantes du jardin, la linaria (« linaria » *LIF*, 157 et 292) : *Linaria* se trouve être le port principal de l'île de Skýros où McGrath écrit une partie de *Part II*. La boucle grecque est donc bouclée entre pommier et olivier.

Even if *love* is in quotes.

(It is hard to know *how*

Love *is* these days, or what should be its proper object ...

– What is there, Comrades, [I ask] but love and the class struggle?)

Hubble-bubble-bubble (saith the “poet of love”) in his latest book.

[...] I feel tender toward them anyway, those last late blooms,

And special solidarity now toward the proletarian Apple

(*LIF*, 292)

McGrath, poète de la gauche marxiste, face aux utopies du *flower power* venues de la *New Left*, réaffirme son cadre de pensée autour de pommiers.

2.4. Quitter la ville ?

2.4.1. Arbres pervers

La pastorale dit non à la ville. La critique adressée par Thoreau à ses concitoyens de Concord pour leur appât du gain, leur affairisme cupide, reste un projet essentiel de *Walden*, malgré le recentrage sur l'écosystème à partir de 1851 : le premier chapitre, « Economy », imprime au livre une orientation qui ne se dément pas (L. Marx, 1999). Il y a deux occurrences du lexème « pastorale » dans *Letter*. Il y a la version heureuse, proto-communiste, loin des métropoles, dans l'avant-Deuxième Guerre mondiale : « That was our wintry idyll, our pastorale in the cold » (*LIF*, 72). Une répartition plus équitable des richesses – illustrée par le vol de légumes dans le cellier du président de l'université – et la solidarité entre les démunis apporte chaleur, joie et lumière au cœur du froid. Le caractère politique de la pastorale apparaît ici nettement : le mode de vie qu'elle célèbre est une oasis qui se situe en dehors de la logique marchande : « – Ten minutes before the invention of money » (*LIF*, 73). La figure dominante est le cercle. Une version frelatée de la pastorale se trouve sur les vitraux de l'église : « [...] greeny pastures where the young lamb skips.../ There the shepherd's crook ne'er turned a hair or horn/ [...] / A summery pastorale.../ false as the rosy glass » (*LIF*, 322). Mais la seule chaleur dégagée est celle que le regard rétrospectif du narrateur sur un Noël des années 1920, depuis les années 1970, rapporte à l'Holocauste et à l'utilisation du napalm, des événements sur lesquels l'Église a plus ou moins fermé les yeux. La figure dominante n'est plus unitive mais cloisonnante, à l'image de la structure du vitrail – « leaden

roads through greeny pastures » (*LIF*, 322) – qui débouche sur une exacerbation de la division de la société en classes : « The leads and leads of the window take me/ Past these fields to the pride of the donors' names:/ To Mr. & Mrs P.J. Porkchop and all the rest/ Of the local banditti and bankers, the owners of God » (*LIF*, 323). C'est la voix pastorale de John Clare protestant contre les enclos interdisant l'accès à ce qui était le bien commun. Un arbre perversi pousse sur ces pâturages devenus pâtures pour rapaces :

The MoneyTree stands at the center of this primeinterest Eden
Above the donors' names.
“n' how d'ya like *them* apples?”

Asks Bill Dee – or *Yasna* 30, the *Gathas*.
Where the Worm gnaws at the roots of Yggdrasil – where *here* is
Room for the Li'l Pickaninny, him b'long God?
(*ibid.*, 323) ⁶³².

Les pommes, précédemment rendues à la nature, innocentées par le je, sont recontaminées par leur inclusion dans un échange teinté d'agressivité. Un ver n'est pas loin non plus, qui ronge tous les arbres de vie, dont Yggdrasil, l'arbre cosmique dans la mythologie scandinave près de qui jaillissent les fontaines prisées des dieux – Odin y retourne rafraîchir sa sagesse (*RNP*). Le numéro écrit en chiffres affecté au livre du *Yasna* (« sacrifice ») où sont conservées les *gāthā* – strophes attribuées à Zarathoustra dans la religion mazdéenne – peut certes être une référence précise : il visualise surtout la traductibilité comptable de tout, y compris celle des plus anciennes constructions du sacré. À ce compte-là, elles ne valent pas plus cher que la sagesse pastorale et horizontale de Bill Dee. Pour la voix auctoriale, tout le prix du point de vue de ce dernier demeure dans son questionnement insistant venu d'en bas sur les relations d'appartenance – « him b'long God ? » : son souci du « P'tit Négrillon » est pierre d'annonce de l'évangile créole de la Nativité ⁶³³ réécrit pour le baryton, une fois épuisées les voies de la dérision, à la fin de *La messe de minuit*. « B'long » est à la charnière entre propriété et solidarité : Bill Dee le bon

⁶³² L'arbre perversi a d'autres variantes. Ainsi « the Gadget Tree » (*LIF*, 155).

⁶³³ Sur « pickaninny », *supra*, p. 388.

berger, du fond des Sand Hills, défend le rêve pastoral idyllique de la cohésion, qui parcourt l'ensemble de *Letter*. Est-ce lui, cette voix, qui peu avant s'exclame "Don't go barefoot to a snake stompin' !/ There's no friends/ In Wolf City !" » (*LIF*, 314) ?

En dépit des réserves de McGrath sur les rêves de ruralité, de sa vision historicisante et dialectique du rapport entre ville et campagne, son tableau des grandes agglomérations américaines est absolument noir : leur minéralité y est carcérale. Un âge glaciaire emprisonne la mégapole de l'Est : « voices under the ice .../ The song I hear them singing is the Miseries and the Terrors of New York » (*LIF*, 164). Los Angeles est « Vertical city shaped like an inverse hell » (*LIF*, 147). Elles sont montrées comme jungles, comme foyers de monstruosité, de folie, de misère, d'artifice et d'aliénation. Dans la dystopie imaginée par McGrath, les territoires contrôlés par la dictature sont essentiellement urbanisés et leurs poches de nature ont été mécanisées :

The flowers had just been freshly painted, and they gleamed – pale pastels and brilliant primaries – under the lights. The leaves had been changed too, on the tin trees, and the Autumn set rustled crisply in the wind.

But Nature did not satisfy. The chrome lilies creaked a bit in the light breeze, the mechanical squirrels tirelessly gathered the plastic acorns, the wild dry cataract of light that was the fountain leaped in neonic glory, but there was no water to bless or make fertile.

Now in the deep evening the caretakers appeared to close the flowers and shut off the squirrels. One of them climbed into a tree close to the bench Cary sat on and immediately the sound of birdsong rang down from the metal branches. [...]

(*Gates*, 128)

La science-fiction vieillit souvent mal : ce passage le confirme. La nature 'tootalitaire' prête ici à sourire. Mais l'idée que le règne du simulacre, aux effets calculés, puisse rendre anomal – donc subversif – le vrai et que la redécouverte de celui-ci puisse jeter le trouble, crève l'écran aujourd'hui plus que jamais. « Somewhere a bird sang down its round emphatic note. It seemed to the Investigator that, once, somewhere, he had heard a bird sing just like that » (*Gates*, 128). La rondeur de la note de cet oiseau pointe vers le dehors vrai de la *phusis*.

« Cet autre/ Rêve » n'est pas urbain ⁶³⁴. Le jardin devient alors espace de résistance aux « villes tentaculaires » comme eût dit Verhaeren, une négation de l'aliénation totale du lien à la *phusis* : « At a quarter past money in New York a star of ashes/ Falls in Harlem and on Avenue C strychnine condenses/ In the secret cloisters of the artichoke » (*LIF*, 165).

2.4.2. Résistance du jardin

Le pastoralisme qui investit un coin de ville est assurément « complexe », dans le sens où l'entend Leo Marx : « Complex pastoralism [...] acknowledges the reality of history » (L. Marx, 1964, 362).

Il y a intersection entre le jardin du narrateur, au numéro 2714 sur Marsh Street – ce havre de solidarité pour les marginalisés dans le Los Angeles de la Chasse aux Sorcières – et les grands champs du Dakota du Nord : « The flowers rust in my garden, pointing/ Toward farthest Autumn » fait écho à « In the south forty ⁶³⁵ the flax is flat with the rust ... ». La rouille des fleurs du jardin qui dessèchent dans la mégapole saisie par le maccarthysme est aussi grave que la rouille qui frappait le champ de lin des fermiers sinistrés du début de « The Fourth Decade ⁶³⁶ » car elle est pareillement symbolique d'un désespoir à la mesure du rêve pastoral : « Now, in another autumn, in our new dispensation/ Of an ancient, man-chilling dark, the frost drops over/ My garden's starry wreckage.// Over my hope » (*LIF*, 70). « Marsh Street./ My garden/ Dreams in my window light » (*LIF*, 86). Ce jardin souffre mais ne se rend pas : « My neglected, arrogant garden/ Lifts in the night its indifferent gold and green:/ Fuchsia with its Greek fighters [...]/ Yellow Iris, bronze Day Lily, Lupine, Larkspur, Linaria/ Bend in the chill,

⁶³⁴ La prière (à l'ami imaginaire ?) sur laquelle *Letter* s'achève, s'appuie sur la métaphore filée d'un cultivateur en terrain rocailleux : « Grant him gift and gear[...] /To seed the turning furrow of his light » (*LIF*, 407). Or, nous rappelle A. Cazé, « furrow », le sillon, c'est le *versus* latin, le tracé de la charrue sur le sol domestiqué par l'agriculteur, dont on connaît depuis la pastorale antique le lien de parenté avec le poète : la réalisation de « cet autre/ Rêve » s'appuiera donc aussi sur sa projection poétique.

⁶³⁵ Les quarante acres sud (une acre correspond à 160 ares environ) de la parcelle allouée à un agriculteur.

⁶³⁶ Du titre du recueil de Norman Rosten, *The Fourth Decade* (New York, Toronto: Farrar & Rinehart, inc., 1942-1943) dont Alan M. Wald dit qu'on pourrait le considérer comme « the major epic poem of the 1930s » (Wald, 1994, 77). Le livre prend certainement l'histoire – comme théâtre agonistique politique, social et militaire – à bras le corps (Guerre civile en Espagne, grandes batailles de la Seconde Guerre mondiale) : par ailleurs, il mériterait, par sa scénographie moderniste *soft* au service des combats de la Gauche, d'être répertorié dans un récit de la poésie américaine contestant la primauté des *High Modernists*.

thin rain: infrequent: past Easter and the Feast/ Of Fools » (*LIF*, 124). L'indifférence est chez McGrath une marque de force mentale ⁶³⁷ : « iris » est « flag », donc drapeau ; le bronze est métonymie pour les armes ; il y a du loup dans ce « Lupine » ; le pied-d'alouette porte un éperon (« spur ») ; Linaria, en plus d'être la linaire, est port de pêche des Sporades et vient donc prêter main forte aux guerriers grecs. Par le jardin lui-même passe la solidarité des luttes sociales : « Under the Scorpion's weight my garden flows/ Into the dark of the year.// First Neighbor, lately/ On strike, calls from his yard to Second Neighbor,/ Raking the fallen leaves » (*LIF*, 57).

Le jardin de Marsh Street et les fleurs reviennent au fil du texte : dans ce mouvement se lit la nostalgie mais elle s'efforce d'être retour comme tourne la clé qui remonte un ressort. La dynamique de l'avenir doit se construire sur ces détours en arrière, en parant à la fixation paralysante sur le passé dont le je se défend par diverses ruses. Comme en inscrivant le futur dans le passé : « First time I *went* back there – about *an age ago come Monday* – ⁶³⁸ ». Ou par le fait même de répéter ces retours, qui a pour résultat la démultiplication du pathémathique. Ou encore en démontrant son agrément nonchalant aux signes de changement les plus anti-pastoraux en apparence :

Snake country now.
Rats-run –
 Bearable, bearable –
 Winos retreat and the midnight newfound lands –
 Bearable, perfectly bearable –
 Of hungering rich lovers under the troubling moon
 Their condominium;
bowery close ; momentary
kingdom –
 [...]

 squatters there.

⁶³⁷ Lorsque revient ce jardin, la '*persona-je*', au fond de la détresse, vient d'atteindre le satori. Dans la description de cet état à la page précédente – « In my wholeness and holiness:/ In solidarity and indifference:/ In the wild, indifferent joy which is man's true estate » (*LIF*, 123) –, la force de son détachement est évoquée en prenant des repères qui seront précisément ceux qu'il reprendra pour dire la résistance des fleurs : « And myself indifferently drifting/ [...] Past Easter and the high Feast of the Fools/ In the thin rain of the time » (*ibid.*). Les fleurs plient mais ne cassent pas.

⁶³⁸ Nous soulignons.

That's all

O.K. with me.

(LIF, 156)

Enfin – et les amants sous leur tonnelle (« bower ») certes sordide car devenue « [B]owery », écho du quartier déshérité⁶³⁹ de New York) en sont le premier signe – en retrouvant la pastorale, en un espoir indéradicable :

Among the detritus, rockslides, confessions, emotional moraines –

Along the dream plazas and the alleys of the gone moon –

Some stragglers and wildlings: poppy, sorrel, night-blooming

Nothing.

(LIF, 157)

« Poppy » pourrait être « coquelicot » : « Observe:/ these last poor flowers,/ their light-shot promises,/ *That* immortality, green-signature of their blood... » (LIF, 158). Vert et rouge, le jardin insiste et résiste. Le *nostos* passe au crible de tous ces filtres : « And found finally my own garden – where it had been – / A pissed-upon landscape now, full of joy-riding/ Beer cans and condoms all love's used up these days/ Empty wine bottles wrappers for synthetic bread » (*ibid.*, 157). Il est politiquement cohérent que le je ne refuse pas d'accueillir dans son jardin même saccagé les perdants ou réprouvés de la société qu'il combat : car la survie problématique de ces êtres humains est symbole et miroir de la destruction de la possibilité même du rêve pastoraliste complexe, dont la préservation et la matérialisation sont centrales pour McGrath. Nous en voulons pour preuve le fait qu'en l'exact milieu⁶⁴⁰ de *Letter to an Imaginary Friend* se trouve l'ode à un jardin et ses produits peut-être lointainement inspirée du premier

⁶³⁹ Une mégapole côtière répond à l'autre : quelques pages plus loin, l'album d'images de New York voit ses habitants en – « Citizens of Want County as the Bowery spreads its diseases » (LIF, 163). Les métaphores valent-elles encore ? « Tho portions on the peripheries of the Bowery are on the upswing it is still considered an unsavoury area of New York ». Mel de Ray DiPalma, 21 mai 2004.

⁶⁴⁰ Le texte du poème commence p. 3 et s'achève p. 407. Le passage auquel nous faisons référence se trouve p. 201-202 et a fait l'objet d'une publication séparée, inaugurant, sous le titre de « Praises », la série des odes matérielles 'néruidiennes'. Il figure dans *The Movie at the End of the World* et *Selected Poems 1938-1988*.

Roethke ⁶⁴¹ : « And in spring broke new soil and Genya planted a garden:/ That green enchantment, sprung from her loving hand, I sang then : how/ The vegetables please us with their modes and virtues ». Y voisinent les Indiens (par le maïs ⁶⁴²), le prolétariat – « the proletariat of the pomegranate/ Inside its leathery city » –, des guérilleros en puissance – « Tomatoes’ five-alarm fires in their musky barrios, peas/ Asleep in their cartridge clips » – face aux « colonies of the imperial/ Cauliflower ». La conclusion de ce rassemblement bigarré – traversé de courants politiques, religieux, philosophiques, ethniques – fait apparaître le jardin comme lieu principal, idéal démétaphorisé en même temps que source inépuisable de commerce symbolique heureux avec le monde : « And let us praise all these/ As they please us : skin, flesh, flower, and the flowering/ Bones of their seeds : from which come orchards : bees : honey:/ Flowers, love’s language, love, heart’s ease, poems, praise » (*LIF*, 201-202). Or jusqu’aux territoires cassés du pastoral sont en voie de disparition : le jardin ne peut plus absorber la machine. C’est la machine qui dévore le jardin :

Now, instantly, the concrete comes : the freeway leaps over the dead
 River and this once now twice-green moment into the astonished
 Suburbs of the imaginary city petrified
 Megalopolitan grief homesteads of lost angels anguish ...

On this day nothing rises from the dead, the river
 Dying, the dry flowers going under the mechanic stone ...
 [...]
 Poverty destroyed sweet hearts and houses once before Progress His Engines
 Put down a final roof on the wild kitchens of that older
 Order.
 (*LIF*, 159)

« Marsh Street/ the Indians/ – gone under/ The pluralistic concrete where the new freeway blinds through » (*LIF*, 260), résume ironiquement le je. Le terrain de la pastorale est un territoire conflictuel

⁶⁴¹ Ou bien McGrath aurait-il lu le « Blason des fleurs et des fruits » de Paul Eluard ? Le poème est extrait du recueil de 1941 *Le Livre ouvert* (P. Eluard, *Choix de poèmes*, Paris : Gallimard, 1951, 260-265).

⁶⁴² *Supra*, p. 506.

mais devant la menace sur le jardin, la lutte des classes se nimbe elle-même de nostalgie, au regret du temps où un « paysage médian », selon la formule de L. Marx, pouvait accommoder hommes, machines et jardin. Le jardin devient la pierre de touche d'orientations urbanistiques, écologiques, et économiques qui ne font aucun cas des hommes. C'est le 'je-persona' révolutionnaire qui refuse les fleurs imposées du deuil du pastoral : « _____ All funeral wreaths must wilt around my neck/ In time » (*LIF*, 159). Arbres et jardins deviennent acteurs d'une cause.

3. Les luttes idylliques

Le jardin est synecdoque particularisante du lieu-origine, point de départ de l'écriture du long poème en première personne : « I am in Los Angeles, at 2714 Marsh Street » (*LIF*, 3). Dans la dystopie de *The Gates of Ivory, the Gates of Horn*, les Dakotas font partie du « Unoccupied Territory » (*ibid.*, 34), le centre du pays où la dictature a renoncé à imposer sa loi. « Flowers were an enormous luxury now, and buying them constituted a kind of criticism of a society too busy and mechanized to allow them more than marginal existence » (*ibid.*, 29). Le personnage qui vacille dans son rôle d'enquêteur est tenté d'en acheter : les plus belles viennent de la zone à laquelle appartiennent les Dakotas. « Wild flowers, those were, brought in by trappers and Indians from the Unoccupied Country » (*ibid.*, 29). Le Dakota du Nord est un jardin sauvage.

Le conflit du travail exemplaire en ce qu'il est fondateur, est traité dans *La moisson*. Son théâtre est le jardin, familial, du Dakota. « That was the year, too, of the labour troubles on the rigs –/ The first, or the last maybe » (*LIF*, 23). Peu importe l'hésitation entre la prolepse et l'analepse généralisantes, à l'amorce du récit singulatif de cette grève : du fait de sa primauté ou de son caractère final, il prend de toute façon valeur paradigmatique. Tout en laissant à sa lecture rétrospective une marge d'incertitude, le je narrateur présente le je héros en jeune ouvrier qui tente, par solidarité avec le meneur de la grève victime de sévices, de détruire les moyens de production – la machinerie agricole de la moisson, propriété du capitaliste local qui se trouve être son oncle ; son acte consiste à détourner le principal d'entre eux – la locomobile – en transformant l'outil de production en moyen de destruction : « I don't know what

I intended. To start the thing maybe,/ To run her straight down the belt ⁶⁴³ and into the feeder/ Like a vast iron bundle » (*LIF*, 25). La fin de cette section de *Letter* met le conflit en rapport avec des grèves ultérieures jusqu'à celle dans laquelle sont actuellement engagés les voisins de je sur Marsh Street (*LIF*, 31). Cette syllepse temporelle ⁶⁴⁴, inséparable de la fonction didactique de l'écriture de McGrath, l'est également du mode de récit – en première personne – véhicule privilégié du regard vers le passé, donc plus exposé au passéisme car « le narrateur autobiographique n'a [...] aucun devoir de discrétion à l'égard de soi-même » (Genette, 1972, 214) et donc peut faire venir le présent « se superposer à l'ancien futur dont il a pris la place, réfutation [ou confirmation] rétrospective d'une anticipation erronée [ou exacte] » (*ibid.*, 117). Ces comparaisons entre passé et présent, dit Genette, « font en quelque sorte partie [du] rôle » du narrateur d'un récit 'à la première personne' (*ibid.*, 106). Prolepses sur analepses. Il se trouve que le paradigme inauguré dans *La moisson* est celui de la défaite :

That night the men all left.

Along toward morning

I heard the rattle of Fords. They had left Cal there

In the bloody dust that day but they wouldn't work after that.

“The folded arms of the workers,” I heard Warren saying

[...]

And Showboat

Quinn goes by (New York later), “The fuckin' proletariat

Is in love with its fuckin' chains. [...]

[...]

There were strikes on other rigs that day, most of them lost,

(*LIF*, 31)

⁶⁴³ La longue courroie de transmission entre la locomobile et la batteuse.

⁶⁴⁴ « [O]n pourrait nommer *syllapses* (fait de prendre ensemble) *temporelles* ces regroupements anachroniques commandés par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou autre. » (Genette, 1972, 121).

Ce paradigme de la partie perdue d'avance va à l'encontre d'un sens de l'histoire qui voudrait voir les événements « ensemer le [grand] récit d'un élément qui mûrira plus tard ⁶⁴⁵ » – Révolution ou communisme. Le présent et l'avenir – nous sommes ici dans une prolepse superposée à une analepse qui se donne pour synchronie (y a-t-il encore un sens de la marche « au seuil de l'achronie » ? (Genette, 1972, 115)) – confirment une continuité de mouvements sociaux interrompus : « And my neighbors are striking on Marsh Street/ (L.A., and later)/ And the hawk falls » (*ibid.*, 31). C'est ici que vient peser un contrepoids de pastorale irlandaise. Car la révolte est comme prise dans un écriin. *La moisson* a débuté sous l'égide d'un grand-père dansant de bonheur dans l'affairement du premier matin de ce grand moment de l'année. Le texte – particulièrement ses premières pages – est émaillé de métaphores prises sur le versant ensoleillé d'une irlandicité en paix avec elle-même. C'est cette irlandicité apolitique, religieuse et heureuse qui nourrit et filtre ici la remémoration de la grève perdue. L'enfant-ouvrier tiré de son sommeil avait quitté des « Christmas hills » (*LIF*, 14), entendant les coups de sifflet de la batteuse comme « brass commandments » (*LIF*, 15) et le blé est dit « biblical » (*LIF*, 15). Debout sur la machine, l'ouvrier novice a vécu le martyre mais l'a lu comme tel, sans en contester le concept : « My neck blistered by sun and the flying chaff, my clothes/ Shot full of thistles and beards, a gospel itch,/ Like a small St. Stephen [...] » (*LIF*, 17). Vient le conflit. Après la répression de la grève et la vengeance manquée, l'enfant passe par la rivière. La souplesse diagonale de sa dérive – « the kittycorner river » (*LIF*, 7) – est le mieux à même de drainer et panser les plaies des chocs frontaux. L'écriture de la nature s'appuie ici sur un fonds celtique qui fait partie du fonds irlandais et joue dans le sens d'un rétablissement de l'harmonie. Par le rite du bain, la plaie ouverte par l'affrontement perdu est momentanément refermée ⁶⁴⁶. C'est par ce biais que la lutte entre ouvriers et patronat dans le jardin irlandicisé du Dakota prend valeur exemplaire : la défaite est paradigmatique quantitativement car elle inaugure une série de conflits à l'issue identique mais elle n'entame pas la vision épique en direction de

⁶⁴⁵ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8 (Paris : Editions du Seuil) 7.

⁶⁴⁶ *Supra*, p. 403. Nous reprenons ici des éléments de notre article « Le trèfle et la faucille, modalités d'une négociation chez Thomas McGrath (1916-1990) », *Etudes irlandaises*, 28-2, automne 2003 (Presses universitaires du Septentrion) 29-50 ; 32-33.

« cet autre/ Rêve ». Une fois couché, le je entend « A dream-borne singing » et le temps des possibles revient :

They came through

The high passes, they crossed the dark mountains
In a month of snow.
Finding the plain, the bitter water, the iron
Rivers of the black North ...
(LIF, 32)

La nature renforce le « non » à l'exploitation capitaliste d'un « oui » au monde qui triomphe du « non » des revers que subissent ceux qui luttent. « Mais/ Si le jardin évolue selon le plan,/ Le plan s'amplifie lui aussi au rythme du jardin ⁶⁴⁷ ». Tel est le paradigme mcgrathien issu de ce champ de bataille idyllique du premier combat perdu. « [T]hat other/ Dream » (LIF, 154) : le rejet de « Rêve » signifie une rupture, une cassure mais aussi une continuité qui outrepassé les limites.

4. Inharmonies pastorales

4.1. Frost, McGrath : un code non-partagé.

McGrath n'est pas Frost. Dans « The Code », Frost met en scène deux ouvriers agricoles et leur patron au temps de la fenaison. Un orage se prépare. Une réflexion désagréable de la part du second incite un des deux employés à quitter le champ sans dire un mot cependant que le deuxième serre les dents jusqu'au retour à la ferme où, n'y tenant plus, il bascule d'un coup toute la cargaison de foin sur la tête de son patron. Ne voyant plus le moindre signe de vie, il pense d'abord l'avoir tué. Le poème se termine de façon, au premier abord, inattendue, vu l'enchaînement d'événements qui a précédé :

“Weren't you relieved to find he wasn't dead?”
“No! And yet I don't know – it's hard to say.
I went about to kill him fair enough.”

⁶⁴⁷ Bertolt Brecht, « Garden in Progress », trad. Paul Mayer, *Poèmes 6* (Paris : L'Arche Editeur, 1967) 96.

“You took an awkward way. Did he discharge you?”

“Discharge me? No! He knew I did just right.”⁶⁴⁸

Alors qu'on a été au bord d'un homicide, les deux parties en présence se réconcilient. Mais, à bien y regarder, le récit a posé des repères : il nous a renseigné sur les tensions existantes entre l'employeur et ses employés, tout en mettant en exergue la dureté au travail du premier et la conscience professionnelle de l'homme qui reste à son poste, voyant l'orage imminent, jusqu'à l'accomplissement de la tâche du jour. Un consensus final est donc possible autour de valeurs communes, attachées au travail de la terre, « agrarian values ⁶⁴⁹ ».

L'« idyllisation » du premier conflit vécu par le je de *Letter* est au contraire ce ressort inépuisable qui le fera choisir pour toujours le camp des exploités. Le conflit ne s'est pas résolu.

Le souvenir qui reste est celui de la brutalité de la répression :

Cal spoke for the men and my uncle cursed him.
I remember that ugly sound, like some animal cry touching me
Deep and cold, and I ran toward them
And the fighting started.
My uncle punched him. I heard the breaking crunch
Of his teeth going and the blood leaped out of his mouth [...]
(*LIF*, 24)

La famille reste divisée par le conflit : le père a désapprouvé silencieusement les gestes de l'oncle mais du fait de sa dépendance économique, n'est pas allé plus loin dans la protestation. Cal avait noué des relations d'amitié avec le narrateur et son père ; elles s'achèvent avec le départ général des saisonniers. *Part III* les rétablit tardivement et seulement partiellement puisque Cal ne répond que dans un second temps à l'invitation du père de se joindre à la famille pour la fête de Noël. Les valeurs « agrariennes » sont perdues. L'opposition caractéristique du genre pastoral est retraduite en lutte des classes.

⁶⁴⁸ Disponible en ligne à l'adresse <<http://www.americanpoems.com/poets/robertfrost/12063>>.

⁶⁴⁹ *Supra*, note 254, p. 206.

4.2. Les damnés de la terre : notice nécro-logique

« Au recensement de 1945, le revenu net moyen du fermier américain était inférieur de 45% à celui de l'Américain non rural » (Guérin, 2, 56). Mais tous ne sont pas égaux devant le système : selon la même source, « *la moitié des fermiers américains ne produisaient que 10% de la valeur de tous les produits agricoles* » (*ibid.*, 37). Une élite, dont les exploitations dépassent les 1000 acres (405 hectares environ), représentant 1,9% des fermiers américains « *à elle seule, possédait 40,3% de la superficie totale des terres arables* » (*ibid.*, 38). L'économie capitaliste a laissé tomber les petits fermiers. La concurrence de la grande agriculture leur est fatale. Au retour de la Deuxième Guerre mondiale, c'est un des aspects du cauchemar : « In the north forty, the tractor has eaten the horse./ You can't hear the crying for the sound of the counting of money » (*LIF*, 117). Le je lit le processus dans le paysage. Il prend le temps de contempler les ruines, *topos* romantique :

The abandoned farmhouses, like burnt-out suns, and around them
The planetary outbuildings dead for the lack of warmth, for the obscured
Light that the house once held.

And where has it gone?

And where

Have *they* gone? Those ghosts who warmed these buildings once?

[...]

[...]

an entire

Breakable culture abandoned disjecta

Membra lost processes...

Mais le regard ne doit pas s'arrêter là et l'analyse de la situation se poursuit. Le déclin est dessiné sur la page, où l'espace se creuse entre les mots comme entre les fermes du Dakota du Nord, dont les riches propriétaires pratiquent une nouvelle forme d'absentéisme qui rappellerait les « absentee landlords » du pays-source :

Turn away:

From these exhausted houses toward those newer lights,

Brighter but farther spaced than the old, with a greater emptiness

Between, around.

In the deep
 winter
 rentier
 wheat rancher –
 Who fed on those old bones gone:
 to Acapulco:
 With their newest Janes in their bluest jeans to New Orleans
 In their flying machines
 [...]

 to Cœur d’Alene⁶⁵⁰ for the snow.
 (LIF, 248)

De son observatoire au ras des Sand Hills, Bill Dee dégage les retournements pervers induits par le capitalisme. Au commencement étaient les grandes compagnies de chemins de fer qui attirèrent les immigrants vers des terres ingrates... :

“First they broke land that should not ha’ been broke
and they *died*
 Broke. Most of ’em. And after the tractor ate the horse –
 It ate *them*. And now, a few lean years,
 And the banks will have it again. Most of it. Why, hellfar,
 Once a family could live on a quarter and now a hull section won’t do!
 Half of the people gone left the country; the towns dyin’;
 And this crop uh hayseeds gutless – wouldn’t say shit and themselves
 Kickin’ it out their beds. It’s hard lines, buddy!” »
 (LIF, 250-251)

Élégie mais aussi diatribe funèbre, voix de la raison de la colère : une vision claire des choses, soulignant les paradoxes, place une part de responsabilité dans la soumission des intéressés. McGrath

⁶⁵⁰ Cœur d’Alene, dans l’Idaho, est un lieu chargé d’histoire pour le mouvement ouvrier américain : cette ville minière fut, en 1892, le théâtre d’un conflit âpre provoqué par le patronat désireux de mettre au pas les syndicats. Malgré la répression, le désir de s’organiser en ressortit plus fort encore parmi les mineurs, d’autant que certaines décisions de justice prises à l’échelon local qui leur étaient défavorables furent par la suite invalidées par la Cour Suprême. La conséquence directe des événements de Cœur d’Alene fut la fondation, en 1893, de la *Western Federation of Miners*, ferment des *Industrial Workers of the World* (Dubofsky, 28-35). La transformation de Cœur d’Alene en « Playground of the Northwest », <<http://www.cdaresort.com/>>, est l’exemple même de l’effacement sélectif de la mémoire contre lequel s’inscrit *Letter to an Imaginary Friend*.

cite Karl Marx : « “Logic is the money of the mind” » (*LIF*, 342). « My grandfather saw the beginning of this place and I am seeing/ The end of the old free life of this place » (*LIF*, 256). Un certain Dakota du Nord s’achève. Le long poème déploie une explication pour dire qu’on l’a achevé. *Explicit carmen*, les derniers mots de la longue lettre à l’ami imaginaire, s’interprètent aussi « chanson explicite ».

Le poème-environnement comme fondations de l’histoire par l’espace

« So: I found my directions: by the blue moss
On the north side of a book » (*LIF*, 49).

1. « The Topography of History »

McGrath publie « The Topography of History » dans *To Walk A Crooked Mile* (1947), où il est l’avant-dernier poème de la section centrale, « The Dialectics of Love ». Il conserve ce poème dans sa dernière anthologie personnelle, en 1988. Le titre s’entend de deux façons possibles : ou bien comme établissant la prééminence de l’histoire dont la topographie serait un angle d’approche, ou bien comme posant une relation d’équivalence entre les deux termes, la dialectique de l’amour venant alors les agencer. L’originalité de McGrath nous semble être qu’alors même que ce texte de jeunesse a une évidente dimension allégorique et idéologique, il s’y construit aussi, par le jeu rhétorique, une relation forte à l’espace américain, qui doit beaucoup à « The River » de Hart Crane (Crane, 16-21 ⁶⁵¹). Cet espace à la fois concrétisé et allégorisé se retrouvera dans *Letter to an Imaginary Friend* : le poème lui-même se constitue alors en espace américain. Mais, ainsi que nous l’avons noté à propos de l’olivier, il est d’abord posé que le monde a une vie indépendante de l’homme. Il en va de même de l’espace du poème mcgrathien, existant pour lui-même. Cette respiration – vent ou rivière, *phusis* en tout cas – permet l’articulation multiple, la complexification. Un cap général est toutefois maintenu. Le vent souffle, la rivière coule et ils sont orientés dans leur lit, leur cours. « The Topography of History » est une ébauche déjà élaborée de cette forme de contenu mcgrathienne, mimétique de la *phusis*, qui est infrastructure. Organicité romantique, se prêtant au jeu révolutionnaire ? Topographie empirique plutôt, dont le jeu peut s’organiser en vision unitive.

⁶⁵¹ *Infra*, 659-663.

Le poème, indiquait McGrath dans son sous-titre de 1947, est une ode.

THE TOPOGRAPHY OF HISTORY

All cities are open in the hot season.
Northward or southward the summer gives out
Few telephone numbers but no one in our house sleeps.

Southward that river carries its flood
The dying winter, the spring's nostalgia:
Wisconsin's dead grass beached at Baton Rouge.
Carries the vegetable loves of the young blonde
Going for water by the dikes of Winnetka or Louisville
Carries its obscure music and its strange humour,
Its own disturbing life, its peculiar ideas of movement.
Two thousand miles, moving from the secret north
It crowds the country apart: at last reaching
The lynch-dreaming, the demon haunted, the murderous virgin South
Makes its own bargains and says change in its own fashion.
And where the Gulf choirs out its blue hosannas
Carries the drowned men's bones and its buried life:
It is an enormous bell, rung through the country's midnight.

* * *

Beyond the corrosive ironies of prairies,
Midnight savannas, open vowels of the flat country,
The moonstruck waters of the Kansas bays
Where the Dakotas bell and nuzzle at the north coast,
The nay-saying desolation where the mind is lost
In the mean acres and the wind comes down for a thousand miles
Smelling of the stars' high pastures, and speaking a strange language –
There is the direct action of mountains, a revolution,
A revelation in stone, the solid decrees of past history,
A soviet of language not yet cooled nor understood clearly:
The voices from underground, the granite vocables.
There shall that voice crying for justice be heard,
But the local colorist, broken on cliffs of laughter,

At the late dew point of pity collect only the irony of serene stars.

* * *

Here all questions are mooted. All battles joined.

No one in our house sleeps.

And the Idealist hunting in the high latitudes of unreason,

By mummy rivers, on the open minds of curst lakes

Mirrors his permanent address; yet suffers from visions

Of spring break-up, the open river of history.

On this the Dreamer sweats in his sound-proof tower:

All towns are taken in the hot season.

How shall that Sentimentalist love the Mississippi?

His love is a trick of mirrors, his spit's abstraction,

Whose blood and guts are filing system for

A single index of the head or heart's statistics.

Living in one time, he shall have no history.

How shall he love change who lives in a static world?

His love is lost tomorrow between Memphis and

The narrows of Vicksburg.

But kissed unconscious between Medicine Bow and Tombstone

He shall love at the precipice brink who would love these mountains.

Whom this land loves shall be a holy wanderer,

The eyes burned slick with distances between

Kennebunkport and Denver, minted of transience.

For him shall that river run in circles and

The Tetons seismically skipping to their ancient compelling music

Send embassies of young sierras to nibble from his hand.

His leaves familiar with the constant wind,

Give, then, the soils and waters too command.

Latitudinal desires scatter his seed,

And in political climates sprout new freedom.

But curst is the water-wingless foreigner from Boston,

Stumping the country as others no better have done,

Frightened of earthquake, aware of the rising waters,

Calling out "O Love, Love," but finding none.

(*SP*, 12-13)

Premier tercet

La question d'un espace orienté clairement est posée. Comment expliquer autrement l'intranquillité générale des occupants de la maison – alors qu'aucune ville n'est menacée – sinon par cette indistinction qui accompagne l'été, lorsque « northward » et « southward » ne renvoient plus à des propriétés particulières ? Cette ouverture générale des villes, dont l'affirmation est rendue péremptoire par la concordance, est problématique.

L'ordre, que traduit la concordance du vers initial, se défait dès les vers 2 et 3 avec l'enjambement qui, en isolant « the summer gives out », suggère une deuxième façon d'entendre « give out » : non plus « to send out ; emit » mais plutôt « to become exhausted », « to become used up ; fail ». La personnification de la saison dans « the summer gives out/ Few telephone numbers » nous dit : malgré la civilisation urbaine, malgré la technologie, le poids de la nature reste déterminant. La chaleur de l'été érode les énergies, favorise l'insomnie – donnée physi(ologi)que – et érode le sens, d'où l'inquiétude. Le corrélat objectif de la désorientation garde cependant une valeur référentielle, matérielle, indépendante.

Premier sonnet

L'inversion stylistique de « Southward » au premier vers du sonnet est la réponse immédiate aux inquiétudes traduites par le tercet d'ouverture. L'espace est ré-orienté selon un axe Nord-Sud, sens dans lequel coule le fleuve. Les indications de ce premier sonnet ne laissent guère d'ambiguïtés : « Two thousand miles », ce n'est pas si loin des 2470 miles du Mississippi, et quel autre fleuve « disjoint ainsi le pays en son milieu » ? De plus, tous les toponymes correspondent à des lieux situés sur son cours. Mais le Mississippi n'est pas nommé. Cette abstention est abstraction minimale pour laisser un espace.

Un mouvement rhétorique est figuré : l'absence de ponctuation en fin de ligne aux vers 1, 8, 10 et 12 du sonnet ne crée pas pour autant d'enjambements. L'écart répertorié entre concordance et discordance est ainsi subdivisé : est-ce l'eau du fleuve en mouvement qui efface les limites et remplit les interstices ? Une mise en abyme de cet événement figural du poème est métaphoriquement désignée par « its peculiar ideas of movement ». L'anaphore de « carries », placé à l'initiale du vers une fois que

la direction – « Southward » – a été imprimée, est *métaphore* du charroi incessant de l'eau. La forme de contenu – les remous rhétoriques du texte – se laissent interpréter comme ceux du fleuve même.

Le fleuve charrie vers un pays de mort, « le Sud virginal et meurtrier, hanté de démons, rêvant lynchage ». McGrath passe l'année universitaire 1939-1940 à la Louisiana State University : en tant que militant communiste, il prend de plein fouet le choc de la rencontre avec le Sud réactionnaire et raciste. Nous avons ici les marques de ce choc. Mais les eaux emportent aussi la mort : « Wisconsin's dead grass beached at Baton Rouge ».

La personnification de la *phusis* présente dans le premier tercet se poursuit avec l'attribution de qualités au fleuve : sa musique, son humour, sa vie et ses idées de mouvement. « Musique » et « humour » colorent positivement « vie » et « idées de mouvement » qui sont davantage neutres même si dans le contexte du sonnet, « life » – y compris dans le « buried life » du vers 13 – s'entend forcément comme contrastant avec « dying », « dead », « murderous » et « drowned ». Aucune de ces qualités n'est cependant porteuse d'un sens clair : « *obscure* music », « *strange* humour », « *disturbing* life », « *peculiar* ideas of movement ». Le fleuve, par son caractère énigmatique et dérangeant, entre dans la même isotopie que « the secret north » et que, peut-être, cette inquiétude qui se lisait dans le tercet ouvrant le poème. Et « buried life », au vers 13, accepte la lecture de « vie enfouie » donc « secrète, à exhumer », plutôt qu'« enterrée ». Cette notion de résistance à l'interprétation offerte par le fleuve est réitérée dans le vers 11 : « Makes its own bargains and says change in its own fashion ».

Que porte la métaphore du fleuve ? Le poème l'explicitera plus loin : le fleuve symbolise l'histoire – « the open river of history » (premier huitain, vers 6), cette ouverture qui était source d'inquiétude, aux sources du texte : « All cities are open ... ». Le monde n'est pas manichéen et l'histoire reste une énigme. Elle contient des virtualités : pour végétatifs qu'ils soient, les amours de la jeune blonde sont déjà de l'amour et ce « Nord secret » est riche de possibilités. C'est pour cela que la cloche de l'histoire maintient tout le monde éveillé au milieu de la nuit.

Malgré la dureté de ses mots pour le Sud, McGrath coule son propos dans le lit du fleuve qui donne forme au paysage du Sud, qui lui donne sa configuration, en est en quelque sorte le topo-graphe : le Mississippi. Puissance topographique inscrite dans le texte au vers 14 : « It is an enormous bell ». Bien centré – ce que la concordance souligne – tel un battant de cloche, sur la carte des États-Unis, le

Mississippi en son delta ne s'enfle-t-il pas en massue dans sa partie inférieure ? « Wisconsin's dead grass beached at Baton Rouge » : le rouge est-il promesse de résurrection ? Et les ossements des noyés que le fleuve transporte, laissent augurer d'un futur rassemblement des membres d'Osiris : ce que confirme « blue hosannas » qui fait oxymore, le second terme – terme en aval – étant celui du cri de triomphe et de joie. Il y a le salut dans « hosanna » – en hébreu « sauve donc ! ». Ce bleu – est-ce le blues du Sud ? – est passé par Baton Rouge.

On voit comment la nature – notamment par la *technè* du texte – co-existe avec sa moralisation. Il y a le sens du cours et le cours du sens, négociation du fil de l'eau.

Deuxième sonnet

La place de la mer a été inversée : les Dakotas et le Kansas sont à présent sur la côte.

On remarquera que la fin du sonnet fait apparaître une isotopie de la lutte politique ancrée à gauche : « the direct action » ; « a revolution » ; « A soviet » ; « that voice crying for justice ».

Dans le premier sonnet, un lieu, le Nord, destination à rebours du sens courant du fleuve, est pierre d'annonce de possibles à trouver dans l'autre direction. Dans le deuxième sonnet, la gradation de quatre lexèmes 'localisants', tous en position initiale, culmine dans l'anaphore de « There ». Venant après « Beyond » et « Where », « There » semble signifier que 'le' lieu a bien été trouvé dans les régions plus âpres et plus rugueuses, du côté de « the north coast ». L'encadrement textuel et spatial du lieu par l'ironie engage cependant à ne pas se laisser gagner par l'enthousiasme, ce « délire sacré qui saisit l'interprète de la divinité » (*Robert*) : au-dessus, dans le ciel, « the irony of serene stars », ces étoiles que l'on sent encore dans le vent du lieu où résonne une voix cherchant à rétablir la justice, contrepoids au « lynch-dreaming [...], demon-haunted, [...], murderous virgin South » : « the wind [...] / Smelling of the stars' high pastures ». Au-dessus, dans le texte, « the corrosive ironies of prairies ». Ce lieu ne saurait être aimé que d'un amour dialectique, ce double consubstantiel à l'ironie.

La prudence est d'autant plus nécessaire que la région d'«élection» ne se présente pas comme une évidence : « A soviet of language not [...] understood clearly ». Y souffle aussi ce vent « speaking a strange language ». Ce lieu n'en est pas moins valorisé. En position de premier vers du deuxième

tercet, « There shall that voice crying for justice be heard » a remplacé « And where the Gulf choirs out its blue hosannas ». Même si « shall » confère à l’actualisation de l’énoncé un caractère encore futur, il exprime aussi l’inévitabilité ‘biblique’ de cette actualisation. La proximité de la voix auctoriale à l’idéologie à laquelle renvoie ici l’isotopie du politique – « revolution » – ne fait aucun doute : « revelation », « justice » colorent d’un sens mélioratif « revolution » et « direct action ».

Le lieu réel qu’investit le symbole de ce progrès possible, ce sont les Dakotas. « Prairie » nous dit le dictionnaire, signifie d’abord les “ terres riches dans la vallée du Mississippi ”. Le « Where » des « acres chiches » des Dakotas est donc à comprendre comme celui désigné par l’ « au-delà des ironies corrosives des prairies », repris ensuite par le « There », deux fois répété. McGrath, militant communiste lorsqu’il écrit ce poème, natif du Dakota du Nord, l’état de la *Nonpartisan League*, avec toute sa tradition de résistance – « the solid decrees of past history » – exprime ici la revendication de son appartenance à la tradition militante de sa région natale. Est-ce la nature du lieu – « the nay-saying desolation » – qui a incliné les hommes au refus ? Faut-il voir une hypallage dans le rattachement syntaxique de « nay-saying » à « desolation », la logique des sèmes rapprochant plutôt l’adjectif de « mind » ? La potentialité révolutionnaire des Dakotas se lit dans le retournement du sens de l’axe de la cloche effectué à leur profit, faisant de la frontière septentrionale le rivage où sonnent carillons ou tocsins de la cloche des guetteurs de la nuit : « the Dakotas bell and nuzzle at the north coast ». Mais il semble qu’il y ait eu plus qu’un retournement. À vrai dire, un coup d’œil à la carte ne verra pas d’évasement du Dakota du Nord le long de la frontière canadienne ; si cloche il y a, elle s’évaserait plutôt en direction du Nebraska. C’est, en fait, que la cloche s’est fait la belle dans le mouvement pendulaire de son signifiant. À l’opposé du bruit encodé, formaté de la cloche, le brame – « bell » – sauvage du cerf en rut ⁶⁵²! Retrouvailles avec la non-domestication, liens hors religion entre l’espace, la nature, et les hommes. Contre l’imposition d’un sens, l’ex-position à un dehors qui égare l’esprit – « the mind is lost » – l’élan vers la frugalité d’un sens jaillissant, infernal et résistant – « The voices from underground » non-fini, encore chaud – « a [...] »

⁶⁵² Une lecture complémentaire, suggérée par A. Cazé, voit dans l’utilisation de la « cloche du Nord » une façon de contrer le stéréotype de la Belle du Sud (*Southern Belle*). « “The Dakotas bell” » serait alors un antidote à la beauté frelatée, aristocratique et confite dans un passéisme aux relents souvent douteux » (mel du 21/08/2004). McGrath a d’ailleurs cherché et trouvé un autre Sud (*infra*, troisième partie, « *Blues »).

language not yet cooled » – qui plonge les racines de sa perpétuelle nouveauté dans l’image de la plus vieille roche métamorphique – « the granite vocables ». On trouvera une géologie mcgrathienne dans notre troisième partie.

Pourtant l’évidence de l’adhésion totale – celle qui fait coïncider les voyelles ouvertes (« open », « vowels », « flat », « country ») des signifiants de signifiés signifiant l’ouverture des voyelles, celle de la couleur locale d’un lieu de l’espace réel ou d’un lieu de pensée – n’est qu’un sentimentalisme qui ne peut que se briser contre ce qui toujours excèdera la condensation simpliste de son sens – « the late dew point of pity »⁶⁵³. Falaises abruptes du rire, corrosion ironique par la plate négation – « the corrosive ironies of prairies [...] the flat country » – ou le lointain – « serene stars » – d’un territoire qui voudrait se refermer sur le relief de son sens – « A revelation in stone ». La distance de ces étoiles du ciel nordique, omniprésentes dans la poésie de McGrath, clôt le sonnet sur une froideur, négation de ce « soviét de langue » encore chaud.

Cette deuxième unité précise la localisation d’une alternative historique au cours de l’histoire naturel à l’Amérique capitaliste. Un paysage émerge, qui résiste à toute imposition du sens humain : exemplaire en cela. Le dédoublement de l’antanaclase (« réfraction de lumière » dit l’étymologie) – pivot entre les deux sonnets, pivot entre *technè* et *phusis*, « bell » « cloche » et « brame » – est créateur d’espace et ... opérateur de téléphone qui, à l’heure où écrit McGrath, détient le quasi-monopole des télécommunications à travers l’Amérique.

Premier huitain

Le retour au présent de l’énonciation est retour au point de rencontre de la totalité des questions, au carrefour de toutes les batailles, et aussi au climat délétère de la saison chaude où tout s’équivalant, tout est à la merci de tout. Habiter le présent n’est d’aucun repos : « No one in our house sleeps ». On ne ferme pas un point d’interrogation. Quant au point d’ancrage du sens – « here » – il faut le savoir flottant, arrimé à rien, embrayé sur le cours de « la rivière ouverte de l’histoire ».

⁶⁵³ *Supra*, pp. 514-516.

La clôture du sens est incarnée par la figure de l'Idéaliste, Narcisse enfermé dans ses jeux de miroirs. Il ne connaît pas la chaleur : l'habitant de la maison, voix auctoriale, file à son propos la métaphore des latitudes nordiques. Sous ces « hautes latitudes », les rivières – gelées – sont momifiées au point que leur eau – ainsi que celle des lacs, deux fois (« malédiction ! ») enclose car piégée dans le filet de l'anthropomorphisme (« the open minds of curst lakes ») – offre un miroir parfait. Ce redoublement visuel est relayé par l'ambiguïté de « his permanent address », qui renvoie tout à la fois l'écho d'un message figé et l'image d'un mouvement arrêté. Cet enfermement est l'image même de la déraison (« unreason »). Les cauchemars qui hantent l'Idéaliste sont ceux du « dégel printanier », de « la rivière ouverte de l'histoire », ces grands mouvements irrésistibles qui précipitent la débâcle de ses édifices glacés. Le Rêveur est-il l'alter ego ou bien un avatar de l'Idéaliste ? La pensée de la débâcle lui est en tout cas une source d'égal inconfort, retranché qu'il est derrière les murs de sa tour. La saison chaude, avec sa fluidité, est celle de tous les risques. L'allitération entre les dentales sourdes de « town » et de « taken » redouble l'équivalence entre les deux notions, posée par « all », dans les circonstances définies comme « the hot season » : « Toutes les villes sont enlevées à la saison chaude ». Mais au fait ce rêveur aurait-il un quelconque rapport avec « cet autre/ Rêve » ? Mais un rêve utopiste, partiellement coupé du monde, qui s'imaginerait qu'on peut s'emparer du monde entier à la faveur d'un sens délirant ? Fred Whitehead écrira, à propos du long poème de McGrath : « There's a great deal about winter in *Letter*, just as there is in North Dakota's climate ⁶⁵⁴ ». Le dégel et les eaux libres de ce huitain résonnent de ces échos dans l'œuvre.

Deuxième huitain

Le dégel des rivières ramène au Mississippi, à son espace, à sa puissance grandissante, vers l'aval. Le « that » péjoratif semble confirmer la troisième lecture de « Dreamer ». L'amour du changement qu'il professe est en contradiction avec l'unidimensionnalité de sa vision : « living in one time ». Il faut aimer le fleuve de l'histoire mais sans chercher à en enfermer le sens dans « le système

⁶⁵⁴ « "It's Not the End of the World but You Can See It from There": Thomas McGrath and His Territory », *North Dakota Quarterly*, 65, 4, 1998, pp. 91-95; 93. [Whitehead, 1998]

de classement d'un index unique » par le crible duquel tout passerait : « blood and guts », « head or heart ». Le véritable amour est dynamique et dialectique, « between Memphis and/ the narrows of Vicksburg ». Le monde est là et n'a que faire de celui qui l'ignore en prétendant l'aimer : « his love is lost ». De même, ces trajets américains dessinent-ils une carte indépendante de leur sens. La géographie est aussi inhumaine, au-delà ou en deçà de la métaphore. Mais l'indissociabilité de l'histoire et des lieux est une assertion particulièrement américaine.

Double huitain final

Le poème se clôt sur les quatre vers d'une malédiction : elle est proférée à l'adresse d'un politique, énième copie conforme du faiseur de discours électoraux originaire de l'Est, apeuré, en bon descendant de Puritains bostoniens qu'il est peut-être, par la violence de l'intérieur du continent américain où il fait figure d'étranger. Comment pourrait-il « aimer le Mississippi » alors qu'il n'a même pas de flotteurs – « water-wingless » – et que l'eau est en train de monter autour de lui – « aware of the rising waters » – ? Rien d'étonnant à ce que son appel d'amour en direction des forces naturelles ne soit pas entendu : le fleuve ou la terre l'engloutiront. Sans cet appendice, le poème se serait achevé sur les mots « new freedom ». Avec lui, s'y substituent, comme en réponse : « finding none ». La violence de cette restriction finale du champ est d'autant plus grande qu'elle survient dans le poème au moment où s'y évoquait et s'y invoquait un degré maximal d'échange entre l'homme et l'espace américain, en un dépassement shamanique de la dialectique, annonçant l'utilisation par McGrath de la mythologie hopi dans *Letter*. Le rabougrissement politique des perspectives orphiques chantées dans les douze premiers vers est impardonnable.

De quoi s'agissait-il ? Le poème précédait l'avènement d'une Amérique qui aurait rencontré un acteur de son histoire dont l'amour était à la mesure de l'espace du pays : un acteur (pensée en action ?) en constant vagabondage – « The eyes burned slick with distances ⁶⁵⁵ » – frappé au coin de l'éphémère, un saint errant – « holy wanderer » – dont l'amour inconditionnel – « He shall love at the precipice brink » – serait payé de retour : « kissed unconscious between Medicine Bow and Tombstone ». La terre

⁶⁵⁵ « People on the roads – *that was my true country:/ And still is so – the commune: of pure potential* » (*LIF*, 92).

américaine reconnaîtrait son Orphée, mâtiné de François d'Assise : « For him shall that river run in circles and/ The Tetons seismically skipping to their ancient compelling music/ Send embassies of young sierras to nibble from his hand ». « And I kept thinking that, if faith moved one/ My love would set the whole damned range to dancing ⁶⁵⁶ » lit-on dans un autre texte du recueil. Harmonie ultime entre l'histoire et le lieu, figurée dans la ronde des cercles décrits par la rivière. Danse érotique de Gaïa pour Cronos à qui « demoiselles sierras viendraient manger dans la main ». L'inversion stylistique dans « His leaves familiar with the constant wind, / Give, then, the soils and waters to command » rend, par sa complexité, difficile l'identification du sens de l'agentivité ⁶⁵⁷. Le texte est cet espace désorienté mais de bonheur cette fois. « The wind can shift to almost every point of the compass within an hour. Storms and blizzards sometimes blow up so fast there's no preparing for them », écrit Larry Woiwode ⁶⁵⁸. Peut-on imaginer la nature formulant l'injonction qu'« aux feuilles [d'herbe] de cet être, familières du vent incessant, soit donc donné le commandement des terres et des eaux » ? Histoire 'naturelle' de ce nouveau Moïse, « holy wanderer ». Les désirs de cet être de potentialité, épousant les latitudes, disperseraient sa semence – geste whitmanien – et « feraient, sous des climats politiques, germer la liberté nouvelle ». L'amour et la *phusis* érotisée dansent un pas de deux, dansent la ronde. Le texte est une errance. Sa géographie emporte aux quatre coins d'Est – Kennebunkport, Boston – en Ouest – Tombstone, Denver, Medicine Bow, The Tetons, « sierras » – cette fois. On mesure l'ampleur de la déception qui suit.

Le poème, jusqu'à la clôture de la malédiction finale, refuse de résoudre, de dissoudre la complexité de l'imbrication étroite entre histoire et nature : la nature, la terre, le grand référent, pourvoyeur de symboles pour l'histoire, fournit à cette dernière la limite – « grandeur fixe dont une grandeur variable peut approcher indéfiniment sans l'atteindre » – ou le cercle tangentiel à elle, de son dépassement dans l'exemplarité de l'interaction omnidirectionnelle de la communauté de ses acteurs. L'horizon atteignable de l'histoire, serait de rejoindre le plan non-transcendant de la communauté

⁶⁵⁶ « In the Hills of Old Wyoming » (*TWCM*, 18).

⁶⁵⁷ On retrouve le vent. Un peu plus haut il y a eu le granit des Dakotas. Aunes auxquelles mesurer ce regard sur Los Angeles dystopique : « Windless city built on decaying granite, loose ends/ Without end or beginning and nothing to tie to » (*LIF*, 147).

⁶⁵⁸ Larry Woiwode, « The Spirit of Place », *Inheriting the Land: Contemporary Voices from the Midwest*, eds. Mark Vinz, Thom Tammaro (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1993) 51-68; 56.

naturelle du monde en une danse shamanique captant ses forces bienfaisantes. « Car c'est aux horizons comme tels qu'il faut s'en prendre. (...) une exigence communiste communique avec le geste par lequel nous devons aller plus loin que tous les horizons » (Nancy, 1986, 28). Mais cela n'implique pas qu'ils doivent cesser d'exister. « [I]n Keats's sonnet, "On First Looking Into Chapman's Homer," [...] an actual horizon is juxtaposed to the imaginative limit of a wild romantic surmise » (Fletcher, 7). L'espace du poème mcgrathien construit cette chorographie nécessaire.

5.2. La *chora*⁶⁵⁹ du long poème

« The new poetry seeks expressions of various kinds of complete orders, as in an ecosystem, quite the opposite of an ideological fiction, which would derive poetic elements from fundamental axioms, obeying laws of consistent logical derivation » (Fletcher, 226). Le critique littéraire, entre analyse et prescription, s'appuie ici sur les retombées de théorèmes démontrés, en 1931, par le mathématicien Kurt Gödel selon lesquels : « Une arithmétique non contradictoire comporte des énoncés 'indécidables' (c.-à-d. ne constitue pas un système complet) ; parmi ces énoncés ne pouvant être démontrés figure l'affirmation de la non-contradiction du système lui-même. Ces théorèmes établis grâce à des méthodes formelles mettent en évidence les limites de la possibilité de formalisation d'un système » (RNP). En littérature, cela revient à dire que le mécanisme allégoriste n'est plus ou pas à même de rendre compte de la complexité du monde : « *coherence differs from consistent mechanical conformity* » (*ibid.*, 226), une idée dont le germe se trouve dans *Biographia Literaria* de Coleridge. La cohérence est achevée à condition de laisser sa place à ce qui ne permet pas de la déduire. Cohérence est différent de cohésion, où il s'agit, simplement, de serrer les rangs.

⁶⁵⁹ *Supra*, pp. 534-535. Fletcher complète ainsi sa définition de *chora* : « *Chora* implies spatial dimension, space extended around, as opposed to the more sharply pointed, narrowly localized dimensionality of the term "place" or "placement". [...] The definition of space and place is subtle and at times elusive; [...] If one thinks of [...] the various "places" in Hart Crane's *The Bridge*, one despairs of a neat separation, beyond saying that by perceiving the *daimon* of place rather than the "nature" of space or *chora*, one creates an emphasis. [...] Signatures, *daimons*, *lares and penates* (a word Walt Whitman wrote in his word-list workbook) and all such pinpointing figures are to a degree opposed to the extension of the "field of vision" that occurs when one perceives the genre of the environment-poem, as a distinctly different operation, perhaps a truly modern one in the sense that "environment," while an ancient intuitive and philosophical experience, is observationally modernized under the influence of science » (Fletcher, 285).

« If we identify coherence with a loose and notably inconsistent completeness, we reach the artistic representing of environments, a representing pressed so far that the poem actually *is* an environment » (Fletcher, 227). Il sera donc possible d'envisager des poèmes-environnements dans lesquels du fait de cette faille, de cette brèche nécessaires, il est permis au lecteur de faire l'expérience d'un extérieur à l'intérieur de l'œuvre elle-même : « the environment-poem seeks symbolic control over the drifting experience of being environed » (*ibid.*, 227), sismographe-mesure des fluctuations de ce qui nous entoure et nous échappe.

Letter a sa géographie interne. Parmi les milliers de médiations rhétoriques ponctuelles, les syllepses – cette fois dans la définition qu'en donne Jakobson, d'utilisation d'un mot « simultanément dans son sens littéral et métaphorique ⁶⁶⁰ » – jouent un rôle primordial dans la construction d'un espace-chambre d'échos concret-abstrait, où s'inscrit l'orientation. Le processus d'abstraction est visible dans l'extrait suivant, réduction à une substance minimale mais qui se garde d'aller jusqu'à l'absurde. Nous tenons là un exemple caractéristique du modernisme modéré de McGrath car une axiologie est préservée :

Where. From. Toward. To which. In which. Away from.
 Into. In. Out of. There. Anywhere. Nowhere.
 (A grave step in the wrong direction.) Here. Where else?
 Was. Am. Will be. (A grave step in the right
 Direction.) (In Eden there was no place.) (No place *else*.) Name
 Sake. Name place. Name fake. No
 Place. Noplace : like home. No. No homeplace.

Wherever I'm at, you'll find me someplace close to the Front.

Here. What-Was-Before. What-Comes-After. Now.
 Hither, Thither & Yon: the local gods. Being.
 Becoming. Having been ...
 [...]

Here

⁶⁶⁰ R. Jakobson, *Questions de poétique* (Paris : Editions du Seuil, 1973), 22.

(Where-the-Dead-Are: someplace-close-to-the-Front)

Here

(*LIF*, 258-259)

Le texte a ses passages [« passes » ; « cols »], ses mouvements-mutations – [« shifts »] – son réseau de voies de communication, de cours d'eau, la totalité (« circles ») mais aussi l'indétermination [« drift »] incluses dans son système. *Letter to an Imaginary Friend* est un manuel idéal d'application des nodules combinatoires de *La grand-route* de Pierre-Yves Pétillon ⁶⁶¹. « [W]ord of the high passes, the dark crossings/ Over the bitter mountains in the months of snow.../ – but the Word:/ Blazes.../ (*LIF*, 213) répond à « “They came through the passes/ they crossed the dark mountains in a month of snow,/ Finding the plain, the bitter water” » (3). L'espace est à baliser : « Comrades/ here is my hand ! [...]/[...] We/ together through the long transition marching/ will notch the trees along the way ⁶⁶² », écrivait Edwin Rolfe dans un poème de 1936. Les arbres sont donc marqués : « What sign, what blazed tree, what burning lightning of the radical Word/ Shall write their names on the wall [...]? » (*LIF*, 162). Mais l'encoche se fait éclat ou flamme : « The rock and the wind and the drifting delegate blazes of fellow/ Travelers/ stars/ our fiery companions... » (*LIF*, 253). Espace-texte: « [...] climbing the terrible stairs of the typewriter to hang/ By the skin of my heart to the cold col, to cross over/ To the true blaze. » (*LIF*, 227). « Dans certaines parties du Pays de Galles une entaille est faite au bâton tous les dix moutons dénombrés ⁶⁶³ ». Comme les bergers gallois dénombrent les moutons en encochant une marque de bois, le texte est comptage, taille, jauge : « tally », mot whitmanien, est repris de façon rituelle adjoint à « winter count ». À moins qu'il ne s'agisse d'événements 'de taille'? « The term « winter count », which often recurs in *Letter*, [...] emerged from Native American custom, thus: “Some of the tribes kept a chronicle of their history by means of the winter count: the council met in winter and decided on the outstanding event of the year; there the year was designated by the event, which was often pictured

⁶⁶¹ « Fictions d'Amérique oscillant entre deux limites, l'intégration : tout se tient, et la désintégration : tout se défait [*Hold/ shift-drift*] » (Pétillon, 1979, 199).

⁶⁶² Edwin Rolfe, « Poem for May First », *Collected Poems*, ed. Cary Nelson & Jefferson Hendricks (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993) 89-91; 91.

⁶⁶³ D. Jones, *Anathémata*, trad. Darras, 81.

symbolically on a buffalo hide” » (Whitehead, 1998, 92). Des Bibles abandonnées dans une ferme en ruines convoquent un sens intermédiaire : « Like sand-covered driftfences of tallies of a winter count./ Record » (*LIF*, 246). *Letter* est plantée de jardins. C’est un champ: « [...] when we went for straw/ On this page of a field or a field of pages [...] » (*LIF*, 318) ⁶⁶⁴. Dans cet espace concret-abstrait, un sens laisse toujours sa marque: « At least on that Moebius Strip : where the outer surface/ Transforms to inner, space convulses, and parallel lines/ Meet and embrace at last in the expropriate beds of the bankers... » (*LIF*, 341). « Drifts » sont des dérives qu’on gère. Le désordre n’est pas complet, l’ensemble est donc cohérent.

Conclusion : l’écriture mcgrathienne de la nature est-elle audible ?

La thèse XI ⁶⁶⁵ de Benjamin se démarque de ce qu’il stigmatise comme « marxisme vulgaire » sur la question du rapport à la nature car, dit-il, « [i]l ne veut envisager que les progrès de la maîtrise sur la nature. » Cette « notion de nature », dit Benjamin, « rompt de façon sinistre avec celles des utopies socialistes d’avant 1848. Tel qu’on le conçoit à présent, le travail vise à l’exploitation de la nature, exploitation qu’avec une naïve suffisance l’on oppose à celle du prolétariat » (XI, 84). Et Benjamin d’opposer à cette conception positiviste « les fantastiques imaginations de Fourier [...] [pour qui] l’effet du travail social bien ordonné devrait être que quatre Lunes éclairent la nuit de la Terre, que la glace se

⁶⁶⁴ En 1950, dans « Projective Verse », Olson introduit la notion de « composition par champ » [« composition by field »]. Le champ figure l’ouverture à l’exigence dictée par les énergies – portées par le souffle – du poème en cours d’écriture. Le paradigme d’Olson est la nature qui, dit-il, « works from reverence » (*ibid.*, 25). Une discrétion consentie du poète, en tant qu’il est homme au sein de la nature, est ce qui lui permet de trouver une dimension qui le dépasse, de projeter un ‘figure maximale’ : « If he sprawl, he shall find little to sing but himself, and shall sing, nature has such paradoxical ways, by way of artificial forms outside himself. But if he stays inside himself, if he is contained within his nature as he is participant in the larger force, he will be able to listen [...]. And by an inverse law his shapes will make their own way. It is in this sense that the projective act, which is the artist’s act in the larger field of objects, leads to dimensions larger than the man » (*Collected Prose*, 247-248). L’épopée de *The Maximus Poems* est le produit de cette conception. McGrath (*infra*, troisième partie, p. 587) partage avec Olson la conviction que le poète doit préserver une capacité totale d’écoute et d’accueil de la façon dont le poème veut se dire. Les décentrements du je mcgrathien vont également dans ce sens. McGrath serait même davantage œcuménique qu’Olson en ce que, contrairement à son aîné, il n’a aucune défiance vis-à-vis des formes régulières en tant que telles : il ne clôt pas l’ouverture au nom de l’ouverture. Son paradigme ultime n’est toutefois pas la nature mais l’affirmation de la communauté dans un combat, ce dont le souci de préserver un minimum de narrativité et – plus généralement – l’intelligibilité – la poésie de McGrath ne place pas de barrage d’érudition sur le chemin du lecteur – est peut-être la trace. Le champ du poème de McGrath serait, en ce sens, « battlefield ». Nous reviendrons sur ce point (*infra*, troisième partie, 2.3.).

⁶⁶⁵ Toutes les citations de Benjamin renvoient ici à Löwy, 2001 (XI, 84).

retire des pôles, que l'eau de mer cesse d'être salée et que les bêtes fauves se mettent au service de l'être humain » (XI, 84). On voit ici toute la relativité du sens d'une image puisqu'en ce début de 21^e siècle, au moins deux sur quatre des formulations du rêve de Fourier sont la description même d'un cauchemar écologique. N'empêche, le marxisme de Benjamin ne sépare pas l'exploitation de la nature de celle des hommes : un nouveau type de travail, « bien loin d'exploiter la nature, est en mesure de faire naître d'elle les créations virtuelles qui sommeillent en son sein » (XI, 84). Ces quelques lignes donnent en tout cas à son propos sur l'histoire une dimension immédiatement contemporaine : le *Livre des passages* associait d'ailleurs déjà, dans une vision anticipant l'écoféminisme, « le nom de Fourier à celui de Bachofen, qui avait découvert dans la société matriarcale l'image ancestrale de cette réconciliation, sous forme de culte de la nature comme mère généreuse – en opposition radicale à la conception assassine (*mörderische*) de l'exploitation de la nature, dominante depuis le 19^e siècle » (Löwy, 2001, 91). McGrath, on l'a dit ⁶⁶⁶, ne peut se prévaloir d'une telle contemporanéité.

Dans son ouvrage, qu'il sous-titre *Democracy, the Environment and the Future of Imagination*, Fletcher veut décrire à travers les œuvres de John Clare, Walt Whitman et John Ashbery, l'émergence progressive d'une réponse poétique nouvelle, centrée sur la description, à la causalité prosaïque du monde. En dépit de la liberté que s'octroient ces trois poètes sur le plan de la forme qui, selon lui, rapprocheraient leurs textes de la prose – « *prorsus, pro-versus*, a pro-verting or forward-turning of language » par opposition au retour que supposent les contraintes du *versus* (*ibid.*, 305) – leurs « poèmes-environnements » ne vont nulle part mais manifestent surtout « the discovery of the surround » (*ibid.*, 232). John Clare marque, selon Fletcher, un départ du « High Romanticism » vers l'amont de la « descriptive poetry » du 18^e siècle anglais, voie frayée dans laquelle le pragmatisme américain s'engouffrera (*ibid.*, 2). Le texte fondateur de ce courant serait *Les travaux et les jours* d'Hésiode qui, par son contenu ordinaire, complète mais conteste la direction du regard de la *Théogonie*. Le contenu événementiel réduit du premier poème, décrivant essentiellement un champ de forces en équilibre, où une concurrence saine contrebalance la discorde semée par la déesse Eris, préfigurerait le poème requis par notre monde, aujourd'hui. Les *Géorgiques* de Virgile auraient étendu le modèle hésiodique à une

⁶⁶⁶ *Supra*, pp. 393-394.

nation entire : « and once again a governing idea of the proper use of the land and a true valuation of environmental wealth leads to a shift from the dominant strife of war to the better strife of peace » (Fletcher, 234). Pour l'essentiel, Fletcher pousserait à l'extrême l'idée de l'ancrage empiriste de la poésie américaine, revendiquant, pour la lignée qu'il dégage, le terme de « Low Romanticism ». Dans le montage de *Letter*, McGrath ménage certes des segments où la nature fait cercle autour du je : lors des retours par la rivière dans *La moisson*, pendant le séjour sur la meule dans *La corvée de paille*, au fil des diverses déambulations sillonnant l'espace premier, à dos de cheval dans *Adolescence* ou depuis le traîneau dans *Parts III & IV*. Ces moments sont ceux de la suspension des hostilités, verbales ou actantielles, et n'engagent à rien. Ils pourraient être consensuels, participer au florilège d'une anthologie régionaliste. Cette *phusis* est recevable mais donne de McGrath une image tronquée. Sa nature va quelque part.

Dans la « zone » de personnage ⁶⁶⁷ de Packy l'Irlandais révolutionnaire, les mots pour dire la nature – bosquet, arbre, pommes sauvages et cieux – sont comme enrôlés dans sa cause dont la parole sera l'explosif (*LIF*, 184). La fonction de ces représentations est d'être synecdoques ou métonymies d'un territoire à reconquérir. L'image, le fragment de description, de la beauté naturelle est là pour galvaniser le sentiment politique. McGrath ne proclame-t-il pas la « Cinquième Saison » qui porte la marque de l'homme libre qui s'est affranchi de la tyrannie de la nature ? Cette saison rouge est construite à partir du rêve vert et or de l'été :

(And I go back to rebuild my dream...

Once more in the river hills the cons of summer come!

[...]

The navy of False Grape swims out of the greening trees

[...] And the supernal green rolls in!)

I wake from the old dream of Eden I know so well...

All nature ample and benign:

watersong

birdsong

⁶⁶⁷ L'expression « zone de personnage » est dans Bakhtine, 1978, 140-141.

the paradisiacal

Green:

in which all seasons and all class colors drown.

Then, mornings, rising, hungry, from the milk of sleep,

I searched my angry beast throughout the world's five fields.

But it is the fifth I'm concerned with: and the Fifth Season, the Fifth World...

SAQUASOHUH

– *now*, as I make the Kachina

In a bad season: *here*

when winter has come into my traveling eye

And wrinkled autumn has entered the dry skin of my hands...

But I can remember my anger as I searched the green and golden

Promise of the world I tried to regain at the Ambush Place

And anger sustains me – it is better than hope –

(*LIF*, 317)

Par la Cinquième Saison, on voit comment la nature fournit au poète communiste l'image dont il a besoin pour tracer sa voie et arracher l'homme aux griffes de la pure nécessité, à l'obscurité pourtant tentante et apparemment accueillante du monde animal auquel il n'appartient pas. La nature retrouvée dans sa matérialité mais aussi se prêtant à un investissement symbolique par l'homme pour l'aider à se projeter vers l'inouï qu'il recèle, dont il est porteur, telle est la voie du poète communiste entre le pragmatiste et le voyant (*LIF*, 308).

Nous avons tenté de montrer l'effectuation de l'agencement entre irlandicité et communisme à travers des glissements progressifs, subtils ou brusques : ils passent par contemplation-exploration de la nature – informée d'une vision idyllique héritée de l'irlandicité – le plus souvent accompagnée de captage-capture-instrumentalisation avec saut éventuel d'étapes. Ils se passent sous les auspices du romantisme, totalisant par goût du religieux sans transcendance car désireux de tout relier, organiciste, vitaliste, mais aussi révolté ou révolutionnaire en ce qu'il est contestation de l'universalisme des Lumières et de la domination napoléonienne de l'Europe, revendication du divers, donc aussi de

l'irlandicité ou de la celticité. *Ossian* de Macpherson est un des textes-sources – une origine frelatée certes – d'où part le romantisme européen.

La dénonciation d'un idéal idyllique agrarien géorgique jeffersonien n'est pas l'apanage de la gauche révolutionnaire (on pense aux *Cantos* de Pound) mais la première 'trahison' de McGrath consiste à se placer, dans sa représentation de la nature, sur un terrain romantique européen partiellement issu de la composante irlandaise de la nation américaine, à prêter à confusion quant à la distance exacte (elle tend vers zéro par moments) à laquelle il se tient par rapport à cette représentation lyrique, pour ensuite briser ce miroir romantique. McGrath dé-loge et ex-pose à l'occasion la voix lyrique. L'explication-explicitation remplace l'évocation et la suggestion.

Ceci a pour résultat une situation frontalière de sa voix, également préjudiciable à sa visibilité, en rapport avec l'écriture d'environnement. Il tire la terre-communauté vers un 'écommunisme' tout en conférant, par moments, du fait de son credo matérialiste, une valeur intrinsèque au monde.

Le terme de romantisme semblerait faire problème dans les études américaines – on parle de Renaissance américaine, de transcendantalisme, réservant parfois le terme de romantisme aux paysages pittoresques de Fenimore Cooper. Mais l'influence allemande, ayant transité par les relais de Coleridge et Carlyle, est bien là. Notre choix d'employer néanmoins ce terme contesté nous a permis de reconnaître une spécificité au romantisme américain qui permet une jointure supplémentaire entre nature et révolution et qui passe par le pragmatisme, l'empirisme et le goût de l'action sur le réel (du militant politique, de l'Indien soumis au *struggle-for-life*, de l'ingénieur), deux inclinations rejoignant le fantasme de socialisme et de matérialisme scientifique.

La notion de poème chorographique nous a permis de voir chez McGrath un travail sur l'inclusion souple de ce qui résiste à l'architectonique. Il y a une tectonique mcgrathienne qui ajointe les grandes plaques idéologiques en jeu. Nous tendons cependant à penser que c'est, chez lui, la cohésion qui l'emporte sur la cohérence telle que la définit Fletcher. McGrath travaille plus ou moins constamment à réduire l'indécidabilité bien que la surface soit bigarrée, fleurie, 'dériveuse' mais rêveuse car elle poursuit inlassablement « cet autre/ Rêve ». Il ne serait donc pas notre contemporain quand il parle de la *phusis* car son orientation se raidit devant l'exil où nous confinerait le cours des choses. Mais les théories de la complexité en littérature relèvent aussi d'un fantasme scientiste qui noie le poisson

politique : après l'industrie lourde (« melting-pot »), la couture (« patchwork »), le cinéma et la peinture (« montage, collage »), la cuisine (« salad-bowl »), arrive l'environnement déshistoricisant (« éco-système ») en synergie avec l'informatique et les mathématiques. « Une Nation n'est jamais une somme d'individus mais une 'transcendance' dont la Vérité illusoire terriblement prégnante, relève de la poésie plutôt que de la philosophie. De la poésie et de la politique. Par conséquent de l'épopée, si l'on admet qu'*epos* soit la parole où se lient et se délient l'action politique, les rythmes et les images du poème. Pour quoi nous avancerons ce postulat que l'absence actuelle d'épopée ne traduit pas un déclin inhérent au genre mais un déclin de la pensée politique ⁶⁶⁸. » Des communistes américains partis se battre en Espagne lors de la Guerre civile, au sein de la *Abraham Lincoln Brigade*, ont été après le second conflit mondial convoqués par les tribunaux en tant qu' « anti-fascistes prématurés ». La volonté politique explicite de McGrath qui s'est exprimée dans son long poème non-moderniste, fera-t-elle de lui un jour, au tribunal du temps, dans la perspective du grand récit de la littérature de gauche américaine, un « anti-*phusiste* précoce » qui, tout en sachant chanter à fleur de réel, n'a pas voulu se contenter de confier les idées aux choses, à un en-dehors-de-nous ? Insatisfait de la « faith in a seed » au principe du poème, il aurait reconnu qu'il y a plus de « seed in a faith ». Mauvaise graine ?

FAITHFULLY YOURS

[...]

So the night moves and the stars grind in their courses

We keep the home fires burning here in the vast republic

Of the wretched of the earth. We talk till the sky reddens with

morning.

Impassioned talk. And the changeless stars may be changed. A little.

(*Death Song*, 90)

⁶⁶⁸ Jacques Darras, « Après l'usure de toutes les routes. » *In'hui*. 49-50. Bruxelles : Le Cri & Jacques Darras. 1997. 13.

TROISIEME PARTIE : UNE VOIX COMMUNISTE

* Dominante avec ou sans majuscule

Implacable need:

The search for the blazed tree,
And the long and lonely hunt for the naming rune –
(LIF, 68).

« Need » dit ici l'urgence affective qu'il y a à satisfaire un manque, une exigence intérieurs. La notion est contiguë à celle de « necessity » – marquée par le marxisme ⁶⁶⁹ – qui dénote un besoin plus abstrait, plus général, plus grand, mais moins chargé d'affectivité. Les deux points ouvrent vers l'aval du texte : ce en quoi consiste ce besoin implacable va être expliqué. On ne peut cependant pas couper « Implacable need » de la proposition qui précède, relative à un campement de démunis à la fin des difficiles années 1930, ne serait-ce que par l'apophonie entre les adjectifs : « O impeccable faubourgs/ Where, in the morning, you fought bedbugs for your shoes ! » (LIF, 68) Le lien ainsi établi tire « need » vers un entre-deux de 'sub-ob-jektivité', où le besoin est aussi constat d'une situation économique.

Ces trois vers ajointent l'analyse marxiste comme connaissance des déterminations à l'idiome d'une 'archaïté' de plénitude (donc romantique) – « the naming rune » – à travers une *phusis-chora*-texte. La dynamique – « the search for », « the hunt for » – en forme de quête, porte vers l'aboutissement dit dans les termes de l'origine. Cette démarche progressive-régressive fait que la direction du message est, en apparence, brouillée, encore qu'une détermination soit donnée comme première : « Implacable need ».

En 1982, Frederick C. Stern consacre un article au communisme de McGrath. Son introduction pourrait couper court aux sinuosités que nous avons décrites pour arriver jusqu'ici :

Thomas McGrath is a Communist, and sometimes, more recently, a communist ⁶⁷⁰ poet. That seems to me the beginning of his art, and, if not its end, its crucial component. It is by no means all of his art. But the many other things one might say about him – that he is a modern poet who works in many traditions and forms, that he is a North Dakota-born American poet, that he is a myth-creating poet – all these things are, as it were,

⁶⁶⁹ « “Freedom is the recognition of necessity”, Engels » (quoted in Caudwell, 2). Engels lecteur de Shakespeare? : « Teach thy necessity to reason thus ;/ There is no virtue like necessity » (*King Richard II*, act I, scene 3).

⁶⁷⁰ Selon qu'il utilise la majuscule ou la minuscule, Stern se réfère au CPUSA et à la IIIème Internationale *stricto sensu* ou à l'extrême-gauche en général.

modifiers of my first sentence – that McGrath is a Communist or communist poet. His communism places McGrath in a tradition – other aspects of his writing place him as well, but his communism is very important in placing him – just as surely as being a Christian poet places Eliot or being a Beat-hippie places Ginsberg⁶⁷¹.

Stern souligne la liberté nouvelle qui lui permet d'écrire un tel article : « Though Watergate was no watershed, things are a little more open for a while, so that I don't think it will cost McGrath another job to be identified as a communist poet » (*ibid.*, 107). Cette étiquette le vouera-t-elle par contre à demeurer dans les limbes de la poésie américaine ?

L'hypothèse que nous nous proposons de défendre dans cette troisième partie est celle-ci : il y a – nous le montrerons – au-delà d'une simple continuité qui court du début à la fin de l'œuvre, une cohérence et une cohésion qui révèlent la constance de l'engagement politique de McGrath. Mais, en réaction à la rigidité du CPUSA sur les questions culturelles qui vaut à McGrath d'être ostracisé par son parti dans les années 1950 alors qu'il aurait le plus besoin de soutien, il amplifie son registre : comme nous l'avons vu, au fil de *Letter*, les choses irlandaises et la matière indienne sont de plus en plus imbriquées à la trame de sa poésie. Au plan politique, c'est vers la mémoire et l'héritage du syndicalisme des *Industrial Workers of the World* qu'il revient. C'est cette radicalité plus souple et moins excluante – dont l'objectif était aussi la révolution – qui lui sert de recours et de défense : il retrouve là les figures de son père et de plusieurs autres de ses pères – dont Cal et Warren Irwin. *Letter* compte sept références précises aux « Wobblies » (et à l'*I.W.W.*) et sept au Communisme (avec une majuscule à l'initiale, ce qui veut distinguer un rapport au parti membre de la III^{ème} Internationale). Mais s'en tenir à cette égalité au pied de la lettre ne donne pas un reflet fidèle de la situation. D'une part les références sont plusieurs fois mêlées : « My father's Anarcho-Communist-Wobbly wisdom tells me » (*LIF*, 312) ; « Anarcho-Communist notions,/ Picked up in Wobbly stewpots » (*ibid.*, 85). Ces agrégats tirent « Communist » vers une notion plus large, « Wobbly » étant la source – « stewpots » – ou par « w » interposé, le terme le plus proche de la « sagesse ». D'autre part, si on prend en compte le nombre d'occurrences des noms

⁶⁷¹ Frederick C. Stern, « “The Delegate for Poetry”: McGrath as Communist Poet », *Festschrift*, 107-115; 107. [Stern, 1983]

des personnages associés au syndicat révolutionnaire, la balance penche nettement du côté *I.W.W.* Le monde « wobbly » rejoint l'irlandicité par l'humour. Nous avons la conviction que la multiplicité dans l'unité de l'épique mcgrathien – qui ne se limite pas au seul long poème – est image de la faculté d'accueil de l'*I.W.W.* vis-à-vis de ceux que les syndicats réformistes ou corporatistes refusaient : elle est donc protestation contre les faibles marges de manœuvre littéraire que son parti laissait à McGrath. Le rire constitue évidemment un aspect majeur des métamorphoses génériques partielles inhérentes à son discours poétique. Leur caractère partiel – ou complexe – est source de difficultés de réception. « McGrath's verse shares points of similarity with that of many modern American poets, from Frost to Ginsberg, yet his voice is distinctly personal. He shares Frost's acute sense of nature and Ginsberg's rage, but blends those almost polar qualities into a single viewpoint capable of rare range and intensity ⁶⁷² ». Cette conclusion d'une rubrique de dictionnaire consacrée à McGrath dit bien toute la tension exercée dans son travail par des forces contradictoires. « We shall be all » disait le slogan de l'*I.W.W.* Voilà un équilibre, un pari, difficiles à tenir en poésie. Mais il s'agissait de montrer, par la forme, que 'communiste' en poésie doit pouvoir signifier dépasser les principes édictés par un parti : les références aux « Wobblies » fondent cette transgression d'autant mieux qu'au cœur de l'âge d'or du média écrit, la poésie était une corde importante à l'arc de la « One Big Union ».

***Implications**

1. Situation 2004

Le communisme est considéré comme une survivance, un archipel d'isolats politiques. Le scrutin de mai 2004 en Inde vient certes d'enregistrer une progression sensible des partis communistes de ce pays (*CPN* et *CPI*) qui font de l'opposition au fondamentalisme hindouiste un de leurs principaux chevaux de bataille. La gestion des affaires locales dans les états ou subdivisions administratives où ils exercent des mandats est reconnue comme généralement plus saine qu'ailleurs. Malgré ce, ils continuent de refuser de participer au gouvernement national, tout en lui apportant leur soutien du fait de sa laïcité.

⁶⁷² Jan Hokenson, « McGrath, Thomas (M.) », *Contemporary Poets of the English Language*, fifth edition (Chicago and London: St James Press, 1991) 627-629.

Leur position est diversement interprétée : ils fuiraient la réalité, s'enfermeraient dans le passéisme en ne franchissant pas le pas qui pourrait faire d'eux une force au centre-gauche de l'échiquier politique de la deuxième puissance démographique du monde, ne saisiraient pas les mains qui se tendent vers eux en raison du tarissement de la source de leurs lignes politiques – soviétique ou chinoise – qui les laisserait sans schéma directeur. Le non-expert que nous sommes ne s'étonne pas de l'accusation d'inadaptation à un monde qui change, que leur adresse tel journaliste. Ce dernier reformule le programme des communistes en ces termes : « India's Communists [...]vow to halt privatisation of profit-making state-owned companies, reject any moves to strengthen employers' rights to fire workers, back higher import duties to protect domestic agriculture, and want to annul a Supreme Court order prohibiting strikes ⁶⁷³ ». La défense de ces droits élémentaires est en effet démodée dans la logique de l'ultra-libéralisme.

Hormis l'enclave de Guantanamo, transformée en camp de prisonniers politiques, Cuba reste une épine dans le pied américain du fait de son insolente proximité et de son défi affiché au capitalisme depuis plus de quarante ans : la mort de Fidel Castro est attendue avec impatience par les intérêts financiers du grand voisin. La Corée du Nord est une cible future privilégiée de l'armée américaine. L'éloge funèbre du président Reagan par George W. Bush est, ce vendredi 11 juin 2004, l'occasion de rappeler qu'il revendique l'héritage de cet ennemi tenace de l'URSS. Le moins que l'on puisse dire c'est qu'aux yeux d'une administration dont le mode de pensée est encore celui du contexte de la Guerre froide ⁶⁷⁴, le communisme est, aux États-Unis, resté la figure par excellence de l'ennemi, celui qui justifie une longue croisade, désormais relayée par les guerres au Moyen-Orient, où le militarisme marche la main dans la main avec le grand capital.

2. L'épique et la constitution de l'unité

2.1. Longueur communiste

[M]ais pour la limite qu'impose la nature même de la chose, tant que l'ensemble reste clair, dans l'ordre de l'étendue, le plus long est toujours le plus beau.

⁶⁷³ Soutik Biswas, « India's communists shun national stage », BBC News, U.K. edition, last updated: Monday, 17 May, 2004, 16:14 GMT 17:14 UK, < http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/south_asia/3721945.stm >.

⁶⁷⁴ Nous ne prétendons pas être indemnes.

Il y a une longueur, une démesure communiste. Les discours-fleuves de Fidel Castro, les fresques murales de Siqueiros, *Ivan le Terrible* d'Eisenstein, le *Don paisible* de Cholokhov, le *Chant général* de Neruda. La longueur peut être hostile. A-t-on le temps du long poème ? À formuler les choses ainsi – et l'obstacle est réel – on renvoie la longueur à une quantité neutre. Or il est justement question d'hostilités : le communisme a voulu disputer au capitalisme la maîtrise du monde. Dans les formes longues qu'il inspire, il y a le geste du conquérant de toute la vie. Il faut dire tout ce qui n'a pas été encore dit, redire tout ce qui a été mal dit, dire un ordre complet, un pays tout entier. *USA*. « Mon parti m'a rendu le sens de l'épopée/ Je vois Jeanne filer Roland sonne le cor/[...]/ Les plus simples des mots font le bruit des épées » (Aragon, 1946, 79). L'épique serait donc un genre prisé des communistes ? Oui, il l'a été en tant que l'histoire, la valeur pour eux transcendante, remonte loin et qu'il faut de l'espace pour en faire la somme, l'intrigue, dire le complot, le *plot*, *master narrative*. Le goût de ces entreprises totalisantes est pourtant partagé par l'Amérique, qui n'en a jamais fini de vouloir tout régenter, n'en a toujours pas fini d'être un pays neuf et donc se prête aux condamnations systémiques : ayant raté son affaire, tout y est donc toujours à recommencer. Car enfin les œuvres englobantes, les grosses masses de la littérature américaine sont majoritairement d'opposition. McGrath a reconnu Pynchon. De même que le communisme d'état s'efface, tué par son archaïsme, l'épique, qui l'avait épousé, devrait-il donc se rendre à la raison de la 'fin de l'histoire' et se résigner à disparaître ? Mais il est des totalités à constituer ou reconstituer par le dire, à l'extérieur du modèle dominant, et il faut chercher du côté de ces monstres génériques pour composer des paranoïas pragmatiques qui aient le répondant, la puissance nécessaires pour projeter un contre-modèle imaginaire à même de contenir le système capitaliste sauvage et de promouvoir l'entraide. Ce pourquoi nous disons que l'épopée n'est pas une cause perdue. Le poème long de McGrath est matrice politique. Il est à la mesure de la totalité circulaire de la « Father Hagerty's wheel », cet organigramme de l'*I.W.W.*, catholique en son universalité (Dubofsky, 84-85).

⁶⁷⁵ Aristote, *La poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Paris : Editions du Seuil, 1980) 61.

2.2. « Épopée, oui »

Les critiques que McGrath donne à *Dacotah Territory* entre 1974 et 1976 composent peu à peu une image en raccourci de sa poétique. La longueur lui importe. Un premier recueil lui inspire les éloges suivants ⁶⁷⁶ : « Karl Shapiro has said of Connellan that he is “one of the few people who can hold up a long poem”. [...] The cadences, if not the lines, are likely to be long too, sometimes beautifully lyrical, sometimes bunched up around tight knots of energy ».

Encore faut-il s’entendre sur le sens de « long poem ». McGrath constate en 1982 :

The writing of long poems has now become a cottage industry. I have seen few of these poems of recent years, but there are enough of them to interest some critic – *something* is going on – even a bibliography would be valuable. Of the ‘long poems’ critics *do* refer to (work of Lowell and Berryman) – these seem to me not single poems at all but collections of related poems. There is nothing wrong with such collections. What is interesting is that critics seem to *want* and *need* to regard these collections as *long poems*: as if there were some unconscious need for the long poem to *exist*, as if the critics were trying to will it into existence [...]. (*Passages*, 93).

La longueur doit s’accompagner d’autres conditions. « The poems, in the toughness of their point of view and control, transcend the merely elegiac, however. This poet will *not* go gently into that goodnight ⁶⁷⁷ » écrivait encore McGrath à propos de Connellan. Il faut la cohérence du point de vue pour faire tenir ensemble la grande quantité de texte jugée nécessaire pour donner à l’œuvre la dimension épique recherchée. Ce dont il s’agit est une capacité à résister, à ne pas plier sur la distance, à inclure les temps morts. La couleur politique est une ligne directrice efficace, même là où le risque d’incohérence est grand : « What surprises is that a book apparently “found” [...] in diverse places should have direction and a cumulative drive. I think the strength comes from the point of view. In a time when most

⁶⁷⁶ Review of *Penobscot Poems*, by Leo Connellan, *Dacotah Territory* 8/9 (Fall-Winter 1974-1975) 121.

⁶⁷⁷ *Sic.*

poets are solipsist or eclectic, many books [...] are grab-bags. Lowenfels' Marxism articulates a world of experience that might otherwise be a shapeless sprawl⁶⁷⁸ ».

« Point de vue cohérent » en poésie ne se limite pas au politique. Hélène Aji introduit la notion de « poème démiurgique⁶⁷⁹ » pour « trouver des distinctions plus fines⁶⁸⁰ qui tiendraient compte de ce qui apparaît comme une préoccupation constante : le statut de la voix poétique, son pouvoir et sa fonction » (Aji, 2002, 91). Dans ces « poèmes démiurgiques, voire génétiques [...], la voix du poète se construit en voix performative, dont le dire est faire » (*ibid.*, 96). *Letter to an Imaginary Friend* entre clairement dans cette catégorie. Se référant à la cosmologie hopi présente dans le poème, McGrath explique : « The “Kachina” [...] is a “God,” a deified spirit of great power. According to the Hopi [...], we will soon enter *Saquasohuh*, the Fifth World – a much better one. The new world will be signalled by a blue star. [...] The Blue Star Kachina will help these powers to bring in the new world. [...] In a small way the poem *is* the Kachina » (*Passages*, 95). Faut-il pour autant renoncer à parler d'épopée à propos de *Letter* ?

Il n'est pas indifférent que ce soit Frederick C. Stern, auteur de l'étude « McGrath as Communist Poet » et coordonnateur d'un ouvrage collectif sur McGrath intitulé *The Revolutionary Poet* (1988), qui ait aussi choisi d'aborder de front la question de l'épique chez l'auteur de *Letter*, dans une communication de 1986 où il traite de « Thomas McGrath and the 'Long Poem with Epic Features' ». Il regrette la lourdeur de sa terminologie mais en revendique l'exactitude. Par cette dénomination, Stern entend insister sur le fait que, bien qu'écrivant en première personne, *Letter* s'efforce de n'être ni confidence ni confessions, de dialectiser le subjectif, de cadrer le personnel de la voix. Il souligne toute la valeur politique de la notion de « pseudo-autobiographique⁶⁸¹ », qui construit un je dans un « nous ». La conscience qu'a le je de son isolement, de l'ostracisme auquel il est voué, rend son canal

⁶⁷⁸ Review of *Found Poems and Others* and *The Revolution is to be Human* by Walter Lowenfels, *Dacotah Territory* 5 (Summer-Fall 1973) 61-63.

⁶⁷⁹ Hélène Aji, « Pound, Williams, Olson, Snyder : Tribulations du Poème Long Américain » (*POAM*, 91-100).

⁶⁸⁰ Que ce qu'elle nomme les « dichotomies caricaturales » où s'opposent, par exemple, « poème court et poème long, poème lyrique et poème épique, poème confessionnel et poème social » (Aji, 2002, 99).

⁶⁸¹ *Supra* pp. 108-109, 185, 499.

particulièrement apte à faire entendre ceux que l'historiographie consensuelle majoritaire a voulu oublier.

Stern s'interdit, par souci de rigueur, d'appeler *Letter* « épopée » mais différencie ce long poème d'autres « séquences poétiques modernes » (Stern, 1986, 17) par la nature de sa cohérence faite de liens logiques, narratifs et thématiques, qui ne sont pas les traits définitoires premiers du lyrisme. C'est par ce biais que se tissent les liens avec l'épique, mémoriel et propédeutique tout à la fois. Il nous semble de ce fait que la précaution terminologique de Stern est inutile et limitative car elle restreint l'ambition refondatrice du poème. « Épique » est un terme qu'il est important de garder lorsqu'il s'agit de refonder un monde, ce à quoi veut contribuer *Letter to an Imaginary Friend*. Le long vers mcgrathien à six accents incite par ailleurs à rapprocher le texte du genre long traditionnel.

La lecture de Hegel et les redéfinitions du champ de l'épique par M. Deguy et D. Combe confortent dans cette idée. McGrath refuse une réduction de la poésie au tout-lyrique. Ne serait-ce que par le récit, explique McGrath, « some particular poems do set out to be something else, like *Paterson*, or *The Cantos*, or what's-his-name – Maximus in Dogtown, the Maximus man – and so on. Ed Dorn's *Slinger*, which has wonderful fugues in it » (Hamill, 1987, 48).

2.3. Pour un grossissement de l'allotopie poétique mcgrathienne : *Letter* au prisme de l'*Esthétique* de Hegel ⁶⁸²

« La poésie lyrique n'a pas à montrer des bibles poétiques » (573). Inversement, « l'épopée [...] a pour sujet une action passée, un événement qui dans la vaste étendue de ses circonstances et la richesse de ses rapports, embrasse tout un monde, la vie d'une nation et l'histoire d'une époque tout entière. [...] [L]'œuvre épique est [...] la Bible d'un peuple [...] (493-494). » Une nation est constituée et tenue par l'idéologie. *Letter* est épopée dès l'instant où elle est l'expression d'un désaccord sur les constituants de la nation, américaine en l'occurrence, et propose de nouveaux axes pour sa refondation. L'auteur invite

⁶⁸² Toutes les citations de l'*Esthétique* de Hegel renvoient à G. F. Hegel, *Esthétique*, 2 vol., trad. Charles Bénard, revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, commentaires et notes par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria (Le Livre de Poche, 1997). Dans ce développement, nous nous contentons d'indiquer entre parenthèses les pages des citations. [*Esthétique*]

à plusieurs reprises Marx dans son texte. Or la dette du marxisme envers Hegel dans la pensée des totalités est évidente et le poème construit une totalité dissidente. Cette contre-proposition de nation s'appuie sur des analepses partielles ou complètes, brèves et longues. *Part I* part du présent du maccarthysme et y revient de façon plutôt linéaire, après cent trente pages. *Part II* part d'un présent ultérieur et y ramène dans un processus plus complexe, approfondissant les désillusions de l'Après-Seconde Guerre mondiale, complétant le récit de la *Bildung* du je, etc. Par l'angle pseudo-autobiographique choisi, la vie du je peut être le sujet ouvrant sur l'événement passé affectant une entité plus large : la fin d'un monde ⁶⁸³. Terrence Des Pres résume ainsi les choses : « your family experience was the whole cycle – from homesteading to generations working together to bust – in three generations » (Des Pres, Gibbons, 1987, 59). McGrath utilise l'adjectif « classical » à ce propos. Reginald Gibbons pousse alors McGrath à développer la métaphore : « you suggested [...] a classical tragedy with three acts. What you went through was so compressed, whereas probably most people are experiencing a protracted stage of some kind and wouldn't have the advantage of seeing the stages follow each other with this inevitability » (*ibid.*, 59). McGrath relativise le caractère unique du processus dont il a été témoin : « if your grandfather and mother were slaves and you went north to work in the Ford plant – you see ? I mean, the country is *full* of this » (*ibid.*, 60). « For the Negro sold again and again in slave trade Washington – / [...] giving our blood to that other/ Dream... » (*LIF*, 153-154). Ce faisant, je élargit son expérience par cercles concentriques. « La marche du poème prend ainsi [, dans sa réalité objective, la forme d'un enchaînement régulier d'événements extérieurs qui ont d'autre part leur raison, et leur limitation dans l'essence intérieure du sujet épique déterminé, même s'ils ne sont pas expressément indiqués] » (493-494).

« Bible » suggère somme rassemblée en un livre, tenu sacré par une communauté : il contient les récits de commencements, est prodigue en histoires exemplaires, englobe des pans suffisamment vastes de l'histoire pour suggérer la lecture d'un sens général accompagné de prophéties, fait office de guide spirituel, requiert des interprètes qui assurent la continuité de son actualité. La communauté de *Letter* est en chantier. Il y a les populations rassemblées par le poème à travers le temps, celle des alliés

⁶⁸³ *Supra*, pp. 558-560.

acquis dont parlait Ed Dorn ⁶⁸⁴ et celle des amis imaginaires apostrophés, à gagner, à rallier, à convaincre :

A nation of murders – O say, can you see
Yourself among them?
You?
Hypocrite
lecteur
patriot

(*LIF*, 191-192)

Le gommage de « mon semblable, – mon frère ! ⁶⁸⁵ » signale la dimension qui fait défaut dans l'épopée de la nation présente : la *communitas*. Le sacré est là, barré, dans une volonté de renversement, d'inversion, par la voix de mécréant qui régit *Letter*, faisant du texte une « bombe anti-Dieu » : ceci pourrait suffire à le mettre à l'index étatsunien. Dans l'énoncé des obstacles à son adhésion à *Letter*, W.S. Di Piero écrit : « [McGrath] asserts that the poem's project is "To make sacred what was profane" (*LIF*, 301). He wants myths without gods, which perhaps identifies him as a political intelligence formed in the 1940s. He is a non-believer who, in his vision of existence, understands as Pound did that a just political order requires spiritual vitality and relatedness » (Di Piero, 45-46). Le sacré est aussi barré, pour McGrath cette fois, parce que ce qui doit, selon lui, remplir cette fonction – le lien entre les hommes – reste du domaine du potentiel.

« L'ensemble des croyances et des idées d'un peuple, son esprit développé sous la forme d'un événement réel qui en est le tableau vivant, voilà ce qui constitue le fond et la forme du poème épique proprement dit » (493). Dans l'épopée de McGrath, cet événement réel pluriel est la succession de moments représentatifs croisés par le je témoin. Les quelque six mille vers du poème permettent de dire que, ainsi que le préconise Hegel, le sujet est développé « d'une manière calme, sans se presser comme l'action dramatique, qui se hâte vers un but et un dénouement final ». Et si, « à cause de son étendue et

⁶⁸⁴ *Supra*, p. 188-189.

⁶⁸⁵ Charles Baudelaire, « Au lecteur », *Les fleurs du mal* (Grands textes classiques, 1993) 16.

de l'indépendance relative des parties, il semble offrir des solutions de continuité, on ne doit cependant pas le considérer comme un recueil de chants détachés » (493).

L'épopée pleinement aboutie selon Hegel n'est pas un poème de la paix : ainsi déclare-t-il « tout à fait impropre au développement de l'action épique » « un état social régularisé et organisé » (502). « Les rapports de la morale et du droit doivent bien déjà être réalisés, mais seulement par les personnages eux-mêmes et par leur caractère, au lieu de recevoir leur accomplissement d'une forme générale indépendante et réglée en soi » (502). À l'image du je et de son frère, rétablissant la justice en sollicitant l'appui des forces démoniques de leur nord :

We lay
 my brother Jim and I
[...]
We lay
 with our .22s and our terror
 Agrarian Reformers
Waiting for our kulak-cum-banker to cross the bridge.
He was throwing us off his land and we intended to put him
Six feet under: with some point twenty-two
Hundredths holes to ventilate the closed system of His Corporate
Structure
 (O Falaur, Sitrami, Sitrael, Thamaar –aid!)

Anarcho-juvenile expropriation of the expropriators!
(LIF, 312-313)

Hegel nomme « héroïque » – par opposition à « idyllique » – cet âge où non seulement l'homme lutte courageusement contre les obstacles que la nature lui oppose (503) mais évolue plus généralement dans une situation qui renferme des « collisions » (510 et 535) : « le conflit de l'état de guerre peut s'offrir comme la situation la plus convenable pour l'épopée » (510). « Mais, en même temps, toute guerre ordinaire entre des nations qui se sentent ennemies ne peut pas être regardée, pour cela, comme épique ; il faut qu'une troisième condition s'y ajoute, savoir la revendication d'un droit appartenant à l'histoire

universelle, qu'un peuple poursuit contre un autre peuple » (513). Alors seulement, « se déroulera devant nous le spectacle d'une entreprise nouvelle et grande, qui [...] peut apparaître comme [...] un événement d'une haute nécessité » (513). Si on remplace « nation » par « classe » ou « communistes » et/ ou « ennemis politiques », on est dans le cas de figure de *Letter*⁶⁸⁶ dont le texte cite ou invoque Marx à différentes reprises. Or la dette du marxisme envers Hegel dans la pensée des totalités est évidente. Et c'est la visée universaliste héritée du 18^e siècle que reprend le mondialisme marxiste et communiste. Pour le montrer selon un angle différent, il suffit de se rappeler qu'une des fenêtres du je est, dans *Parts III & IV*, le Portugal : la biographie y rejoint l'histoire et la révolution qui met fin à la dictature de Salazar mais d'autres harmoniques mondiales résonnent du fait de l'universalisme portugais inscrit dans l'histoire culturelle d'un pays qui a, comme l'écrit Camões, « donné de nouveaux mondes au monde ». « N'est pas Portugais celui qui n'est que Portugais », a dit aussi Pessoa. On se souvient qu'un des sujets de thèse proposés par McGrath à Oxford était l'édition du texte de la traduction des *Lusiades* de Camões par William Diaper. Le nord portugais du présent est porteur de promesses. L'enfant du narrateur, qui par le truchement narratif du sommeil, est doté du don d'ubiquité – coulissant de Moorhead dans le Minnesota au Lisbonne révolutionnaire⁶⁸⁷ – se trouve, comme son père qui fut

⁶⁸⁶ On retrouve ici l'idée de *Letter* comme *battlefield*. Ce que nous avons dit du souci de narrativité présent chez McGrath ferait de son poème long une épopée à double titre. Selon Jean-Marie Paquette,

[I]l y a surtout ceci, capital, à notre avis, dans la constitution d'une narratologie de l'épopée. Tout *récit* étant constitutivement fondé sur et par une *tension* (on ne raconte pas l'histoire des gens heureux), le projet narratif de l'épopée, en sa 'primitivité' même, trouve pour ainsi dire à portée de fait, dans l'acte héroïco-guerrier, le modèle achevé de cette tension. Ainsi la guerre n'est pas le sujet de l'épopée du simple fait que celle-là agit comme le reflet d'une société nécessairement guerrière, mais bien parce qu'elle est offerte à l'acte narratif comme la tension par excellence. La guerre, en tant que structure de conflit, donne lieu non seulement à de nombreux types de 'récits' (chroniques, épitaphes, plaintes, etc.) mais aussi et surtout, à la narrativité même.

J.-M. Paquette, « Définition du genre », in *L'épopée*, sous la dir. de Juan Victorio et al. (*Typologie des sources du Moyen-Age occidental*, fascicule 49, Université Catholique de Louvain, Brepols, 1988), 26.

La dernière phrase dit clairement la nature guerrière, combative, de la forme narrative elle-même. Ceci rejoint ce que nous avançons plus loin sur la nécessité du mythe (du *muthos* donc, de la fable) pour la gauche (*infra*, cette partie, 7.5.). Nous devons cette note à A. Cazé.

⁶⁸⁷ Par le Lisbon du Dakota du Nord interposé (*supra* pp. 34, 81, 258, 260). Plus ludiquement mais en un geste qui place dans *Letter* une strate historique supplémentaire, McGrath n'aurait-il pas vu aussi dans le toponyme « Moorhead » – « Tête de Maure » – (également présent p. 405) un signe en direction de Lisbonne (tenue par les Maures de 716 à 1147) ? Cette dernière lecture est d'A. Cazé.

sont arrivés à lui-même, et par là, aussi, il a le droit d'entremêler dans l'œuvre objective ses propres sentiments et ses réflexions plus que cela n'est permis aux autres poètes épiques (518).

C'est précisément ce que permet l'approche pseudo-autobiographique de McGrath et ce qui explique son usage fréquent de la fonction idéologique. Les sections *L'enfer des villes*, *Le travail*, *La moisson*, *Cauchemars et satori*, *Béatitudes*, *Parcours vers un empyrée terrestre* incluent ainsi des descentes aux enfers, des purgatoires, des paradis sub-objectifs, transpersonnels, que régit la nécessité, la notion-clé du genre selon Hegel : « la poésie épique représente l'action dans l'élément de l'existence générale nécessaire » (524). Ce qui arrive et arrive nécessairement au je de *Letter* – le destin, la fatalité – n'« est pas tragique dans le sens dramatique du terme qui suppose que l'homme apparaît comme *personne* » (524). « Les sentiments et les réflexions doivent être exposés, en quelque sorte, comme étrangers au poète, comme quelque chose qui est arrivé [...] et ainsi n'interrompt pas le ton et la marche calme du récit. Le cri échappé à la passion, en général, ou le chant qui s'exhale de l'âme, qui ne se produit là que pour manifester notre propre individualité, ne doivent avoir aucune place dans l'épopée » (534).

L'histoire, le comique et le pluriel sont les clés mcgrathiennes pour retourner l'intériorité en événements ⁶⁸⁸. Quand le je adolescent est sous le choc de l'infidélité de Jenny, c'est à un processus d'objectivation du sentiment en deux temps auquel on assiste. Dans un premier temps, Bill Dee le

⁶⁸⁸ Dans l'analyse bakhtinienne de l'évolution de l'homme biographique, à l' « homme [...] ouvert de toutes parts, [...], entièrement à l'extérieur », pour qui, « le chronotope réel, c'est la place publique, l'*agora* », pour qui « il ne pouvait y avoir de différences radicales entre l'attitude vis-à-vis de la vie d'autrui et de la sienne propre, autrement dit, entre les points de vue biographiques et autobiographiques » (Bakhtine, 1978, 280) a succédé « le début du processus de privatisation de l'homme et de son existence » qui passa, entre autres, par « la représentation satirico-ironique ou humoristique de sa propre personne et de sa vie, dans des satires et dans des diatribes. [...] [C]hez Horace, Ovide, Properce [...], le *privé*, l'*intime* y revêtent la forme de l'*ironie* et de l'*humour* » (*ibid.*, 289). McGrath et le marxisme en général – dans les cadres conceptuels duquel Bakhtine pense – s'intéressent à l'archéologie de l'intériorisation en littérature car ils tendent vers une nouvelle extériorisation du biographique. Une brève biographie de Lénine remontant aux débuts des années 1960 – aux accents souvent hagiographiques – l'oppose à Staline en insistant sur sa discrétion : « “Je crois que le trait le plus étonnant de Lénine, dit un communiste américain, était sa manière de mener les conversations en se reléguant toujours à l'arrière-plan.” Lénine éprouvait si peu le besoin de se raconter qu'en vingt-cinq ans de vie commune, sa femme n'apprit de lui, sur son enfance, que des bribes mentionnées par hasard, au cours de conversations sur de tout autres sujets [...] Composer un 'Lénine par lui-même' serait une tâche impossible. Les quelque quarante volumes de ses écrits, y compris ses lettres, genre qui pourtant invite à l'introspection, ne contiennent ni journaux intimes, ni notes personnelles. [...] L'homme s'identifie à son œuvre au point de disparaître derrière elle » (Gourfinkel, 4). Tant la présence de ces précisions en ouverture à une biographie de Lénine, que ce qu'elles peuvent recéler de vérité, aident à mieux comprendre le goût pour la translation du personnel dans la forme impersonnelle de l'épique chez McGrath.

réconforte en lui indiquant de la façon la plus frappante comment extérioriser son regard : « “ You think you got *troubles*, ” Bill snorts. He pops out his glass eye./ “Stick this here up your ass and see what the world looks like!/ And say me no aye, yes or nay but sing it out plain! ” » (*LIF*, 221) Suite à ce premier geste, Bill Dee conseille au je le nettoyage de la chaudière de la machine à vapeur : « old iron cunt », « her stony womb », « I fire up the old lady », « I put the torch through the iron lips », « cram her belly with incendiary flax,/ Button her up and *done!* » (*LIF*, 222-223). Les mots de Bill Dee font voir le dépit amoureux comme un luxe, depuis le fin fond de la précarité, et réclament un chant sans fard. Quant au remède qu’il préconise, il effectue la possession de l’outil par le producteur de plus-value. L’intériorité se conforme à la nécessité. En conférant à la nécessité cette place centrale dans sa définition de l’épique, Hegel fait du genre un terreau où s’enracinera la théorie communiste de l’art et de la société à laquelle est assignée pour tâche principale la régulation collective de cette nécessité.

« [À] cause de l’objectivité qui caractérise l’épopée, la liaison des parties doit offrir un tissu peu serré. [...] Ce manque d’enchaînement étroit et de rapports apparents entre les membres particuliers du poème épique [...] est, plus tard, la raison pour laquelle il se prête, plus facilement que les œuvres lyriques et dramatiques, aux additions et aux développements nouveaux » (537). L’épique est un genre participatif, dit Hegel ⁶⁸⁹, et si les poèmes homériques ne sont pas l’œuvre d’un seul, cela ne fait qu’apporter la preuve de leur perfection, à pouvoir ainsi accueillir et intercaler des prolongements multiples (556) qui ne défont pas l’unité du tout. McGrath, qui a dit avoir à l’occasion ouvert le texte de *Letter* à d’autres mains que la sienne, met en abyme dans le poème cette caractéristique générique briseuse des moules formés dans la tour d’ivoire du poète romantique mage ou incompris : sept vers sans texte mais matérialisés par des lignes continues parachèvent l’épisode de la main enfuie, héros solitaire, puis revenue, convaincue que l’union fait la force : « Yes./ I say it is all in our hands./ It is in all/ Our hands’ hard-lines-and-times and cold fatalities » (*LIF*, 290). Les sept lignes vides sont précédées d’un appel de la main: « Searching for your hand to hold while we write this down together – / This: » (*ibid.*, 290). Elles s’achèvent sur un appel de note qui renvoie à l’éclaircissement suivant: « * It may be that these lines (and there may be many more than suggested here) constitute the key to the whole poem

⁶⁸⁹ Ce qu’illustre le théâtre de Brecht : *infra*, p. 619-620.

– and perhaps to *all* poems, or at least to those where unseen collaborators of present and future have added lines of their own » (*ibid.*, 291). L'évidente dimension parodique de la métalepse n'enlève pas au geste son mouvement rassembleur, collectivisant l'inspiration et le travail d'écriture (« collaborators »)⁶⁹⁰. On lit une page plus loin : « You remember we went out for straw and lost a singular hand ?/ [...]– What is there, Comrades, [I ask] but love and the class struggle ?)/ Hubble-bubble-bubble (saith the “poet of love”) in his latest book » (*LIF*, 292).

McGrath main-tient une fiction de hasard et de chaos bouffon dans son texte pour mieux venir affirmer la prégnance de la nécessité, au mépris de la popularité courtisée par d'autres poètes prêts à tout, quitte à renoncer à un sens structuré, c'est-à-dire non redondant – au contraire de ce que suggère l'homophonie « Hubble-bubble-bubble », désignant au mieux une vacuité parfaitement éphémère (« bubble »).

Nécessité, objectivité, accent sur la *communitas*, le groupe et ce que l'individu partage en indivision, état de guerre et événements réels formant cercle autour d'un je 'extime', sont autant de traits de l'épique isolés par Hegel et présents dans *Letter* : le poème les teinte de la couleur politique de la nouvelle « pensée [(inter-)]nationale dont il entreprend d'esquisser l'image » (*Esthétique*, 547).

2.4. « Anarcho-Communist notions,/ Picked up in Wobbly stewpots⁶⁹¹ »

« The revolutionary pot seems to be boiling in all quarters »
The Industrial Worker, March 28, 1912 (Dubofsky, 260).

Charles Olson eut ceci à dire, sur l'épopée, un jour en sortant de table :

The advantages of a long poem, is like pot au feu, it creates its own
juice
(“To thicken the soup,” I sd to Brooks, when he asked me,
what was I doing back in Gloucester)
Or put it formally: the long poem creates its own situation.
Which is its gain over the small poem, which, each time, must make

⁶⁹⁰ « [A]t the time this portion was being written, McGrath insisted that visitors spend a few moments in his study composing several lines in the manuscript about the hand that was lost wandering through history searching for the reader's hand, some of which lines, in revised form, did enter the poem » (Jacobson, 2002).

⁶⁹¹ *LIF*, 85.

its own way, and thus loses, to itself, a character of reality which the long poem creates for itself – a continuity in time which is both *massa confusa* and the prolongation of life itself.

When you got that meat stock the poem's got more to work with

But not scale – not those spatial dimensions. “Quantity is not known as size”

This is the error of epic ⁶⁹² at this point of time – that with the long poem you get something into which you can throw anything (as though we were looking for some hole in the ocean or earth in which to deposit atomic wastes – a silly search & a silly goods [...])

[W]e've known enough of a universe whose laws don't turn out to apply in the domain of the infinitely small ⁶⁹³

Letter est riche en décrochages de registre, en nombre et variété de voix, en sujets traités, mais aussi en passerelles créant un plan de consistance et n'est donc – pas plus que *The Maximus Poems* – un fourre-tout. L'absence de discrimination (pas d'exclusion de niveaux de langue), l'agencement labile et efficace des parties dans le tout semble émaner d'un esprit inclusif, animé par des principes sortant du seul domaine littéraire. En connaissance de cause, nous les dirions – transposés dans la littérature – proches de ceux des fondateurs de l'*I.W.W.* : « creation of a general industrial union embracing all industries ; [...] universal free transfer of union cards », « the new organization to be founded on recognition of the class struggle » (Dubofsky, 78). Un noyau dur et un foisonnement d'électrons : « It would achieve its closed shop “by having an ‘open union’ for everybody who toils” » (Dubofsky, 164).

« Out of imperfect confusion, to argue a purer chaos ... » (*LIF*, 13). C'est-à-dire épurer les conflits, les clarifier en les radicalisant. « Chaos » est un degré plus élevé de désordre que « confusion » : il est aussi plus proche de l'origine, et en cela plus pur, ce que vient confirmer l'étymologie de *argue*

⁶⁹² On voit qu'Olson emploie ici indifféremment « epic » et « long poem ».

⁶⁹³ Charles Olson, « From Notebook “I . . . Sept. 15, 1957” », *The Journal of the Charles Olson Archives*, Number 5, Spring 1976, 61.

(du grec *argos*, qui signifie « blanc, éclatant »)⁶⁹⁴. Mais « argue » suppose une ligne organisatrice. Au congrès de 1912 du « grand syndicat » suivant la victoire de l'I.W.W. dans le conflit des usines textiles de Lawrence, Massachusetts, ces propos d'un délégué de Seattle, parlant au nom des ouvriers de l'industrie du bois, sont représentatifs d'une conscience générale de la nécessité de ne pas laisser l'histoire arriver, survenir, se passer, et donc du bien-fondé d'un centre solide, qui fasse gouvernail :

“We are convinced that the evil of leaving so much to chance [...] should as thoroughly as possible be done away with, and certainly, scientific agitation and organization be substituted in its place [...] Hoping that fellow workers will [...] begin the active work of substituting system and order in agitating, organizing, and carrying on industrial conflicts instead of the largely chaotic lack of methods that now prevail”
(Dubofsky, 261).

Letter pourrait être ce ‘chaosmos’⁶⁹⁵ plus pur, où l'ordre englobe le désordre. Le labyrinthe y est une image centrale. Le bric-à-brac autour de la cabane de Bill Dee a la sympathie du je : « Here's Uncle Chaos come to meet me halfway ! » (*LIF*, 254). Le poème ne fait pas l'impasse sur le modernisme – en particulier dans l'usage alterné de la progression linéaire explicite et d'une dissémination narrative (Genette, 1972, 96) plus rugueuse. Mais, par l'accumulation de prises de position, il s'y construit une polarisation qui force à choisir un camp, ordonne et oriente. L'épopée des *Industrial Workers of the World* fut une gestion efficace du chaos des multitudes jusque-là exclues de toute organisation syndicale, grâce à une remarquable faculté tactique d'adaptation.

2.5. « Le poème met le cap sur l'autre⁶⁹⁶ » : une poésie dialogique

⁶⁹⁴ A. Cazé nous a apporté cette précision, qui démontre une nouvelle fois la cohérence très serrée des sous-textes chez McGrath, en l'occurrence celui du monde grec, lié à l'épique par l'Antiquité et les luttes contemporaines (*infra*, cette partie, 6.5.5.2.).

⁶⁹⁵ Le néologisme est de Kenneth White.

⁶⁹⁶ Ce renvoi à Paul Celan – « Le Méridien », *Strette* (Paris : Mercure de France, 1971) – se trouve dans l'essai de Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », *La Poésie comme l'amour* (Paris : Mercure de France, 1998) 37.

On se souvient des furieuses attaques de Bakhtine contre la poésie dans son étude sur le discours romanesque (Bakhtine, 1978, 99-121). Ce mode de discours promouvrait avant tout le « langage-un » (*ibid.*, 96). La poésie serait irrémédiablement autotélique : « [i]l ne faut pas que transparaisse par derrière quelque figure socialement typée (un éventuel personnage-narrateur) » (*ibid.*, 118). Le soubassement même de la poésie – le rythme – la condamne, selon Bakhtine, à cet enfermement :

Le rythme, en créant la participation directe de chaque élément du système d'accentuation à l'ensemble (au travers des unités les plus immédiates du rythme) tue dans l'œuf les mondes et les figures virtuellement contenus dans les discours ; en tout cas, le rythme leur pose des barrières précises, ne leur permet pas de se déployer, de se matérialiser ; il raffermi et resserre plus encore l'unité et le caractère fermé et uni du style poétique et du langage unique postulé par ce style (Bakhtine, 1978, 118).

« Il n'y a d'espace pour le plurilinguisme », dit encore Bakhtine, « que dans les genres poétiques 'inférieurs' – satire, comédie, etc. [...] « [L]e langage des genres poétiques [...] devient souvent autoritaire, dogmatique et conservateur, se barricadant contre l'influence des dialectes sociaux non littéraires. » (109). Le vers mcgrathien à six accents mobiles, l'idiolecte aphoristique de Peets, l'invective du je, de Showboat Quinn, l'hiberno-anglais, l'humour caustique et le *tall tale* font de *Letter* un poème plurilinguistique. La poétique implicite de McGrath, au registre lexical, générique et tonal si ample, est intensément bakhtinienne. On s'en convaincra une fois encore à la lecture croisée d'un poème de *Death Song* et d'une synthèse sur la signification épistémologique du dialogue pour le poéticien russe. C'est dans l'au-delà de l'île des individus que tout se passe, se noue, se défait, se brise, se transmet, et se gagne. C'est un pluriel contre un autre : la solidarité contre les forces capitalistes ; la compréhension d'un 'super-destinataire' multiple à venir contre le silence assourdissant d'un présent de murs.

THERE IS ALSO A FOURTH BODY ⁶⁹⁷

– *For the Nicaraguan Compañeros*

A man and a woman are lying together in the weak but growing light:

⁶⁹⁷ *Death Song*, 32-33.

In a *jacal*,
or a hut of bark,
or of leaves,
or under a bridge somewhere
In Nicaragua
or El Salvador
Guatemala
Mexico or
The U.S. of A. and Everywhere.
They are all the same.
All different.

In the predawn light they are aware of another being:
Who is themselves and not their own selves: an emanation
Or ghostsmoke that arises from the sweat of their work and their sex –
Rises on their breath and the breath of their children
As their hopes and dreams and those of friends and comrades:
A longing
a desire
a pledge:
the third body: of Solidarity.

[A] dialogue is composed of an utterance, a reply, and a relation between the two. It is the relation that is the most important of the three, for without it the other two would have no meaning. [...]

The tripartite nature of dialogue bears within it the seeds of hope: in so far as my “I” is dialogic, it insures that my existence is not a lonely event but part of a larger whole. The thirdness of dialogue frees my existence from the very circumscribed meaning it has in the limited configuration of self/ others relations available in the immediate time and particular place of my life. For in later times, and in other places, there will always be other configurations of such relations, and in conjunction with *that* other, my self will be differently understood. This degree of thirdness outside the present event insures the possibility of whatever transgression I can achieve toward myself ⁶⁹⁸.

⁶⁹⁸ Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and his World*, 2nd edition (London and New York: Routledge, 2002) 38-39. [Holquist]

La possibilité d'une médiation n'est jamais fermée définitivement.

At the heart of any dialogue is the conviction that what is exchanged has meaning. Poets who feel misunderstood in their lifetimes, martyrs for lost political causes, quite ordinary people caught in lives of quiet desperation – all have been correct to hope that outside the tyranny of the present there is a possible addressee who will understand them. This version of the significant other, this 'super-addressee', is conceived in different ways at different times and by different persons: as God, as the future triumph of my version of the state, as a future reader (Holquist).

And they have come to know that there is also a fourth body:

Decaying but strong: decaying in the husk of the corn

making

The coffee bitter

poisoning their children –

an evil being

With a distant accent coca cola and cowboy boots –

The spirit of capitalism and exploitation – a vile spirit

That poisons their wells with the dead bodies of peasants,

That sours the sweat of workers and fills their shoes with stones

That stuffs their beds with barbwire: mortgages: debts –

Plagues of lawyers follow this foul creation as flies Beelzebub:

Rats in the tenements and cops on all the streets:

Death squads in every barrio of the poor:

Disgusting creatures on the benches of all courts: reactionaries and racists.

The fourth body spreads its plague on all continents.

But it is out of these pestilential vapors the woman and the man,

Weaving the breaths of the children and their own needs,

Must raise their little flag. And the barricades of their bodies.

The light grows. The night of the poor is ending. Their day

Begins. The day of the poor. But their dream still continues:

The guerilla alive in the mountains and guns on every tree...

And in the tumult of markets, coarse but honest bread.

Demon deer with horns of lightning and human bodies
Prance: in late darkness in another part of the forest
The dreamers need all helpers magical animal human...
Now they wake from enchanted sleep to their murderous day.

As the need to posit a category such as ‘super-addressee’ outside the present moment makes clear, conditions for creating meaning in the present moment are not always the best. A dialogic world is one in which I can never have my own way completely, and therefore I find myself plunged into constant interaction with others – and with myself. In sum, dialogism is based on the primacy of the social, and the assumption that all meaning is achieved by struggle. [...] Dialogism is ultimately an epistemology founded on a loophole for ⁶⁹⁹

[...] At any present moment of the dialogue there are great masses of forgotten meanings, but these will be recalled again at a given moment in the dialogue’s later course when it will be given new life. For nothing is absolutely dead: every meaning will someday have its homecoming festival ⁷⁰⁰.

Ce qu’ont en commun le « troisième » et le « quatrième » « corps » ou « organisme » dans le poème avec le caractère tierce du dialogisme, c’est d’envisager « ce *clinamen*, cette déclinaison ou ce déclin de l’individu dans la communauté », d’incliner l’homme « hors de lui-même, sur ce bord qui est celui de son être-en-commun » (Nancy, 1986, 17), en une résistance à l’immanence du sujet lyrique, fût-il celui de la quatrième personne du singulier, en un refus de cette immanence à deux de la fermeture du cocon de l’adresse lyrique. C’est de dire « on (nous) ne s’ (nous) appartient (appartenons) pas » pour le pire mais surtout pour le meilleur. Le dialogisme pointe vers un dialogue au bout du compte triomphant – « homecoming festival » – mais différé. Le quatrième « organisme » est défait par le troisième, mais pas avant que la solidarité ne soit étendue par-delà l’humain : « The dreamers need all helpers magical animal human ... » On retrouve ici l’organicité romantique, si ce n’est que le mode d’expression explicite et explicatif cherche à briser le mode poétisant. Jean-Luc Nancy coupe court aux théories

⁶⁹⁹ Holquist.

⁷⁰⁰ M. Bakhtin, « Author and hero in aesthetic activity », dans *Art and Answerability: Early Philosophical Works by M.M. Bakhtin*, ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov (appendix translated by Kenneth R. Brostrom), (Austin, TX: University of Texas Press, 1990) 373.

ethnologiques de la communauté (*Gemeinschaft*) originelle, refuse les mirages d'origine ou d' 'autrefois' qui ne verraient dans la société (*Gesellschaft*) que « l'association dissociante des forces, des besoins et des signes » :

La 'société' [...] a pris la place de quelque chose qui procédait à la fois d'une communication beaucoup plus ample que celle du lien social (avec les dieux, le cosmos, les animaux, les morts, avec les inconnus), *et* d'une segmentation beaucoup plus tranchée, beaucoup plus démultipliée de ce même rapport, entraînant souvent des effets plus durs (de solitude, de rejet, d'avertissement, d'inassistance) que ce que nous attendons d'un minimum communautaire dans le lien social. La *société* ne s'est pas faite sur la ruine d'une *communauté*. Elle s'est faite dans la disparition ou dans la conservation de ce qui - tribus ou empires - n'avait peut-être pas plus de rapports avec ce que nous appelons 'communauté' qu'avec ce que nous appelons 'société' (Nancy, 1986, 34).

Le lien poétique mcgrathien, sa 'multidimensionnalité' – parcoureuse d'histoire, d'espèces, d'espaces, d'ordres, de systèmes, de registres, de lexiques – s'accompagne de même de segmentation, de dureté : celle des fuites du non-sens, du rire, celle de l'énoncé sans ambages sabordeur de lyrisme. L'amplitude relâchée de l'épopée, du vers long et du mètre souple est subversion d'une clôture, dépassant même dans une certaine démesure – en sa volumineuse anomalie – le souci de sa réception immédiate : l' 'unauté' est mise à l'épreuve d'un 'comme' agglutinant, encombrant ⁷⁰¹ . Cette boursoufflure a de quoi excéder l'onto-théologie étatsunienne de la société (*Gesellschaft*) du *self-made man*. La 'polytonalité', la 'multiglossie' poétique de *Letter* reflète par ailleurs l'acceptation d'une soumission, d'une passivité de l'artisan des mots, ' *unself-made man*' en quelque sorte, prêt à mettre le cap sur tout 'autre', avant tout libre d'embrasser une conception vaste de l'unité :

Now it's my job to try to be the servant, try to find out as much as I can about what the poem wants and needs and try to give it as much as I'm capable of. Because I don't determine the poem or where it's going or whatever. The poem arises out of something

⁷⁰¹ N'est-ce pas la première subversion effectuée par la poésie ? Michel Deguy, pour qui « [c]e qui unifie » est « le comme-un de l'être en ses 'parties' » propose de relier le travail de comparaison à celui de la comparution dans ce qu'il nomme « l'être-en-semble » (*La poésie n'est pas seule : court traité de poétique* ; Paris : Le Seuil, 1987, p. 93).

in the back of my head, in the wilderness areas, and it's my problem then to sort of track down its other parts, and you have to do that in large part by waiting, or, as the old machinists did, the cut and try method – you know – make a cut and see if it fits the other object that you're making the part for, and then another cut and try again (Hamill, 1987, 43).

Trop de sons et trop de sens, trop-pleins chez cet '*Industrial Worker of the Word*' 'polylogique' en riposte à l'occupation, aux remplissages par le « quatrième corps » : « fills their shoes with stones/ That stuffs their beds with barbwire: mortgages: debts ». « The "I" is the hero of the poem, and though sometimes self-effaced and satirized, represents a character of Rabelaisian enormity not by nature of the individual but by nature of the conflict, which is with the prevailing economic and social system itself, in other words, with the old order of history » (Jacobson, 2002, 8). L'épopée permet presque tout. D'où vient le fait que McGrath choisisse d'en faire son porte-voix privilégié : « la communauté, loin d'être ce que la société aurait rompu ou perdu, est *ce qui nous arrive* – question, attente, événement, impératif – à partir de la société » (Nancy, 1986, 34). L'épique peut être une de ses approximations, une modélisation et expression du possible.

Géologie ⁷⁰²

La géologie est un ballast fréquent de l'épique contemporain ⁷⁰³ en même temps qu'elle figure, dans la culture communiste, la marque d'un monde souterrain que l'homme s'est réapproprié ⁷⁰⁴. Le

⁷⁰² *Supra*, pp. 463 et 497.

⁷⁰³ La première section du *Chant général* de Neruda, « On a Raised Beach » de Hugh MacDiarmid, *Paterson* de W.C. Williams, *The Maximus Poems* d'Olson, *Les Anathémata* de David Jones, de nombreux textes de Gary Snyder, la présence d'une section intitulée « Rock-Drill » dans les *Cantos* de Pound, illustrent notre propos.

⁷⁰⁴ Nous trouvons confirmation de ceci dans le tableau de la culture communiste aux Etats-Unis brossé par Philip Roth dans *I Married a Communist*. Cette branche du savoir s'y voit réserver une place particulière. Tommy Minarek, le retraité qui garde pour la municipalité l'entrée de la décharge des mines (désormais fermées) de Zinc Town dans le New Jersey, est en même temps mémoire vivante de l'histoire de la condition ouvrière du lieu et encyclopédie géologique. Il vend (donne aux enfants) des échantillons de roches et de minéraux. Il est habité par le souci de la transmission et c'est pour cette raison qu'Ira Ringold, le mentor communiste du 'je-persona', conduit ce dernier auprès de lui pour son édification et son éducation politique. Lorsque la tenaille du maccarthysme – « the first postwar flowering of the American unthinking that is now everywhere » (284) – se referme sur Ira, le vieux géologue autodidacte est le seul à rester loyal à Ira. S'il n'est pas communiste, il en vient, devant la chasse aux sorcières, à le regretter : « "If I had the guts," he said to Ira, "I woulda been a Communist myself" » (286). Et le salut d'Ira ne lui viendra pas du ciel mais de cette science de la terre annexée par un sens profond de la solidarité humaine : « "Tommy was the one who rehabilitated Ira. It was Tommy who brought him out of his brooding and got him back into the world. Tommy had him sit right beside him out at the rock dump where he ran things so that

temps d'une parenthèse, nous nous proposons d'examiner quel rôle exactement elle joue chez McGrath. Une première observation est que le champ du minéral peut être en grande partie indexé sur l'isotopie de la *nekuia*, la descente aux Enfers, inaugurale au genre, du livre XI de l'*Odyssée*. C'est sous le signe de Perséphone (*LIF*, 375) que je traverse le monde souterrain dans *Part IV*. La géologie n'a donc pas pour fonction première de signaler un matérialisme scientifique dur et la spécialisation du lexique n'est pas très poussée, même si on y décèle la voix d'un qui s'est informé ⁷⁰⁵. À quelques exceptions près, la roche et le monde souterrain sont très classiquement affectés de valeurs négatives, associées à l'emprisonnement. Mais comme le suggère la rime pour l'œil entre « granite » et « dynamite » – deux lexèmes très représentés dans le long poème –, rien n'est immuable ou impénétrable. La prédisposition du minéral à être plutôt fixé que mouvement peut être accentuée : « An age of darkness has entered the stone/ In a few years between wars. The past holds,/ Like a sad dream trapped in granite : what foot can slip free what trail/ Blaze in that night-rock where the starry travelers search ? » Inversement, elle peut être réduite : « But still the wind blows and the stone shakes in the night/ Sometimes.../ a shrill singing wakes in the granite matrix » (*LIF*, 163). Nous nous sommes demandé pourquoi le granite tient une place prépondérante parmi les roches du poème. La curiosité avérée de McGrath pour la géologie ⁷⁰⁶ justifie probablement ce choix non spectaculaire. « Le granite est la plus courante des roches intrusives profondes ». On appelle « roches intrusives » les roches magmatiques « qui cristallisent lentement à grande profondeur ⁷⁰⁷ ». L'emblème est précieux car ambigu : le granite est à la fois produit du changement le plus violent (une éruption) et d'un processus invisible et imperceptible tant par le lieu où

people could see Ira there. Tommy was somebody the town respected, and so over time, people up there forgave Ira for being a Communist. [...] The two of them sat at the rock dump talking for three, four years together, Tommy teaching Ira all he knew about minerals. Then Tommy had a stroke and died and left his cellar full of rocks to Ira, and Ira took over Tommy's job. And the town let him. Ira sat out there, hyper-inflammatory Ira rubbing his aching joints and muscles, and ran the Zinc Town rock dump till the day *he* died. In the sunshine, a summer day, selling minerals, keeled over dead" » (286). La géologie signifie la sortie de l'enfer.

⁷⁰⁵ Rimbaud a écrit son goût « pour la terre et les pierres » dans *Une saison en enfer : Œuvres Complètes*, ed. Antoine Adam (Paris : N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 1972) 109.

⁷⁰⁶ « In Fargo-Moorhead one also caught glimpses of a Thomas McGrath passionately engaged for the time being in the most unlikely aspects of learning. Who would expect him, for instance, to know so much about geology? » (Beeching, 1993, 18)

⁷⁰⁷ Pour la présente note et la note suivante, H. Zim et P. Shaffer, adaptation française de Denise Hamoir et Robert Saunal, *Roches et minéraux* (Paris : Hachette, 1963) 110-111. [Zim, Shaffer]

il se produit que par le temps qu'il prend – d'où « dream trapped in granite » ? Son caractère commun et la lente mais puissante transformation dont il est porteur en font un symbole utile pour le révolutionnaire d'une société complexe ⁷⁰⁸. « Windless city built on decaying granite » (*LIF*, 147): cette dépréciation de Los Angeles est réitérée, juxtaposée à « And windy Manhattan entombed in its granite sleep these impotent/ Contradictions... » (*LIF*, 172) quand quelques pages plus tôt, New York était introduite ainsi : « granite island, mighty/ Rock where the spirit gleams and groans in the prison stone » (*ibid.*, 160). Le granite est piège et matrice, prison et potentiel. Il faut en réveiller les cristaux. C'est cette tâche dont le poète dit pouvoir s'acquitter mais par la force d'un rêve qui crée des pierres à son usage :

I enter.

Descending is ascending.

Go down

[...]

A static of hatching crystals ticks in the rock

Like a clock of ice.

The dead swim through the night-stone, homing

Into my side.

(*LIF*, 174)

Ici « night-stone » ; plus loin « [t]he moonrock of the First Heaven » (*LIF*, 376) lors du rêve 'dantéen' où le je, par un premier saut qui est une « longue chute » (*LIF*, 376) qui rappelle celle de Satan précipité du haut de l'Empyrée jusqu'à l'« En-Bas absolu » dans *La Divine Comédie*, se rapproche suffisamment du feu central pour amorcer une nouvelle remontée épique, luminiforme et igniphore :

tincture of zodiacal fire

From the dark interior sun

⁷⁰⁸ En dehors du granite proprement dit, « la granitisation est un processus au cours duquel des matériaux d'origine magmatique altèrent en les pénétrant des roches sédimentaires ou métamorphiques (gneiss ou schistes). Par sa structure aussi bien que par sa composition chimique, la roche résultante tend alors à devenir un granite » (*ibid.*, 140). Cette inscription profonde de processus dans le granite permet de dire que : « Like geological strata, the poem is layered ». Fred Whitehead, « "It's Not the End of the World but You Can See It from There": Thomas McGrath and His Territory », *North Dakota Quarterly*, vol. 65, number 4, 1994, pp. 91-101; 93.

[...]

But now I see

What I dreamed long past in my underground sleep:

the statues of heroes, [...]

Those heroes still to be born –

in fire

Outlined

[...]

They wear halos like circlets of fireflies.

Tiny sparks

Wink in the rock ...

(LIF, 377)

Ces étincelles répondent à celles que la hache fait naître au contact de la pierre de l'arbre gelé – gerbes d'écriture, nous l'avons vu ⁷⁰⁹ – et, de là à une autre pierre à écrire, le marbre du journal de McJoseph, où, réduit à exercer des métiers alimentaires, je imprime la feuille de chou culturelle d'un révolutionnaire absentéiste : « I might be out at the stone, the presses thumping around me ». Et les presses ramènent à la hache : « Thump./ Thump./ The sound of the ax in the tree... » (LIF, 200). Pierres et étincelles : métaphore des fondements de l'épopée.

La remontée du fin fond se fait par « passages » : tel était d'ailleurs le titre de cette section du poème publiée indépendamment dans *Echoes Inside the Labyrinth*. C'est à travers un treillage minéral – « mineral lattice » (LIF, 377) – que se fait entendre un chant qui accompagne un mouvement général d'allure plutôt épique : « *They come in tiny boats .../ / And the boats are [...] / [...] furry with moss* » (*ibid.*, 377), cette dernière particularité rappelant le cap incertain des premiers voyageurs – « North, said the mossy fur of the high pines » (LIF, 4). Le caractère personnel de la voix lyrique est comme égaré à dessein dans une situation labyrinthique : nous sommes dans le souvenir d'un rêve dans lequel je se dédouble, entendant, à travers l'entrecroisement du treillage minéral, « un chant lointain » (« A distant singing »), une musique souterraine (« underground music ») qui pourrait être sa voix dans un avenir non situable (« a voice that could be/ Mine ⁷¹⁰ – in some future – »), chantant pour un fils auquel il n'a

⁷⁰⁹ *Supra*, pp. 449.

⁷¹⁰ Il est tentant, étant donné le contexte, de voir ici une antanaclase sur « Mine ».

pas songé (« singing of my undreamed son »). « J’ai fait un rêve où j’entendais peut-être ma voix, lointaine, chanter dans un futur insituable un chant sur un fils auquel que je n’avais pas rêvé ». Suit le chant qui se rapporte à « eux ». La minéralité apporte sa caution d’impersonnalité. Mais l’épopée – « “They came through the passes,/ [...] Horsemen” » (*LIF*, 3) – est à refaire car les chevaux sont morts : « *They come in tiny boats .../ [...] [...] like old watering troughs furry with moss/ (And the horses that drank of that water are long long dead)* » (*LIF*, 378).

La minéralité fournit aussi le théâtre de la dialectique la plus difficile entre la matière et l’homme, entre *cosmos* et *anthropos*. Et le voyage du je comme quête d’un « tu » ou d’un « vous », par qui s’accomplit la libération mutuelle en un « nous », aboutit ; cette effectuation de la solidarité se fait à marche poétique. La page est arme, pierre à feu, acérée – « *the flint of this page* » (*LIF*, 380). Elle mène aux mouvements – au soulèvement du temps de Pâques – printemps et marée irlandais – « *Toward the world in the tide of Easter .../ rising* » (*ibid.*, 381). Le piège de la pierre est soluble: « *We are free in the rhymeless season/ You have struck my foot free from the stone./ Take my hand./ We must not look back* » (*LIF*, 381). Le pied dégagé, léger, libéré de la rime, symbolise l’épopée nouvelle : pour l’Orphée qui regagne là la surface du monde, recommandant de ne pas regarder en arrière, c’est la main, tendue, qui compte désormais, à l’image des icônes de *Part III*. Une fois le lien établi, la page est de cristal : « *O Friend and Stranger –/ You : reading the crystal of this page ! – it was you I sought ! [...] I sought the hero.../ [...] The Hero:/ You: Reader :* » (*LIF*, 378-379).

La recherche par le je de passages dans la pierre vers celui ou ceux qu’il cherche est représentée dans le poème par la reprise constante de l’opposition entre fixité et changement dans le monde minéral, opposition qui tourne au profit du second terme. Ces petits bateaux qui portent les âmes et dérivent sur les fleuves du monde souterrain – « *the underworld rivers* » (*LIF*, 378) – sont en basalte (roche intrusive volcanique signifiant la transformation) mais aussi en ardoise (« *slate* ») roche « peu métamorphique » (Zim, Shaffer, 134). Cette minéralité la plus figée ralentit toute évolution : « *The leaves of those slate trees falling in that tired and heavy light/ Are clouding my eyes now...* » (*LIF*, 378). Un temps pétrifié

s'égrène : les gemmes disent les heures, les roches les saisons ⁷¹¹. Mais la topaze est la première gemme de la liste et le granite, le premier type de roche. Il y a correspondance entre les places car la topaze est un silicate « que l'on trouve dans des granites et dans certaines roches éruptives » (Zim, Shaffer, 85). Les roches magmatiques, qui « se forment à haute température ou à partir de minéraux en fusion » (*ibid.*, 109), ont la priorité. Toutes les gemmes nommées sont d'ailleurs des silicates, composant principal des roches magmatiques : « *Topaz, jasper, sardonyx, carnelian, turquoise, aquamarine* » (LIF, 378). Les seules métaphores où soient mobilisées des connaissances géologiques plus détaillées sont celles en rapport avec ces roches du feu, roches ignées :

Down there

I searched for others: to set them free: in the backwoods of granite,
 [...] , *among the anomalous layers*
And blind intrusions (basalt dikes cutting conformable strata
Where the class struggle faltered) there I sought the hero ...
Travertine of hidden springs ...
terminal granite...

(LIF, 378)

C'est dans les intrusions sans issues des dykes, ces « filons de magma s'élevant en direction de la surface » (Zim, Shaffer, 115 ⁷¹²) mais qui n'y parviennent pas, qu'opère le je. « Travertine » est « travertin » mais on entend « traversée » ou « traversier » dans le nom de cette calcite des grottes, d'où l'association à des sources cachées et à un granite ultime, c'est-à-dire qui serait allé jusqu'au bout de son intrusion. « *I worked these stony limits* » (LIF, 379). Une dernière énumération plonge au plus profond des roches magmatiques pour resurgir dans le contemporain :

Basalt, granite, gabbro, metaphoric marble, contemporary ore –
Era and epoch up to the stony present, the rigid Past

⁷¹¹ « Granite, limestone, sandstone, marble – » (LIF, 378). Les trois types sont présents avec dans l'ordre une roche magmatique, deux roches sédimentaires, l'une d'origine chimique ou biochimique, l'autre détritique, et une roche (peu) métamorphique. Cette intention d'exhaustivité est un geste épique.

⁷¹² « Le magma s'insinue dans les fissures des roches pour se frayer un passage et recoupe transversalement les structures rocheuses antérieures » (*ibid.*, 115).

*Flows and reshuffles, torn by insurgent winds,
Shocked and reshaped as History changes its sullen face.*

*And the future groans and turns in its sleep and the past shifts as the New
Is born:
(LIF, 380)*

Le couplage de la roche avec l'élément complémentaire – l'air (du vent, de l'explosion) – neutralise de façon significative les valeurs négatives premières, surtout si on suppose cette roche ignée, comme les analyses qui précèdent peuvent inviter à le faire. Le retour salvateur vers le Dakota du Nord est décrit ainsi : « Turned away/ Toward a marriage of rock and wind, toward stony lonesome » (172). La géologie mcgrathienne est le fondement d'un univers de feu, avec, entre le magma et les étoiles, les flammes des luttes humaines :

Little as it is, what have we, comrades, but love and the class struggle?
The rock and the wind and the drifting delegate blazes of fellow
Travelers
stars
our far and fiery companions...
(LIF, 233)

Il est d'autres enfers que les mondes souterrains dans *Letter* : le « galvo » des soudeurs au fond de la coque des navires en construction (*Le travail*) fait écho au « gabbro », la roche éruptive au plus près du feu central. Parallèlement, le thème de la mine – très présent dans la poésie communiste⁷¹³ – est repris par McGrath qui le dédramatise en partie par l'« idiologisme » « hornacle mine » créé durant son service militaire sur Amchitka, pour désigner un lieu par excellence de tâches inutiles, souterrain pauvre de sens d'un monde aliéné. Mais il s'intéresse aussi à l'éclairage des galeries ou comment porter la lumière dans l'obscurité⁷¹⁴ ? Et si son seul mineur est un pêcheur de Skýros, il n'en est pas moins proche de l'enfer, comme le suicide d'un autre pêcheur, harassé par la pauvreté, le laisse supposer :

⁷¹³ On pense par exemple à *U.S. 1*, « The Book of the Dead » (Rukeyser, 71-105), ou à plusieurs poèmes ou séquences de poèmes du *Chant général* de Neruda.

[...] Hell's always handy, you may enter the labyrinth anywhere
Beyond the window.

Where now the first fisherman goes out:
To the mother sea, to mine for the small fish and the big –
The hours and the mints of her circular heart – to dig in the turquoise
Galleries of her tides and diamond-studded lobsters with their eyes of anthracite...
Where his partner, the Hanged Man,
strangled in nets of poverty...
last night...

(LIF, 137-138)

L'anthracite brûle aussi. Toute la géologie du poème amène à la nécessité de l'embrasement. Le passage à travers le treillage des pierres du message vers l'ami, le héros, le lecteur ou le fils-soleil, rejoint, à proximité maximale, le projet énoncé dans le titre : une transitivité dont le caractère imaginaire est gage de liberté et permet d'échafauder des rêves porteurs de grandes alternatives pour l'Amérique et le monde, dont l'épique est un microcosme ouvert.

3. Les titres et l'épître : une littérature transitive

3.1. Tentative de titrologie d'une totalisation

Le titre d'une œuvre et les titres dans une œuvre entrent dans la stratégie de conquête d'un lectorat. Ils participent aussi à la constitution de la cohérence. Dans le cadre de la poésie engagée, leur fonction est non seulement phatique mais conative : ils établissent un contact en jouant sur leur attrait ou leur explicitation d'un projet et cherchent à orienter une lecture en rassemblant un sens aux fins de signaler une continuité et de convaincre qu'il est indispensable de poursuivre, ne serait-ce que la lecture. En ce qu'ils sont facteurs d'unité, de cohésion au-delà de la simple cohérence, ils organisent le projet politique de l'auteur.

⁷¹⁴ *Supra*, p. 466.

3.1.1. Le titre comme infrastructure rythmique

Nous entendons le double de « dialectique » dans les dimètres de *First Manifesto* et *All But the Last*. Mais la dialectique hégélienne revue par Marx et Engels comporte trois moments. Tout conflit de forces opposées n'aboutit pas à une annulation mais à une nouvelle affirmation. Ce mouvement ternaire est celui des trimètres – parfaitement iambiques pour le premier et le dernier exemples – de *To Walk a Crooked Mile*, *This Coffin Has No Handles*, *Figures of a Double World*, *Voices from Beyond the Wall*, *Passages Toward the Dark*. Les tétramètres de *The Movie at the End of the World* et de *Letter to an Imaginary Friend* s'achèvent sur des anapestes, où nous retrouvons le pied du trois totalisant. *The Gates of Ivory*, *the Gates of Horn* rappelle ce « tout plein d'unité » de l'épopée dans la définition du genre par Hegel (*Esthétique*, 532) en ce qu'il est un pentamètre, forme par excellence de la poésie épique, didactique, narrative ; il y a en outre une référence précise au genre épique ⁷¹⁵, dialectiquement accompagnée d'une mesure d'ironie puisque introduisant à un univers dystopique. *Longshot O'Leary's Garland of Practical Poesie* est un hexamètre. Il préfigure le mètre de *Letter*, le vers mcgrathien caractéristique, la longue ligne à six accents forts et points d'impact irréguliers ⁷¹⁶, dont la souplesse est en rapport mimétique avec celle du long poème. Nous avons dit à quel point *Letter* rouvrait la porte à l'irlandicité : McGrath entrouvrirait-il déjà cet espace par le rythme de ce titre antérieur ? Le dernier titre, à entendre d'abord, nous semble-t-il, comme nom composé qui s'indexe sur l'isotopie des Indiens d'Amérique car c'est en ce sens – ethnique – qu'il extériorise la mort en la chargeant d'un signe de reconnaissance à des alliés, est un monomètre : *Death Song*. Cette ultime unicité devient signe de fin de la dialectique : « Ashes to ashes and dust to dust ».

Souci de rythme, souci de plaire : les titres de McGrath sont travaillés et lui importent. Il savait par exemple dès avant de l'écrire que son long poème s'intitulerait *Letter to an Imaginary Friend* (Des

⁷¹⁵ *Infra*, p. 718.

⁷¹⁶ McGrath trace une ascendance de son vers chez Blake (« the Prophetic Books ») et dans le poème de Robert Bridges, *A Testament of Beauty* (*Life*, Weiner, 209). Quant aux raisons du choix de cette forme, McGrath dit ceci : « One of the things that was attractive about it was that, if you count hard beats (I'm not 'scanning' or anything like that, and I know that 'hard beat' begs the question, because what does that mean ? – but to me it means something, and that's all I was interested in) it allows me to put six beats in a line, and let almost any number of syllables gather themselves as they will, more or less – subject to my governance – and that seemed to me to give me a kind of maximum strength and variety. [...] [I]t allowed me [...] to write very slow or rapid lines, or even to break the line, if I felt like doing that for purposes of meaning or emphasis [...] » (*ibid.*, 210).

Pres, Gibbons, 1987, 77). Peut-on aller, comme nous l'avons fait, jusqu'à trouver dans la titrologie mcgrathienne des éléments de dialectique subliminale ? À relire l'avant-dernière phrase du roman, la transformation de *All But the Last* en *This Coffin Has No Handles* a certainement un rapport avec la recherche d'un troisième terme : « The false summer and the false winter of the last few days were both over. We had entered into the grave, melancholy, freighted weather of autumn, the time when far voices sound near » (*Coffin*, 244).

3.1.2. Le titre comme superstructure idéologique et vecteur d'unité

3.1.2.1. *Le titre signe de ralliement*

First Manifesto et *Voices from Beyond the Wall* (1974) opèrent comme signes de reconnaissance politique. Les références au texte de Marx et d'Engels et à ceux d'au-delà du mur – Mur de Berlin ou autre Rideau de fer – que l'Amérique refuse d'entendre, constituent un slogan provocateur, une bannière invitant au ralliement.

3.1.2.2. *Le titre comme indice de totalisation*

Death Song fait écho à *First Manifesto* : il y a maîtrise du début comme de la fin du parcours. Rien n'est laissé au hasard. La liste des titres des livres dit que l'œuvre a été menée à son terme, qu'une complétude a été atteinte.

Pour métaphorique qu'elle soit – car *First Manifesto* n'est pas un manifeste –, l'indexation de plusieurs titres sur des formes et genres répertoriés (*Manifesto*, *Movie*, *Letter*, *Death Song*) ou humoristiquement tels (*Practical Poesie*), est en quelque sorte performative d'un achèvement : par ce qu'il dit qu'il est, le livre se pare de la fonction. La totalisation est signifiée ici du fait qu'un film est agencement et montage, un manifeste énoncé d'un programme, une lettre entre formule d'introduction et signature.

3.1.2.3. *Pluriels du rassemblement*

Echoes Inside the Labyrinth, *Passages Toward the Dark*, *Figures of the Double World* regroupent. La poésie de Thomas McGrath met en scène des collections, des collectifs, des collectivités

humaines (famille, le chantier naval, les moissonneurs – scènes de genre socialistes –, fêtes etc.), animales, végétales, géographiques, langagières (alphabets, localisateurs, noms de lieux etc.), idéelles (étages du ciel, totems, etc.). *All But the Last* rassemble les exceptions.

Les titres de poèmes ou des différentes sections d'un même livre procèdent souvent du même principe. La première section de *Figures of the Double World*, s'intitule « Monsters of the Happy Land ». C'est la classe moyenne de l'Amérique triomphante de l'Après-Deuxième Guerre mondiale. McGrath flèche des catégories d'un article défini à l'occasion mélioratif mais plus souvent péjoratif : « the » désigne, pointe du doigt : « The Seekers », « The Tourists », « The Heroes of Childhood », « The Spectators » (*TWCM*), « The Legends » (*Passages*), « The Deer in the Ditch », « The Roads Into the Country » (*Figures*). « Many in the Darkness », « Emblems of Exile », « Emblems for This Season », « Late Arrivals » (*TWCM*), « Winter Roads », « Spiritual Exercises » (*Echoes*) sont pareillement révélateurs d'une priorité donnée à ce qui peut ne pas être seulement phénomène ou exemple isolé.

3.1.2.4. *Projet mondialiste*

« World » est présent deux fois dans les titres de McGrath. Il est, au pied de la lettre, déjà double par le double « v » graphique que redouble l'adjectif modifiant le substantif dans *Figures of the Double World* et revient dans *The Movie at the End of the World*. Dans l'isotopie « McGrath », « world » ne peut pas ne pas s'entendre comme rappel de celui des *Industrial Workers of the World*, dont le sigle, justement, double le double « v ». Nous réécrivons les titres cités ci-dessus *Figures of the Double W.*, soit *Figures of the W. W.* « I » étant aussi « chiffre », on obtient *I W. W.*, lu à l'envers devenant, « workers of the world, unite ». L'unité est dans le « I ».

3.1.2.5. *Totalisation dans la diachronie*

Le mot d'ordre de 'bolshévisation', visant à empêcher la balkanisation au sein du *CPUSA* – et des Partis Communistes en général – l'avait conduit dans les années 1920 à lutter activement contre le communautarisme ethnique, ce qui eut pour effet de couper le parti de groupes entiers parmi son électorat potentiel. Les Africains-Américains bénéficièrent d'un statut particulier : « [...] [T]he Communist Party proved to be the first predominantly white organization to put the issue of black

liberation at the top of its agenda. As the most exploited of all workers in America, African-Americans were thought to be the natural leaders of militant class struggle⁷¹⁷ ». L'établissement des priorités n'allait cependant pas de soi: « Marxist organizations » [...] would endlessly debate the relationship of class and race oppression » (*ibid.*, 9).

On retrouve chez McGrath des résistances nettes à admettre une prééminence du lien ethnique sur la solidarité de classe :

And some of my best friends are dead.

And black.

And dead for unfashionable things the bourgeois just don't dig :

Be they white or black.

But I mean black's not *all* black, you come *right* down to

It.

NOTHING's all *that* perfect.

At the congress of the colorblind

I put up the communist banner my father signed and sang:

LABOR IN A BLACK SKIN CAN'T BE FREE WHILE WHITE SKIN LABOR IS IN CHAINS!

Or, otherwise:

"Everything or nothing – all of us or none:

We better all be swingin' when the wagon come."

(*LIF*, 169-170)

« Blues for Warren » (*TWCM*) marque ainsi le début d'une série de textes qui font explicitement référence à la minorité africaine-américaine cependant que *Longshot O'Leary* et *Death Song* signalent un œcuménisme plus général vis-à-vis du minoritaire : la communauté irlandaise-américaine et les peuples premiers respectivement. La biographie de McGrath révèle clairement la présence de ces courants à « l'assemblée constituante de son moi ⁷¹⁸ » mais leur admission dans sa poésie est progressive et l'achèvement de leur représentation se fait de façon diachronique.

⁷¹⁷ Dan Georgakas, « African-Americans », *Encyclopedia*, 8-9.

⁷¹⁸ « [T]he ego's founding convention » (*LIF*, 54).

3.1.3. Le titre comme fléchage de l'espace et dans l'espace

But it seems to me that if you're going to go out in a minefield then you ought to have some kind of map!
Some sense of what can happen! And a way you ought to go (Des Pres, Gibbons, 1987, 95).

« To Walk a Crooked Mile », « Passages Toward *the Dark* », « *Echoes* Inside the Labyrinth », « *Voices* from Beyond the Wall », « *The Movie* at the End of the World », « Death » en tant que le mot désigne un point, sont autant de fléchages de l'espace et dans l'espace dont le but semble être d'orienter pendant un parcours présenté comme difficile, en effectuant – entre autres choses – un bornage. Le texte est un « poème-environnement », au sens où A. Fletcher entend ce terme. La voix auctoriale sera notre Virgile : nous serons Dante.

3.1.4. Le titre comme réponse à une question ou solution promise

Les titres de McGrath les font apparaître comme autant de guides pratiques possibles. Un « manifeste » est une « assemblée » matérialisée par un lien manuel : « *First Manifesto* ». Ont suivi : *To Walk a Crooked Mile* ou comment négocier un trajet difficile ; *Figures of the Double World* ou comment désenchevêtrer le vrai du faux ; *Voices from Beyond the Wall* ou comment connaître l'inconnu ; *Passages Toward the Dark* ou comment surmonter sa peur et ne pas éviter l'obstacle ; *Echoes Inside the Labyrinth* ou comment ne pas s'égarer ni perdre espoir ; *Death Song* ou quoi faire à un moment critique en échappant à la captation par les tentations de la métaphysique.

3.2. Le titre comme adresse

Dès *First Manifesto*, la table des matières permet de repérer l'accent mis sur la fonction phatique dans les titres, avec « Letter from Babylon », « Letter to Wendell », le premier suggérant que ces lettres puissent être un exutoire, un appel au secours ou une lettre d'information orientée : « Europe at Midnight – Newsreport », annonce un autre titre. « Postcard » et « A Letter from Marian » (TWCM) soulignent l'importance de ces chemins écrits entre les hommes, vus tant du point de vue de l'expéditeur que de celui du destinataire. *New and Selected Poems* inclut un « Postcard for Naomi and Charlie ». Une section de *Passages Toward the Dark* est adressée au fils de l'auteur : « Letters to Tomasito ». Il y a dans *Death Song* un « Dear Willy » que vient compléter un « Faithfully Yours » (pp. 69 et 90). La 'comme-

unication' épistolaire mise en valeur par les titres est vecteur d'unité : elle est pré-posée à la liaison, agent de la 'comme-unauté' des « communards », de l'effectuation du communisme rassembleur de communautés à travers l'espace et le temps, ainsi que le démontre la forme englobante de *Letter to an Imaginary Friend*, en abrégé *LIF*, un sigle possible qui en dit long ⁷¹⁹ parce qu'il s'entend comme totalité.

3.2.1. Le livre comme lettre

Si l'ami est imaginaire, c'est que la lettre est ouverte : elle est donc, à un premier niveau, adressée à tous, sans distinction autre que celle d'ami pour qui en prendra bonne réception. « Comme l'a relevé un jour Jean Paul ⁷²⁰, les livres sont de grosses lettres adressées aux amis ⁷²¹ ». Et, commente Sloterdijk, « [e]n écrivant cette phrase, il a désigné par son nom, dans sa quintessence et avec beaucoup de grâce, la nature et la fonction de l'humanisme : il constitue une télécommunication créatrice d'amitié utilisant le média de l'écrit » (*ibid.*, 7). Le livre-lettre est au centre d'un dispositif unitif : « [l]'amitié qui se porte au lointain a besoin des deux : les lettres elles-mêmes et leurs facteurs ou interprètes » (*ibid.*, 8). McGrath se souvient avoir tenu très tôt le titre de son long poème ⁷²². Avait-il lu Jean Paul ? Pensait-il, dans son isolement face à la répression maccarthyste, au « This is my letter to the World/ That never wrote to me » d'Emily Dickinson, suggérant pareille confrontation du moi au silence du monde ⁷²³ ? Avec ce titre annonçant une épître, McGrath se place en tout cas dans le cadre d'un genre volontiers didactique – celui pratiqué par La Fontaine, Boileau ou Voltaire – mais aussi dans le rôle d'apôtre d'une

⁷¹⁹ Nous devons ce sigle à C. Bonafous-Murat.

⁷²⁰ Johann Paul Friedrich Richter, dit Jean-Paul (1763-1825). Ce romantique du roman accorde une place exceptionnelle au rêve en tant qu'il est patrie de l'imagination.

⁷²¹ Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain*, (Editions Mille et Une Nuits, 1999) 7. [Sloterdijk]

⁷²² Des Pres, Gibbons, 1987,77.

⁷²³ Voir prologue, VI, 2.4.3. pour l'inclusion par McGrath de Dickinson dans un cercle, restreint, de proches. En complément au poème de Dickinson, A. Cazé nous signale ce qu'elle écrit à T.W. Higginson en juin 1869 : « A Letter always feels to me like immortality because it is the mind alone without corporeal friend. Indebted in our talk to attitude and accent, there seems a spectral power in thought that walks alone [...] » (Lettre 330). Emily Dickinson, *Selected Letters*, ed. by Thomas H. Johnson (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard UP, 1958), 196. La solitude du je de *Letter* lui laisse sa liberté d'imagination politique : mais la continuité transpersonnelle qu'il vise est la *communitas*.

nouvelle bonne nouvelle. En cela, cette lettre de 407 pages est inséparable du projet politique. « L'écrit est le pouvoir de transformer l'amour de l'immédiat et du prochain en un amour pour la vie inconnue, éloignée, à venir » (Sloterdijk, 9).

La focale se restreint ici par le fait que, malgré l'indéfinition ⁷²⁴ du but poursuivi, cette lettre a une fonction conative. Pour être ouverte, elle n'en exclut pas moins les amitiés faciles, comme le texte de Thoreau auquel elle fait référence explicite ⁷²⁵. Car la lettre est aussi moyen très personnel de communication : elle est discriminante tout en étant trait d'union. Sa dimension privée-publique est dans la confiance à laquelle on se livre dans son cadre : l'anglais « confidence » dit bien la double dimension qui lui est assignée car « confidence(s) » suppose « confiance ». « Confide » doit être rapporté à son étymologie latine : « cum fide », « avec confiance ». Et cette confiance s'exprime dans la solidarité qui unit au « 'cor-respondent' », « celui qui réagit avec » car une même « foi » est partagée. En indexant son long poème comme « Lettre », McGrath joue sur cette articulation du plus privé et du plus politique, où s'effectue une nouvelle négociation entre le lyrique et l'épique.

Une lettre à un ami, *a fortiori* imaginaire, est un texte où on peut tout écrire en partant du principe qu'on sera suivi : dans ses coq-à-l'âne, ses hiatus, ses aberrations, dans les méandres de sa voix la plus personnelle, l'intimité et le figural de son effusion lyrique, on sera décodé. Un ami fait la jonction, transforme la parataxe en syntaxe, accepte *a priori* tout, est le rhapsode des silences et des mots, a l'épopée déliée dans le grand récit de l'amitié, toujours au souci de réaffirmer ses fondations, son bien-fondé.

McGrath met à profit ces totalisations qu'une lettre est susceptible de contenir pour coudre ensemble sa vie, ses convictions ⁷²⁶ et l'histoire, disant ainsi la possibilité de nouvelles formes de

⁷²⁴ Marx n'a que peu écrit sur ce que devrait être le communisme : La *Critique du programme de Gotha* (1875) est l'exception.

⁷²⁵ « We are dreaming that our Friends are our *Friends*, and that we are our Friends' *Friends*. Our actual Friends are but distant relations of those to whom we are pledged. We never exchange more than three words in our lives on that level to which our thoughts and feelings almost habitually rise. [...] All the abuses which are the object of reform with the philanthropist, the statesman, and the housekeeper are unconsciously amended in the intercourse of Friends » (A *Week*, « Wednesday », § 40 et 45).

⁷²⁶ Où entrent des « leaps of faith », « actes de foi » requérant faute de preuves, des bonds dans l'imaginaire.

l'épique, au principe d'harmonies retrouvées avec sa vocation historique ⁷²⁷. « Can this sense of historical contact be retrieved within a dominantly lyrical model of poetic expression ? ⁷²⁸ » Il nous semble que McGrath a voulu retarder cette question en interrompant son lyrisme de rires et de mythes. Il était certes préoccupé d'établir, par sa longue lettre, un « “contact with the otherness of history”⁷²⁹ » et donc se serait reconnu dans le projet de Susan Howe : « Poetry brings similitude and representation to configurations waiting from forever to be spoken . . . [...] I wish I could tenderly lift from the dark side of history, voices that are anonymous, slighted – inarticulate ⁷³⁰ ». Mais l'*epos* d'une refondation est dans l'élan de « cet autre/ Rêve ». *Letter* se construit par superposition des personnages des *personae* du je, que soude la lettre, dans l'optique du théâtre épique de Brecht que définissait ainsi Benjamin : « Comme les images de la pellicule d'un film, le théâtre épique progresse par à-coups. Sa forme de base est celle du choc entre les différentes situations de la pièce. [...] Brecht dit : “L'acteur doit montrer une chose, et il doit se montrer lui-même. Bien entendu, il montre la chose en se montrant, et il se montre en montrant la chose. Bien que ces deux tâches coïncident, elles ne doivent pas coïncider au point que la différence entre elles disparaisse”⁷³¹ ».

Le choix par McGrath de *Letter to an Imaginary Friend* comme titre de son travail de trente années a donc partie liée avec la visée d'un rassemblement, la démonstration d'une solidarité en action et d'une imagination pour le futur, prémice d'un recommencement : « les expéditeurs ne peuvent prévoir qui seront leurs véritables destinataires. Les auteurs ne s'engagent pas moins dans l'aventure consistant à expédier leurs lettres en direction d'amis non identifiés » (Sloterdijk, 8). La caractéristique de la lettre

⁷²⁷ Rappelons au passage que Charles Olson choisit aussi la lettre comme forme souple dans le projet épique de *The Maximus Poems*. « He sd, “You go all around the subject.” And I sd, “I didn't know it was a sub-/ject.” He sd, “You twist” and I sd, “I do.” He said other things. And I didn't/ say anything./ [...] / I sd, “Rhapsodia...” (« *Maximus, to Gloucester*, Letter 15 ». Charles Olson, *The Maximus Poems*, ed. George F. Butterick (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press) 72 (I, 68).

⁷²⁸ A.Cazé, « Lineage/Language : Susan Howe's Poetic History », *Sources* 12, printemps 2002 (Orléans: Editions Paradigme) 93-105; 94. [Cazé, 2002]

⁷²⁹ James McCorkle, “Prophecy and the Figure of the Reader in Susan Howe's *Articulations of Sound Forms in Time*” (Cazé, 2002, 94).

⁷³⁰ Susan Howe, *The Europe of Trusts* (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1990) 14 (Cazé, 2002, 96 et 105).

⁷³¹ Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? » (*Œuvres III*, 317-328 ; 326-327).

est de pouvoir rester lettre morte : c'est aussi de cette façon qu'il faut aborder la question de la réception de McGrath. Il a inclus dans son titre un premier regard ironique sur l'échec possible à atteindre son destinataire. Geste bartlebien : la lettre de McGrath s'est longtemps perdue « in the Dead Letter Office at Washington » (Melville, ed. HB, 1967, 99). Mais une mise en abyme de la remise en circulation des lettres mortes est également comprise dans son texte : « I bring these harvest dead/ Into the light of speech » (*LIF*, 13). *Moisson rouge*, sans aucun doute, comme celle écrite par un co-exilé dans l'archipel des Aléoutiennes le temps de la guerre, et sûrement pour les mêmes raisons : Dashiell Hammett.

3.2.2. Dédicataires et complices

3.2.2.1. Destinataires

Un nombre important de poèmes fait figurer le dédicataire – vivant ou disparu – dans le titre, comme pour matérialiser la communauté des destinataires de ces messages. Si le poème est bref, le titre se limite fréquemment à cette indication, qui renseigne sur les compagnons de route de McGrath : « Nightsong for Eugenia », « Blues for Cisco Houston » (*NSP*), « For Tomasito », « You, Yannis Ritsos », « For Alvaro » (*Movie*) etc.⁷³². « Poem for Kathleen », « Poem for Martin McGrath, Tool & Die Maker », « For Joe McGrath », « For Jimmy McGrath », ultime réunion familiale de *Death Song*. La forme phonétiquement non-réduite de « For », dans tous les titres où il est à l'initiale, souligne la transitivité que recherche cette écriture. Au seuil du « Chant de Mort » se combinent un 'envoi' au livre lui-même – dans la tradition lyrique de la Renaissance⁷³³ – précédé d'un titre-adresse : « FOR MY BOOK/ Fly up little one/ Against the wind !/ who wants an easy ride ? » Pas d'inconnue quant à la destination. L'accompagnement du message traduit ici le sentiment d'urgence familial au militant et qui est présent, par les déictiques, dès le premier poème publié : « This Room, in This Street, in This Time » (*Manifesto*). Selon la même logique, les titres visent l'intelligibilité : ils décrivent, informent, résument, commentent, canalisent, dirigent, de façon à garder contact avec le lecteur, à réunir plutôt qu'à disperser.

⁷³² Neruda est une autre figure familière, destinataire de poèmes dans *Longshot*, *Passages* et *Echoes*.

⁷³³ Michael Davidson examine un exemple de réinvestissement de ce type d' 'envoi' par Robert Duncan, inspiré par la double urgence issue de la conscience qu'on a d'un temps d'écriture compté et d'une longue habitation de la marge – celle de la minorité homosexuelle en l'occurrence (Davidson, 1997, 180).

3.2.2.2. *Le ludique comme parachèvement : le rite et le titre*

« Gates », « Wall » et « Labyrinth », trois éléments retenus par McGrath pour figurer dans un titre de livre, suggèrent des lieux fermés. On peut y voir autant le symptôme de l'exclusion que l'indice d'une résistance. Le labyrinthe mcgrathien est souterrain, donc est abri et refuge pour « the underground », ceux qui ne rendent pas les armes.

Un espace clos est aussi image d'un lieu pour initiés. L'art politique est, Ed Dorn l'a dit, surtout destiné à ceux qui sont déjà convaincus. Il est pour eux une manière de fête, rassemblement et jubilation. Les titres de McGrath offrent à cet égard de grandes joies aux chercheurs d'échos : du microcosme d'un vers ou d'un titre de poème au macrocosme d'un livre, du macrocosme d'un livre au microcosme d'un vers en passant par le prélèvement d'un fragment qui devient titre de poème et vice-versa.

« Explicit carmen », titre d'un poème de *First Manifesto*, viendra conclure *Letter to an Imaginary Friend*, démétaphorisé : « ici se termine le chant ». « To Walk a Crooked Mile », poème originellement paru dans *The Dialectics of Love*, la section consacrée à McGrath de *Three Young Poets*, un livre rassemblé et publié par Alan Swallow en 1942⁷³⁴, est le titre retenu pour le second recueil. *Passages Toward the Dark*, un titre soufflé à McGrath par Dale Jacobson, paraît en 1982. McGrath se l'appropriera ensuite pleinement dans *Letter, Part IV*, publié pour la première fois en 1985 : « singing [...] / Of the long nighthunt in the rock and passages toward the dark » (*LIF*, 377). *The Movie at the End of the World* date de 1973. Ce titre entre dans *Letter, Part III*, que McGrath commence à publier à partir de 1974 : « Laughter at the end of the movie at the end of the world / laughter » (*LIF*, 341). Le titre primitif du premier roman, *All But the Last*, est repris dans le long poème et donné comme consubstantiellement mcgrathien : « This Hand is the author of McGrath's Law : *All battles are lost but the last !* » (*LIF*, 288). La section VI de *Part II, Poète-guide*, s'ouvre sur : « _____ and always halftime at The Funeral [...] » (*LIF*, 264), titre d'une section de la section du livre ultérieur donnant à lire un extrait de ce qui deviendra *Part III (Passages, 91-131)*. Dans *Death Song*, « More News from the Labyrinth » (p. 44) se présente comme complément à *Echoes Inside the Labyrinth*.

⁷³⁴ Le poème est repris dans *NSP*, p. 18 et *Movie*, p. 10.

Le titre du long poème donne lieu à deux mises en abyme partielles: « “and *he* is to read – / [...] / [...] without a fri’nd in the world ! [”] » (*LIF*, 289-290) Et : « *Through that fatal weather, O Friend and Stranger – / You: reading the crystal of this page! – it was you I sought!* » (*LIF*, 378)

Les séries ou suites procurent le plaisir du rite : le fidèle sait d’avance à quoi s’en tenir, sur quelle fréquence recevoir tel message. Les livraisons successives de *Letter* ont pu ainsi procurer aux lecteurs qui les ont suivies, le plaisir d’en savoir plus sur Cal le Wobbly, acteur marquant de *La moisson* dans *La messe de minuit* ou encore sur Bill Dee le dompteur de mustangs, sympathique aîné pour le jeu d’*Adolescence*, revenu dans *La corvée de paille*. De telles retrouvailles ont aussi lieu par la voie des titres. La trop courte série des « Praises » s’échelonne sur 19 années faisant espérer un nouveau tour de force d’originalité dans l’approche, à chaque nouveau sujet « élémentaire ⁷³⁵ » traité. Exception à l’inclination à la transparence, le mystérieux de « From a Long Way Out of Pah-Gatzin-Kay » (1982)⁷³⁶ réapparaît dans « Near Pah-Gotzin-Kay » (*SP*, 1989, 174)⁷³⁷. Il semble que seul le bouche à oreille ait fait transiter l’information quant au référent du toponyme, mise en abyme d’un secret ⁷³⁸ d’une histoire minoritaire. Revenons enfin sur la *persona* d’O’Leary, créée en 1949 par le recueil *Longshot O’Leary’s Garland of Practical Poesie*, réactivée par son auteur dans un seul poème en 1973, « O’Leary’s Last Wish : In Case the Revolution Should Fail » (*Movie*, 184), mais perpétuée par des proches, certainement conscients de la pertinence de ce masque d’irlanlicité⁷³⁹. Cette vaste chambre d’échos fait venir le sourire de la reconnaissance mutuelle aux lèvres du lecteur ou un signe d’assentiment devant ces saluts amicaux à sa fidélité, gages de complicité, de compagnonnage, politique en l’occurrence.

Peut-on observer une stratégie particulière dans les auto-citations de la titrologie mcgrathienne ? Elles nous semblent avant tout signaler une volonté de cohérence, un désir de resserrer des liens. Il n’y

⁷³⁵ Dans le sens des *Odes élémentaires* de Neruda.

⁷³⁶ *Passages*, 142.

⁷³⁷ Deux occurrences du toponyme se trouvent dans *Echoes Inside the Labyrinth* (78 et 112), la seconde de celles-ci faisant partie de l’extrait de *Part III*, éponyme du recueil (*LIF*, 342).

⁷³⁸ *Supra*, note 163.

⁷³⁹ Joe Doyle, « Longshot O’Leary: Tom McGrath’s Years on the New York Waterfront »; Alice McGrath, « Longshot O’Leary Says It’s Your Duty to Be Full of Fury » (*Festschrift*, respectivement pp. 32-40 et 44-45); Reginald Gibbons, *Homage to Longshot O’Leary* (Duluth, Minnesota: Holy Cow! Press, 1999).

a pas d'auto-dérision. Un jeu de clins d'œil certes mais où se remarque surtout une convergence : la fin est partout. La dimension ludique de l'auto-référence par les titres y ramène de manière frappante. Dans « le chant qui finit », « le dernier souhait d'O'Leary », la dernière cachette de Geronimo, « le film au bout du monde », l'obscurité vers laquelle mènent les passages mais aussi la dernière bataille qu'on ne perdrait jamais. La fin individuelle est cependant clairement nouée aux fins collectives poursuivies. « Epitaph » propose de voyager de compagnie : « *compañero [...] let us journey together joyfully* » (*Figures*, 83). Le testament d'O'Leary le projette parmi ses « *fellow-death-workers* » au cimetière d'Arlington : « *I want to lie there and tick like a pulse among the defunct/ Heroes [...] / Agitating toward the day when these stony dead/ Shall storm up out of the ground in their chalky battalions* » (*Movie*, 184-185). La titrologie de McGrath pointe vers un ensemble quelle que soit l'adresse.

4. **Ambassades de l'œuvre**

4.1. **Les anthologies internes : cohérence, stratégies, impact**

Réunir une anthologie de ses propres poèmes entre dans une stratégie communicationnelle. On présente à nouveau au lectorat éventuel ce qu'il a manqué lors de la première publication. On sélectionne le meilleur pour donner une seconde chance aux textes. On s'adapte. On reconfigure son image. Dans quelle mesure les anthologies de la poésie de McGrath ont-elles contribué à la réévaluation de l'allotopie créée par ses poèmes – tant par la forme de *Letter* que par les contenus 'alter-américains' sinon anti-américains de nombreux textes tout au long de l'œuvre –, facilitant par là leur réception, ou au contraire perpétué ce différend, reconduisant l'invisibilité de McGrath ? C'est la question à laquelle nous voudrions répondre en examinant les cinq ensembles rassemblés entre le début des années 1960 et la fin des années 1980.

McGrath n'a jamais publié de volume de poèmes complets. Le sous-titre de *The Movie at the End of the World – Collected Poems* – est trompeur en ce sens que la sélection à laquelle il a été procédé est plus drastique que d'ordinaire, lorsque qu'il est annoncé qu'il s'agit d'œuvres rassemblées. Ce livre est le résultat d'un premier tri. Il relève donc du geste anthologique.

La réalité de la censure issue du maccarthysme apparaît bien dans le fait qu'alors que McGrath a achevé *Letter, Part I* en 1955, le poème n'est publié qu'en 1962 par Alan Swallow. Or, le livre

précédent publié par Swallow en 1955 – *Figures of the Double World* – s’est vu décerner un prix : « [it] was the unanimous selection of the four persons sitting as the jury for the first annual Swallow Poetry Book Award, given in 1954 ⁷⁴⁰ ». McGrath avait donc un éditeur tout trouvé pour son long poème. Sept ans se sont pourtant écoulés avant qu’Alan Swallow ne se lance.

McGrath n’était pas un poète du secret et tenait à ce que son œuvre soit diffusée ; le nombre d’anthologies dont nous disposons – relativement élevé par rapport au nombre total de livres publiés – atteste de ce désir. Sur les cinq, une seule n’a pas vu le jour. Elle se distingue par ailleurs des autres en ce qu’il s’agit d’un choix de textes, mêlant de façon thématique des extraits de *Letter, Part I* et des poèmes des autres livres ⁷⁴¹, que Robert Bly a conçu et voulu faire publier, un projet auquel McGrath a, plus tard, voulu donner suite. Rappelons qu’aucun extrait de *Part I* n’a été repris, du vivant de McGrath, dans une anthologie, entre sa parution en 1962 et sa réimpression avec *Part II* en 1970. Aux deux exemplaires du tapuscrit de l’anthologie – restée sans titre – auxquels nous avons eu accès, est jointe une note de l’auteur. Les deux versions de l’histoire de la non-publication se complètent, nous allons le voir, et les pièces du dossier montrent une soif d’être enfin lu – d’assurer une meilleure visibilité aux textes – et font bien percevoir l’obstacle à la lecture qu’a représenté la longueur de *Part I* ainsi que sa problématique anthologisation, entraînant la coupure des systèmes d’échos et la destruction de l’intensité narrative. La stratégie du ou des concepteur(s) du manuscrit était d’ailleurs probablement d’amener les lecteurs vers le *magnum opus* en usant d’extraits comme appâts. Les regrets exprimés par McGrath que cette sonde supplémentaire n’ait pu être lancée, et sa prise d’avis sur l’opportunité de cette publication auprès de plusieurs poètes proches, témoignent d’une quête de reconnaissance et ont certainement à voir avec la recherche du meilleur profilage possible pour que l’ami imaginaire accuse réception de façon plus franche.

⁷⁴⁰ Alan Swallow ou anonyme, « Figures from (*sic*) a Double World, *Thomas McGrath* », rabat de couverture (*Figures*).

⁷⁴¹ 1) Thomas McGrath Papers. Collection: OGL # 308, 2. 15. Elwyn B. Robinson Department of Special Collections, Chester Fritz Library, University of North Dakota, Grand Forks, North Dakota, 58202. [GF, 308, 2, 15]

2) Thomas McGrath Papers, 1977-1982. Box 1, folder 36, Northwest MN Historical Center, 1104 7th Avenue South, Moorhead, MN 56563, 212002. [M, 1, 36]

La note attachée au texte de Grand Forks dit ceci :

This is the only copy of a book selected by Robert Bly and – I believe – Donald Hall & Louis Simpson. It was submitted to Wesleyan & accepted. This was done about 1964-1965 when I was in Europe on the Amy Lowell Traveling Poetry Scholarship. I had told Robert he must clear the project with Alan Swallow. He/ they didn't do so & when I got back I had to ask Alan. He was strongly opposed because he wanted to do a selected poems. I had to withdraw the m[anu]s[cript] from Wesleyan. Eventually, Swallow brought out the *New and Selected Poems*⁷⁴².

This is a strange ms. It is much more thematic than I would have made it. I'd never have broken *Letter* into a bunch of short poems. Looking at it now though – I'd thought it lost and hadn't read it in years – I see that it does get to some aspect of the work. It would have been good to have Wesleyan publish it – it would have been *seen*. The Swallow book dropped straight down the well – though it kept bobbing up from time to time.

On peut penser que McGrath a écrit cette note sur la fin de sa vie, lorsqu'il pensait au classement de ses archives. L'autre note, dans le fonds conservé à Moorhead, dit simplement : « A selection of poems made by Robert Bly. None of my close friends (poets) liked it and I never sent it out ».

La réaction de Don Gordon, datée du 20 avril 1978, que McGrath a conservée, donne par contre un point de vue très intéressant sur les efforts déployés par McGrath pour la promotion de son œuvre et leur inefficacité :

[I]f you think of this book as a possible source of income, then disregard whatever I may say. [...] If you look at the book to see what it will do for the body of your work, then my comment might have some point.

Taken as a whole, the book seems to me to be a mishmash. I don't see any point to it. Of course, there are wonderful poems in it, many of which are among my own favorites. But it doesn't add up to something that could possibly add to your reputation. In short,

⁷⁴² Les dates ne concordent pas exactement puisque Swallow publie *NSP* en 1964 et que McGrath profite de la bourse de voyage en 1965. La soumission à Wesleyan du manuscrit préparé par Bly est par conséquent antérieure à 1964.

you have done all this before – many times as a matter of fact ⁷⁴³—and this collection is one of the least significant.

I have on my desk 11 books by Thomas McGrath. Some poems appear again and again. For some time I have been puzzled by this. I began to have a feeling that everything is getting thinner and thinner. The constant repetition of some poems makes one feel a kind of desperation. After all, the main body of your work exists, is known, can be read. Why does it have to keep coming out with new titles as though the repetition added something? To me it doesn't – it detracts.

Now in all these 11 books – and this new ms. makes it 12 – there are two solid and outstanding books. These are *Letter to an Imaginary Friend, Parts I and II*, and *The Movie at the End of the World*. A good deal of the rest is either trivial – to me – or repetitious [...].

Any other combination seems to me incapable of adding to your work or your fame or whatever. [...] As to the format [...], I personally dislike seeing parts and pieces of *Letter*. True, many can hold up as poems. But this whole *Letter* is really all of a piece and should not be dismantled. It is a lifetime. It is one poem or will be when you finally wind it up some day [...] (M, 1, 36).

Les anthologies publiées de McGrath rencontrent donc cette première difficulté. Comment être représentatives quand un pan entier – essentiel – de l'œuvre leur échappe ? Dans la note en préface à *The Movie at the End of the World*, il prend soin de préciser, comme pour renvoyer le lecteur à ce qui importe vraiment : « This book gathers together most of the short poems I want to save. HOWEVER IT DOES NOT contain work from my main project of recent years, the long poem *Letter to an Imaginary Friend*, except for two short sections which appeared to me first as autonomous pieces, were published separately and had a life of their own ⁷⁴⁴ » (*Movie*, vi). D'autre part, cette partie de son énergie créatrice, qui le portait, dès le second recueil, vers le poème long est, à partir de 1955, investie dans *Letter*, ce qui restreint la production de textes éligibles pour une anthologie et condamne donc à constituer les sélections à partir d'un fonds peu évolutif d'incontournables. Cette constatation faite, la question est d'essayer de déterminer si, dans la succession des quatre volumes considérés, on observe une

⁷⁴³ En 1978, McGrath a déjà publié trois anthologies : *NSP* (1964), *Movie* (1973), *Voices from Beyond the Wall* (1974).

⁷⁴⁴ « Return to Marsh Street » et « Praises ».

transformation qui réduit ou au contraire maintient le caractère allotopique du matériau retenu à un niveau constant.

New and Selected Poems représente 134 pages dont 37 d'inédits. *The Movie at the End of the World* est long de 188 pages dont 32 d'inédits. *Voices from Beyond the Wall* est une sélection de l'anthologie précédente. *Selected Poems 1938-1988* compte 180 pages dont 33 de nouveaux textes.

À en juger par la note manuscrite citée plus haut exprimant le regret qu'Alan Swallow se soit opposé à l'anthologie sélectionnée par Robert Bly pour préserver la sienne et la désolidarisation manifeste du poète vis-à-vis de cette dernière entreprise – « The Swallow book dropped straight down the well » – on est conduit à penser que c'est son éditeur plutôt que McGrath qui a présidé au choix des textes. *First Manifesto* est peu représenté dans les anthologies. Aucune conclusion ne peut donc être tirée de cette donnée. Particulièrement frappante par contre est la quasi-totale absence dans la première anthologie (exclusion ?), des poèmes, très explicitement engagés, de *Longshot O'Leary's Garland of Practical Poesie*. Quatre poèmes sur dix-neuf seulement sont retenus. On retire la même conviction du traitement de *To Walk A Crooked Mile*. Les poèmes contenant les références politiques les plus directes à la tradition révolutionnaire sont généralement écartés bien qu'ils soient très représentatifs de l'évolution de McGrath sans parler de la qualité propre de leur texture poétique : « The Dialectics of Love », « Men of the Third Millenium », « Blues for Warren » sont les omissions les plus notables. L'importante sélection de *Figures of a Double World* permet néanmoins de voir que certains des poèmes les plus provocateurs ont été omis, par exemple « Just above the Battle, Mother » ou « The Guardian Angel Won't Be Back » (pp. 21 et 26). L'intégralité de la section sur la guerre est conservée, y compris le très acerbe « Ode to the American Dead in Korea ». Peut-être le début de l'engagement américain au Vietnam et les critiques qu'il suscite rendent-elles stratégique, d'un point de vue d'éditeur, ce soutien indirect à la cause pacifiste.

Dans l'ensemble, nous dirions donc que cette première anthologie réduit de façon évidente les signes extérieurs du communisme de McGrath présents dans les recueils déjà publiés. Les nouveaux poèmes approchent des sujets plus proches des causes de la *New Left* : Africains-Américains, Indiens, questionnement de l'essence de l'américanité, environnement. La version de McGrath qui ressort du livre lisse ses aspects les plus problématiques pour un lectorat américain, de gauche certes, mais en

rupture d'allégeance aux formes traditionnelles (luttres syndicales) et fondateurs du mouvement communiste. Le livre, évitant les extrêmes, a pâti de la pâleur de ses couleurs.

La composition de *The Movie at the End of the World* est due à McGrath. La note introductive parle de « search of the order which any group of poems wants » (*Movie*, vi). Les lacunes ou omissions de l'anthologie précédente ont été comblées et l'œuvre n'est plus amputée de sa part d'« autre/ Rêve », jusque dans ses accents les plus provocateurs. On se trouve devant un parcours dont la cohérence est lisible et voulue comme telle. Pas de reniement ni de répudiation de la gauche communiste : une revendication plutôt de son héritage, et, à travers le nom d'Angela Davis, une réaffirmation de sa pertinence et de son actualité.

La cohésion voulue dans *Movie* est démontrée par l'unité de ton encore plus constituée de *Voices from Beyond the Wall*, « an inexpensive book [...], a kind of little sampler » (*Voices*, intérieur couverture) dont, à un poème près, tous les textes viennent de l'anthologie parue l'année précédente. Les titres des poèmes retenus indexent ce florilège comme appartenant à la littérature d'inspiration marxiste : « Poor John Luck and the Middle Class Struggle », « The Uneven Development of the Heart ⁷⁴⁵ », « In Praise of Necessity », « On the Memory of A Working-Class Girl », « Proletarian in Abstract Light », « O'Leary's Last Wish: In Case the Revolution Should Fail », « Rebellion ». Les noms de Pablo Neruda, Yannis Ritsos, Cisco Houston, présents parmi les titres, resserrent et recentrent le propos. Le livre est conjointement dédié à un homme et à une foule : « For E.P. Thompson : dear friend, poet, comrade, and helper/ For all of us:/ Sometime.../ In Pah-Gotzin-Kay » (*Voices*, 1). L'élection de Richard Nixon à la présidence en 1968 a confirmé tous les doutes de McGrath quant à l'efficacité et à l'ancrage idéologique réel des révoltés de la Nouvelle gauche. Ses deux anthologies mettent les choses au point.

C'est Sam Hamill qui a la responsabilité des *Selected Poems 1938-1988*. Les 188 pages de *Movie* sont représentées par 89 pages, le reste du volume se répartissant en trois sections couvrant les poèmes écrits depuis 1973 : une sélection de textes de *Passages Toward the Dark*, une de ceux d' *Echoes Inside the Labyrinth* et les nouveaux poèmes. Le poème choisi pour terminer le livre –

⁷⁴⁵ « [It] echoes the Marxist notion known as the uneven development of capitalism » (Stern, 1982, 110).

« Mediterranean » – est preuve de fidélité à l'idée communiste. Dans l'espace restreint réservé aux textes plus anciens, il faut noter que ce nouveau choix tient compte du remaniement effectué par McGrath dans *Movie* par rapport à la première anthologie. De plus, parmi les poèmes réintroduits par la révision de 1973 que ce *Selected Poems* – temporairement définitif – conserve, l'orientation militante, qui met l'accent sur la lutte, féroce, entre les classes, le racisme, l'aliénation, la nécessité pour le poète de s'engager, est maintenue, comme dans « A Little Song about Charity », rescapé de *Longshot O'Leary* :

The boss came around at Christmas –
Oh smiling like a lamb –
He made me a present of a pair of gloves
And then cut off my hands –
Oh and then cut off my hands.
(*SP*, 41)

Les façons d'anthologiser l'œuvre de McGrath s'assoupliront avec le temps. Si le découpage de sections de *Letter* dans le manuscrit préparé par R. Bly dénaturait le genre du poème, l'option retenue par E. Gershgoren-Novak de présenter une section entière du long poème à côté de poèmes brefs est tout à fait intéressante. De courts extraits d'interviews de l'auteur, voire de points de vue extérieurs à l'œuvre – comme celui qu'elle donne du vice-président sandiniste du Nicaragua (Gershgoren-Novak, 80-81) – pour contextualiser les textes et offrir un kaléidoscope permettant d'être tout de suite de plain-pied avec l'enjeu visé, sans perdre de temps ni trop se tromper, complètent cette autre approche de l'anthologie. Mais peut-être ne se justifie-t-elle que dans le cas de la poésie politique ou pour les poètes qui se sont constitués en groupe. Une anthologie fidèle à McGrath doit ne pas masquer ce à quoi il disait « non » :

YES

We were born here
In the trench of a dead tree
Where the revolutionaries gather
Passing the leaves one to another

(*Movie*, 171)

Au fond d'un rêve pastoral défunt, des feuilles sont passées de la main à la main. Feuilles mortes ou tracts, cela circule : comme la sève. « Oui » est approbation du processus préparatoire à la révolution, ébauche d'une vie nouvelle, cette croissance, mimée par la prosodie : un accent pour le titre, puis deux, puis trois, puis trois et demi – « revolutionaries » compte un accent secondaire à l'initiale – puis quatre.

4.2. La dénégarion de l'anthologisation externe

Dans *Labyrinthes*, la première section de *Part II* dont le cadre est la Grèce et plus spécialement Skýros, le je de *Letter* dit devoir s'interdire de se retourner. McGrath mêle les mythes. Ce je est Thésée, l'ami de Pirithoos descendu aux Enfers enlever Perséphone, puis contraint par une révolution à l'exil – sur Skýros justement – où il trouve la mort, accidentellement ou assassiné par le roi de l'île, Lycomède. Il est aussi Orphée qui, à regarder en arrière, tenté par l'élégie, risquerait de voir disparaître dans les ténèbres l'objet de sa quête, Hadès récupérant ainsi l'évadée. C'est ce scénario et cette scénographie de la mythologie grecque qu'utilise McGrath pour se défendre à l'avance contre ce retour sentimental, qui ne manquerait pas d'être le prélude à l'accueil du poète communiste dans le bercail de l'anthologisation :

The dead and the living – and to turn back toward them – that loved past –
Would be to offer my body to the loud crows and the crass
Lewd jackals of time and money, the academy of dream-scalpers, the mad
Congressional Committees on Fame, [...]

[...]

they'd cram my bonnet

With a Presidential sonnet: they'd find my corpse worth stuffing
With the strontium 90 of tame praise, the First Lady to flay me
For mounting in the glass house of an official anthology ...

catafalques

Of bourgeois sensibility

– Box A to Box Z ...

And my body to suffer

(As my soul) dismemberment ...

[...]

necessary –

not to turn back.

(LIF, 139-140)

C'est à dessein que nous avons choisi le terme de « dénégation », dans le sens où on peut dire « non » que ce soit « oui » en disant « oui » que ce soit « non ». Nous nous autorisons de cette interprétation, au vu du souhait manifeste de McGrath d'être mieux (re)connu dont témoignait sa volonté tenace de diffusion par le canal des anthologies 'internes'.

Il est cependant évident que le refus acrimonieux de se laisser enfermer dans l'anonymat ou le « zoo » d'une anthologie ⁷⁴⁶ s'est certainement ajouté à la critique acerbe de divers aspects de l'institution universitaire américaine que McGrath connaissait de l'intérieur, pour lui aliéner les faveurs de cette communauté vitale pour les auteurs. Il a, en ce sens, creusé sa propre tombe. Il a reproché à l'université la sélection sociale de fait, au temps de sa jeunesse (LIF, 42-50). Il a dénoncé sa pratique du jeu intellectuel de la médiation, où l'oxymore est roi : « And Marx and Bakunin/ At last at peace » (LIF, 48). Il a dénoncé son cautionnement d'un ordre réactionnaire – la société du Sud – au nom de la tradition littéraire, son rôle de superstructure, de 'fabricat' idéologique, éprouvé depuis le cœur d'un temple de la *New Criticism* oublieuse de l'histoire :

[...] Baton Rouge, Louisiana, the University there.

Where they had bought football, pianos, horses and donnish Oxonians,

To start a culture farm, a little Athens-on-the-bayou.

[...] And they all put in together and they got up

A tradition. [...]

[...]

And they got hold of Agrarianism –

Salvation – forty acres and a mule – the Protestant Heaven,

Free Enterprise! Kind of intellectual ribbon-development –

[...]

⁷⁴⁶ David Antin: « Anthologies are to poets what zoos are to animals », Geneviève Cohen-Cheminet, « “Poems for the millennium” : Jerome Rothenberg et Pierre Joris lisent Charles Reznikoff », in Paul Volsik (ed.), *Collage/ Montage/ Assemblage*, Cahiers Charles V, 34 (Université PARIS 7 – Denis Diderot) 119-135 ;121. [Cohen-Cheminet]

And all of them stoned :

On Donne etc.

[...]

That's how it was. Geeks, Cons and Lemon Men,

Guys with their intellects all ganted up out of the barbarian North

(*LIF*, 80 et 83).

Il a critiqué la mesquinerie qu'il jugeait être issue de la rareté de réelles idées nouvelles :

And the faculty members, each of them riding fence

On some King Ranch of the intellect: Texas talkers,

With running irons in their soogans and an eye for the maverick dogie

Of a new thought: would slap their brands on fast

And next fall sell it upriver to the slaughterhouse pens of the North.

(*LIF*, 94)

Il a enfin reproché à l'université sa trahison lors de la chasse aux sorcières: « Shot down under a bust of Plato by HUAC and AAUP » (*LIF*, 154). Autant de déclarations de guerres sur le front intérieur, qui se sont poursuivies jusqu'au bout, avec d'évidentes conséquences sur la diffusion de l'œuvre.

5. Éléments d'une allotopie épique américaine

5.1. 'Provocabulaire'

McGrath savait quel pouvoir de provocation avait la moindre concession affichée au monde communiste et à l'URSS en particulier. En 1963, CBS avait forcé Bob Dylan à exclure « Talkin' John Birch Paranoid Blues » de l'album *Freewheelin'*, satire visant la *John Birch Society*, groupe connu pour sa propension à voir des complots communistes partout. Le je de la chanson vient à bout du vague à l'âme que lui cause le sentiment d'une invasion, en rejoignant la formation d'extrême-droite et, plein d'ardeur, va de découverte en découverte: « Followed some clues from my detective bag/ And discovered they wus red stripes on the American flag ⁷⁴⁷ ».

⁷⁴⁷ Bob Dylan, *Lyrics 1962-1985* (1987; London: HarperCollinsPublishers, 1994) 28.

On découvre un usage de cette provocation calculée au détour du manuscrit de *Letter, Part I* : un mot mime l'infiltration par les Russes. En Louisiane, le froid de cet hiver 1939-1940 amène les bourgeois à se constituer des réserves importantes de nourriture (*LIF*, 12). Encore faut-il trouver où les stocker. Le premier jet du texte s'étend en invective à l'endroit de cette haute société du Sud et du Sud réactionnaire en général ; il s'agit d'une expansion du passage (conservé dans la version définitive) « while half of Baton Rouge/ Pisses in the freezing street ». Les tuyaux ont gelé mais l'autre moitié de la ville refuse de se rendre à l'évidence et de s'abaisser à recourir à de tels expédients. McGrath avait d'abord eu la main plutôt lourde en propos scatologiques : « Widows of Civil War Generals, too proud to fart// ... the Klan .../The Fugitive School of Poets, the Ancient Order/ Of Texans tamping their turds ⁷⁴⁸, / distended, flatulent ». Il représentait tous ces ennemis politiques transformant leurs toilettes en garde-manger, fidèles, en toutes circonstances, à leur logique de l'accumulation : « They are hanging (fresh ?) sides of beef/ In the frost-hung [mot illisible] of their frilly johns ». Dans la version publiée, tout le scatologique a disparu et nous lisons : « (They are hanging fresh sides of beef/ in the frost-bound dachas of their morning-rooms, » (*LIF*, 12). Quelle invective plus efficace que d'associer un vocable russe au nom de votre pire ennemi ?

I've learned to hate Russians
 All through my whole life
 If another war starts
 It's them we must fight
 To hate them and fear them
 To run and to hide
 And accept it all bravely
 With God on my side ⁷⁴⁹.

Le geste est maintes fois répété. Rappelons tout le jeu sur la rougeur, à la moindre occasion, fournie aussi bien par la mythologie irlandaise que par la toponymie ou les peuples premiers du continent

⁷⁴⁸ Une variante, également abandonnée, était : « clenching their sphincters ».

⁷⁴⁹ Bob Dylan, « With God on Our Side », *Lyrics, 1962-1985* (1987; London: HarperCollinsPublishers, 1994) 133. [Dylan]

américain. Les premières partenaires du je sont autant de « summer manifestoes » (*LIF*, 33). Le visage du détestable « Bouddha luthérien réfrigérant » très soucieux de ses intérêts personnels, qui reçoit le jeune bachelier et son père pour leur énoncer, sans état d'âme, des conditions financières qui s'avèreront fatales à cette première année d'études, est gratifié d'un calembour qui collectivise son nez : « the cold col of his nose », en abrégé « kholkoze » (*LIF*, 43). La Sibérie revient plusieurs fois, attachant un sens mélioratif ou péjoratif à l'unité de sens qualifiée, mais il y a manifestement jouissance à se mettre le mot à la bouche : « [...] a cloud of bankers like Siberian wolves » (*LIF*, 58) ; « Cham, the North and the Northwest/ Demon : while the great Siberian highs wheel in », « hautes pressions sibériennes » (*LIF*, 283) ; « his internal Siberia » est-il dit de Packy, le très radical Irlandais du chantier naval (*LIF*, 189). Un hiver rigoureux est qualifié de « perfect Red Peril » (*LIF*, 62). Karl Marx apparaît ici et là : « “Expropriate the expropriators – that’s Marx [...]” » (*LIF*, 66) ; « In that round song, Marx lifted his ruddy/ Flag ; and Bakunin danced [...] » (*LIF*, 70). Les concepts marxistes ont cours. Le je s'assigne un rôle dans la lutte des classes : « To elaborate the iconic dynamite of the authentic class struggle » (*LIF*, 142). La pomme et la grenade sont dites « prolétaires ». Il y a traduction de « Workers' Councils » en « (soviets) » dans la vision proposée du Portugal de la Révolution des Œillets. Dieu le père ? « He's only the bankers' darling, the Metaphysical Power/ Begat out of labor and surplus value » (*LIF*, 345). Un épisode la vie de Lénine sert à je de leçon et de guide, devant le retournement des syndicats américains après 1945 (*LIF*, 167). Celui qu'avec son frère ils ont voulu tuer parce qu'il menaçait la famille d'expropriation est appelé « kulak-cum-banker » (*LIF*, 312) : « [...] we have waited a long time for the Kulak/ To come into our sights ! » (*ibid.*, 313) On le recroise dénommé « Latter-Day Kulak » (*ibid.*, 324). À la recherche du mot qui ferait admettre au prêtre que l'enfant qu'il a devant lui puisse être un pécheur confirmé, le je lance « Nichivoism... » (*LIF*, 329) du russe « nichivo » pour « peu importe ». Les pauvres – « the have-nots » – sont russisés en « Nogotnicks » (*LIF*, 147) ou « Gottanogotnicks » (*LIF*, 190) par opposition à la « Morgan's Allgotnick's Bank » (*LIF*, 183). Un toponyme aux allures de code secret et qui sonne vaguement comme « North Dakota », veut signaler le franchissement du Rideau de Fer : « Nem Mukodik utca » (*LIF*, 151)⁷⁵⁰. « Vladimir Illych/ McLenin »

⁷⁵⁰ A. Cazé nous a fourni ici la clé de l'énigme : « *Nem Mukodik utca* est du hongrois. *Nem* signifie “non”,

se trouve, nous l'avons signalé, dans la généalogie du « McWrath-bearing tree » (*ibid.*, 370-371). Plusieurs figures incontournables de l'histoire du communisme – de Che Guevara à Mao Zedong, en passant par Engels, Staline ou un précurseur tel Anacharsis Cloots – sont présents dans le long poème.

La provocation jubilatoire de *Letter* s'appuie sur quinze années d'écriture militante qui ont mis en place avec méthode, très explicitement, les cadres de la pire défamiliarisation idéologique qui soit pour un censeur américain de la Guerre froide. Sans nous attarder pour l'instant sur la forme, donnons quelques échantillons de ces contenus. « The Heroes of Childhood » présente une version de la vision manichéenne du Bien et du Mal dans l'enfance, qui prend l'exact contrepied du grand récit national : « We saluted the outlaw whose heart was pure/ [...] / Big Bill Haywood or Two Gun Marx,/ Who stood against the bankers and all their works – / They robbed the rich and gave to the poor » (*TWCM*, 40). Ainsi, « Fanfare for a Procession of Heroes » récuse le titre de héros que décerne la nation américaine à ceux qui ont combattu pour ses intérêts, victimes de la conspiration capitaliste :

For heroes are the scapegoats of this society,
All children of Abraham. [...]
[...]
Therefore we praise those who are not part of that tradition,
Lenin in October, yourself in the last strike,
Stalin at Tsaritsyn, Foster in the company towns;
(*Longshot*, 26).

Ce texte de 1949, on le voit, choisit aussi ses figures exemplaires dans l'autre camp. De même, « Vision of Three Angels Viewing the Progress of Socialism ⁷⁵¹ » questionne la nécessité de trois piliers du système capitaliste : un système bancaire servant ses intérêts propres, le darwinisme social et une religion qui promet la récompense dans l'au-delà. Le premier ange s'appuie sur ce qu'il voit en Europe

működik est une forme du verbe “agir” (et aussi “travailler”, “être au travail”, “être en action”, “faire marcher” “fonctionner”, “activer”, etc.), et *utca* veut dire “rue”. Donc, grosso modo, la traduction serait *Unemployment Street... Rue Sans-Travail. (munkanélküliség = unemployment, munkas = worker)* ». Ceci renforce l'isotopie « Pays de l'Est / Franchissement du Rideau de Fer / Travailleurs ». Le poème se poursuit sur une autre image, au sens voisin, du cauchemar californien de l'Après-Second Guerre mondiale : « Quartier Sauvequieputville ».

⁷⁵¹ Sam Hamill et McGrath ont conservé ce poème dans l'anthologie-bilan de 1988, preuve que McGrath n'a rien renié du credo de ce texte.

de l'Est. Le second dit en creux que l'Amérique est folle. Avec le socialisme, « Even bughouse nuts don't want to be Julius Caesar ». Le troisième parle du royaume des cieux comme d'une association de malfaiteurs : « I fell away from the flesh and into the hands of heaven » (*Longshot*, 17).

Le geste de provocation s'interprète au moins de deux façons. Ces contenus sont destinés à faire office de révélateur de l'idéologie américaine, à lui faire avouer son existence alors qu'elle se donne pour évidence et transparence. D'autre part, en des temps d'hostilité, que reste-t-il au poète communiste contre l'oubli orchestré sinon un rappel, battu par ses textes, un rappel mémoriel, autre compactage, travail de rhapsode ? « La littérature épique, celle qui entend conforter une communauté dans son destin et d'abord son identité, provient beaucoup plus naturellement (ou obscurément) de victoires incertaines ou ambiguës [...] ou de défaites de cette communauté. [...] La défaite comme appel de la passion épique : "Sa voix avait la tranquille fierté des étendards dans la poussière" [...] L'épique est et exprime la pulsion de ceux qu'une même menace ou une même défaite en un même lieu rassemble » (Glissant, 1996, 32-33). Chanter la victoire des anciens vaincus répond à ce critère, surtout s'il s'agit de faits d'armes. « Thinking of the Olympic Rifle Matches » (*Figures*, 29) évoque la défaite des Américains face aux Russes aux épreuves de tir des jeux olympiques d'Helsinki en 1952 : trois médailles d'or et une d'argent pour les seconds contre deux médailles d'or pour les premiers. L'occasion est trop belle et McGrath la saisit avec jubilation, écrivant cette pièce courte marquée au coin de l'épopée :

Sitting Bull's ghost-laughter shakes
The hand of the marksman on the grass
Who hears the tick-tocking firearms tell
Another time has come to pass
As Ivan's rifle zeros in
And carries off the loving cup –
Hard times when the Pioneer
Is being out-shot by the Bear.

And Davy Crockett's dead and gone
Whose knife-flash lit the Alamo,
And Daniel Boone and his coonskin cap
Have entered the continent. Texas Joe,

Wild Bill, and homiletic Deer-
Slayer whose rifle never missed –
A greater marksman cut them down.
[...]
The blindness of the hero's pride
Has driven him eyeless from the stage,
Turned all his glory into myth,
His power into senseless rage.
Thersites, practical man, destroys
The City with a formula,
While Achilles famous sword
Could only turn Scamander red.

La rougeur conquérante change de camp. C'est à présent Thersite – antérieurement cantonné dans son rôle comique de traître – qui inflige la correction.

L'épique et son goût pour les héros dans la défaite ou la victoire des défaits serait-il un genre indésirable chez les récitants du pragmatisme conquérant américain ?

Une troisième lecture de ces provocations et manquements apparents à l'esprit de sérieux chez McGrath serait d'y reconnaître une caractéristique des productions culturelles des « Wobblies ». Il se montre peut-être plus « wobbly » que communiste dans *Letter*, nous l'avons dit. Mais si la forme est irrespectueuse, les contenus provocateurs épousent aussi la bipolarisation de la Guerre froide. McGrath jouant sur les deux tableaux – comme communiste « wobbly » et partisan de l'Union Soviétique – on peut se demander quelles conséquences a, au plan de la réception, cette addition de discordances.

5.2. Mise en question de l'exemplarité des guerres étatsuniennes

L'épopée, comme l'affirme Hegel, est rarement un chant de la paix. McGrath n'a pas fui la guerre. Il souhaitait partir pour l'Espagne dans les Brigades internationales. S'il n'en avait tenu qu'à lui, il se serait fait mobiliser plus tôt, dès l'entrée en guerre des États-Unis, pour aller combattre le fascisme. Le corpus de ses textes en relation avec la Seconde Guerre mondiale la montre cependant sous un jour qui n'a rien d'exemplaire.

« Tu veux savoir mon nom le plus connu, Cyclope ? je m'en vais te le dire ; mais tu me donneras le présent annoncé. C'est Personne, mon nom : oui ! mon père et ma mère et tous mes compagnons m'ont surnommé Personne⁷⁵² ». Le « Preacher Noone » qui s'adresse à Dieu réfère *La guerre* à l'épopée homérique. Glissant place celle-ci parmi « les œuvres du questionnement, l'épique [...] problématique (où est donc l'Orient, où l'Occident ?) » par opposition à « la machine souveraine de l'*Énéide* ou de *La Divine Comédie*, où il n'est plus question d'interroger, de mettre en vertige, d'être errant et fixe en même temps » (Glissant, 1996, 34). L'aviateur « Personne » ne pourrait mettre davantage en vertige : « “Put me down, God,” Preacher Noone says. “Put me down./ Here I am, 10,000 miles up and I'm flyin' blind;/ Got no wings, got no airplane, got no passport – I say to you, God,/ Put me down, Sir” » (*LIF*, 98). Et si McGrath finit la guerre comme « orientation Sergeant », le poème d'ouverture consacré à ce moment de son 'je-persona' le place sous le signe de la désorientation. Le moins qu'on puisse dire c'est que la destination n'est pas manifeste :

The stormy midnight. A scatter of stars scuds north
Under the rip-tooth clouds.

The little lost towns go by,
Towns of the dark people: a depot, a beer joint, a small
Fistful of lights flung east as the red-ball train goes past.

So we went north, taking a trip toward a war,
[...]
Went through the town of Buffalo, where once, with my father,
We stopped in the eye of a dust storm and I heard
The rattling freight go by.

Went through there now –
Whistling fistful of light blown east toward the morning,
Toward what was becoming our Past – ten miles north of home
And eight years into that older and colder dark
I once was strange to.

⁷⁵² Homère, *Odyssée*, trad. et ed. Victor Bérard, 3 vol. (1924 ; Paris : « Les Belles Lettres », 1959) vol.2, pp.43-44).

("This train ain't bound for glory," says Preacher Noone. "This train
Ain't bound for glory: Put me down God, please Sir.")

History:

Blown past the headlights to windward.

2. West to Seattle and a cold camp.

Got our ship in that harbor,

And the first sailing we did was to circle around for a day

Like an old dog nosing the place he intends to lie down.

Correcting the compass, that was, so we wouldn't sail toward the wrong war.

North, then on the Inside passage [...]

(LIF, 98-99)

Cette ouverture indexe la guerre telle que la vécut McGrath sur l'isotopie d'un destin national déboussolé, thématique présente dans *Départs*, l'ouverture du livre : écrivant de la longitude où le mouvement d'expansion conquérante de la nation américaine a atteint sinon son terme du moins un seuil de son épuisement – Los Angeles en Californie –, le poète disait ses propres incertitudes quant au sens général de cette marche et rapportait un récit de voyageurs qui semblait corroborer sa confusion :

"They came through the passes,

they crossed the dark mountains in a month of snow,

Finding the plain, the bitter water,

the iron rivers of the black North.

[...]"

[...] A long journey ago,

Most of it lost in the dark [...]

In the night of the compass [...]

[...]

I do not know what end that journey was toward.

– But I am its end . [...]

[...] The journeying destination [...]

" [...]

North, said the mossy fur of the high pines.

West, said the colored stone at the sulphur pool.”

(LIF, 3-4)

Le voyage du soldat McGrath – un très réel trajet en train de trois jours entre Jersey Station et Seattle – paraît reproduire celui de ces premiers aventuriers : mêmes ténèbres, même intrication directionnelle source d’égarement. Le monde de l’homme rendu à son espace horizontal défile au rythme du chemin de fer. L’homme n’est plus complètement aveugle mais l’obscurité y est tenace et les lumières – des lueurs plutôt – y sont fugaces. La tempête y assombrit le cœur de la nuit, elle-même encore redoublée du fait de la couleur de peau des habitants des agglomérations le long de la voie ferrée : « The stormy midnight. [...] / The little lost towns go by, / Towns of the dark people [...] / [...] as the red-ball train goes past ». La pauvre clarté de poussières d’étoiles est avalée par les crocs des nuages : « A scatter of stars scuds north / Under the rip-tooth clouds ». L’image empruntée à Hart Crane – « A rip-tooth of the sky’s acetylene ⁷⁵³ », extraite du long poème qui fut une étincelle d’inspiration pour McGrath – est ici privée de toute sa luminosité. La localisation géographique de ces agglomérations où vivent des gens de couleur sombre est incertaine. Visions du Sud ⁷⁵⁴, terre du blues ? Seul l’aval du texte nous renseigne quant à la nature et à la direction du mouvement : « the red-ball train goes past. / [...] West to Seattle ». Mais au fait, qu’est cette poignée de lumières jetées vers l’est ? « A small / Fistful of lights as the red-ball train goes past ». C’est autant la petite ville que le train sans arrêt vient de traverser que l’image des escarbilles que le mouvement vers l’ouest de ce même train précipite dans la direction opposée. Deux mouvements opposés ne s’annulent-ils pas ? Si bien qu’on n’attendait pas le connecteur logique au moment où il arrive : « So we went north taking a trip toward a war ». La fenêtre de clarté se referme d’ailleurs aussitôt avec une nouvelle complexification du sens du mouvement. Le narrateur nous dit être en train d’effectuer une boucle. Il repasse dans ses propres traces, par Buffalo, dans le Dakota

⁷⁵³ « To Brooklyn Bridge » (Crane, 2).

⁷⁵⁴ Qu’il y ait eu jadis ailleurs que dans le Sud de petites agglomérations le long des voies ferrées à population majoritairement noire est un fait. Les compagnies de chemin de fer – tant la pose des voies que leur exploitation – ont, aux beaux jours du rail, constitué une source d’emploi importante pour les Africains-Américains . Cependant le choix de la vignette « Towns of the dark people » alors qu’il s’agit d’évoquer un trajet est-ouest dans le nord des Etats-Unis entre dans une stratégie de construction isotopique. Plus que l’isotopie du blues – sur laquelle nous reviendrons – c’est celle du brouillage des directions qui nous intéresse ici.

du Nord en l'occurrence. Et le souvenir qui resurgit est celui d'une immobilité forcée, le narrateur et son père ayant été contraints à s'arrêter dans l'œil d'une tempête de poussière, entendant à travers le voile de cette cécité momentanée, un train de marchandises passer en bringuebalant vers une destination invisible : « Went through the town of Buffalo, where once, with my father,/ We stopped in the eye of a dust storm and I heard/ The rattling freight go by ». En une reprise-variation-élaboration caractéristique du blues, l'image de la poignée de lumière revient ensuite, brouillant plus encore la direction du déplacement. Les lumières singulières – « lights » – est-ce la vitesse ? – se sont totalisées – « light » – et le qualificatif « sifflante » – « whistling » – appliqué à « la poignée de lumière » plaiderait pour l'hypallage et une interprétation univoque : c'est la locomotive qui fonce dans la nuit, vers Seattle ! Mais la seconde moitié du vers inverse le sens de la lecture : « emportée vers l'est et le matin, ». Nous allions vers l'ouest, n'est-ce pas ? Mais non sans une certaine hantise puisque le mouvement va à rebours de la lumière, lui tourne le dos. C'est à ce point du texte que le temps se mêle à l'espace pour achever la tâche de complexification que McGrath semble s'être assigné ici : « Whistling fistful of light blown eastward toward the morning,/ Toward what was becoming our Past – ten miles north of home/ And eight years into that older and colder dark/ I once was strange to ». Le décryptage du texte par recouplements avec d'autres traitements du même épisode fait arriver au scénario suivant : de nuit, le train et son chargement de soldats en route vers la côte ouest, passe à quelques kilomètres à peine au nord du pays natal de McGrath. La locomotive laisse dans son sillage, qui s'éloigne vers l'est, une poignée de feu constituée de fragments de houille incandescents. Le train ne cessant de progresser vers l'ouest, donc de s'éloigner de l'est (relatif) natal, ces particules enflammées volent vers ce qui est en passe de devenir le Passé. Cette retraversée de Buffalo, North Dakota, replonge McGrath dans cette nuit américaine de la tempête de poussière huit ans en arrière lorsque, partant poursuivre ses études à Fargo et conduit par son père, la visibilité zéro les avait immobilisés, leur mouvement se poursuivant par la seule ouïe à travers la perception du passage d'un train de marchandises qui aurait pu être celui qui emporte à présent McGrath vers une obscurité plus grande encore, celle de la nuit de l'hiver arctique, amplification maximale de ces nuits redoutées ⁷⁵⁵. Toute forme de rectilinéaire – récit ou grand récit national – est ainsi défaits par

⁷⁵⁵Pour le trajet vers Fargo : « In the rattling Ford, through the black stopes of a dust storm/ From Sheldon to Buffalo./ Stopped in that dead of night,/ The midnight noon of nineteen-thirty-five,/ Becalmed in a dark our

ces méandres. Le transport de troupes qui tourne en rond vingt-quatre heures afin de régler ses instruments de navigation parachève la perception de l'épique de la Seconde Guerre mondiale comme « problématique » au sens où Glissant entend ce terme. Un bref montage d'extraits de poèmes hors *Letter* montre comment l'isotopie d'un affolement de la boussole articule la dimension épique de la destinée nationale à ces ballasts de réel que porte le poème et qui sont les météores des Iles Aléoutiennes et l'aimantation auprès de la personne aimée, dont l'absence sous ces latitudes inclémentes est d'autant plus durement ressentie : « Here where the winds marry all meridians/ Here at the whoresbed of past and future ⁷⁵⁶ ». « I'm blind as a bat./ [...] Am going on instruments, my private weather/ Socked in zero zero. [...] But the light fails on the hills, the voice is lost in/ The night of the army, or even in death, its/ Big Fog ⁷⁵⁷ ». Absents « my lodestar, my bright and ultimate North,/ Marrying all points of my personal compass ⁷⁵⁸ ».

Si le chemin de fer vers l'ouest a pu sembler véhicule et symbole d'un destin national épique et donc voie royale de tous les espoirs, sa destination, dans *La guerre*, ne se définit plus en définitive que négativement. Finies les destinations glorieuses de la « one nation under God ». Ce serait plutôt « one nation underdog » par le biais de Woody Guthrie, qui hante la voix du « pasteur Personne » puisque ce dernier lui emprunte le titre de son autobiographie, *Bound for Glory*, l'affectant d'une modalité négative : « This train ain't bound for glory », envers de l'envers de l'envers du Rêve américain. « Here am I, 10,000 miles up » est un écho évident de « 900 Miles », la chanson de Cisco Houston compagnon de Guthrie et comparse du « Ramshackle Socialist Victory Party » : « I'm nine hundred miles from my home/ And I hate to hear that lonesome whistle blow,/ That long lonesome train whistling down » ⁷⁵⁹. Voilà la *Manifest Destiny* malmenée.

headlights could not pierce/ And my father gave me advice [...] / I heard the wind howl in the night of the dust:/ Somewhere a freight was poking a snout of sound/Through all that flying real estate » (*LIF*, 40). Quant au voyage vers Seattle, le complément d'information se trouve dans « The Repeated Journey » : « Again and again I make the intolerable journey/ First three days in the locked train, passing my home/ On the stormy midnight when no light burns and all the houses/ Are shut » (*Figures*, 42).

⁷⁵⁶ « Wounds in the Rain » (*TWCM*, 77).

⁷⁵⁷ « A Letter For Marian » (*TWCM*, 66)

⁷⁵⁸ « Celebration For June 24 » (*TWCM*, 69).

⁷⁵⁹ Cisco Houston, *Cow-Boy Ballads and Rail-Road Songs*, Le Chant du Monde.

Une définition très générale de l'épopée dit ceci : « long poème à la gloire d'un héros ou d'une nation, mêlant souvent le surnaturel et le merveilleux au récit des exploits et des hauts faits » (Aquiens, 130). En fait de héros, il y a – outre « Personne » – Ajax ici affublé d'un sobriquet calembourdesque qui le réduit à des proportions très humaines, alors que le personnage ne manquait pas de hauteur. Nous l'avons déjà croisé :

[...] From those days it's Cassidy I remember
Who worked on the high steel in blue Manhattan
And built the topmost towers.

Now, on our island,
He was the shit-burner. He closed the slit-trench latrines
With a fiery oath.

When they had built permanent structures
And underlaid them with the halves of gasoline drums,
He took the drums out on the tundra in the full sight of God
And burned them clean.

Stinking, blackened, smelling
Like Ajax Ajakes, he brought home every night
[...]
Brought home mortality, its small quotidian smell.

That was a hero come home! [...]
(LIF, 105-106)

Que cet « Ajax-WC » soit, pour la voix auctoriale, un héros à célébrer ne fait aucun doute. La question n'est pas là, pour l'instant. Il se passe que le guerrier de l'épopée classique est privé de faits d'armes. De même Jason n'est-il plus un sujet propre à l'hyperbole que par la hauteur de ses exploits autoérotiques :

(The machine-gun's colored sperm is arching over the harbor
In a Blindman's Fourth of July, where no man may speak,
And the hunting Hands – Oh Jesus Jason John Thomas –

In the high Oh Jerusalem fleece of the incoming fog,
Golden: in new-come sun: up to their balls in the sky):
(LIF, 108)

Son nom n'est plus qu'une poignée, un instrument dont on joue par le bout – « J ». Un feu d'artifice de graines de jésus tiré par une borgne étranglé en direction de la toison dorée du brouillard, voilà à quoi son exploit se résume. Il y a bien célébration de la nation – « a [...] Fourth of July » – mais celle-ci en appelle à des pratiques très privées. Il n'y a que « Personne » qui soit héros⁷⁶⁰. Mais c'est un héros moderne, à oser ainsi donner un ordre à Dieu.

Lorsque le président Reagan désigne l'URSS comme « L'Empire du Mal » ou que George W. Bush part en croisade contre l' « Axe du Mal », les guerres américaines prennent une allure d'éternité. McGrath remet en cause le bien-fondé de ce cycle infini : « [...] a government at wars i.e. the cold, the Korean, the Pretend/ (Against Russia) the Holy (against Satanic citizens the likes of/ Myself) » (LIF, 194). En 1955, il publie « Ode for the American Dead in Korea » : il en généralisera la portée en changeant « Korea » pour « Asia » pour la seconde anthologisation du poème en 1973. Il apparaît tout aussi clairement à McGrath que le soutien inconditionnel apporté par les États-Unis à un Israël belliqueux ne peut se prévaloir d'aucune visée éthique : « [...] they set up that/ Arab shooting gallery on the Great Plains of Texaco/ In the Gaza Strip ⁷⁶¹ » (LIF, 287). En ce que le projet de ces guerres prétend s'inscrire dans la *Manifest Destiny*, leur opposant systématique est donc traître à la patrie. En écrivant de tels poèmes, McGrath condamne incontestablement sa postérité institutionnelle dans son pays : la valeur littéraire devient seconde par rapport à la teneur du message qui explique le mécanisme de la fabrication du citoyen-soldat américain.

ODE FOR THE AMERICAN DEAD IN ASIA

1

God love you now, if no one else will ever,

⁷⁶⁰ L'ironie de cette phrase ne doit pas nous échapper.

⁷⁶¹ « Shooting gallery » est utilisé une première fois en rapport avec les Indiens (*supra*, deuxième partie, IV, 4.1.)

Corpse in the paddy, or dead on a high hill
In the fine and ruinous summer of a war
You never wanted. All your false flags were
Of bravery and ignorance, like grade school maps:
Colors of countries you would never see –
Until that weekend in eternity
When, laughing, well armed, perfectly ready to kill
The world and your brother, the safe commanders sent
You into your future. Oh, dead on a hill,
Dead in a paddy, leeches and tumbled to
A tomb of footnotes. We mourn the changeling: you:
Handselled to poverty and drummed to war
By distinguished masters whom you never knew.

2

The bee that spins his metal from the sun,
The shy mole drifting like a miner ghost
Through midnight earth – all happy creatures run
As strict as trains on rails the circuits of
Blind instinct. Happy in your summer follies,
You mined a culture that was mined for war:
The state to mold you, church to bless, and always
The elders to confirm you in your ignorance.
No scholar put your thinking cap on nor
Warned that in dead seas fishes died in schools
Before inventing legs to walk the land.
The rulers stuck a tennis racket in your hand,
An Ark against the flood. In time of change
Courage is not enough: the blind mole dies,
And you on your hill, who did not know the rules.

3

Wet in the windy counties of the dawn
The lone crow skirls his draggled passage home:
And God (whose sparrows fall aslant his gaze,

Like grace or confetti) blinks and he is gone,
 And you are gone. Your scarecrow valor grows
 And rusts like early lilac while the rose
 Blooms in Dakota and the stock exchange
 Flowers. Roses, rents, all things conspire
 To crown your death with wreaths of living fire.
 And the public mourners come: the politic tear
 Is cast in the Forum. But, in another year,
 We will mourn you, whose fossil courage fills
 The limestone histories: brave: ignorant: amazed:
 Dead in the rice paddies, dead on the nameless hills.
 (*Movie*, 102-103)

Le drapeau, Dieu, l'école primaire, les dirigeants du pays, apportent tous leur contribution à une formation du gouverné qui le prépare à tuer et à mourir sans réfléchir pour que les marchés financiers soient florissants. Il s'agit bien d'une conspiration malfaisante qui intègre dans son fonctionnement, récupère, par le deuil officiel, le bénéfice des morts dont elle est la cause et enrôle la beauté de la nature pour 'couronner le tout'. La voix auctoriale démystifie un courage qu'a alimenté l'ignorance.

5.3. Des aspects non-démocratiques de l'Amérique : représentation du maccarthysme

Pour McGrath, le maccarthysme s'est traduit par la perte de son emploi à Los Angeles State College. Lorsque dans la section VI de *Letter, Part I*, le narrateur revient à la ferme familiale, la raison de ce retour est le manque de moyens des parents dû aux conditions objectives, faites de facteurs climatiques et de conjoncture économique. La situation personnelle du jeune homme – contraint d'interrompre ses études, à regret – était explicitée par des dialogues, dans le manuscrit : « Don't feel bad, Tom, that you had to quit./ You'll make it yet. Next year the crops will be better./ You'll get to college yet. Don't worry about it » (*LIFms*, 52). Le poème qui sera publié gomme les sentiments du je. Il y a ellipse de « l'anecdote » de l'abandon forcé des études, du départ de l'université cette fois-là : le particulier est mis en perspective dans une généralisation autobiographique inspirée par les circonstances de l'écriture du poème, commencée après le licenciement pour raisons politiques. « Back and busted from another of my universities » (*LIF*, 53) fait d'une pierre deux coups – ce que souligne

l'allitération de *back and busted* – en dénonçant l'exclusion de l'université américaine en général : le maccarthysme est-il l'exception ou la règle ? Le délit d'opinion pour liens avec le *Communist Party of the USA* ou la pauvreté ont produit le même résultat. Mais ce que la généralité sous-entend, c'est que ne pas épouser la politique de l'argent ou ne pas avoir d'argent contrevient pareillement à l'idéologie étatsunienne. Le maccarthysme est la confirmation d'un état endémique.

« The Guardian Angel Won't Be Back », où le destin de l'ange rappelle celui de l'albatros de « The Rime of the Ancyent Marinere » et du Christ dans la légende du Grand Inquisiteur, transpose la chasse aux sorcières en affaire entre Dieu et les hommes, prenant acte, sous ce vocabulaire religieux, de l'initiative d'Eisenhower profitant du contexte pour inclure « one nation under God » au *Pledge of Allegiance* et reconnaissant une pérennité américaine à l'exclusion d'hérétiques, par une nation fondamentaliste protestante :

Wing-clipped and crackling with light, the blind
Angel roars in at deck level, past
The machine guns of grace, all banging away
As the bishops let go a canonical blast –

And falling like Lucifer, shot down in flames,
The heavenly guest lies dead on his back.
The Unheavenly Activities Committee
Investigates and laments the lack

Of Faith (an article scarcer than those
Blest relics that shot the angel down)
Which sends God's proletariat
Spying and eyeing and snooping around –

For God knows nothing on earth is amiss –
Isn't the Savior nailed to the Cross?
The poor are easy laid in their graves,
And what's never been had can never be lost.

(*Figures*, 26)

On aura reconnu la *House Un-American Activities Committee* dans ce « *UnHeavenly Activities Committee* ».

5.4. Le non-culte des pères (Fondateurs)

Depuis le cœur du maccarthysme, McGrath ne se berce d'aucune d'illusion quant au pouvoir rédempteur des sources de la république américaine. Et sa démarche, ici encore, est singularisante :

« McGrath's dismissal of the founders becomes even more revealing when placed in the context of his modernist predecessors ⁷⁶² ». D.H. Blake fait l'inventaire de toutes les entreprises littéraires modernistes entre 1930 et 1955 ayant 'enrôlé' les fondateurs de la nation – et particulièrement Jefferson – à des fins tant esthétiques que politiques. « With the exception of Williams », note Blake, « the [...] prevalent practice was to resurrect the statesmen to lament the modern republic's decline » (Blake, 28). « McGrath's suspicion of the past as an authoritative presence differentiates his work from the jeremiads of his canonical predecessors and contemporaries » (*ibid.*, 34). Blake récuse l'inscription de McGrath par Terrence Des Pres dans le mécanisme intégratif de la jérémiade américaine :

The poet's critique of the revolutionary fathers, his deliberate distancing himself from republican ideals, reverses what Sacvan Bercovitch has called "the logic of continuing revolution" in which the image of American radicalism ultimately serves to fashion ideological consensus ⁷⁶³. Conceived in the midst of Cold War America, McGrath's declaration of the founders' death amounts to his abiding insistence that there is no such thing as an enlightened nationalism in the politics, history, culture, or letters of the United States. The poet's response to McCarthy seems remarkably aware of how the rites of dissent have led to exercises in national affirmation, how America has sustained a "two-party system" of Academy and anti-Academy poets, both of whom perpetuate a dominant consensus ⁷⁶⁴.

⁷⁶² David Haven Blake, « Exile and the Republic: Thomas McGrath and the Legacy of Jefferson's America », *Prospects*, ed. Jack Salzman, vol. 23 (Cambridge University Press, 1998) pp. 23-38 ; 28. [Blake]

⁷⁶³ « The phrase comes from Sacvan Bercovitch's *The American Jeremiad* (Madison: University of Wisconsin Press, 1978), see chapter 5. For a fuller explanation of the jeremiadic function of many works of American literature, see Bercovitch, "The Problem of Ideology in American Literary History", *Critical Inquiry* 12 (Summer 1986): 642-647 » (Blake, 38).

⁷⁶⁴ *Supra*, p. 133-134.

Se plaçant dans une perspective parodique dès le titre par l'allusion à « The Love Song of J. Alfred Prufrock », McGrath écrit « *Just above the Battle, Mother – (The Death Song of Professor Francis Doubt)* » qui jette un coup d'œil sarcastique sur le lien unissant les Lumières américaines à la poésie moderniste et affiche son antinomianisme tiers, du côté de ce diable pour Puritains réincarné :

Once the powers of darkness stood
At the borders of the wood;
Now, for the devil and all his works
We have Lenin, Stalin and Karl Marx.

Debs and Paine are underground,
And Freedom has a double wound
But Franklin's mistresses retain
The Revolution's astral name.

[...]

Jefferson is dead and gone,
And Monticello's but a tomb;
High in History's azure steep
The fathers of our country sleep.

(*Figures*, 21)

D.H. Blake relève l'intertextualité à l'œuvre dans les deux derniers vers, à rapporter à « High in the azure steeps/ Monody shall not wake the mariner. » de l'élégie de Hart Crane « At Melville's Tomb ⁷⁶⁵ ». Il poursuit :

The relevance of that line to McGrath's politics and poetics is perhaps more pronounced in its absence than if it appeared in the poem itself. To all those schooled in the modernist verse, McGrath seems to be saying, monody will not wake the mariners of the state. There are no ancient polestars in the nation's pantheon of revolutionary greats. From his position at the edge of the demonized woods, the poet declares his refusal to join in the mournful consensus that his culture was relentlessly affirming (Blake, 36).

⁷⁶⁵ *The New Pocket Anthology of American Verse*, ed. Oscar Williams, 1955, revised by H.J. Soboloff (New York: Washington Square Press, 1973) 72-73.

Le dépassement de la paternité génétique – des hommes ou des nations – est un fil d’Ariane qui court à travers l’œuvre de McGrath. Il se noue au thème du refus de la fatalité, brosse à rebrousse-poil les filiations de la piété et la piété de la filiation. Le je de *Letter* attribue sa naissance à plusieurs pères. Mac est le dernier d’entre eux (*LIF*, 125). Il y a Cal, le dernier des vrais *Industrial Workers of the World*, qui prend le relais politique du père-géniteur sous le signe d’une ouverture anti-œdipienne. On se souvient du « skipping Irish father [...] / With his head in a song-bag ». « To the carillon of trace chains and the chime of machinery, my father, Columbus of the sun rise, sails out on the morning dew ⁷⁶⁶ ». On appréciera sur quelles isotopies indexer ce père matutinal, en se rappelant du « Chant de l’aube ». La louange du père de Thomas McGrath revient à maintes reprises ⁷⁶⁷ mais lorsqu’elle a lieu de la façon la plus directe dans *Letter*, elle est enserrée d’histoire : le père prodigue au fils des conseils précieux – « advice for a lifetime » (*LIF*, 40) – alors qu’ils sont pris dans la tempête de poussière et qu’au hurlement du vent se mêle le bruit d’un train qui passe. Le souvenir de cette nuit noire diurne est propice à la condensation de la nuit des songes et elle mêle des trains associés à « cet autre/ Rêve » à ce train associé à l’amour paternel. Intervient alors une mention de la « Red River », géographiquement justifiée par la destination du je et de son père, et un antidote au culte des pères, se donnant comme extraite d’une étude ethnologique sur les Indiens d’Amérique – car entre guillemets mais non-attribuée – est administré au lecteur, placé là par la régie du poème, à titre préventif :

“Where fatherhood was not honored,
 Conception being attributed to the North
 Wind, or the eating of beans, or the accidental
 Swallowing of an insect.”

Still, they did not believe
 That “snakes were incarnations of the dead”.
 Cast the bones of sheep for signs of the weather
 Paint still lifes of the interiors of horses –
 A most sensible people.

⁷⁶⁶ « But Once Upon a Very Young Time . . . » (*Echoes*, 142).

⁷⁶⁷ Voir aussi « *Homage* » (*Passages*, 147) et « *Offering* » (*SP*, 164-165) qui reprend l’image de la navigation : « Steering through the vicious seas of those bitter times .../ Ah [...] dearest father, dear/ Helmsman ! ».

(LIF, 42)

Le pôle paternel de la Sainte Trinité est désigné comme le plus nuisible : celui dont l'obsession de hiérarchie verticale est au principe de la perte de l'homme, non de son salut. « Could not have been Christ did this : sent up cathedrals like missiles – /[...] / This is the Father's doing – the Father's and Humankind's » (LIF, 322). McGrath reprend le « old Nobodaddy » de Blake (LIF, 346) dans sa critique acerbe du christianisme. Les généalogies de *Part IV* décentrent encore le rôle des pères biologiques. La propre paternité de McGrath donne certes lieu à une production poétique abondante de sa part. Dans la variété d'approches du sujet, retenons, dans *Letter*, les correctifs au sentimentalisme du je paternel. Il y a la superposition en Tomasito, fils de l'auteur, des figures de l'enfant et de l'insurgé. McGrath reprend la « figure classique de l'exégèse puritaine mais aussi de toute la poésie religieuse du début du 17^e siècle anglais » (Pétillon, 1979, 27) jouant sur l'homophonie entre « son » et « sun », pour rechanter un chant de l'aube :

[...] *you came!* [...]
[...] *home to my need : little Son, my sun !*
[...]
And the future groans and turns in its sleep and the past shifts as the New
Is born:
 Star of blood, with your flag of the underground moon –
That sickle of liberating light – you strike my chains [...]
(LIF, 380)

La paternité remise à sa juste parité est encore dans le chant sur lequel le poème s'achève, et qui suit plusieurs visions de l'enfant endormi sous le regard du je : il n'y a plus de fils, seulement « *our pride* », l'anonyme « *Manwoman'schild* », dont l'avenir n'est projeté que dans la perspective d'une problématique fraternité : « [w]ho [...] / *His only brother warms and harms* » (LIF, 406). « All that is most alive is what has not yet been born... » (*ibid.*, 404)

À partir de 1954-1955 et avec l'écriture de *Letter, Part I*, McGrath appuie néanmoins sa voix poétique sur un chœur en grande partie composé par le passé, récent ou plus lointain, de l'histoire américaine, mais c'est au diapason de la discorde qu'il se met.

5.5. Relectures de l'histoire (américaine) : tactique et stratégie

Les Pères fondateurs ne sont qu'une cible parmi d'autres. Ce sont tous les mythes propagandistes des États-Unis qui sont dénoncés, des plus généraux – le Rêve américain, la « Manifest Destiny » – aux plus particuliers – incarnés, par exemple, par les personnages légendaires de la Frontière. Leur remise en question procède de façon différente dans le long poème « stratégique » et dans les poèmes courts « tactiques », cette distinction aux consonances martiales venant peut-être plutôt du domaine militant que du domaine militaire : l'objectif du socialisme poursuivi par la *Western Federation of Miners* et les *Industrial Workers of the World* était toujours distingué des causes à court terme (Dubofsky, 39).

«[T]he high mania of our nineteenth century destiny » (*LIF*, 147). C'est en 1845 que John L. O'Sullivan, jeune Irlandais exubérant qui dirige la *Democratic Review*, emploie la formule pour la première fois: "Our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions" » (Royot, 85). La notion « est porteuse d'idées multiples : outre la croyance dans une supériorité raciale, les concepts qui s'y rattachent incluent la prédestination géographique, la mission démocratique et la caution divine » (Royot, 84). Il y a presque « mania » dans « manifest ».

And turned westward their canvas-covered argosies
Freighted with dreams: the Daniel Boones of the last myth
Toward free land and free labor, the commune and round dance
Journeying...

But a myth's not as good as a mile.

Came to the echoing
Horns of Disneyland, faintly blowing; to the jockeys of nightmare
The dream-scalpers and the installment purchase blue-blood banks
Of the Never-Never Plan.

The dream had ended but they didn't know it –
Rootless at Hollywood and Vine slumbering in rented shoes.
And still *there!*

– chained to the chariots of Scythian kings...

Dans l'extrême-Ouest, les derniers à arriver avec leurs vaisseaux richement chargés – « argosies » – de rêves de liberté étaient attendus : peut-être parce que leur rêve était rouge, il s'est vu traiter comme les Indiens d'Amérique, par des « scalpeurs de rêves ». Et le cauchemar a fait flores sur les dos de ces rêves : « [they] came to the jockeys of nightmare ». Les banques « au sang bleu » ont été l'antidote parfait. En d'autres termes, un authentique rêve pour l'Amérique – de libre accès à la terre et au travail, de communauté, à l'image des mains solidaires d'une ronde – est venu mourir en Californie ⁷⁶⁸, tombé entre les mains du Rêve américain, entendu cette fois comme réussite financière et ascension sociale obtenues par froides considérations quantitatives : « a myth's not as good as a mile ». Qu'il y ait eu de la celticité dans le rêve rouge des rêveurs est attesté par le houx – aux baies rouges – et la vigne, déracinés de « Hollywood » et de « Vine » [Hill], deux localités californiennes, mais aussi deux végétaux de l'alphabet druidique des arbres représentant les lettres « t » et « m » (Graves, 165). Le système bancaire produit l'aliénation : la stabilité entendue dans « install » devient le différemment infini de l'achat à crédit – « installment purchase » – qui fait des endettés des sans-domicile-fixe potentiellement pour l'éternité car la propriété est au bout d'un « Never-Never Plan ⁷⁶⁹ ». Ils sont, pour cette raison, décrits comme « enchaînés aux chariots de rois scythes ⁷⁷⁰ », nomades forcés, prisonniers de souverains amasseurs d'or. La route du rêve s'est arrêtée dans cette dépossession : l'immigré à la merci du banquier est « rootless » parce que jamais fixé sur son sort suspendu à la ligne de fuite du crédit ; il est aussi 'route-less', d'autant que même ses chaussures ne lui appartiennent plus. La fin de cette épopée de l' « autre/ Rêve » résonne dans l'écho affaibli de ces « cors » ou « cornes », venus de l'*Énéide* ou de la *Chanson de Roland* ⁷⁷¹.

⁷⁶⁸ A. Cazé nous renvoie, en écho à ce début de phrase, au livre de M. Chénétier, *La perte de l'Amérique* (Paris : Belin, 2000), et à « sa longue méditation douce-amère sur la perte du rêve au profit de son leurre » qui commence ainsi : “ Tout rêve, toute rencontre, toute connaissance, et toute passion portent sans doute en eux la douleur, la déception, la trahison et la perte. Par quoi ils se font vie, destinée ou histoire ” (15) ».

⁷⁶⁹ Cette allusion à Peter Pan est ici coup de griffe au pays du rêve floué.

⁷⁷⁰ Seules certaines tribus de ce peuple d'origine iranienne vivant dans les steppes au nord de la Mer Noire restèrent nomades : ces tribus sont appelées « Scythes royaux » (RNP).

⁷⁷¹ *Infra*, cette partie, « Lexique ».

« Westward, always westerly,/ Toward all desires,/ Toward mountain and ocean » dit ce début de strophe évoquant la poussée vers l'Ouest : elle s'achève sur « And the great Western liars ⁷⁷² ». Le poème dont sont extraites ces lignes galope de Davy Crockett au maccarthysme et tire le fil du mensonge comme 'vertu' nationale. À force d'arranger l'histoire, de n'avoir comme seul étalon de la vérité que le faux – tant qu'il peut être source de profit – la société américaine a fait le lit de ce qu'elle est devenue, pays de « Mike Fink, Joe Stink –/ Who gave the lie luster –/ Helped by Windy Bill/ And G.A. Custer » (*Death Song*, 38). « Fink », c'est-à-dire l' « indic », « Stink » autrement dit l' « infect » avec, pour compléter le tableau, Windy Bill, le cowboy matamore ⁷⁷³ et Custer le traqueur d'Indiens que tout rapproche de « luster », moins le « l » de « lie ». De Davy Crockett, il est dit : « And he fought a b'ar/ With his pants on f'ar/ And won at the Alamo – / Or someone's a l'ar ». Il y a rime redoublée mais le procédé, importé de la chanson, du forçage de l'isophonie, est ici manifeste. Il est aussi faux que la victoire de Crockett à Alamo, où il trouva en fait la mort en 1836 ⁷⁷⁴ . La fonction du *tall tale* a dépassé celle de simple médiatrice entre l'homme et la nature pour devenir modèle du grand récit national mensonger : « So the nation became// What legend made of it// Half exaggeration// Half pure bullshit » (*ibid.*, 38).

Bad times.

The revolution

Decaying as fast as the American Dream – whose isotope lead

Bloomed in the nightsticks of the company cops.

And we offered our bodies:

On the Endless Picket Line of the Last of the Live-O Americans

For the Rosenbergs, murdered by Truman and Ironhead Eisenhower –

For all the lost strikes sold out by the labor fakers

Of Business Unionism Reuther Meany Social Plutocracy;

For Communists jailed or on the run in the violent darkness;

⁷⁷² « Legends, Heroes, Myth-figures and Other American Liars », *Death Song*, pp. 37-38.

⁷⁷³ « Windy Bill » est le titre d'une chanson de cowboy collectée par Alan Lomax. On peut en lire les paroles sur le site <<http://sniff.numachi.com/~rickheit/dtrad/pages/tiWINDYBLL;ttWINDYBLL.html>>.

⁷⁷⁴ *Supra*, cette partie, « 'Provocabulaire' ».

For the Negro sold again and again in slave trade Washington –
And lent them our bodies there, giving our blood to that other
Dream...

It still lives somewhere...

(*LIF*, 153-154)

Un même numéro atomique lie de nombreux éléments du Rêve américain, isotopes en répression, celle du mouvement ouvrier par les milices patronales, celle des Africains-Américains, celle des Communistes et celle, plus insidieuse, causée par la défection d'une partie du mouvement ouvrier à la cause patronale. La vision de la ligne d'un piquet de grève infini se déployant selon la ligne brisée des conflits – *To Walk A Crooked Mile* – oblige à une rectification de ce qui passe pour l'histoire américaine.

C'est face à cette isotopie que le poète McGrath travaille à disposer la sienne par une appropriation des moyens de production de la langue : « I can die a martyr on all the barricades in the world, and it will not make me a revolutionary poet unless I learn my *trade* ⁷⁷⁵ ». Dépassant l'alternative court terme, long terme, poésie tactique, poésie stratégique ⁷⁷⁶, il fait un jour l'esquisse de ce qu'il aura, selon nous, réussi à écrire :

The ideal thing of course is to bring the tactical and the strategic together so that they would appear in this massive poem of pure lucidity, full of flying tigers and dedicated to the removal of man-eating spinning wheels from the heads of our native capitalists – absolute lucidity and purest, most marvelous bullshit. That's the poem I would like to

⁷⁷⁵ Thomas McGrath, « The Frontiers of Language » (*Festschrift*, 27-29). [McGrath, 1982]

⁷⁷⁶ Parmi les diverses reformulations de cette distinction déjà plusieurs fois évoquée et que McGrath introduit au début des années 1950 dans les pages d'une publication du *CPUSA*, voici celle de 1987, qui bénéficie d'un recul maximal : « The tactical poem, I believe, has as its purpose to strengthen and direct the will toward some kind of action, maybe immediate, maybe a little more distant. Whereas the strategic poem, as I came to divide them, and as later Mao divides them as art for the masses and art for the cadres, [...] doesn't appeal to will to any real degree. Its purpose is to expand – excuse the old term – expand consciousness, and arouse a feeling related to that expansion of consciousness. Tactical poetry can almost always assume the feeling is there, and all it does is to direct that toward the will and toward action. In the Left, the great tactical poem is probably Brecht's « Einheitsfrontslied ». [...] [I]n the thirties, there was, in the masses anyway, a lot of desire for a tactical poetry which was there essentially to use the consciousness that already existed – class consciousness – and to sharpen it, focus it, and give it the will to act on particular things. And my poetry sometimes does that, I think. [...] But I suppose the main, I don't know, at least a good part of the body of my work was strategic poetry, and I didn't get published in *New Masses* until after the war where there was some shifting around, shifts of perception, and above all a new editor, I mean, new editors. [...] And then it was possible for me to publish work there. Though even then, [...] I'd write passages that were counter to what was the going idea. And I would just say "OK, give me the poem, I'm not changing it" » (Hamill, 1987, 63-65).

have, because there's a place where those two are the same. That's in the archetypal heavens of course ... I would like to put them together (McGrath, 1982, 29).

Revenons sur la mise au point de l'outil, de la forme, de l'arme.

6. L'outil poétique de McGrath

The fatal flaw of all biography, according to its enemies, is its helpless conformity to the laws of fiction. Each date, each incident, each casual remark contributes to an elaborate plot that slowly and cunningly builds to a foreknown climax: the hero's celebrated deed. All the details of the hero's life are necessarily related to this central image, which suffuses them with a glow of interest they lack by themselves, as firelight enchants the familiar items of a living room; an interest, moreover, that was probably quite different for the hero himself, sporting in his meadow⁷⁷⁷ outside the future cage of his biography.

Steve Millhauser, *Edwin Mullhouse*, p. 100.

Nous poserons ici que *Letter* est ce vers quoi tout le travail d'écrivain militant révolutionnaire de McGrath a tendu.

6.1 Whitman

Un poème du début qui ne figure dans aucun autre recueil – « Nightmare » (*NSP*, 16) – et qui est donc probablement extrait de *The Dialectics of Love* – la section de *Three Young Poets* (1942)⁷⁷⁸ dévolue à McGrath – fait référence à « On the Beach at Night Alone » (Whitman, 219) mais pour s'en écarter : « A speed boat yammers going nowhere fast ». La dissonance sépare McGrath de l'oxymore généralisé de Whitman : « A vast similitude interlocks all » élude la question du sens de l'action humaine et agace manifestement l'esprit dialectique et 'intranquille' du jeune communiste McGrath. « In a similar situation, minus the speed boat, Whitman/ Found similitude spanning all: stars, moons,/ The usual catalogue. All enclosed in a circle – » (*NSP*, 16). Cet unanimité est carcéral.

⁷⁷⁷ *Infra*, cette partie, « Mythe romantique » (727).

⁷⁷⁸ *Three Young Poets: Thomas McGrath, William Peterson, James Franklin Lewis*. Selected by Alan Swallow. Prairie City, Ill.: The Press of J.A. Decker, 1942.

Les distances gardées avec « l'aède des *Feuilles d'herbe* ⁷⁷⁹ », l'absence de pacte explicite avec lui – à la Ezra Pound ⁷⁸⁰ – ne doivent pas voiler les causes communes aux deux œuvres.

En premier lieu vient la thématique de l'*homo americanus laborans* ⁷⁸¹. La section 5 de « A Song for Occupations » par exemple, est d'abord un catalogue qui s'efforce de redonner une visibilité à tous les métiers ⁷⁸² sans hiérarchie aucune, même si la transcendance de leurs particularités par le propos métaphysique de Whitman invalide partiellement le plan de consistance qu'il a créé. C'est la contradiction du sublime démocratique. Mais nous disent Whitman et McGrath, au commencement était et sera le travail : bien que post-lapsarien *stricto sensu*, ce rappel des commencements réels est un geste adamique.

Il y a une dimension propédeutique dans l'épopée américaine, chargée de dire et précéder le nouveau mais force est de constater que le nouveau s'y dit souvent par le truchement du passé. Il est vrai que *Song of Myself* dément, dans l'ensemble, cette affirmation et reste davantage descriptible en termes d'énergétique, de libération, d'invite à la découverte et à la célébration de soi et de la relation aux hommes et au monde.

Mais la question du rapport au passé fait aussi apparaître des convergences entre Whitman et McGrath. Ce dernier a d'ailleurs emprunté à Whitman son usage du mot « tally », dans le sens de décompte, bilan rituel, point entre ce qui est fait et ce qui reste à faire. Il y a, chez les deux poètes, rapport actif à ce qui a été. Le passé n'est pas seulement source de leçons mais peut être racheté : vaste cimetière à reflourir de gerbes de présent autant que force positive sur laquelle s'appuyer, s'arc-bouter. Même chez le très adamique Whitman, pas de *tabula rasa* : « Passé présent futur ne sont jamais disjoints mais joints. Le très grand poète façonne la consistance de ce qui va être à partir de ce qui a été et de ce

⁷⁷⁹ L'expression est de Marc Bellot (« Walt Whitman ou l'aède de l'Amérique - L'épique dans les *Feuilles d'herbe* », *In''hui* 49-50, Bruxelles, Le Cri & Jacques Darras, 209-219).

⁷⁸⁰ Venant à la suite du jugement sévère sur la validité pour le présent des apports des Pères fondateurs (*LIF*, 49), un vers supprimé (dans *L'université froide*) disait : « Pound might come with his crazy Whitmanian notions » (*LIFms*, 47).

⁷⁸¹ *Infra*, pp. 728-736.

⁷⁸² « A Song of Joys » est particulièrement intéressant en ce qu'il contient une 'miniature baleinière' (*Leaves*, 160-161).

qui est. Il tire les morts de leur cercueil, les remet debout sur leurs pieds... dit au passé : Lève-toi et marche devant moi pour que je puisse prendre la mesure. Il apprend sa leçon » (Darras, 2002, 732).

Le moi unanime de Whitman et le moi porte-voix et porte-parole de McGrath se posent en amplificateurs des voix tues. Le « chant de moi-même » n'empêche pas que : « Through me many long dumb voices,/ Voices of the interminable generations of prisoners and slaves,/ [...] And of the rights of them the others are down upon ⁷⁸³ ». Dans une forme dialoguée en langue démotique, didactique oblique oblige, plus d'un siècle plus tard, l'amplification joue dangereusement avec le don quichottisme dans l'affirmation des pouvoirs du poète au service des sans-voix :

« Hey there, resurrection man! ghost haunter, crazy damn poet,
What you do now, kid? »

(Voices from sleep, from death, from
The demoniacal dream called living.)

– I'm here to bring you
Into the light of speech, the insurrectionary powwow
Of the dynamite men and the doomsday spielers, to sing you
Home from the night.

Night of America.

Gather you
At my million-watt spiritlamp, to lead you forward forever, to conquer
The past and the future ...
(LIF, 138)

L'hyperbole de cette hubris whitmanienne est dans McGrath. Mais il est, dans ses fonctions d'homme-mémoire, tout aussi susceptible de presque s'effacer, s'excusant d'un « only » :

And I am only a device of memory
To call forth into this Present the flowering dead and the living
To enter the labyrinth and blaze the trail for the enduring journey
Toward the round dance and commune of light...

(LIF, 136)

⁷⁸³ Walt Whitman « Song of Myself » (*Leaves*, 67-68).

Une communauté de pensée de part et d'autre du marxisme théologique ou messianique de Walter Benjamin chez qui « théologie » « renvoie à deux concepts fondamentaux : la remémoration et la rédemption messianique » (Löwy, 32). En conférant à la remémoration la capacité « de 'rendre non close' la souffrance apparemment définitive des victimes du passé » (*ibid.*,37), la mémoire tend vers l'action :

[L]a remémoration, la contemplation, dans la conscience, des injustices passées, ou la recherche historique, ne sont pas suffisantes, aux yeux de Benjamin. Il faut, pour que la rédemption puisse avoir lieu, la réparation – en hébreu, *tikkun* – de la souffrance, de la désolation des générations vaincues, et l'accomplissement des objectifs pour lesquels elles ont lutté, et qu'elles ont échoué à atteindre [...]. La rédemption est une auto-rédemption, dont on peut trouver l'équivalent profane chez Marx : les hommes font leur propre histoire, l'émancipation des travailleurs sera l'œuvre des travailleurs eux-mêmes (Löwy, 37-39).

Dans son essai sur Eduard Fuchs, collectionneur et historien, Benjamin exprime cette passion pour la cause des anonymes qui a part dans les projets épiques de Whitman et McGrath :

Quant à savoir si une [...] analyse consacrée aux hommes anonymes et à ce qui conserva la trace de leurs mains, contribue à humaniser l'humanité plus que ne le fait ce culte des chefs que l'on semble, une fois de plus, vouloir lui imposer, c'est là une chose que l'avenir devra nous réapprendre sans cesse, comme bien d'autres enseignements du passé qu'on n'a pas su retenir (Benjamin *EF*, 224-225)

6.2. *The Bridge* : examen d'un pont de départ

Un pont comme une lettre sont des moyens de communication : « In a 1926 letter to Waldo Frank, [Hart Crane] said that a bridge is "an act of faith besides being a communication"⁷⁸⁴ ». Du haut de Brooklyn Bridge, un homme se suicide – « shrill shirt ballooning » (Crane, 1). Un homme, sur un autre pont, plus anonyme – « the bridge no one has written an ode to » (TWCM, 43) aussi sur l'East

⁷⁸⁴ Cary Nelson, *Anthology of Modern American Poetry* (New York, Oxford: Oxford University Press, 2000) 390. [Nelson, 2000]

River, donc Queensboro ou Williamsburg Bridge – reproduit le même geste dans « The Drowned Man : Death Between Two Rivers », un des trois poèmes longs du second livre de McGrath, avérant l'influence de la tentative épique de Crane aux origines de ses propres essais d'un format plus étendu.

L'Irlandais-Américain communiste aura entendu la métaphore liant la métonymie musicale du pays des ancêtres et l'ouvrier au travail : « O Harp and altar, of the fury fused,/ How could mere toil align thy choiring strings ! » (Crane, 2). Il aura retenu la puissance épique du cinéma, saisie par la poésie : « I think of cinemas, panoramic sleights/ With multitudes bent toward some flashing scene » (*ibid.*, 1).

Le chaos culturel du présent, dans l'ouverture de « The River », est rendu par la représentation cinématique des trains. Une note de Crane évoque « a great conglomeration of noises analogous to the strident impression of a fast express rushing by » (Nelson, 395). L'égarément directionnel analysé au début de *La guerre*, dans lequel les trains semblent le facteur tangible principal de perturbation, est une reprise de ce désordre 'ferroviairement' organisé de Crane : la présence de *The Bridge* se signale par des « rip-tooth clouds » (*LIF*, 98), rappel de « A rip-tooth of the sky's acetylene » (Crane, 2), un lambeau de ciel vu de Wall Street dans « Proem : to Brooklyn Bridge ». McGrath trouve dans « The River » une première représentation, épique par l'échantillon de géographie nationale couvert, du monde chantant des ouvriers migrants :

Under a world of whistles, wires and steam
Caboose-like they go ruminating through
Ohio, Indiana – blind baggage –
To Cheyenne tagging ... Maybe Kalamazoo.
[...]
[...] singing low
My Old Kentucky Home and Casey Jones,
Some Sunny Day. [...] [...]
[...]
John, Jake, or Charley, hopping the slow freight
– Memphis to Tallahassee – riding the rods,
Blind fists of nothing, humpty-dumpty clods.
(Crane, 17-18)

Du réseau ferré au réseau aquifère, le poème rejoint naturellement l'axe du Mississippi et nous trouvons ici le fil de « The Topography of History » – autre poème-clé des débuts – où le fleuve figure le mouvement complexe de l'histoire. La géographie de McGrath est plus allégorique, plus didactique, mais la forme de son corrélat objectif trouve chez Crane une voie toute frayée pour dire l'opposition entre la violence sociale du Sud et l'accomplissement monstrueux d'indifférence de l'embouchure, dite dans les mots du sacré chrétien. « The lynch-dreaming, the demon-haunted, the murderous virgin South » est le lieu « where the Gulf choirs out its blue hosannas » (*TWCM*, 48), là où le *Old Man River* « [c]arries the drowned men's bones and its buried life ». C'est plus qu'un écho, peut-être un hommage, à moins qu'il ne s'agisse de brigandage littéraire en direction de Crane : « The River, spreading, flows – and spends your dream./ [...] / A liquid theme that floating niggers swell./ [...] / The River [...] / Meeting the Gulf, hosannas silently below » (Crane, 21).

Les déplacements du je d'une figure du poème à l'autre prennent un relief particulier dans « The Dance », ballet de nouvelles noces avec la culture des peuples premiers, dont la célébration mime ici une aptitude semble-t-il sans limites à la fusion shamanique dans la nature du continent.

Cette tentative de retrouver la forme unifiante du mythe pour un nouvel épique américain dans les cultures aborigènes est-elle le terreau poétique de la future appropriation du *kacína* hopi par McGrath ? Elle a sans aucun doute suscité son intérêt. Le lecteur de *Letter* est tenté de reconnaître ici des éléments que le cadet aura adopté de l'aîné. Citons, en vrac, cette errance du je métamorphique – « I/ Drifted how many hours I never knew » (Crane, 23) –, la 'lecture' celte des arbres – « A birch kneels. [...] / The oak grove circles in a crash of leaves » (*ibid.*, 24) – une vision magique du monde traduite en grammaire par des schémas résultatifs ⁷⁸⁵ – « dance us back the tribal morn ! », « I (...) / Surpassed the circumstance, danced out the siege ! », « High unto Labrador the sun strikes free/ Her speechless dream of snow » (*ibid.*, 24-25). Et dans « Indiana », le poème qui suit, dans la prière d'une mère et veuve, ce thème de la faillite du rêve de l'Ouest, de la destination nationale dont on est revenu :

But we, – too late, too early, howsoever –

⁷⁸⁵ *Supra*, note 591 et p. 744-745.

Won nothing out of fifty-nine – those years –
But gilded promise, yielded to us never,
And barren tears . . .

The long trail back! [...]
(Crane, 28)

Si « Indiana » est le nom de l'état où elle réside à présent, on est engagé à l'entendre aussi dans le sens de « choses appartenant à l'héritage culturel indien ⁷⁸⁶ ». La proximité de « tears » et de « trail », rappelle « the Cherokee Trail of Tears », le Grand Déplacement, en 1838-1839, l'exil forcé de ce peuple premier vers le Territoire indien, sous la présidence d'Andrew Jackson. Autrement dit, l'Indien n'est pas le seul concerné par le sort qui lui est échu : cette blessure hante l'Amérique ou bien en est symptomatique. Enfin, les vocatifs de « Passages » – d'abord publié dans *Echoes Inside the Labyrinth*, puis inclus à *Part IV* et que nous avons discuté dans « Géologie » – par lesquels on s'approche au plus près d'une mise en abyme du titre du long poème, forment une série singulièrement semblable à celle de l'adresse au fils marin sur laquelle s'achève « Indiana ». « *O Friend and Stranger – / You* », « *You: Reader* », « *little Son, my sun!* » (*LIF*, 378-380). Comment ne pas entendre là un écho de :

You, Larry, traveller –
stranger,
son,
– my friend –
(Crane, 29)

et ce d'autant que cette série se dispose sur la page dans la forme descendante dont McGrath fera une caractéristique de sa manière ⁷⁸⁷ ?

Nous avons évoqué le rapport de McGrath à Whitman ; mais Crane a sans aucun doute été un passeur de témoin. Dans « Cape Hatteras », le je de Crane confie à l'auteur de *Feuilles d'herbe* le rôle

⁷⁸⁶ Au sens où l'on entend le suffixe dans « *Americana* ».

⁷⁸⁷ *Supra*, pp. 512-518.

que le je mcgrathien s'assigne dans *Poète guide*. Il consiste à mener une communauté vers sa libération d'un dédale, d'une prison minérale souterraine : « slip your foot free from the stone... » (*LIF*, 271) ; « What began in the first blaze – despair – is to end in joy:/ After showing you hell I'm to blaze you the trail to heaven...// Arrive cold – after the long fall into/ The past that must be the future the future that is my past » (*LIF*, 266). Sans l'impulsion de Whitman, ce retournement – réparateur – du passé⁷⁸⁸, est inenvisageable. Que fait l'Amérique aux siens ? « [D]eflects/ Us, shunting to a labyrinth submersed/ Where each sees only his dim past reversed... » L'archiviste de Paumanok ramène la lueur de l'espoir parmi les égarés : « labyrinth/ Wherein your eyes, [...] / Glean from the great stones of each prison crypt/ Of canyoned traffic... » (Crane, 40 et 41) McGrath poursuivra la louange par Crane du rassemblement mémoriel whitmanien : « “ – Recorders ages hence”⁷⁸⁹ – ah, syllables of faith! / [...] O, upward from the dead/ Thou bringest tally, and a pact, new bound/ Of living brotherhood! [...] / Hast kept of wounds, O Mourner, all that sum/ That then from Appomatox stretched to Somme! » (Crane, 40 et 44-45). Commentant le « Canto LXXXI » de Pound où le mot apparaît aussi, Pearce dit de « tally » qu'il est « Whitman's word for a ritualistic summing-up » (Pearce, 87). McGrath, on l'a dit, se réapproprie à son tour le mot pour décrire sa tâche d'auteur du long poème. « Dream cancels dream in this new realm of fact/ From which we wake into the dream of act » (Crane, 40) : malgré ce que le transfert de ces vers à l'univers mcgrathien suppose de décontextualisation, la formule ne décrit-elle pas précisément ce que « cet autre / Rêve » se propose d'effectuer ? *The Bridge* est bien pont de départ de *Letter*.

6.3. Les premiers poèmes longs

Lorsque, en 1954, McGrath confie à Don Gordon son souhait de se lancer dans un poème long, il a en tête un texte d'une dizaine de pages. Il a déjà écrit une demi-douzaine de textes composés de séquences distinctes, dont certains approchent cette longueur. Il s'agit, pour les plus longs d'entre eux, de : « The Drowned Man: Death Between Two Rivers », « Men of the Third Millenium », « Blues for Warren » et « Blues for Jimmy », parus dans *To Walk A Crooked Mile* et *Longshot O'Leary's Garland*

⁷⁸⁸ Celui qui rend possible le *tikkun* (*supra*, cette partie, 6.1., « Whitman »).

⁷⁸⁹ Whitman, 118.

of *Practical Poesie*. Le poème plus long, particulièrement dans les deux derniers cas, est un espace où le deuil vient se greffer sur des chaînes historiques, sociales et mythologiques, à la recherche d'un sens qui dépasse le chagrin et permette de retourner la mélancolie en colère, moteur de l'action. Les échos créent un volume dans lequel évoluer, se dégager, construire un grand refuge de mots où se traitent les maux, où le « blues » se dialectise dans la rougeur d'un autre sens, comme l'Africain-Américain se libère d'un trop-plein d'oppression en le mettant en musique. Mais les blues de McGrath sont très politiques, ce qui va contre la tradition du genre et complique la réception, contrairement par exemple, aux *chorus* de *Mexico City Blues* de Jack Kerouac.

* Blues

Langston Hughes, Sterling Brown et bien d'autres – parmi eux les poètes marxistes anglais des années 1930, dont Auden avec son « Roman Wall Blues » – ont, par le biais des titres, revendiqué pour certains de leurs textes, l'appellation de « blues ». Dans le corpus de McGrath, sept poèmes portent cette étiquette générique ⁷⁹⁰. La variété des poèmes qu'elle recouvre amène une première remarque. La dénomination est métaphorique et emblématique d'une volonté de s'associer – métonymiquement à travers le mot « blues » – par solidarité et peut-être par désir d'emprunter une voix porteuse ⁷⁹¹, une *persona* africaine-américaine, un fragment de l'identité minoritaire qui a, au cours du 20^e siècle, gagné la plus grande visibilité par son combat pour l'égalité des droits. « The old Greek mask [*persona*] was a kind of a megaphone » (Vinz, 1972a, 47). Comme la Guerre civile en Espagne une décennie durant, la cause de la réparation du tort fait aux esclaves et à leurs descendants a été un étendard de ralliement de la gauche américaine, et constitue à elle seule un récit majeur dans le patrimoine poétique de la nation : « The long American poetic dialogue about race that began with the nineteenth-century Abolitionist

⁷⁹⁰ Il s'agit, par ordre de parution, de « Blues for Warren » (*TWCM*), « Blues for an Interim » et « Blues for Jimmy » (*Longshot*), « A Woman Praying through the St. Louis Blues » (*Figures*), « Gone Away Blues » (*NSP*), « Blues for Cisco Houston » (*Movie*), « Blues for the Old Revolutionary Woman » (*SP*).

⁷⁹¹ Voir Alan Wald « Cultural Cross-Dressing: Radical Writers Represent African-Americans and Latinos in the McCarthy Era » in Wald, 1994, pp. 152-161. À condition de remplacer « character » par « *persona* », le passage suivant pourrait décrire la signification du geste qui fait que McGrath intitule un texte « blues » plutôt que « song » par exemple : « [W]hile looking to people of color as symbols of resistance, radical whites created non-white characters as the major spokespersons to explain and dramatize the themes of counter-hegemonic culture » (ibid.,153).

movement becomes a powerful feature of twentieth-century poetry », note Cary Nelson (Nelson, 2000, xxx) et son *Anthology of Modern American Poetry* constitue une illustration forte de cet état de faits.

Dans *Marian*, le je se décrit errant dans la nuit louisianaise, à la recherche d'un accord intérieur qu'il ne peut trouver ni chez son logeur Peets, ni à l'université :

Toward music, toward speech, drifting

The night.

[...]

Now from the farthest bar a music breaks and binds,
An icy necklace of bluest fire spills down the hour.

[...]

Living again on the outside – that's what it was.

– Outside of the Outside: drinking beer with a comrade,

A Negro guy, in a Negro bar – [...]

[...] two blocks away

From higher education.

(*LIF*, 82-83)

C'est de l'année universitaire 1940-1941 que traite ici le récit de *Letter* : McGrath n'a pas encore écrit de blues. Mais il est probable qu'il nous donne dans cette vignette de Baton Rouge le contexte où cette musique a pris un sens pour lui. La musique entendue dans la nuit du Sud brille de feux bleus. Les feux de la note bleue, « [b]lue note: a flatted note, especially the third or the seventh degree of the scale, recurring frequently in blues and jazz as a characteristic feature » (*RHD*). « [D]evant les sept degrés européens, les 'manques' de la gamme pentatonique : elle n'a pu les combler qu'en inventant – signes désormais en trop d'une mémoire interdite – ces notes dites précisément *blue*, altérées, infléchies et rien qu'infléchies vers la terre de séparation ⁷⁹² ». À « l'Extérieur de l'Extérieur », à « la Marge de la Marge », le je de *Letter* rencontre ces musiques de territoires minoritaires.

Que faut-il entendre encore dans les blues de McGrath ?

⁷⁹² Jacques Réda, « L'Improviste » in Jean-Michel-Maulpoix, *Jacques Réda* (Paris : Editions Seghers, 1986) 129-131.

Il y a l'écho de la politique culturelle du CPUSA, qui a changé dans la première moitié des années 1930 pour des raisons tactiques :

In the early part of the decade, the organized Left had expressed little interest in folk music as a vehicle for advancing class struggle. The Communist ideological line of that time downplayed the importance of regional or national cultural expressions, and some of the highly trained modernist composers of the Composers Collective ⁷⁹³ disdained folk music in favor of the more complex styles they had recently studied in Europe. But this music was less than effective in organizing working-class audiences. In 1933 Mike Gold recognized the problem when he asked in the *Daily Worker*, "Why don't American workers sing? The Wobblies knew how ⁷⁹⁴, but we still have to develop a Communist Joe Hill"⁷⁹⁵.

Il faut entendre simultanément « jazz » et « blues ». D'innombrables morceaux de jazz s'intitulent « blues » et la presse communiste, par la voix du *Daily Worker*, accueille cette musique favorablement à partir de 1937. Il y a chez McGrath départ occasionnel du genre primitif en direction du dérivé plus exubérant. Lors du rêve dantéen de l'enfant (*Part IV*), l'arrivée du monde où le rêve s'accomplit, est exprimée dans un idiome multiculturel : la cosmologie est hopi – Saquasohuh, le cinquième monde, est annoncé par une étoile bleue – et les anges des quatre points cardinaux – dont chacun correspond à un des mondes précédents – sont des musiciens de jazz parmi lesquels s'invite Bach. (Est-ce un clin d'œil à Zukofsky ⁷⁹⁶ ou bien la passion de la contestation des hiérarchies ?) Coïncidence ? Jerry Roll Morton, le pianiste et pionnier du jazz, qui accompagne notre monde triste vers son terme mais aussi vers l'issue, est cajun de Louisiane et a traversé des périodes sombres de sa vie en Californie : deux lieux qui le rapprochent de McGrath : « And now, from the black north where our present battered sick/ And sad Fourth World – **TUWAQACHI** – reels and rolls,/ The angel – Bach or Jerry

⁷⁹³ Parmi eux Aaron Copland, qui écrivait dans *New Masses* dans les années 1930 et qui ensuite composa pour la saison 1942-1943 *Fanfare for the Common Man*, comme en application au domaine musical de la politique de « Popular Front » décidée en 1935. « Fanfare for a Procession of Heroes » (*Longshot*, 25-27) réitère le geste de Copland : on notera cependant l'infléchissement du propos vers l'épique.

⁷⁹⁴ Nous revenons plus loin sur l'utilisation exemplaire de la chanson par l'I.W.W.

⁷⁹⁵ Barbara L.Tischler, « Folk Music, 1930s-1960s » (*Encyclopedia*) 230-232.

⁷⁹⁶ Jean-Sébastien Bach est une figure centrale de plusieurs sections de *A*, l'immense poème de Zukofsky.

Roll Morton! – is playing a bottom blues ... » (*LIF*, 395). Coïncidence encore ? Ce blues qui introduit le « Cinquième Monde » a, par sa gamme altérée, musicalement un rapport avec le chiffre cinq⁷⁹⁷. Il ne peut plus y avoir coïncidence dans le fait que ce soit chez Fats Waller (1904-1943), autre pianiste de jazz et proche de la gauche communiste, que McGrath ait trouvé un des deux exergues à *Letter to an Imaginary Friend, Part II*, qui semble lui avoir dicté sa ligne de conduite devant le tribunal de la HUAC : « Don't give your right name ! No, no, no ! » (*LIF*, 134). McGrath n'a témoigné qu'au nom de ce qui le dépassait, cette isotopie d'insoumission de la poésie qu'il nomma tradition.

Tout en rappelant qu'un seul de ces blues fut écrit pour être chanté – « *Gone Away Blues* » – et que ses strophes en quatrains, rimées à des degrés variables – avec une majorité en rimes continues – ressemblent plus à celles d'une ballade qu'au genre indiqué dans le titre, tout en voyant rétrospectivement que « Blues for Warren » et « Blues for Jimmy » sont davantage des bancs d'essai de *Letter* croisant autobiographie, mythe et histoire, que le plus inimaginable des *talkin' blues*, tout en notant que « Blues for the Old Revolutionary Woman » ou « Blues for Cisco Houston » ne présentent aucune des structures répétitives de la plainte profane de l'Africain-Américain, on peut aussi entendre dans ces textes des indices génériques formels ou thématiques, dont, parmi ces derniers, beaucoup s'accordent avec l'engagement politique de l'auteur.

Au plan de la forme, le dépouillement des paroles, le lexique et le rythme de la première strophe de « Blues for an Interim » s'accommoderaient parfaitement d'une mise en musique répondant au titre du poème :

O pretty baby put your tricks aside.
Your hair's so golden and your skin's so white,
 But the roads are out
 And the river is up
And I feel in my heart like a lonesome child.
(*Longshot*, 23)

⁷⁹⁷ *Supra*, p. 665.

L'adresse est un *topos* du genre. La structure binaire du second vers ainsi que celle constituée par les vers 3 et 4 sont également tout à fait caractéristiques ⁷⁹⁸. Le monde souligne par l'inondation – la manifestation la plus courante des périls naturels dans le blues – la solitude du chanteur noir face à la femme blanche, détresse aussi cruelle que celle de l'enfant abandonné puisqu'elle met l'accent sur le fossé entre les races qui voue *a priori* cet amour à ne pas survivre. L'anaphore, très fréquente dans les paroles de ce style musical, en écho au martèlement du rythme par la guitare, apparaît ici dans la deuxième strophe : « I can do without fame, I can do without money,/ I can do without books or winters in Miami ». Elle constitue fréquemment un crescendo dont le point culminant est atteint simultanément au plan sémantique et au plan musical, avec la voix du chanteur montant en hauteur autant qu'en volume. Dans ce paroxysme est suggérée l'adéquation la plus parfaite des mots au sens recherché. Plus la progression et l'attente sont longues, plus la résolution a de force. Tant dans « Blues for Warren » que dans « Blues for Jimmy », on trouve cette rhétorique à l'œuvre, au service de l'éloge du dédicataire :

He moved to the accompaniment of dispossessed angels:
 The Angel of Love who issued no marriage licenses
 The Angel of Reason with the brutal face of a child
 The Angel of Hope who carried a gun in his fist
 The Angel of the Fifth Season with his red flag
 The Angel of Your Death who looks like your friend or your lover
 A kid knee-deep in the rotting dreams of dead statesmen
 In the First Imperialist War, thinking of home.
 (TWCM, 83)

C'est sur la pensée du chez-soi à présent inatteignable pour Warren que s'achèvent la musique – « accompaniment » – et le mouvement du cortège tourmenté qui accompagne cet « il ». Sa grandeur est proportionnelle à la multiplicité des forces dans lesquelles il est pris. Plus la liste d'anges tenant Warren loin d'un ailleurs peut-être plus serein est longue, plus sa solitude héroïque apparaît, piégé qu'il

⁷⁹⁸ Pour donner deux exemples, dans *Lawyer Clark Blues* de Sleepy John Estes – « He lawyers for the rich, he lawyers for the poor » – et *Chain Gang Blues* de Ma Rainey – « Many days of sorrow, many days of woe ».

est dans la nécessité. Une inversion de modalité assertive redouble l'efficacité de ce jeu sur l'exacerbation et l'apaisement :

For the sea bird is not alone on the moonless waters,
Nor the fox alone in the high hills of the desert
Nor is even the soldier alone on his lone night watches
[...]
But O in the timeless night, in the dark nothing, Warren, you are alone.
(*TWCM*, 85)

Un renversement de polarité de l'humeur et du sentiment est susceptible d'être opéré par le blues, lui conférant une valeur performative. Richard Wright le décrit ainsi : « The most astonishing aspect of the blues is that, though replete with a sense of defeat and down-heartedness, they are not intrinsically pessimistic ; their burden of woe and melancholy is dialectically redeemed through sheer force of sensuality, into an almost exultant affirmation of life, of love, of sex, of movement, of hope ⁷⁹⁹ ». McGrath semble avoir été conscient de cette transmutation inhérente au genre car il en abstrait le processus avec particulièrement de netteté dans les textes qu'il range dans cette catégorie. Ainsi, une section de « Blues for Jimmy », l'élégie à la mémoire de son jeune frère, évoque le désespoir éprouvé devant l'absence du disparu. Les quatre premières strophes – chacune centrée sur une saison – sont le développement de deux vers de la section précédente où l'emploi simultané de l'anaphore et de l'épiphore semble indiquer le blocage de toute issue hors du chagrin : « That you are nowhere ; that you are nowhere, nowhere./ Nowhere on the round earth, and nowhere in time » (*Longshot*, 31).

La complexification de ce cri d'impuissance se poursuit dans les quatre quatrains s'ouvrant chacun par « Not where » suivi du nom de la saison : autant de moments du temps qui confirment l'absence. Mais dans une cinquième strophe, plus longue, s'effectue un saut dans le temps kairologique ⁸⁰⁰ et c'est la

⁷⁹⁹ Richard Wright, foreword to Paul Oliver, *The Meaning of the Blues* (1960; Toronto, Ontario: Collier Books, 1963) 7-12; 9. [Oliver]

⁸⁰⁰ *Supra*, p. 28.

Négation même qui est niée, en une vibrante affirmation de non-oubli, de fraternité et d'espoir. Un mort n'est « nulle part dans le temps »

[...] And yet must be in Time.
And when the Fifth Season with its mass and personal ascensions –
Fire-birds rising from the burning towns of Negation
Orbit toward freedom –
Until then, brother, I will keep your watch.
(*Longshot*, 31)

La quatrième section de « Blues for Warren » permet d'isoler mieux encore l'abstraction mcgrathienne de ce mécanisme du renversement. Il y est question des divers modes de fuite – négation – hors de la réalité face auxquels Warren incarne la résistance de celui qui tire sa force de reconnaître les déterminismes nouant la conscience humaine aux rapports de production. Il est « The Socially Necessary Man [...] hanging in chains of fire », nouveau Prométhée (*TWCM*, 86). À l'opposé

[...] turning and turning in their monstrous hells of negation
[...]
They haply escape salvation, escape the Fall
But you, Warren, in the general affirmative hell
(Which includes all others) escaped these common infections
Avoiding Pride's Scylla, Fear's Charybdis, Hope's defection
(*ibid.*, 86-87)

Autre retournement dans « Blues for Warren » : s'ouvrant sur la condamnation sans appel d'une génération de responsables dont la malhonnêteté « a fleuri sur la tige de notre jeunesse », il se termine sur la note positive des « fleurs printanières de nos espoirs ⁸⁰¹ ». L'utilisation de la première personne du pluriel est la trace du rougissement du « blues » par McGrath. « [T]he blues is self-orientated [:] the singer is seldom interested in things exterior to him, and unless they have a direct impact upon his life he is not concerned with them » (Oliver, 328). Donner au genre une voix collective, c'est donc l'incliner

⁸⁰¹ « Flowered on the stalk of our youth » et « the spring-tide flowers of our hopes » (*TWCM*, 82 et 88).

vers autre chose que lui. « Blues for the Old Revolutionary Woman » a d'ailleurs des dédicataires multiples – Mother Bloor, Mother Jones et Meridel LeSueur – et l'autobiographie de la première s'intitule *We are Many*⁸⁰². Dans l'optique communiste, « [t]he poem adapts the heart to a new purpose » (Caudwell, 30).

Réda dit au sujet du blues que « les enfants du ciel indifférent ici se reconnaissent » (Maulpoix, 1986, 131). R. Wright en décrit les paroles comme « purged of metaphysical implications, wedded to a frankly atheistic vision of life » et ajoute : « the theme of spirituality, of other-worldliness is banned » (Oliver, 9). McGrath, en athée militant, ne trahit pas le genre. Le souvenir de l'enterrement de son frère provoque chez lui sarcasme contre l'église et blasphème : « The priestly succor,/ Scattering platitudes like wreaths of wilted flowers,/ Drove in the coffin nails with god's own little hammer – / [...] / Brother, te laudamus, hallowed be our shame » (*Longshot*, 29). L'homophonie entre « succor » et « sucker » superpose « escroquerie » et « crédulité imbécile » au « secours » de la religion.

C'est dans un poème qui ne s'annonce pas comme blues mais dont le titre fait référence à un morceau du répertoire – « A Woman Praying through the St. Louis Blues » (*Figures*, 63) – que le caractère et la valeur foncièrement profanes – auxquels souscrit McGrath – de ce style musical, apparaissent dans toute leur clarté. Une femme prie et c'est la forme de sa prière – le blues – et non ses interlocuteurs célestes imaginaires – Dieu ou anges – qui s'avère avoir la plus grande efficacité pour répondre à sa demande affective. Est ainsi illustrée la fonction du blues et du chant populaire en général qui est d'adapter l'individu ou la communauté aux nécessités de la réalité, intérieure ou extérieure :

She thinks of Him as a vase or letter in the far attic,
Forgetting that shelf was long ago cleaned out.
[...]
She wants so bad, I wish there could be God.
But the blues get lost in the heavens and she goes away
Rapt in her love and a twelve bar music no angel
Nor statistic nor theory can equal.

⁸⁰² « Labor organizer, journalist, and advocate of women's rights, 'Mother' Bloor achieved heroic status within the Communist Party, USA (CPUSA), and served as its model of Communist womanhood ». Mari Jo Buhle, « Bloor, Ella Reeve » (*Encyclopedia*, 98).

À noter la solidarité de l'énonciateur avec son personnage : il comprend le *religare*, le désir de lien qu'exprime le religieux. Le poème met cependant en scène la séparation sans médiation possible entre le métaphysique et le blues : « a twelve bar music no angel ». Ceci témoigne à la fois de la connaissance de cette forme artistique qu'avait McGrath et de son adhésion aux valeurs qu'elle véhicule.

À ceci près que Cisco Houston n'était pas africain-américain et que s'il écrivit et chanta des blues, il se situe davantage dans le domaine de la chanson politique et du « folk song », « Blues for Cisco Houston » continue cette tradition du blues qui consistait à célébrer musicalement la mémoire d'un musicien disparu, porte-parole de sa communauté :

In the Negro world [...], the death of a great blues singer is a grievous occurrence which probably touches more Negroes personally than that of almost any other member of Afro-American society [...] Whether it is Blind Lemon Jefferson in the twenties, Bessie Smith in the thirties, Blind Boy Fuller in the forties or Johnny Ace in the fifties, the death of a blues singer has been a tragedy recorded in grief by his closest friends and shared by a multitude (Oliver, 309).

« Winter multitudes warmed at the electric bread of your song » écrit McGrath. Outre ce blues, la mort de Houston a donné lieu à l'écriture de deux chansons : « Fare Thee Well Cisco » de Tom Paxton et « Cisco Passed this Way » de Peter La Farge. Dans son texte, McGrath fait de Cisco un missionnaire de la Révolution, ennemi de l'alliance passée entre le capitalisme et la religion. Le blues indévot se mâtine de communisme : « Bringing to rebels the hot Word [...] / Through the money-talking loaves and fishes of the God-blessed corporate sea » (*Movie*, 176). Le miracle ne peut être qu'humain : « here was a man come with a miracle in his bindle ! » (*ibid.*)

« In Negro folksay there is a rich vein of railroad lore and this is strongly represented in the blues »; « [i]n the train the folk Negro invests a character that he admires or hates according to the circumstances of its relationship to him and to his life » (Oliver, 93 et 92). McGrath a là encore saisi le motif générique. Lors du retour du corps de son frère, le symbole du train apparaît dans toute son ambivalence. Il est attendu mais apporte le malheur, symbolise une force impossible à arrêter qui est rêve ou terreur à la fois :

The train was late. We waited among the others,
All of us waiting for friends on the late train.
[...]
And then the train with its clanking mechanical fury.
“Our will could neither turn it around nor stop it.”
Abrupt as history it violates the station –
The knife, the dream, the contemporary terror.
(*Longshot*, 28)

La dimension transpersonnelle l’emporte, contrairement à ce que voudrait l’usage du blues, même dans ce deuil familial. R. Wright considère la culpabilité comme un des traits les plus frappants des textes écrits par les « bluesmen » : « a submerged theme of guilt, psychological in nature, seems to run through them. Could this guilt have stemmed from the burden of renounced rebellious impulses? » (Oliver, 9) « The massive implacable guilt » : ce sont les mots de McGrath pour dire le sentiment qui s’abat sur les survivants. Mais il rejette cette culpabilité pour la troquer contre le désir du changement social :

I will not deny you through grief,
[...]
Nor wear my guilt for a badge like a saint or a bourgeois poet.

I forgive myself of your death: Blind shadow of my necessity –
Per mea culpa – cast by a son of freedom
I climb the hill of your absolute rebellion.
[...]
Your blood is made part of the general-strike fund
Your courage is coined into the Revolution
Your spirit informs the winds of the Fifth Season.
(*Longshot*, 32)

La renaissance du blues dans les années 1960 n’a pas été vue d’un bon œil par certains intellectuels africains-américains. Leur objection était que la communauté noire retrouvait là une image de sa passivité : « when an exhaustive examination is made of recorded blues, it becomes apparent that the number of items that are directly concerned with protest themes is exceedingly small » (Oliver, 321).

Ses adversaires ne voyaient pas le potentiel révolutionnaire du genre, insistant au contraire sur le poids de fatalisme induit au fil des années par la répression et la censure ajouté à l'inefficacité politique de l'approche strictement individuelle du monde dans le blues traditionnel. Si la musique devait contribuer au changement attendu, il fallait chercher ailleurs :

Beat out the rhythm, beat your palms,
black music, beat, but never choose
those
nobody
hears
you
blues⁸⁰³.

Don Gordon, une voix de gauche longtemps oubliée, exprimait également la conviction qu'il ne fallait pas avoir recours au blues, sous peine de ne pas être entendu. Au-delà du titre-signal ou emblème, McGrath a choisi de prélever dans un genre qu'il admirait pour la maîtrise de la forme le potentiel révolutionnaire qu'il recélait. Un célèbre titre de B.B. King est « How Blue Can You Get ». McGrath a tenté d'écrire « How Red Can Blue(s) Get », pour, contre deuils et adversité, ne pas s'arrêter à « How Blue Can Red(s) Get ».

« Like any editor I would readily trade my kingdom for another hundred pages. If I had them, my first addition would be a full and fair representation of American song », écrit C. Nelson (Nelson, 2000, *xxix*). Le chercheur de la poésie écartée qu'est Nelson a là des mots qui nous semblent caractéristiques de la pratique de nombreux écrivains de gauche face à la littérature : il s'agit de décloisonner les genres, de contester l'idée même d'une frontière entre une 'haute' poésie et des formes dites mineures. Pour prendre un exemple français, Jean-Patrick Manchette a retrouvé le canal du roman policier pour tendre un miroir critique à la société. En écrivant des blues, McGrath a peut-être

⁸⁰³ Don Gordon, « Nobody Hears You », *Collected Poems*, ed. Fred Whitehead (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004) 73-74.

rebaptisé l'élégie américaine mais il y a aussi, dans ce geste, celui du littéraire « wobbly » qui veut voir son texte servir les hommes, qui veut faire remonter des voix et des genres d' 'en bas'. Ce qui, du point de vue de la réception peut poser une nouvelle fois la question de la carpe et du lapin.

6.5. Communisme et littérature

6.5.1. Cibles et objectifs

L'ennemi héréditaire du communisme, c'est le fascisme. Dans la dystopie orwellienne de *The Gates of Ivory, the Gates of Horn*, Ezra Pound, allégué en « Ounce », est épinglé, ainsi que son engeance – Eliot parmi eux ⁸⁰⁴ – par son adversaire politique McGrath dont Levin, dernier écrivain vivant, est un porte-parole : « in love with Italian tyrants of the sixteenth and twentieth centuries or with the Middle Ages or with Romish religion » (*Gates*, 74).

La ligne générale des instances culturelles des partis communistes a été au fil des années de plus en plus réservée vis-à-vis du surréalisme. Au début des années 1980, un critique russe écrit ceci sur McGrath :

We in the Soviet Union feel there is a certain tension or even antagonism between surrealism and socialist realism. These two schools may sometimes be seen as contending in McGrath's work. We do not reject the idea, by any means, that surrealism sometimes gives us very interesting results in its expressive means and form. But as a whole, it cannot hold in its Procrustean bed really talented writers. Other instances are Neruda and Lorca. I believe that McGrath's realistic tendencies and expressive means are much stronger, and give tribute to this rather than to the fragments of surrealist expressibility ⁸⁰⁵.

Quelque vingt ans plus tôt, dans un article qui saluait largement la poésie de Neruda ⁸⁰⁶, McGrath n'émettait que quelques réserves sur les difficultés peut-être insurmontables que posait au lecteur l'avalanche de brillantes métaphores chez l'auteur du *Chant général* :

⁸⁰⁴ Sur T.S. Eliot comme meilleur ennemi de McGrath, *supra*, notes 389 et 402.

⁸⁰⁵ Valery Shpak, « A Soviet View », (*Festschrift*, 86-88).

⁸⁰⁶ Thomas McGrath, « The Poetry of Pablo Neruda », *Mainstream*, June 1962, pp. 43-47.

For some readers the surface of this poetry [...] is too much: they are unable to link up the separate lights – (transfer-points where the energy of the poetic image has heated an element into meaning) – into a recognizable pattern or paraphrase. It is like trying to recognize a constellation in a field of fireflies.

Here is a risk inherent in the method. Neruda has prayed to Simplicity, and he would have his poems be “useful and usable/ like metal and cereal”, but he prayed in the wrong direction. [...] [T]hese simplicities are delivered to us in a kind of sensual shorthand –hieroglyphs of fire and flowers, Rosetta stones of translunar salt, the semaphore of birds – by way of a wild algebra of imagery [...] As a result, the simplicity is often lost, hidden in a foliage of metaphor. The poems are like illuminated letters in a revolutionary Latin-American Book of Kells ⁸⁰⁷: the letters are simple enough in themselves, but they are hard to find in a thicket of angels. It is perfectly just that some writers refer to Neruda’s poetry as baroque.

Still, I would not have it any other way – or not much. I *would* like to see the Holy Ghost or Drowned Man – the body of paraphrasable thought in the poem – a little closer to the surface. That way the cloth of lights which we have seen as the texture of the poem would ‘assume’ the pattern of the underlying structure, defining it, illuminating it.

Il concluait sur le sujet en exprimant ses objections au surréalisme en poésie : « It is fair to say that much work in the surrealist or modified surrealist manner (and here in the U.S. too) is brilliant at every point and a blur in its general outline – like the contemporary structure of the atom » (*ibid.*, 46).

Conscient que ses objections au surréalisme pouvaient apporter de l’eau au moulin d’un autre courant dans lequel il ne se reconnaissait pas, McGrath précisait encore : « I wouldn’t want to suggest that I am opposed on principle to the authentic highfalutin element which tempers the common iron of English, and certainly I *am* opposed to a poetic diction of four-letter commonplaces as inscribed on the banner of the Williams brigade of the Nouveau Beat » (*ibid.*, 47). La voie de McGrath a toujours été clairement définie mais étroite.

⁸⁰⁷ La métaphore mérite d’être soulignée car elle semble faire, aux yeux de McGrath, oxymore, ce qui est une mise en abyme de la question traitée par le présent travail, soit la résolution de l’agencement entre irlandicité et communisme. McGrath définit par ailleurs dans le même article un critère essentiel de bonne poésie comme étant la faculté d’introduire « the unexpected coupling of qualities, or of the discovery of unexpected analogies and ‘irrational’ relationships » (44-45).

6.5.2. Réductions des fractures du modernisme : le prix du pari de la syntaxe contre la parataxe

La critique adressée par Geneviève Cohen-Cheminet à Jerome Rothenberg et Pierre Joris pour leur anthologisation de Charles Reznikoff ⁸⁰⁸, réductrice à force d'avoir voulu l'inscrire dans une continuité avant-gardiste, le couler dans le moule d'une modernité qui ne se conçoit que dans une avancée de « la dislocation de surface du collage-montage et l'épuisement de la voix », nous fait un peu plus comprendre la difficulté pour McGrath d'entrer dans un grand récit de la poésie, américaine qui plus est. Il était romantique donc pas moderne, pas non plus surréaliste donc pas avant-gardiste, visait à la transitivité et non au renouvellement forcené de la forme de l'expression. Dans la téléologie littéraire de la rupture, de telles voix sont égarées car inclassables :

Lu [...] à hauteur de toute l'œuvre, *Testimony* s'inscrit aussi [...] dans une dynamique du renouvellement de la parole, dans un mouvement de reviviscence du Dit poétique qui engendre de nouveaux Dits par dissémination-insémination-germination. Ces métaphores biologiques peuvent être rattachées à une esthétique romantique (on se souviendra des mots de Coleridge : « Are not words parts and germinations of the plant ? » Ricoeur 1975, 314). Elles disent le coup de force de la poésie, sa « véhémence ontologique » [« ontological commitment », Ricoeur 1975, 313] qui proclame la possibilité performative du langage à se reproduire non seulement au-delà des cassures mais par les cassures. [...] Lus dans leur site natif, ces poèmes s'inscrivent dans une autre dynamique de relance de chaînes discursives unifiées par une vision eschatologique ou messianique de l'écriture (Cohen-Cheminet, 128-129).

McGrath a toujours veillé à continuer le récit : « I felt that without some kind of narrative thing within the poem there'd be no way of holding it together, that it would just be a gathering of some narrative passages and some lyrical passages. And that would be that. But I wanted to use narrative enough to give it a kind of a spine » (Des Pres, Gibbons, 1987, 92).

Les interventions de l'instance énonciative témoignent de ce souci d'un ciment minimal. Un exemple l'illustrera.

⁸⁰⁸ Jerome Rothenberg & Pierre Joris (eds), *From Fin-de-Siècle to Negritude*, vol. I, in *Poems for the Millennium, The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry 2* vol. (Berkeley: University of California Press, 1995) pp. 546-551.

Notons la façon dont la transgression, l'écart, constitués par la juxtaposition abrupte des scènes d'une part, par l'aplatissement temporel d'autre part sont réduits et minimisés par ces ajouts. « J'habite dans le présent lointain » raccommode la déchirure du tissu narratif conventionnel par l'oxymore. Qu'est-ce d'autre part qu'un fantôme (*ghosts*) sinon la manifestation surnaturelle d'une co-présence du passé et du présent ? « Second Kingdom » renvoie au second avènement du Christ, croyance millénariste en un événement qui d'un trait efface le temps mais surtout – au même titre que les « dynasties Ming » – élément de *logos*, pour reprendre la terminologie de Groupe μ , susceptible de rattraper par anticipation⁸⁰⁹ l'allotopie narrative créée par l'indifférenciation grammaticale présent-passé et de suspendre l'hostilité présente entre *anthropos* et *cosmos* en convoquant l'histoire par une présentification. L'image des « colloques a-temporels [...] rêveurs » est un troisième emprunt au fonds culturel attestant d'une annulation du temps, cette fois liée au rêve. Dans *The Interpretation of Dreams*⁸¹⁰, l'index général répertorie une rubrique « Temporal relations in dream content ». On lit dans un des passages auxquels renvoie l'index :

Dreams take into account in a general way the connection which undeniably exists between all the portions of the dream-thoughts by combining the whole material into a single situation or event. They reproduce *logical connection by simultaneity in time*. Here they are acting like the painter who, in a picture of the School of Athens or of Parnassus, represents in one group all the philosophers or all the poets. It is true that they were never in fact assembled in a single hall or on a single mountain-top; but they certainly form a group in the conceptual sense (Freud, 1900, 349).

Comment intégrer les « Dynasties Ming » ? Cette « succession des souverains d'une même famille » (*RNP*) sur une période aussi longue (1368-1644), dynastie dont le nom signifie « clarté », est un autre *exemplum*⁸¹¹ – le terme est lui-même inscription d'un genre passé dans le présent – d'annulation du

⁸⁰⁹ A ce stade du texte, seul le présent contemporain de l'énonciation est intervenu.

⁸¹⁰ Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (1900, New York: Avon Books, 1965) 733. [Freud, 1900]

⁸¹¹ *L'exemplum*, « récit bref [...] destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre l'auditoire par une leçon salutaire » (J. Le Goff, *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*). Cité dans <http://www.unibuc.ro/eBooks/lls/MihaelaVoicu-2003/10.htm>

temps par répétition, compression qui aide à en élucider, clarifier, le sens. Cette clarté rejoint la « révélation », sens étymologique de l' « apocalypse », autre fin des temps. Le je dit être né « sous le signe précoce du feu apocalyptique ». Le commentaire indirect vise à fonder par le paradigme du télescopage temporel le type de déroulement syntagmatique qui ressort à ce niveau métanarratif. On voit, dans ce premier exemple, comment l'intervention de l'énonciateur réduit les fractures, génératrices d'allotopies, de la juxtaposition et de la réduction au dénominateur commun du présent.

Letter to an Imaginary Friend est un récit, ne serait-ce que par son rapport avec l'autobiographie. Ce sont les deuxième, mais surtout quatrième et cinquième fonctions dégagées par Genette qui nous paraissent mises en œuvre ici ⁸¹². Lorsqu'il invoque sa naissance aux temps d'une proche apocalypse, le narrateur s'autorise, en quelque sorte, d'une fidélité paradoxale à *son* temps pour faire fi de la chronologie dans les *exempla* qu'il convoque.

La fonction idéologique est directement tangible dans le second passage inséré dans la première version du texte. Le *present perfect* « I've lived » rapportant un passé au présent, y souligne, par la caution de l'adverbe « truly », la capacité de l'instance énonciative à être ce narrateur-navette, photophore et porte-parole des morts dans le présent ; d'autant que le chant d'histoire de ces vies s'est inextricablement mêlé à celui de la sienne. Il a été investi d'une mission de mémoire : qui dit mémoire dit ordonnancement, organisation, et, chez un poète de la gauche marxiste, relecture orientée. Sa fonction de régie en tant que narrateur désorganisant le temps, remplit une fonction idéologique : « D'une confusion imparfaite, indiquer un chaos plus pur ... »

Ces interventions visent à renforcer la cohésion de l'histoire racontée et du récit. Il y a explicitation de la démarche, chemin faisant, quitte à ce que ce commentaire appelle de nouvelles réévaluations d'allotopies par métasémèmes interposés : ainsi le temps détemporalisé du premier insert de *Letter, Part I* (*LIF*, 10 et *supra*, 659).

Le recours très rare, tout compte fait, aux formes modernistes – collage, signes iconiques – témoigne d'une même volonté.

⁸¹² *Supra*, p. 531.

*McGrath – Reznikoff

« [B]egins as severely as a good objectivist poem »⁸¹³.

Comparer McGrath à Reznikoff, c'est apparemment marcher sur l'adret et l'ubac de l'esthétique poétique à gauche. Si Reznikoff écrit sous le signe de la retenue, McGrath a créé un 'je-persona' lyrico-épique à la présence incontournable et aux sympathies politiques affichées. Il utilise à plein les ressources et les tolérances du mode autobiographique qui permet d'attirer la sympathie, par exemple par l'humour ou par un rendement optimal, teinté d'irlandicité, des pathèmes contenus dans le récit.

L'exergue de *Testimony* tiré de l'Épître de Saint Paul aux Ephésiens (IV, 31.) montre d'emblée une différence d'intention entre Reznikoff et McGrath : « Let all bitterness, and wrath, and anger, and clamour, and railing, be put away from you, with all malice » (Reznikoff, 1978, 12). Nous voudrions insister, par-delà cette divergence apparente entre les intentions, sur une similitude d'attention. *Testimony* permet de ne pas perdre de vue l'entreprise de rassemblement, voire de recueillement, dans le travail du poète communiste. Le poème long de McGrath est image de rassemblement. Ses masses sont constituées de morts, connus ou anonymes, autant que de vivants. Il importe de se compter. « I keep the winter count » (*LIF*, 155). Le poème de *To Walk a Crooked Mile* dédié à Harry Merer, le compagnon d'Amchitka, rend hommage au teneur d'archives qui n'a pas détourné la tête, sans pour autant conclure trop vite aux défaites : « [...] you [...], visionary recorder// [...] it is proper then, being incorruptible,/ That you should keep the lists of forgotten heroes », cette dernière la plus noble des tâches⁸¹⁴. Warren est aussi distingué sous cet angle : « he wrote it down in his book,/ Framed to remember : who were the false magicians ;/ What children had starved ; what workers been murdered » (*TWCM*, 83). Reflets de sa propre vocation d'homme-mémoire de sa tribu, à laquelle – comme le je de *Part IV* – il ne peut se soustraire, le voudrait-il. « The ghosts sing round my light. [...]// I am/ Necessary recorder./ A voice⁸¹⁵ ».

⁸¹³ Review of *Words on Paper*, by Alvaro Cardona-Hine, *Dacotah Territory* 8/9 (Fall-Winter 1974-1975) :122.

⁸¹⁴ « One Who Has Looked at the Dark » (*TWCM*, 34-35).

⁸¹⁵ « The News around Midnight » (*NSP*, 106).

La construction de *Testimony* réduit la froideur apparente des témoignages, « au sens légal du terme ⁸¹⁶ », qui constituent le matériau de départ du texte. Tous ces récits isolés se réchauffent de leur frottement calculé par la main du collecteur qui a opéré de quatre façons au moins : par les regroupements de tranches découpées dans le temps historique, par répartition géographique à l'intérieur des États-Unis selon les quatre points cardinaux, par la constitution de rubriques – « vie sociale », « enfants », « noirs » etc. – enfin et surtout par télescopage ou écrasement de plusieurs témoignages en un seul (Davidson, 1997, 154-157), tri, tamisage des textes en prose des récits des 'je-témoins', tout ceci aux fins d'arriver à un ensemble dont le sens ne fait pas de doute. La taille de ces facettes – Charles Bernstein parle de « cubo-sérialisme ⁸¹⁷ » – réfléchit la cohérence du regard de Reznikoff. Et ce regard est de compassion : « [T]his concept of witness [...] is not a static legal conception of witness [...] but in fact a full-scale critique of juridical and authoritarian modes of control of witness and testimony that distance you from the world, and is in that sense a critique of the whole movement of distancing and high irony » (Bernstein, 1990, 36). Il émerge une communauté de témoins réunis par l'amitié imaginaire d'un archiviste. « I am/ Necessary recorder », écrit McGrath. Bernstein interprète sous cet angle la décision de Reznikoff de continuer à écrire – et sous la forme de *Testimony* – cependant qu'Oppen et Rakosi se retirent de la scène littéraire pendant vingt ans. L'humilité de sa tâche – la compulsation infinie d'archives pour produire des textes derrière lesquels il s'efface – est sa façon de se mettre au service militant des autres : « bearing witness to things not seen, overlooked, entering into the world as a dissent/ descent, not an idealized assent/ ascent » (*ibid.*, 38). Il se voue à une même obscurité : [*Testimony* is] certainly one of the great epic poems of the 20th century, widely unknown, because of that » (Bernstein, 1990, 31). La dimension du projet – longueur et intention – en condamne la diffusion, tout au moins dans l'immédiat. L'Amérique s'agace de ces réinitialisations :

For Reznikoff [a first-generation immigrant], America was not yet made [...].
 Testimony: to found America means to find it, which means to acknowledge its roots in
 violence, to tell the lost stories, because unless you find what is lost you can found

⁸¹⁶ Jacques Roubaud, « La Tentative objectiviste », *Revue de littérature générale*, 1996/2 (Paris : P.O.L.) n.p.

⁸¹⁷ Charles Bernstein, « Notes on Charles Reznikoff », N°3, juin 1990, publiées par Raquel Levy, p.31. [Bernstein, 1990]

sens. De nombreux très brefs poèmes du poète communiste portent un titre ou vont au-delà du syllogisme implicite du haïku.⁸²¹ Il n'est certes pas étonnant que Reznikoff ait pu être séduit par l'effacement du moi recherché dans le bouddhisme zen : « witness-testimony as self-cancellation, and that's a term he takes from Zen, that he likes, Reznikoff himself [...] so that the language event speaks of and for itself, suggesting a modernist autonomy, a forgetfulness of self, as Reznikoff quotes from a Zen article » (Bernstein, 1990, 39). Pourtant, ses poèmes courts se distinguent, par exemple, de ceux des Imagistes, par l'intrusion fréquente du je, le commentaire, l'adresse : « I charge you, lips and teeth,/ keep watch upon my tongue ;/ silence is legal tender everywhere » (Reznikoff, 1978b, 67).

Bernstein prête à cette intervention directe le sens d'un engagement, d'une proximité au monde, allant à contre-courant de la distance ironique du « High Modernism » (Bernstein, 1990, 39). Reznikoff et McGrath déplacent le haïku et les fantasmes de 'dépersonnalisation' vers la *polis*.

6.5.3. McGrath et le cinéma

6.5.3.1. *Poésie et cinéma. Une esthétique du calcul des effets plutôt qu'une esthétique du hasard*

Nous nous proposons de rappeler ici quels rapports la poésie entretient avec le cinéma, pour préciser ensuite dans quelle mesure la ligne esthétique suivie ou préconisée par McGrath est en cohérence avec une ligne politique qui donne la préférence au calcul des effets plutôt qu'au hasard.

Lors de rencontres au *centre international de poésie* Marseille autour du thème « poésie et cinéma américains », Éric Giraud introduisait ainsi la discussion sur les « Montages : Comment poésie et cinéma opèrent avec les langages dont ils usent ? »

Cadre. Écran. Montage. Structures. Juxtapositions. Temps. Lumières. Noirs. Fondus. Impression. Sons. Silences. Bruits. Voix. Sauts. Ellipses. Rythmes. Cadences. Vitesses. Défilements. Plans. Séquences. Fixités. Points de vue. Fragmentations. Langages. Métrique. Coupes. Constructions. Accumulations. Soustractions. Déplacements.

guillemets de protestation pour souligner le cynisme d'une compagnie (II, 89), le grondement de la révolte et l'aperçu d'un monde qui change dans la section « Whites and Blacks » (II, 97-101), la mention d'un syndicat comme recours (II, 102), une insulte raciste rapportée (II, 253).

⁸²¹ *Supra*, 483-489.

Citations. Articulations des photogrammes, des plans, des mots, des lignes, des pages, des séquences et des espaces. Relations architectoniques, relations plastiques ⁸²².

Le montage tel que cette énumération le présente n'est plus aujourd'hui un enjeu politique. Il est une technique d'expression à maîtriser. Mais il a été au cœur de l'interrogation communiste de l'usage et de l'efficacité politique de l'art, en particulier dans les écrits de Serge Eisenstein ⁸²³ et McGrath les avait lus.

Dans deux critiques parues dans les pages de *Dacotah Territory*, McGrath semble défendre deux positions contradictoires. D'un côté, il approuve une syntaxe filmique abrupte : « this poem is full of great leaps and 'changes' : cuts, dissolves, time jumps, the abstract and the concrete yoked by violence and grace, jokes, weeping, terrible puns ⁸²⁴ ». D'un autre, il recommande la mesure en la matière : «Leaping is good, but it must be distinguishable from flying off the handle (another kind of poetry and sometimes good) and from simply lying down in the dark. A leap must take us somewhere *inside* the 'space' of the poem – no matter how far out that may be (and the farther the better). To go from some *thing* to something totally unconnected is to go nowhere at all. No spark gap in terms of Reverdy's and Breton's idea of the image. And of course leaps of mere *fancy* are stations to nowhere ⁸²⁵ ».

L'accent est mis sur le contrôle, sur des relations architectoniques plus que sur une relation plastique ou encore la subversion du sens par empêchement calculé de la médiation. Vélimir Khlebnikov, le futuriste russe et un des premiers poètes à transporter le mot de « plan » en poésie – dans « Zanguezi », écrit entre 1920 et 1922 ⁸²⁶ – privilégie l'articulation. Selon son traducteur, la « possible influence de l'auteur de *Leaves of Grass* sur le jeune futurien », est dans le sens de « l'importance d'une

⁸²² Programme rencontres « poésie et cinéma américains : parallèles et circulations », *cipM*, 22-24 octobre 1998.

⁸²³ Serge Eisenstein, *Réflexions d'un cinéaste*, trad. du russe par Lucia Galinskaïa et Jean Cathala (Moscou : Editions en langues étrangères, 1958).

⁸²⁴ Review. of *Th Transmigration of Menzu* [sic] by Charles Potts, *Dacotah Territory* 10 (Spring-Summer 1975) : 62-63.

⁸²⁵ Review of *The Well Digger's Wife*, by Louis Jenkins, *Dacotah Territory* 5 (Summer-Fall 1973) : 61-63.

⁸²⁶ Vélimir Khlebnikov, « Zanguezi », *Zanguezi et autres poèmes*, trad. du russe et présentation par Jean-Claude Lanne (Paris : Flammarion, 1996) pp. 283-340. [Khlebnikov]

conception unitaire et globale de l'univers, d'une fusion intime du je et du monde, dans la constitution d'une poétique paradoxale où le sujet lyrique s'identifie à la fable universelle, où la parole poétique engendre le monde » (Khlebnikov, 16). De même McGrath semble donner la priorité à la cohérence, comme le fait un texte tel que « Montage 1938 » d'Eisenstein par le souci de toujours rester dans l'optique d'un calcul des effets. L'article du cinéaste russe établit que cette pratique du « laconisme-limite » (87) qu'est le montage existe de longue date dans des arts qui ont précédé le cinéma : peinture et littérature. Mais le but de son intervention est de dénoncer les excès de ceux qu'il appelle les « gauchistes du montage » et qui ne pensent pas au-delà « du simple aboutement de fragments de pellicule » (86) qui selon eux, se combinent « immanquablement en une représentation nouvelle, issue de cette juxtaposition comme une qualité nouvelle » (68). Eisenstein défend le récit : « Des maîtres du cinéma parfois fort éminents semblent, en de nombreux cas, [...] avoir perdu le sens de la narration suivie, logique, voire simplement *cohérente* [...] [e]t ce fait oblige [...] à livrer tout d'abord bataille pour l'art du montage trop oublié » (67-68). « Ce qui [...] reste vrai, dit Eisenstein, c'est le fait que la juxtaposition de deux fragments de film ressemble plus à leur *produit* qu'à leur somme [...] en ce que *le résultat de la juxtaposition* diffère toujours *qualitativement* [...] de chacune des composantes prises à part » (69). Mais, ajoute-t-il, « le *premier* excès consist[e] à se laisser séduire par la technique de l'assemblage (la méthode de montage), le second par les éléments à assembler [...] ». Il faut

que l'intérêt de l'expérimentateur ne se port[e] point vers les cas paradoxaux où le tout, l'ensemble, le résultat final, *loin d'avoir été prévu*, surgi[t] contre toute attente. Il [faut] s'intéresser aux cas où les éléments ne sont pas seulement corrélatifs, mais où le *résultat final, l'ensemble, le tout* a été prévu, voire a prédéterminé les éléments aussi bien que les conditions de leur juxtaposition (70).

Ceci revient à dénoncer le terrorisme de la médiation et les esthétiques du hasard. McGrath suggère le rapprochement entre les techniques de raccord dans *Letter* et le cinéma: « the poem, like some films, makes use of flash-backs and flashes forward, 'replays', 'subliminal cuts' [and] there are, I think, equivalents of dissolves, fades, etc. » (*Passages*, 94). Cependant la narrativité n'est pas contestée : « The speaker of *Letter* moves around a bit and is interrupted now and then, time shifts, landscapes dissolve

into others, but underneath a surface which is fractured and agitated I think the general movement is clear » (*Passages*, 95).

6.5.3.2. *Un échantillon de l'écriture scénaristique de McGrath*

The Bravest Boat de Malcolm Lowry est l'histoire d'une dérive qui a trouvé un sens, dans l'amour d'Astrid et de Sigurd. Une lettre à un(e) ami(e) imaginaire a été bien reçue. McGrath fait pour le scénario le choix d'un narrateur en voix *off* : ce narrateur – anonyme dans une version et confondu avec Sigurd, le personnage masculin et expéditeur de la lettre, dans une autre – accompagne pour en canaliser l'interprétation, les deux séries de plans juxtaposés : celle qui vise à représenter les multiples aspects de la ville où se déroule l'action et celle qui représente le long voyage du petit bateau ⁸²⁷. McGrath disposait, pour la seconde, d'un matériau important fourni par le texte : il y prélève le récit de son narrateur. À l'inverse, conférant au cadre plus d'importance que Lowry, il encadre, recadre davantage son histoire, doublant la série de plans d'un commentaire sous forme de poème – à la manière d'un Terrence Malick –, orientant le scénario vers une bipolarisation où l'enfer de la civilisation urbaine capitaliste est la toile de fond sur laquelle se détache la liberté et la résistance du couple et de ce trait d'union qu'est le « plus courageux d'entre tous les bateaux ». L'encadrement visuel supplémentaire inclut « the old I.W.W. hall (in Seattle) with copy of paper in window memorializing some forgotten victory or defeat » (McGrath, 1961, 11). McGrath fait trouver à Sigurd un emploi de fortune, ce qui crée un lien économique des personnages avec la ville. Le texte du poème martèle un sens et la nécessité de trouver la bonne direction :

The city is open...
To the four winds of alienation
[...]
And the city is the ground of the Quest:
[...]
For the thread to lead us out of the labyrinth...

⁸²⁷ « A montage of its wanderings » (McGrath, 1961, 8).

Out of the labyrinth...
(McGrath, 1961, 11)

Il existe un rapport dialectique entre scénario et autobiographie en ce sens que les deux formes impliquent une projection dans l'avenir. Ce n'est pas un accident si McGrath, sous le maccarthysme, écrit la partie la plus linéairement autobiographique de *Letter* et si accessoirement, des fragments du long poème viennent flotter dans le présent scénario ⁸²⁸, si idéologiquement encadré. Quel est l'enjeu commun, s'est demandé Sherman Paul, à *Meaning a Life : An Autobiography* (1978) de Mary Oppen et à *The Autobiography of William Carlos Williams* (1951) ?

[T]he need to tell the story that reveals – summons and recalls – the scenario of one's life, the very life for which one lives and to which the scenario gives meaning. The writing of autobiography is done to prospective rather than retrospective ends, for one wishes to continue, to remain loyal to the script one has chosen, to live out *that* life. Not tranquil summings-up but acts of desperation, these autobiographies are self-therapy [...]. [It is], as Henry Corbin defines it [...] “the exegesis that leads the soul back to its truth” [or] in Robert Creeley's [words] “a life tracking itself”. [...]

Autobiographical writing gives the self its narrative; and the scenario provides stability because it offers the self a chosen role to perform, an inalienable script. That is why I speak of loyalty, which reminds me of ideology and the fact that the script we either write or accept for ourselves, usually in adolescence, functions as an ideology, is a personal ideology demanding our allegiance. [...] “It is ourselves we organize in this way”, Williams says, “not against the past or for the future or even for survival [...] but for integrity of understanding to insure persistence, to give the mind its stay” ⁸²⁹.

Le scénario de l'autobiographie épique, s'originant dans la triple source de l'irlandicité, du Dakota du Nord, et du communisme en action des *Industrial Workers of the World*, a été la riposte et le serment d'allégeance de McGrath contre ceux qui avaient tenté de l'amener à se trahir.

⁸²⁸ En l'occurrence, la spécification de Seattle comme lieu de l'action, absente chez Lowry ; le passage du petit bateau près d'un ours en train de pêcher qui rappelle l'ours aperçu depuis le transport de troupes qui, parti de Seattle, emmène McGrath vers l'Alaska en 1942 (*LIF*, 99-100) (et l'ours est surdéterminé en cette période de Guerre froide) ; un graffiti rappelant la Guerre civile en Espagne – « “Los Muertos No Hablan” » (*LIF*, 85) – sans oublier, bien sûr, la présence de l'*I.W.W.*

⁸²⁹ Sherman Paul, « To Insure Persistence: Autobiographies and Scenarios », *North Dakota Quarterly*, Volume 60, number 3, Summer 1992, pp.46-71; 48-49 et 65.

6.5.4. La conscience architectonique

L'examen de la titrologie mcgrathienne a démontré un souci de cohérence et de construction. S'il revendique la liberté de ne pas avoir de « ligne » ou de « programme » dans son écriture, McGrath a de toute évidence composé un ensemble hypermnésique. La totalisation, opérée dans *Letter*, de matériau déjà traité dans des poèmes antérieurs, l'agencement du texte de 400 pages calculé de telle sorte que presque tout devienne intelligible au fil du poème sans appareil de notes ⁸³⁰, la conscience et le souci de créer sans cesse de nouveaux prolongements ou échos d'un motif ou d'un mot, procurent au lecteur le sentiment gratifiant d'un territoire qui se remplit peu à peu, autre comté de Yoknapatawpha.

Relire *First Manifesto* est instructif à cet égard. Un détail suffira : le second texte, intitulé « Scenario », a pour cadre une scène de théâtre divisée en trois niveaux dont l'un pourrait être le cockpit d'un avion. Un passage décrit la musique du spectacle : « A slow blues under which a trumpet is plotting insurrection, the music of the spheres » (*Manifesto*, n.p.). L'étagement et la musique des sphères sont repris trente ans plus tard dans le très dantéen rêve de Part IV avec l'ascension de ciel en ciel. Les conditions de visibilité pour le pilote confirment l'allusion : elles sont suffisamment dantesques pour qu'il puisse s'égarer, comme au premier chant de l'Enfer : « Darkness finds/ No path for us in the mad forest of wind » (un pilote volant à l'aveugle ouvre par ailleurs *La guerre*, *LIF*, 98). On se souvient d'autre part du rougissement du blues sous la plume de McGrath. Or, au huitième degré du paradis, aux quatre coins du rideau d'un « oldtime smalltown theater or boondock opera house » (*LIF*, 393), soufflent des musiciens de jazz, dont « Jerry Roll Morton [...] playing a bottom blues » (*LIF*, 395).

McGrath a clôturé *Letter* parce qu'il ne voulait pas en abandonner le devenir à ce qu'il ne maîtriserait pas. « There is an inevitable problem with a poem where one's life provides a main narrative track » écrit-il en 1982, « since the poem shows no sign of stopping, my death [...] may leave it unfinished. Someone tells me that this is of no consequence, that, after all, “the paintings of Jackson Pollock are completed in the space beyond the picture surface”. Cold comfort. I don't like virtues made from necessity » (*Passages*, 94). L'achèvement et la complétude sont une affirmation nécessaire du sens

⁸³⁰ Une « pierre d'attente » ou prolepse qui, ne pouvant s'indexer sur aucune isotopie, fait allotopie, sera presque toujours complétée par le récit (analepses complétives).

humain tel que l'entendait McGrath, un sens dont rien ne puisse le déposséder et son travail poétique moins que toute autre chose.

Il n'est guère surprenant de rencontrer dans son œuvre – *Letter* en particulier mais pas uniquement – des images d'une totalité se constituant⁸³¹. Ainsi le hasard de sa biographie a voulu que McGrath soit soudeur sur le chantier naval de Kearney. Son travail d'auteur épique est aussi celui d'un assemblage par le corps tiers unifiant du regard qu'il porte sur sa vie. Le parallèle est suggéré dans ce moment où évoquant sa remontée avec l'équipe de nuit des profondeurs de la coque des navires, il ressoude les formes du monde. Son œil est l'aurore ; il rassemble ce qui s'est dispersé, il réunit des navires qui deviendraient épaves :

In the newcome sun the island over the river
Is translated fresh from the darkness and born again in our glance
Out of another dimension where all night long it swam
Discrete, tenuous, the parts drifting away from each other
Like a drowned ship on the seafloor breaking apart...
(*LIF*, 188)

Une grève est comme un long poème ; elle s'effilochera faute de cohésion :

The strike was living all around us, but so far it lived as if it consisted of several blobs of protoplasm, primitive and undifferentiated, each little knot of substance trying to perform all the necessary functions of itself, almost completely autonomous. What we had to do was speed up the evolutionary process. We had to group all that protoplasm into one body, insert a backbone and put a head on the end of it so it wouldn't unravel. That was what our plan was supposed to do (*Coffin*, 104).

Quatre textes d'abord publiés de façon indépendante⁸³² ont ainsi trouvé leur place à l'intérieur de l'épopée, créant une intersection entre les livres. McGrath a d'autre part dit considérer ses poèmes courts

⁸³¹ *Supra*, p. 327-329.

⁸³² Rappelons-en les titres: « Return to Marsh Street » (*NSP*, 110), « Praises » (*Movie*, 157), « Passages » (*Echoes*, 127-130), « Poem at the Winter Solstice » (*Echoes*, 146).

comme « notes de bas de page » à *Letter*. Les anthologies ont régulièrement resserré la cohérence de l'œuvre.

Les trois grandes articulations de *Letter* – passages d'une partie à la suivante – se font par anadiplose (*reduplicatio*) au sens strict dans deux cas sur trois. « NOW MOVE ALL SYMBOLS THREE LEAPS TO THE LEFT ! », qui effectue la transition entre *Part III* et *Part IV* se trouve une page avant la fin de la partie.

Quelques antanaclases – « blaze » la plus flagrante d'entre elles, suivie par « horn » ou « shift » – et toutes les figures de la répétition font pivots entre les sections du poème. L'organicité de *Letter* est si forte qu'ouvrir deux pages du livre au hasard permet néanmoins quasiment toujours de réévaluer l'allotopie ainsi artificiellement créée, de trouver un ou de multiples passages (médiations) par isotopies, champs sémantiques, lexèmes, personnages, lieux, séries interposés.

Un index de cent-vingt-cinq lexèmes représentatifs donne la liste suivante pour *Letter*⁸³³ :

Again ; all ; alone ; alphabet ; angel ; animal ; apple ; autumn ; bell ; bitter ; blaze ; bless ; boy ; blood ; blue ; bone ; book ; brother ; children ; Christmas ; circle ; cold ; commune ; Communist ; compass ; comrade ; coulee ; crow ; Dakota ; dance ; dark ; deer ; demon ; die ; dream ; drift ; dynamite ; east ; family ; far ; farm ; father ; fire ; fish ; friend ; fur ; ghost ; girl ; god ; grandfather ; grandmother ; granite ; harp ; heaven ; hell ; here ; history ; home ; hope ; Hopi ; horse ; hunger ; hunter ; Indian ; indifference ; Irish ; journey ; Kachina ; labor ; labyrinth ; laughter ; left ; light ; love ; lose ; mark ; marriage ; money ; moon ; morning ; mother ; night ; North ; now ; paper ; pass ; place ; poet ; possible ; potential ; prison ; proletarian ; revolution ; river ; rock ; round ; run ; sea ; song ; Sioux ; snow ; star ; stone ; street ; sun ; time ; toward ; tree ; tribe ; turn ; underground ; union ; wait ; wake ; war ; West ; wind ; window ; Wobbly ; wood ; word ; work ; world ; wound ; write.

⁸³³ Nous donnons le lexème de base du champ lexical.

6.5.5. Marqueurs intertextuels de l'épique

6.5.5.1. « *Can these bones live ?* »

La Bible est un intertexte épique dans lequel l'Irlandais-Américain devenu communiste effectue des prélèvements à la fois massifs et parcimonieux. Nous avons montré à quelles attaques et torsions il soumet ce matériau⁸³⁴. Nous avons également évoqué les ambiguïtés possibles auxquelles donne lieu le véhicule de son message⁸³⁵. Le plaisir générique à lire *Letter*⁸³⁶ comme épopée dérive partiellement de la reconnaissance de substrats cardinaux dans l'histoire du genre et des transgressions auxquelles se livre McGrath.

Notre citation-titre, extraite du livre d'Ezékiel (37) et qui se rapporte à la démonstration par Dieu dans la vallée remplie d'ossements de son pouvoir à réinsuffler la vie, fait partie des rares importations de la Bible qui se répètent dans le texte mcgrathien sans avoir une valeur strictement ironique. La première occurrence – « *Do these bones live ?* » dans « *The Drowned Man : Death Between Two Rivers* » (*TWCM*, 46) – suggère une actualisation possible de la propriété « bones live ». Il est ensuite question de « *The obscure, terrible coming of our holy ghost* » (*ibid.*) et le poème se termine sur une renaissance. « *Someone is born with the bright face of your brother* » (47) annule le spectacle de l'East River, livrant à la mer « *its dead men's bones// Bearing my brother* » (46). La Bible sert ici le messianisme révolutionnaire.

Les os sont un motif étroitement lié à l'amour et à la musique dans *Part I*. « *Do their bones/ Sing in the golden dust in the stallion summers ?* », se demande le je au sujet de ses anciennes amantes dans la section qui l'a présenté en jeune faune. La question est réitérée depuis l'enfer qui suit la Seconde Guerre mondiale, monde de rapacité et de deuil où souffle « *a blizzard of continual bones* » (*LIF*, 122) : « *Do those bones live ? Do they sing still [...]??/ They sing still and are still* ». Il est encore question de « *the singing bones of my true loves* » (*ibid.*, 122) lorsque l'illumination du satori donne à ce spectacle une note de gaîté : « *Then I saw the bones go singing –/ Like stars or fireflies –/ And came to the laughter*

⁸³⁴ *Supra*, pp. 366-378 notamment.

⁸³⁵ *Supra*, pp. 338-342 et 517-522.

⁸³⁶ Gérard Genette, « Des genres et des œuvres », *Figures V* (Paris : Le Seuil, 2002) 84-88.

» (*LIF*, 123). Les « os » du livre d'Ezékïel deviennent chez McGrath source du chant et blancheur absolue de l'hiver radical mais létal : « je » conclut *L'université froide* en constatant que « The blue eye of the moon is stuck full of bones » (*LIF*, 50). « But I am a farmer of bones » (*LIF*, 79) dit-il encore depuis ce cœur de sens créé par *Marian*. « Exploitant d'ossements » ? La Bible est ici, pour McGrath, source d'une métaphore adéquate de la poésie : *Letter* est le livre de ses morts qu'il fait revivre par un chant. Il cultive les os en ce sens. Danse d'amour, danse macabre. Sa forte conscience du squelette – comme cette vision de la lune « piquée d'os » – a quelque chose de shamanique⁸³⁷. La vie de ses os chanteurs renvoie aux hommes qui meurent, pas à Dieu. On se souvient de l'orchestre d'ossements-instruments musicaux marquant le réveil de l'histoire « congelée dans musées et bibliothèques » (*LIF*, 163). À ce squelette épique adjoignons ce poème-squelette au lyrisme dépouillé :

PERPETUAL MOTION

One, one
Lives all alone,
Shape of the body's
Tree of bone.

Two, two
Can make the world do;
In youth, in youth,
But not in truth.

Three, three
And the body tree
Fades in the forest
Of company.

Three, three,

⁸³⁷ « [L]'obtention de la capacité de se voir soi-même comme un squelette » est donnée par M. Eliade comme une des grandes épreuves initiatiques du shamanisme sibérien. Citation de M. Eliade – *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (Paris : Payot, 1968) – dans Kenneth White, « John Cowper Powys, Une Technique de vie », *granit* 1-2, automne-hiver 1973, 346-367 ; 361. Une version remaniée du texte se trouve dans *L'esprit nomade*.

Society,
Will do, will do,
But not for two.

Since two, two
In love, withdraw;
Wish to be one,
To live alone,

But all must come
To the skeleton,
And one and one
Live all alone.

(*Figures*, 71)

« We shall be all », annonçaient les « Wobblies ». Le grand syndicat se fauflerait partout, ouvrirait toute les portes: ‘skeleton union’.

6.5.5.2. *La Grèce*

Le hasard des rencontres veut que la troisième épouse de McGrath – Eugenia – ait été gréco-américaine. Lorsqu’en 1965, une bourse de voyage donne au poète les moyens de se déplacer, il effectue un premier séjour en Grèce : ce pays n’est pas une destination de hasard et il y reviendra. Ce premier séjour est en grande partie passé sur l’île de Skýros, qui sera un des lieux d’écriture de *Letter, Part II*. De cette île précise, choisie pour des raisons économiques, McGrath fera une nécessité de son poème. Il mêle à la trame de son texte la mythologie plus spécifiquement associée à Skýros à travers le personnage de Thésée. « A Dream of Skyros », un récit d’Eugenia McGrath ⁸³⁸ confirme par ailleurs ce dont on pouvait se douter – que l’autre lien à l’épique est en arrière-plan : il s’agit cette fois d’Achille que sa mère Thétis a fait cacher chez le roi Lycomède pour le soustraire aux dangers de la guerre ⁸³⁹.

⁸³⁸ Eugenia McGrath, « A Dream of Skýros », *Scopcraft 6*, vol.1, Summer edition 1967, pp. 10-32. [EMG]

⁸³⁹ « “Excuse me, madam, could you tell me what that is over there?” The woman smoothed out her apron and dried her hands on a towel, “You mean that circle of rock?” Anna nodded and the proprietress continued, “We call that the Achillion – Achilles Pool – he used to swim here during his hiding before to go to war” » (EMG, 19).

Ces renvois à l'épique se font dans le cadre de guerres contemporaines dont la Grèce est un des théâtres, parmi tant d'autres . Il y a la lutte des classes [« class warfare »] – dont la constante actualité ne se dément pas – et la Guerre froide, deux conflits par rapport auxquels la parole du poète communiste se place, confirmant l' 'épicité' générale de son propos.

La Grèce de McGrath est celle des pêcheurs de Skýros – dont celui qui se pend et lui fait prendre conscience de manière tangible de la mondialisation de la pauvreté et de l'exploitation ⁸⁴⁰. Le je superpose au geste désespéré du pêcheur, la mort d'autres victimes : Crazy Horse, Thésée – tué à Skýros, victime du pouvoir qui avait là pour visage le roi Lycomède. Sur le fond de la tragédie classique que compose le destin des fermiers de son état natal, il écrit alors :

North Dakota
is everywhere
This town where Theseus sleeps on his hill –
Dead like Crazy Horse.
This poverty.
This dialectic of money –
Dakota is everywhere.
A condition.
(LIF, 135-136)

La Grèce que voit McGrath détermine son je à tenter une nouvelle fondation, à refaire le chemin du héros épique, qu'il réveillera : « To enter the labyrinth [...]// to dive through the night of rock/ (In which the statues of heroes sleep) beyond history to Origin/ To build that Legend where all journeys are one ». « Du poème épique formant un tout plein d'unité » (*Esthétique*, 532).

⁸⁴⁰ Anna, l'héroïne de « A Dream of Skýros », venue sur l'île pour travailler à des traductions de Yannis Ritsos, voit une scène semblable – les circonstances laissent penser qu'il pourrait s'agir de celle dont McGrath est aussi le témoin : « Women shrieked and pounded their breasts. They watched while two men who had scaled the lone plane tree set free the body that swung in the wind. It fell heavily into the sand.

Anna looked away. She saw Calliope and made her way through the crowd to her. One of the fishermen, she told Anna, about fifty – couldn't stand it anymore – being poor – sick and tired of the whole thing – his son had died for lack of medicine » .

Sous le choc de ce suicide, Anna décide alors de quitter Skýros. Calliope arrive à l'en dissuader en mettant le drame en perspective : «“You're not letting that send you away ? Sure, it's a terrible thing – but you should've been here when the Germans were. [...] It's the same for poor people no matter where you go” » (EMG, 32).

En Grèce, McGrath voit ceux de son parti pourchassés. Entre 1944 et 1949, une guerre civile a opposé les forces communistes à l'armée gouvernementale soutenue d'abord par les Britanniques, puis par les États-Unis qui, à compter de 1947, prennent le relais et le contrôle de fait du pays de façon très musclée jusqu'en 1952. L'armée grecque est sous commandement américain. Il s'agit d'empêcher la Grèce de passer dans le camp ennemi : c'est ainsi que le pays devient membre de l'O.T.A.N. Le parti communiste est interdit, et jusqu'en 1962, l'exercice du droit de vote et l'accès à l'emploi sont soumis à la production d'un document attestant de la non-appartenance du porteur à un mouvement politique de gauche. En 1963, le leader de l'opposition de gauche, Lambrakis, est assassiné. Ces morts, disent McGrath (et Benjamin), ont leur rôle à jouer : « For my purpose [...] is nothing less/ Than the interpositioning of a fence of ghosts (living and dead)// [...] to change the world » (*LIF*, 141-142). Ainsi cette vision: « This morning Lambrakis overthrew the government in ghost-ridden Athens/ Having that power of the dead out of which all life proceeds » (*LIF*, 136). Cette vision pour ne pas se résigner à accepter le présent :

World where the rebels fall under
 The Socratic tricycles of NATO gangsters, are plugged in the heart
 By intercontinental ballistic musical moments mechanical
 Pianos loaded with the short-fuse scrap iron of Missouri waltzes, guided
 Missiles of presidential rocking-chairs timed to explode on contact...
 (*LIF*, 136-137)

C'est donc la Grèce contemporaine qui requiert McGrath : non pas la terre des mythes, légendes et épopées fondatrices de l'Occident littéraire et philosophique – même si les multiples entrées de labyrinthe ou cette recherche d'une sortie de l'obscurité dans Part II, rappellent les légendes d'Orphée et de Thésée, descendu dans le labyrinthe de Cnossos pour tuer le Minotaure. McGrath ne rapporte pas les événements à un interprétant, une grille classique ou mythique mais fait l'inverse : il rejette dans le courant de l'histoire ce que toute la tradition – même si Byron est venu y mourir dans une très réelle guerre contre les Turcs – a contribué à placer sur le terrain de l'éternel, du mythique, de l'incontestable. L'écriture de la Grèce contemporaine depuis le Skýros des années 1960 complexifie la présentation d'une opinion que McGrath s'est déjà faite dans l'Après-Seconde Guerre mondiale. Dans « The Isles of

Greece ⁸⁴¹ » (Longshot, 19), McGrath met en scène Platon, Socrate, Aristote, les tragiques et Homère dans un tableau féroce des événements de la Guerre froide :

THE ISLES OF GREECE

The isles of Greece, the isles of Greece
Where bloody Bevin's murderers come
And Presidential missions work
To handcuff babies in the womb:

Here Plato's questionable state
To savants of the F.B.I.
Is redder than the Soviets.
Its archetypal imagery,

Half underground, half in the clear,
Excites the cop in Griswold's brain;
Insolvent Socrates becomes
A vagrant proletarian

And therefore shootable. For now
A dionysian frenzy stirs
The ruined civilizing isles.
An artless and unclassic war

⁸⁴¹ Le titre renvoie à Byron, prédécesseur dans le combat pour la libération du peuple grec. La ballade « The Isles of Greece » se trouve au « Canto the Third » de *Don Juan*, strophe LXXXVI. Elle commence ainsi : The isles of Greece, the Isles of Greece! / Where burning Sappho loved and sung, / Where grew the arts of war and peace ». Le texte que nous avons utilisé se trouve sur le site <<http://www.englishhistory.net/byron/poetry.html>>. Byron et McGrath ont d'ailleurs en commun l'inscription de la transitivité dans leur œuvre poétique et une impiété iconoclaste. « Throughout his career Byron's books cultivate direct communication with the people who are reading them – addressing such people (often by name) and responding to what they are themselves saying (as it were) to Byron's poems. His work assumes the presence of an audience that talks and listens – an audience that may hear as well as overhear, and that may have to say something in its turn ». C'est la nostalgie et la recherche de cette liaison qu'évoque la 'dé liaison' suggérée par le titre *Letter to an Imaginary Friend*.

Commentant par ailleurs la strophe 4 du « Canto the Fourth » - « And if I laugh at any mortal thing, / 'Tis that I may not weep ; and if I weep, / 'Tis that our nature cannot always bring / Itself to apathy », McGann écrit : « Forgetfulness, indifference, and laughter would, by the logic of this argument, all be equally possible ». Jerome McGann, « Private Poetry, Public Deception », in Bernstein, Charles ed., *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy* (1990), New York, Roof, 1992, 119-147; 126 et 135.

Disturbs the critic generals (who
Stricter than Aristotle's law)
Will not allow true tragedy
Unless man ends against a wall

Preferably headless. They
Meditate the golden mean
(Shoot one half and starve the rest)
Read Clausewitz in the Parthenon.

The shadows of these murderers through
The smoky light of history
Darken all flags, as dark as blood,
And darker than the wine-dark sea ⁸⁴².

La Grèce est vue par McGrath comme le théâtre d'une guerre continue. En 1972, dans un éditorial pour *Dacotah Territory*, il appelle à l'action en faveur des prisonniers politiques : parmi eux, Yannis Ritsos. « His trouble began when he was a young revolutionary poet during the Metaxas regime in Greece. He spent time on one of the Greek 'death islands' as a prisoner after Truman-Churchill support destroyed the anti-fascist Greeks who had fought Hitler ⁸⁴³. Now, ill and perhaps dying, he is a prisoner of the fascist Colonels ⁸⁴⁴ ». McGrath croit en l'action des comités de défense mais ajoute: « perhaps the poets know something that hasn't been done yet – new organizational forms, new methods ». Les trois autres textes qu'il consacre à la Grèce correspondent chacun à un mode différent d'intervention poétique. « You, Yannis Ritsos » (*Movie*, 177) dit, en deux métaphores et de façon lapidaire, la résistance incarnée par le poète exilé. « The Poet of the Prison Isle : Ritsos Against the Colonels » (*Echoes*, 55-56) aborde le sujet par plusieurs facettes: situation de l'homme; la dictature en Grèce ; les

⁸⁴² Ernest Bevin est ministre britannique des Affaires étrangères de 1945 à 1951 ; Griswold est un général américain ;

⁸⁴³ Jean-Claude Izzo, dans *Les Marins Perdus* (Paris : Flammarion, 1997), fait dire ceci à son personnage Diamantis : « Les colonels l'avaient assigné à résidence sur l'île de Léros. [...] Réciter Ritsos, pour la jeunesse grecque, c'était résister à la dictature » (p. 37).

⁸⁴⁴ Thomas McGrath, « The Outrider », *Dacotah Territory* 3 (Summer 1972): 45.

forces mobilisées pour sauver Ritsos et leurs chances d'aboutir ; la lâcheté des poètes ; l'irremplaçable mémoire de Ritsos. Le poème explique et donne des raisons d'agir. « A Homecoming for Odysseus » dédié à « Genia and the Greek Comrades », est un poème performatif. Alors que tout semble se liguer contre celui qui revient, le miracle se produit, la magie révolutionnaire opère, déroulée par le texte :

He had learned to be at rest on the irrational sea.

[...]

He sowed a salt alphabet and called it home.

[...]

Now, the irreconcilable hero is coming home –

[...] a delegate from the poor –

And arrives where those singing sirens and happy colonels

Have eaten his house alive and turned his wife to a whore.

And, *now*, from their secret places, the secret weapons arrive ⁸⁴⁵:

Magical. The exile enters. The blood-daubed names on the wall

Shout! And the Agora shouts! In an awful silence

The mode of the music changes and the gates of the cities fall.

(*Passages*, 65)

Odysseus, être de raison, s'est adapté à l'irrationnel et l'a rendu lisible par son alphabet. Mais ici c'est le double visage de la révolution depuis son apparition à l'horizon historique, « raison en acte et acte providentiel, détermination rationnelle et action miraculeuse, histoire et mythe ⁸⁴⁶ » qui apparaît ; le moment de la révolution est celui « où la critique se transforme en utopie et où l'utopie s'incarne dans un groupe d'hommes et dans une action » (*ibid.*) et l'accomplissement de cela est montré par le texte, par le présent du discours accompagnateur.

⁸⁴⁵ Le « je » de *Letter a*, semble-t-il, été partie prenante de ce genre de transferts. Si, dans *L'enfer des villes*, il ronge son frein, il n'en est pas moins actif sur d'autres fronts : « Meanwhile, of course, smuggling a few guns to the distant/ And distancing countries – the ones reached only by laser and Lazarus – / To the truly outside Johns » (*LIF*, 167).

⁸⁴⁶ Octavio Paz, *L'autre voix : Poésie et fin de siècle*, trad. de l'espagnol Jean-Claude Masson (1990 ; Paris : Editions Gallimard, 1992) 74.

Au-delà de la forme propre de l'épique, la Grèce reste chez McGrath matériau d'épopée : pays de collision entre les deux blocs de la Guerre froide, pays de dictature et de persécution des poètes, elle est encore terre de prise de conscience de l'universelle lutte des classes et donc, potentiellement, laboratoire de révolution et de refondation par une mythologie nouvelle. *Letter, Part II* s'achève sur une série d'indications : « – North Dakota – Skyros – Ibiza – Agaete – Guadalajara, 1968 »: la plume qui écrit *Letter* décrit un périple.

6.5.5.3 Senex puer et l'enfant-héros communiste

C'est par le *topos* du *puer senex* et le genre des *enfances* que la chanson de geste résonne dans *Letter*. « Les héros d'*enfances*, qui n'a pas encore droit aux armes du chevalier, se révèle souvent par l'excès d'une violence primitive ⁸⁴⁷. Ainsi peut se lire le geste de révolte qui fait tenter au je de neuf ans de s'emparer de la locomobile et d'en faire une sorte de bélier :

Raging at my uncle I ran.
Got slapped,
Ran sobbing straight to the engine.
I don't know what I intended. To start the thing maybe,
To run her straight down the belt and into the feeder
Like a vast iron bundle.
(*LIF*, 25)

À moins que Tom ne fasse ici « preuve d'une sagesse que son âge devrait exclure » (Suard, 49) en s'attaquant aux moyens de production pour manifester son désaccord avec le patronat inique et brutal. Dans *Letter Parts III & IV*, lors de la confession, le jeune pêcheur tient la dragée haute au prêtre par sa faconde, forçant ce dernier à se replier sur l'autoritarisme. Cette représentation de l'enfant chez McGrath serait conforme à la vision présidant à la politique éducative interne au *CPUSA* : « The Communist emphasis on voluntary action and participation in political struggle distinguishes their children's stories from the Socialist tales of natural and inevitable change ⁸⁴⁸ ».

⁸⁴⁷ François Suard, « La chanson de geste » (Paris : Presses Universitaires de France, 1993) 48. [Suard]

⁸⁴⁸ Paul C. Mishler, *Raising Reds* (New York: Columbia University Press, 1999) 114.

6.5.5.4. Dante

Hegel voit chez Dante le croisement idéal de l'autobiographique et de l'épique ; Emerson salue dans « The Poet » l'audace d'Alighieri, d'avoir fait de l'écriture de soi l'écriture d'un monde et attend un geste de même ampleur dans la littérature américaine. McGrath se situe dans cette lignée d'œuvres héritières de *La Divine Comédie*, qui passe par *The Prelude* de Wordsworth et *Leaves of Grass* : « How is *Letter* unlike other long poems ? In part, perhaps, because it is 'pseudo-autobiography'. It is *not* simply autobiography. I am very far from believing that all parts of my life are meaningful enough to be usable in the poem ⁸⁴⁹ ». Suit la théorie de la double signification de l'existence de chacun – individuelle et représentative – donnée à lire plus haut lorsque nous évoquons les correspondances entre McGrath et le mode de pensée des aborigènes américains.

L'autorité de Dante est invoquée comme source d'une affirmation : « For man is endowed with three-fold life [at least !] namely/ Rational, Animal and Vegetable – saith the poet Dante » (*LIF*, 361). Des emprunts précis ont été notés : tels « Malebolge », cette région de l'Enfer. Cal, l'initiateur de l'enfant dans le monde du travail, est désigné comme « My sun-blackened Virgil of the spitting circle, / Led me from depth to depth » (*LIF*, 22). L'allusion à Virgile, guide de Dante à travers les neuf cercles de l'enfer, est encore plus explicite dans le manuscrit où on lit : « My nine-tiered Virgil of the spitting circle » (*LIFms*, 20). Il y a surtout la traversée des neuf (plus un) paradis ou mondes célestes ⁸⁵⁰ de *Part IV*. La forme de contenu est empruntée à Dante, mentionné nommément au cinquième niveau qui est un condensé des hiérarchies de son *Paradiso*. L'équilibre dans la substance du contenu a, quant à lui, été rompu avec, désormais, la domination guerrière de Mars et des Trônes (*LIF*, 387).

Cette présence de Dante chez McGrath atteste, selon nous, de la volonté de l'auteur de *Letter* de situer son je dans le domaine épique, en disant de surcroît qu'il s'agit d'un épique dialectisé, précisément par ce pronom de première personne que nous avons nommé 'je-persona' ou 'persona-je',

⁸⁴⁹ « A Note on *Letter to an Imaginary Friend* » (*Passages*, 93).

⁸⁵⁰ Pour le détail de leur succession, *supra*, pp. 85-86.

ce je que Dante fit héros, ‘je-néralité’ plus chaleureuse que l’impersonnalité caractéristique du « High Modernism »⁸⁵¹.

Car en prenant cet appui sur Dante, McGrath pourrait sembler suivre les traces d’Eliot qui a fait de l’œuvre du poète florentin un de ses principaux hypotextes. Mais contrairement à Eliot – selon la lecture qu’en fait Pearce – il ne se préoccupe pas de pallier les carences d’un moi lyrique qui s’effriterait, en appelant, sans bouger, à la rescousse des formes de contenus passées. Peter Nicholls écrit au sujet de *The Waste Land* : « [It] must await that ideal language which, like Dante’s in *Paradise*, can achieve the supreme goal of making the lyric, conventionally the medium of purely personal expression, the vehicle of a society’s ideal of its own stable process » (Nicholls, 1995, 258). L’épique dialectisé de McGrath n’attend pas statiquement mais dans le mouvement ascensionnel accompli, achève, dépasse et regagne, au neuvième paradis, la représentation stabilisée d’une pastorale américaine communiquant harmonieusement avec un mondial qui inclut le bloc communiste. Les sauts du je mcgrathien, par leur dynamique, le rapprochent plus du je d’Alighieri que de celui, impuissant ou effacé, de *The Waste Land*.

Une comparaison plus précise est donc opportune. Le texte de McGrath dit « heaven » pour référer aux degrés successifs de l’ascension du paradis. Le caractère très négatif de certains d’entre eux – le cinquième (où le *Paradiso* catholique se fait enfer guerrier), le sixième (de l’Amérique déshumanisée), le septième (des paradis artificiels), le huitième (du feu nucléaire) – reprend tout en la brouillant la configuration du *Paradiso* de Dante où seules les trois premières sphères – la lune, Mercure et Vénus – sont entachées par le péché. L’emploi du mot « heaven » prend donc chez McGrath une couleur ironique : il utilise une symbolique hégémonique qu’il subvertit.

Le chiffre neuf est omniprésent dans *La Divine Comédie*. Il y a les neuf cercles de damnés de l’Enfer ; il y a les neuf sphères qui entourent le globe terrestre ; plus haut, l’Empyrée et la Rose Céleste, la Cime Angélique et ses neuf cercles ou degrés tournoyants correspondant aux neuf ordres des purs esprits, répartis en trois hiérarchies, avec dans l’ordre, de bas en haut : Anges, Archanges, Principautés,

⁸⁵¹ Les premiers poèmes longs voient apparaître des allusions à l’œuvre de Dante. Ainsi le « je » de « Blues for Jimmy » s’adressant à son frère mort lui dit : « you walk through the dark wood before me » (*Longshot*, 32), allusion au début de *La Divine Comédie*, lorsque Dante, perdu dans une forêt sombre, rencontre Virgile. Dans « Blues for Warren » (*TWCM*, 82-88), on croise les ordres de purs esprits en charge des sphères célestes (trônes, pouvoirs, dominions – *infra* cette section) en voisinage défamiliarisé : « Lenin arose again in the Finland Station/ Thrones, Powers, Dominions, Soviets, Unions and Risings/ Attended his coming » (*TWCM*, 87).

puis Puissances, Vertus, Dominations et enfin Trônes, Chérubins, Séraphins. L'ironie dans la mise en abyme du *Paradiso*, au cinquième étage du ciel de McGrath, est proportionnelle à la fidélité apparente d'une structure respectant l'ordonnement des hiérarchies célestes et des sphères : mais tout l'édifice est miné à la base – « Beginning with Angels, the lowest rank, the proletarians/ Of *this* heaven, who keep the magic of the changing moon » – et il s'écroule sur un simple rejet de « Ghost » qui relègue dans le fantomatique toute la sainteté– « Holy » – du divin :

Each face turned to the Light,
To the flower in the heart of the rose, the Father.
Son...
Holy
Ghost...
(LIF, 387)

On a vu que cette sainteté découvre ensuite un autre visage qui est celui d'une idéologie paravent de la puissance militaro-industrielle.

La neuvième sphère est celle du *Primum Mobile*, parce que c'est elle qui imprime sa propre giration et communique son ardeur à tout l'ensemble. Le départ du neuvième ciel mcgrathien assimile explicitement ce paradis à la sphère de numéro correspondant chez Dante : « rising// Through the smokehole of hogan or teepee or *Primum Mobile* » (LIF, 399). Ceci invite à lui attribuer un rôle d'égale importance à celui qu'occupe la neuvième sphère chez Dante. On aura remarqué le rougissement du *Premier Mobile*. Engels est de même passé par l'étude de la *gens* iroquoise – sur laquelle les recherches de l'anthropologue Morgan lui avaient fourni son matériau primaire – pour théoriser *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'état*.

Au-delà, dans l'Empyrée, ce n'est pas essentiellement le monde raréfié tout de lumière des ultimes hauteurs de Dante que trouve le je. Cet aspect du dernier palier du ciel est certes repris par McGrath, qui le matérialise au passage des unités de mesure de la science moderne : « my Shadow, freed, races/ Many sleeps and leagues and parsecs ⁸⁵² into the luminous Void ! » (LIF, 400). Mais

⁸⁵² Unité de distance correspondant à 3,26 années-lumière.

l'Empyrée est surtout isotopie de la réunion des contraires sur un plan de consistance figurée par la danse d'un monde terrestre solidaire, c'est-à-dire qui tient ensemble : les démons sont rapportés aux quatre éléments, le prolétariat des Anges est libéré, « le Cinquième Élément » c'est l'homme qui s'est défait de son aliénation, désormais à même de penser son sens propre, soit pour le marxiste, le processus de la dialectique qui se substitue au point immobile de Dieu chez Dante. L'inversion révolutionnaire – « Stars for bars ! – all ass-over-teakettle ! – flag of the Poor!⁸⁵³ » – est maintenant pensable :

In the Empyrean

[...]

Fire

Water

Earth

Air

– and the Fifth Element! –

Dancing!

– As they did in the Ninth Heaven !

– With bird, beast,

Water and flower and the flowering earth of the Republic of Freedom!

And they *shake* hands ...

take hands ...

[...]

In the cantrip circle ...

dancing left ...

widdershins –

against the clock

Countertime!

[...]

And

I ...

(perhaps it is I ...)

hear ...

– AUM ! AUM !!

(The three syllables : of creation ... preservation ... destruction ...

⁸⁵³ La bannière étoilée est donc 'bannière barrée'.

Waking...dream...dreamless sleep...and the silence of fulfillment...)

AUM ! AUM ! AUM !

And the echo : AUN ! AUN !

(Meaning : yet...nevertheless...just the same...still...although...although...)

AUM ! AUM ! AUM ! And the contradiction comes

As always and ever it must : AUM ! AUN ! AUN !

AUM ! AUN ! AUM ! AUN ! AUM ! AUN !

(LIF, 400-401)

Quand McGrath montre l'Empyrée comme ne faisant qu'un avec « le Neuvième Ciel », pastorale de toutes les médiations – machines dans le jardin et jardins dans la machine –, rêve 'euraméraficasiatique' où coulent neuf rivières ou fleuves, il nous dit, comme Neruda, qu'il nous appartient de faire de notre *Résidence sur la terre*, notre Empyrée-monde. Le dernier chant du *Paradiso* voit le je dans l'impossibilité d'aller plus loin : « But my own wings were not enough for this, [...] Here vigour failed the lofty fantasy⁸⁵⁴ ». Le guide – est-ce sa Béatrice ? – du je de *Letter* le mène aussi à sa limite. Mais ce n'est que celle de sa vie qui se poursuivra dans le treillis génétique : « “Your son will see and be where you can not” » (LIF, 399). Il n'y a rien d'autre que ce monde mais le romantisme de son organicité totale peut le faire à notre mesure. « L'inexistant aussi contribue à façonner le monde » (Ricoeur, 1975, 294). C'est le pouvoir que confère le matérialiste à la poésie.

[...] beside me someone ...

my guide or guard

Steers my progress.

I feel, under my feet, the long

Grass and the short grass as of old prairie...

The dizzying musk of a summer noon: the olfactory rasp

Of sunflower and sage and the satiny scent of the wild rose.

And I hear the insects now: threading the heavy air

With their brilliant needles of colored sound while the birds of the day –

Field sparrow, meadowlark, robin, and all their friends and neighbors –

Are filling the dome of noon with the honey and crystal of song ...

⁸⁵⁴ <http://italian.about.com/library/anthology/dante/blparadisoindex.htm>

And perhaps there's another singing I hear – but I'm drunk and fainting –
In this golden rain of sound and scent – (For I drink the air:
Nectar of middle summer in the High Plains...).

My senses

Are being invented again!

I stumble.

The blindfold slips ...

And I see ...

– but *what* ?

Green and gold ...

– The fields of a farm!

– Must have been laid out by Grant Wood and Joan Miró!

Dakota abstract ...

and the combines sing as if they were free !

(Or as if they'd at least been paid for) and the fields lie free to the sun.

Away to the north I make out the shapes of a climax forest

From under whose skirts, green and green-gold, nine rivers run:

The Maple, the Yalu ⁸⁵⁵, Clark's Fork, the Red of the North, the Volga,

The Mississippi, the Amazon, the Congo and the Cheyenne –

And all of them flowing pure and clean! – Wood nymphs and water nymphs –

Sport on the flowery banks and the rainbowed fish on the bottom

Flail their fins in the white sand and whisp their tails on the gravel,

Or trouble the shallows to curds – running for food or fun!

– And all of the newborn rivers a'race to the mother Deep,

– To the salmon-shadowed, herring-haunted, pristine, Whale-singing sea!

But that's not all the song I hear, either!

Aren't those ...

Lathes ... or birds?

A lathe made of singing birds or a bird

Transformed into a lathe without loss of freedom or song?

The spirits are alive in the natural world – in wood and water

In the grass underfoot, in the names and colours of winds and directions –

⁸⁵⁵ Le Yalu est le fleuve qui fait frontière entre la Corée du Nord et la Chine.

Are they entering again the arts and the artifacts of men ?
(LIF, 397-399)

L'Empyrée ou Primum Mobile – assimilables l'un à l'autre chez McGrath – est un chant total du monde baigné de sens humain non-aliéné. Sous la conduite du guide (celui qui indique le sens) l'art, la technique, la nature, le langage constituent une grande chaîne de l'être élargie. Cette totalisation a de l'Indien en elle – telles ces couleurs des vents et des points cardinaux et cette célébration des Grandes Plaines, anciennes terres des Sioux – mais McGrath nous a appris à débusquer un Rouge derrière un autre : d'où vient qu'il y a l'usine et l'outil des sens – « ol-factory », « rasp » – et le sens des usines – les moissonneuses-batteuses chantent – que la nécessité peut être sur le même plan que le rire – « running for food or fun! ». Voilà comment McGrath fait de Dante un allié.

6.5.5.5. McGrath et Neruda : l'émule et son modèle ?

Entre 1949 et 1983, quatre poèmes de McGrath ont trait à Pablo Neruda. « A Warrant for Pablo Neruda » rend hommage au poète à la mémoire dangereuse – « They must hunt you, because of what they have forgotten:/ The name of a buried miner » – le créateur de mythes nouveaux – « Who/ Will found the myth of Copper ? [...]/ No one but you. No one but you » (*Longshot*, 21). Pour celui qui écrira « All to be changed./ I offer as guide this total myth,/ The legend of my life and time » (*LIF*, 266), le *Chant général* est un modèle fascinant.

Le 27 novembre 1947, Pablo Neruda dénonçait la dictature du président Videla, ancien allié des communistes et des socialistes chiliens, en publiant dans *El Nacional* de Caracas une *Lettre intime pour être lue par des millions d'hommes*. Est-ce là une autre source possible du titre *Letter to an Imaginary Friend* ?

McGrath n'a pas tout de suite parlé de « pseudo-autobiographie ». On trouve peut-être une première approximation du terme dans son roman de grève, lors de la seule apparition diégétique de Keyes, la clé de voûte du livre : « I'm not sure what Keyes was saying, but it was some kind of collective biography, as disorganized and broken up as the life of a man [...] He never finished it » (*Coffin*, 139). Les nouveaux genres ou voix intermédiaires sont difficiles à situer.

Le je nerudien est celui d'une autobiographie collective épique. Julio Cortazar parle à son propos d' « embrasser magellaniquement le monde » et de l'évolution d'une œuvre qui a peu à peu « accédé au toi ⁸⁵⁶ ». Dans *Chant général*, le sujet, lyrico-épique, shaman au pouvoir de démultiplication infini, réinvente l'espace et le temps d'un continent entier qu'il relie et relit selon l'axe de la lutte de l'opprimé contre l'opresseur. Sa conscience politique est mondiale. Il rejoint la Grèce par les mêmes voies que McGrath :

Juin 1948. [...]

[...]

[...] ce fut plus
triste à Athènes, ce matin-là
au revolver dans la prison ils ont tué
deux cent soixante-treize garçons :
le sang ruisselait hors du mur,
nous avons vu sortir les officiers
grecs et les gradés nord-américains, ils rigo-
laient :
le sang du peuple ça leur plaît ⁸⁵⁷

Neruda a, comme McGrath au fil des parties de *Letter*, traité et retraité le même matériau autobiographique dans des livres successifs et selon divers modes : l'équilibre entre la part « représentative » de la vie et la part « individuelle », pour reprendre la distinction de McGrath, varie. Le souci de *Chant général* (1950) fait plus de place à la première ; la seconde prend le dessus dans *Mémorial de l'Île Noire* (1964). En voulant situer le je mcgrathien par rapport à celui de ces deux livres de Neruda, on dira qu'il est, dans *Part I* et *Part II* à un point médian. Mais on s'aperçoit surtout de l'originalité que lui confère, parmi les poètes communistes, le grossissement occasionnel du *tall tale* et

⁸⁵⁶ Julio Cortazar, « Lettre ouverte », préface à *Résidence sur la terre*, trad. de l'espagnol par Guy Suarès (Paris : Editions Gallimard, 1972) 9 et 7.

⁸⁵⁷ Pablo Neruda, *Chant général*, trad. de l'espagnol par Claude Couffon (1950 ; Paris : Editions Gallimard, 1977) 306.

de l'humour et le bricolage mythique – entre Thésée et les *kacínas* hopis – qui fait de lui un moderniste ⁸⁵⁸ dans sa famille politique.

7. Présence des « Wobblies »

7.0. Exhumation de la tradition progressiste du Dakota du Nord

Du Dakota du Nord peu avant la naissance de McGrath, Larry Remele dit ceci : « The railroads that moved the grain, the exchanges where commodities were marketed, and the banks that supplied credit and operating capital all treated the state like a colony ⁸⁵⁹ ». La *NonPartisan League*, fondée le 3 février 1915, s'inscrivait dans la lignée du mouvement coopératif qui avait des adeptes dans tout l'état : elle répondit au besoin de cohésion, d'organisation autour de revendications diverses qui avaient toutes pour objet de restituer le contrôle de l'économie à ceux qui produisaient les richesses. À cette fin, la construction d'équipements publics d'état – minoteries, silos, entrepôts frigorifiques d'état – était la première priorité. La création de banques rurales de proximité à but non-lucratif et l'introduction d'avantages fiscaux pour les agriculteurs complétaient un programme qui fut largement mis en œuvre. L'engagement des États-Unis dans la Première Guerre mondiale sonna le glas de l'élan de la *NonPartisan League* [*N.P.L.*], comme il fut prétexte à la répression de tous les mouvements de gauche qui osaient questionner les motivations réelles de la décision d'entrer dans le conflit. « However, the first League [1915-1920] revitalized the public's faith in the democratic process » (Remele, 89). Mary Austin voit en la *N.P.L.* « the first successful stand against economic privilege ⁸⁶⁰ ».

(709)

Au printemps 1917, la *N.P.L.* se rapprocha de l'*I.W.W.* pour tenter d'harmoniser la rémunération des ouvriers saisonniers lors de la moisson. Un accord (verbal) fut trouvé : « For the first time, [...], a

⁸⁵⁸ C'est d'ailleurs l'épithète qu'emploie Alan M. Wald pour le caractériser : « Thomas McGrath, an important modernist poet who was in and out of the Communist Party » (Wald, 1994, 4).

⁸⁵⁹ Larry Remele, « Power to the people: The NonPartisan League », *The North Dakota Political Tradition* (The Iowa State Press, 1981) 66-92. [Remele]

⁸⁶⁰ Mary Austin, « The Culture of the Northwest » (1920), *North Dakota Quarterly*, vol. 65, number 4, 1998, 85-90; 89. [Austin]

uniform wage scale [...] had been established for the harvest hands, which the League voted to recommend for adoption by North Dakota's farmers » (Dubofsky, 359).

Une grande vision démocratique, l'objectif de solidarité totale d'une *communitas*, le pragmatisme d'un communisme immédiat permettant le contrôle des moyens de production : tel est le fond, issu de la *N.P.L.*, sur lequel il faut lire la nostalgie de l' *I.W.W.* dans *Letter*. Le « grand syndicat » dont un des mots d'ordre était « an injury to one [is] an injury to all ⁸⁶¹ » est ainsi érigé en exemple parce qu'il entre en résonance avec une tradition régionale d'entraide, à l'opposé de l'exiguïté dans laquelle le *CPUSA* enferme McGrath en Californie dans les années 1950.

L'essai de Mary Austin tente d'expliquer l'ignorance, pour ne pas dire l'ostracisme, de la part du reste du pays vis-à-vis de ce Nord-ouest qui comprend, dans sa vision, l'Idaho, le Montana, le Minnesota et les deux Dakotas. Ses remarques sonnent incroyablement juste pour le lecteur de McGrath : « That the rest of the country remains largely uninformed and unimpressed by the achievement of the Northwest, is owing to its indigenous and communal character ». Elle note, à propos de deux sculpteurs de la région : « Both these men have preferences for the colossal even in their smallest pieces, and both are touched with the sense of art as a communal expression. There is also a marked tendency for architecture in the Northwest to assume the expansive, the monumental quality » (Austin, 87). Elle cherche à expliquer l'absence de romanciers dans la région. William Gass est, depuis, né à Fargo. Il y a eu tous les écrivains issus des peuples premiers et ceux qu'on regroupe à l'occasion sous l'étiquette « École du Montana ». Reste que la théorie de M. Austin apparaît quasi-visionnaire pour le cas qui nous intéresse :

I have sometimes suspected that agricultural countries produce no great novels, not because there is any lack of the intensities and cross-purposes, the stuff of which novels are made, but for lack of the need of them. In the country men are forever in the grip of the plot and counterplot of nature, seed-time and harvest, summer heat against winter cold, the rhythm of nature is sensed openly. But in cities where no life is worked out wholly in the light, men need novels to re-establish themselves in the certainty that there is plot and design, sequence and consequence. So one looks for an epic poet rather than

⁸⁶¹ <http://www.davison.k12.mi.us/dhs/staff/hewitt/webquests/labor/IWW.htm>

a novelist to come out of the Northwest, a celebrator of adventures rather than a manufacturer of assurances (Austin, 87).

McGrath et désormais Dale Jacobson ont vérifié la prédiction : ils sont aventuriers d'une communauté et d'une dissidence sans compromis.

7.1. 'Désactualité' ?

En 1987, E.P. Thompson posait la question de la réception du texte mcgrathien face à l'évolution politique du monde. Le futur qui y était dessiné s'éloignant sans cesse, sa reformulation semblait bloquée dans le recyclage de corrélats objectifs passés, ce qui ne laissait pas de poser problème, jusque dans l'intelligibilité même de vocables devenus inusités : « a [...] metaphysical assertion of the exploited as the absolute negation of capitalist process : “Labor His Sublime Negation” (*LIF*, 148), “the accursed poor who can never be bought” (*Movie*, 57), who must ultimately confront their exploiters. This (it seems to me) comes through with increasing strain, as a proposition whose confirmation by history is continually postponed, and hence can only be affirmed by recourse to the past, and sometimes to an antique Wobbly vocabulary of “bindlestiffs⁸⁶²” and “jungling tramps” » (Thompson, 145-146). Ce sentiment est aussi exprimé par F.C. Stern: « A good deal of McGrath's Communism has about it an anachronistic flavor. His characters often derive more from the Wobbly heritage, which the Communist Party adopted, than any other » (Stern, 1982, 111). « I put up the communist banner my father signed » (*LIF*, 170). Le père du je de *Letter* est présenté comme ami d'un lecteur du journal des *Industrial Workers of the World*. Il y a en effet lieu de prendre toute la mesure de l'impact qu'a sur l'œuvre de McGrath l'univers du grand syndicat révolutionnaire du début du 20e siècle.

7.2. L'I.W.W. comme recours du rêve

McGrath a commencé l'écriture de *Letter Part I* dans une période de tension avec le CPUSA. Le manuscrit de *La moisson* – qui contient la naissance du sujet politique – est remarquable par l'absence

⁸⁶² « The bindle consisted of the bedding the logger [or migrant worker] was required to provide wherever he worked, giving rise to the nickname “bindlestiff” » (Dubofsky, 129)

de corrections. Les mots sont venus facilement. Cette section comprend sept poèmes. Le poème central est consacré à celui qui a pris le relais du père pour conduire le je plus loin, de cercle en cercle, vers ce qu'il est :

My father took me as far as he could that summer,
Those midnights, mostly, back from his long haul.
But mostly Cal, one of the bundle teamsters,
My sun-blackened Virgil of the spitting-circle,
Led me from depth to depth.

Toward the light

I was too young to enter.
He must have been about thirty. As thin as a post,
As tough as whang-leather, with a brick-topped mulish face,
A quiet talker. He read *The Industrial Worker*,
Though I didn't know what the paper was at the time.
The last of the real Wobs – that, too, I didn't know,
Couldn't.

Played a harmonica; sat after supper
In the lantern smell and late bat-whickering dusk,
Playing mumblety-peg and talked of wages and hours
At the bunkhouse door. On Sunday cleaned his gun,
A Colt .38 that he let me shoot at a hawk –
It jumped in my hand and my whole arm tingled with shock.

A quiet man with the smell of the road on him,
The smell of far places. Romantic as all of the stiff
Were romantic to me and my cousins,
Stick-in-the-mud burgesses of boyhood's country.

What he tried to teach me was how to take my time,
Not to be impatient, not to shy at the fences,
Not to push on the reins, not to baulk nor pull leather.
Tried to teach me when to laugh and when to be serious,
When to laugh at the serious, be serious in my laughter,
To laugh at myself and be serious with myself.
He wanted me to grow without growing too fast for myself.

A good teacher, a brother.

(LIF, 23)

En dépit de la perception des *Industrial Workers of the World* comme grave danger pour la stabilité intérieure des États-Unis au début du 20^e siècle, il serait parfaitement ridicule de prétendre que McGrath n'a pas été lu parce qu'ils les a re-présentés, à travers Cal, comme une forme d'idéal, faisant de son texte une menace pour la sécurité nationale. Son éloge du « grand syndicat » est malgré tout plein de sens. Envers le CPUSA, envers le pouvoir étatsunien, mais aussi, nous hasarderons-nous à avancer, du point de vue de la forme qu'il a donnée au contenu de son long poème.

Cal est un personnage capital de *Letter* : les moments successifs de son portrait renvoient à des composantes essentielles de l'œuvre. Il est d'abord associé à la dimension épique du poème, par la métaphore qui fait de lui un Virgile sorti de *La Divine Comédie*. Le rire – élément clé de la comédie – est d'ailleurs un de ses domaines d'expertise. « Hoping toward laughter and indifference » : c'est l'attente exprimée à la première page de *Letter*. Cal est précisément présenté dans ce portrait comme celui qui a su aider le je à trouver le juste équilibre entre le rire et le sérieux. Il est membre d'un cercle – la figure géométrique affectée d'un fort coefficient positif à travers le « round song », symbole de l'aboutissement rêvé. Son âge – la trentaine –, lu depuis l'aval du texte où il se met au service des autres en exprimant leurs revendications, est objet de brutalités mais ne riposte pas, fait de lui une figure christique. Il annonce en cela la critique de la religion du Père et des pères comme régression politique et sociale – ne mène-t-il pas le je plus loin ? Ce sera le thème central de *Part III*, où il réapparaît, en lisière de la fête religieuse, victime dont le salut ne viendra pas mais aussi symbole de non-compromission. Il joue de l'harmonica, l'instrument des bluesmen. Et il y a du blues dans la mélancolie benjaminienne du poème, mais cette tristesse est couplée au ressort qui refuse le fatalisme par l'action. Cal parle salaire et horaires. Il est, face à la nature, non-sentimental, enseignant à l'enfant à faire la part de ce qui relève de la logique de prédation. Il l'arme pour la vie. McGrath le rapporte en plus à l'irlandicité. En lisant « quiet man », on pense au héros d'un des films irlandais de John Ford, *The Quiet Man*. Il y a, dans tout le poème, trois occurrences du champ lexical de « romantique » : le fait que deux sur trois s'appliquent ici à Cal – alors que le romantisme est, comme on l'a vu, une constellation

définitoire de McGrath – lui confère un statut tout particulier. L'importance du cheval dans le vécu du je enfant et adolescent de *Letter* et le bestiaire mcgrathien en général, fait que la métaphore filée qui décrit le contenu des leçons de vie de Cal suggère une adaptation parfaite du pédagogue à son terrain et dit toute la portée de ses enseignements. Le portrait consacre à la dialectique du rire et du sérieux presque ses derniers vers, position stratégique et homologue de celle qu'occupe dans la structure du poème sa partie ayant le plus largement recours à l'humour et à la dérision, *Part III*. La note finale est grave à nouveau, revenant sur le souci de la transmission, sujet de l'envoi pour l'enfant qui termine *Part IV*.

Cal, pourrait-on dire, porte en lui l'essentiel du contenu de la lettre. Même si le *CPUSA* a compté parmi ses membres initiaux de nombreux ex-*Wobblies* et que des figures majeures du grand syndicat – comme l'Irlandaise-Américaine Elizabeth Gurley Flynn – ont finalement rejoint les rangs du parti, il n'y a certes pas eu héritage en ligne directe. Pour le dire brutalement, une richesse révolutionnaire foisonnante a été réduite, une logique de l'ouverture et de la non-discrimination absolues ont été remplacées par une stratégie de calcul. Le mondialisme communiste a été moins authentiquement mondial que ne l'étaient les *I.W.W*⁸⁶³. Dans son nouveau cadre, le pragmatisme « wobbly » a dû s'embarrasser de plus d'idéologie. La ligne à suivre a été largement tracée par l'URSS. L'inventivité, l'irrespect, l'humour acerbe typiques de la « One Big Union » – notamment dans ses productions culturelles dans la chanson, la poésie, la caricature – n'ont eu droit de cité que peu à peu dans la formation marxiste-léniniste.

En attachant au personnage de Cal autant de qualités et une telle richesse, McGrath riposte à la négligence du *CPUSA* à son égard au moment où il écrit. Le souvenir de ce qui aurait pu être et n'a pas été est aussi au sein de la gauche. Cal est lancé à la figure des « bas-bleus », des hommes d'appareil chez qui McGrath, fils de Wobbly, ne rencontre qu'incompréhension et esprit obtus. Et le souhait de Cal

⁸⁶³ Un extrait de l'*Industrial Worker* du 28 mars 1912 (pp.2-4) exprime les raisons de cette conscience mondiale, à rebours de l'Américanisme : « "Love of Country ?" asked the *Industrial Worker*. "They [the workers] have no country. Love of flag? None floats for them. Love of birthplace? No one loves the slums. Love of the spot where they were reared? Not when it is a mill and necessity cries ever 'move on'. Love of mother tongue? They know but the slave driver's jargon whose every word spells wearisome toil followed by enforced idleness. Love of Race? Capitalism has forced them to work with all manner of men and under all climes and the worker has become cosmopolite" » (Dubofsky, 350).

que l'enfant ne grandisse pas trop vite, est un indice. C'est un point sur lequel les Communistes américains et les autres partis de la gauche furent en désaccord, les premiers prônant une éducation politique la plus précoce possible, quitte à perdre ce que l'enfance peut apporter de différent. L'insistance sur le romantisme de Cal est pareillement revendication du pouvoir que recèle et porte un être pluridimensionnel chez qui il est laissé libre cours à la poésie, à l'imaginaire, l'exotisme et l'irrationnel, sans que cela nuise à son efficacité politique. L'esprit de sérieux doit s'accommoder d'un dosage de rire pour garder toute sa crédibilité.

Et ce que certains critiques – Di Piero notamment – ont perçu comme unité esthétique ratée du poème, le motif de la réaction d'assez nombreux lecteurs émettant des réserves quant au changement de ton du poème entre ses deux premières parties et ses deux dernières, sont précisément, dirions-nous, la marque d'une palette dont la variété de nuances peut tout englober, la réémergence au niveau de la forme poétique, de la richesse d'un syndicat qui refusait d'être un parti et qui pouvait de ce fait ne pas s'inféoder à quiconque et accueillir le plus grand nombre. *Letter* est-il un poème « wobbly » ? Nous avons testé l'hypothèse : elle est concluante à condition de ne pas forcer la métaphore. Ce que cela signifie pour la réception de l'œuvre est à double tranchant. Les *I.W.W.* sont un moment du passé de l'histoire du mouvement ouvrier mais aussi un mythe révolutionnaire. Sont-ils un mythe-à-gauche au sens où l'entendait Barthes ? Disons pour l'instant que cette dimension les garde de jamais perdre tout à fait un potentiel d'actualité, c'est-à-dire leur odeur de soufre et leur force : « an old cause that still exists » (Dubofsky, xiii). Dan Georgakas note dans la rubrique « New Left Literature » : « A literary device in many radical novels was to have a character who belonged to the Industrial Workers of the World symbolize unblemished American dissent » (*Encyclopedia*, 551-554; 552).

7.3. Lexique

« The drifter did escape ⁸⁶⁴ »
Bob Dylan

⁸⁶⁴ *Lyrics 1962-1985*, p. 381.

Le mouvement, au hasard du travail et des luttes, est partout dans l'histoire des *I.W.W.* Le « Wobbly » est porté par les vagues qu'il contribue aussi à provoquer : « drifting, working, striking, and moving on » (Dubofsky, 25). Les signifiants de cette mobilité dérivante sont omniprésents dans les mots de l'historien : ce champ sémantique était, il ressort, affecté de valeurs contradictoires. « After a careful study based upon personal interviews with West Coast Wobblies, Carleton Parker concluded that they were floaters, men without homes, wives, women, or 'normal' sex [...] “[experiencing] the drifting ‘hire and fire’ life in the industries ” » (*ibid.* 148). Les déracinés auprès de qui l'*I.W.W.* recrutait sont décrits comme « the flotsam and jetsam of early industrial capitalism's frequent shipwrecks » (*ibid.*, 150). Des mots qu'utilise le Président Taft en 1911 pour justifier la répression des « Wobblies » à San Diego : « “There is not any doubt that that corner of the country is a basis for most of the anarchists and the industrial world workers [sic], and for all the lawless flotsam and jetsam that proximity to the Mexican border thrusts into those [...] cities” » (*ibid.*, 195). La presse de la « One Big Union » forçait le trait de façon positive : « Again and again editorials referred to the hobo worker as the backbone of the *IWW*, the only true revolutionary in America, made so as a result of his ability to leave a job whenever conditions did not suit him. [...] *I.W.W.* propagandists may have romanticized the character of the migratory worker » (*ibid.*, 141). Cal le « Wobbly » apparaît une dernière fois dans le poème, très près de sa conclusion. Dans l'environnement de « Cal and my father talk » (*LIF*, 402), se trouvent « I doze.../ Drift... », « Strange shapes of river-washed wood and small stream-rounded stones » (*LIF*, 403), décorations de fortune de l'arbre de Noël, et « A snow of leaflets drifts through revolutionary song » (*LIF*, 405). Au relevé auquel nous avons procédé sur « drift⁸⁶⁵ », il faut ajouter que les deux seules occurrences du mot dans *Part IV* sont celles-ci, dans la zone de personnage de Cal.

La dynamite est un véhicule métaphorique mcgrathien dont la fréquence est un emprunt direct à l'imagerie de l'*I.W.W.* colportée par leurs ennemis montant en épingle la rhétorique de certains, dans les faits démentie par leur pratique : « Any careful investigator of the *IWW* soon becomes aware that the organization regularly proclaimed the superiority of passive resistance over the use of dynamite or guns. [...] “Our dynamite is mental” » (Dubofsky, 161). Pour parer à la nostalgie, le je de *Letter* affirme

⁸⁶⁵ *Supra*, pp. 273-274.

qu'elle a l'inefficacité de la « dynamite désintégrée » (« decayed dynamite »), comme pour sous-entendre que l'explosif reste la valeur étalon. Elle est non seulement donnée comme emblème d'un concept-clé – « the iconic dynamite of the authentic class struggle » (*LIF*, 142) – mais aussi comme trait d'union rouge, fraternité du « w » : « the insurrectionary powwow/ Of the dynamite men » (*LIF*, 138). Quelle issue dans la tombe minérale de la Californie de l'Après-Second Guerre mondiale ? « Dynamite, dynamite/ dynamite.../ Time and change.../ the rock and the wind... » (*LIF*, 151), seule solution pour recréer un souffle, ouvrir des brèches.

La violence de l'*I.W.W.* fut plus verbale que physique. La même page de *Letter* est l'occasion d'une des rafales de jurons parmi les plus fleuris du poème, illustrant par la même occasion une observation d'un ancien rédacteur en chef du *Industrial Worker* rapportée dans Dubofsky (25) : « “Their [Western workers'] speech was different – much more seasoned, and even their cussing was original and avoided stereotype” ». C'est aussi le cas, dans *This Coffin Has No Handles*, de l'orateur qui semble détenir la solution pour recadrer un meeting syndical houleux : « I could hear [...] », dit le narrateur « the sound of curses which no one had invented yet, spoken in no language known to man » (*Coffin*, 138-139).

« Horn » et son champ lexical sont – avec « drift » et « shift » – une des récurrences les plus visibles de *Letter*, opérateurs efficaces de médiation et cohérence du texte long par l'usage multidirectionnel que fait McGrath de sa polysémie. Le mot résonne à travers l'œuvre de McGrath. Il y a le titre du deuxième roman – *The Gates of Ivory, the Gates of Horn* (1957) – trouvé dans la traduction de l'*Énéide* par Dryden, l'exergue du roman donnant le contexte de ce même titre. « Horn » est le terme positif : « Two gates the silent house of sleep adorn:/ Of polished ivory this, that of transparent horn ;/ True visions through transparent horn arise ;/ Through polished ivory pass deluding lies » (*Gates*, 15) ⁸⁶⁶. Il pourrait bien y avoir là le clin d'œil d'un familier et sympathisant de la cause « wobbly ».

⁸⁶⁶ La référence laudative et duelle à « horn » a peut-être une autre source dans *The Prelude* de Wordsworth, un texte dont l'adresse à l'ami (Coleridge), le fil autobiographique, la place dévolue à la Révolution (française), la réflexion sur le lien communautaire entre la nature et les hommes (« *Book Eighth*, « Retrospect – Love of nature leading to love of man », *Prelude*, 297) et bien sûr le positionnement par rapport au genre épique, invitent à en faire un hypotexte de *Letter to an Imaginary Friend* : « From Nature doth emotion come, and moods/ Of calmness equally are Nature's gift:/ This is her glory ; these two attributes/ Are sister horns that constitute her strength » (*Prelude*, 489).

En effet, « dehorn » fait partie des métaphores répertoriées du lexique des *I.W.W.* : il désigne un alcool mal distillé et, plus généralement, toute substance à même de détourner un membre de la classe ouvrière de son activité militante ⁸⁶⁷. « Horn » serait donc la corne de la combativité. Le mugissement des avertisseurs du train qui passe dans la nuit du milieu des années 1930 – « Far horns » (*LIF*, 40) – renvoie à des luttes politiques : que l'issue en ait été malheureuse – « And the clanking boxcars banged on over the dead men,/ Bearing the dead Communist – but that is all in the future – » – ou que le souvenir épique d'une cinquième saison oxymorique ⁸⁶⁸ en demeure : « Cal is riding a reefer lined with the ice/ Of an earlier summer » (*LIF*, 41). Est-ce pour cela aussi ⁸⁶⁹ que les premiers découvreurs des fragments de récit épique dans *Part I*, sont dits « “hunters of the hornless deer” » (*LIF*, 9) ? « Dehorned » renvoie donc à l'incapacité à se défendre. C'est le cas des vaches égarées qui font des galeries dans la meule de paille pour se nourrir : « those Cretan cows,/ Eating, their dehorned heads pressed into the side of summer [...] / [...] these wintry labyrinths where the bull of summer was/ eaten » (*LIF*, 281), « the Mithraic bull, [...] his time is Christmas too » (*ibid.*, 339). Le taureau mort, sacrifié à Mithra, ne peut plus non plus opposer de résistance. Les dédales crétois sont en tout cas – pour qui est sans cornes – ceux de tous les dangers. Fin des combats aussi dans ce constat : « The ghosts, the glory and the agon : gone » ; retentit alors « the tin horn of the status quo » (*LIF*, 261). Tout ceci conduit à s'interroger sur le sens à donner à tels klaxons : « Horns on the freeway. Footsteps of strangers,/ Angelinos: visitations in the metropolitan night.// “Hunters of the hornless deer.”// Ancestral baggage... » (*LIF*, 9).

Nous avons signalé, dans le résumé de *The Gates of Ivory, the Gates of Horn* (1957), cette comparaison évoquant l'olifant de Roland pour décrire le son d'une corne de brume en Californie : « Far as Roncevaux, a horn sounded ; » (*Gates* 93). Dans *Letter* aussi, McGrath a, dans un premier temps, voulu inclure cette référence mais ne l'a pas conservée. « Ah, que ce cor a longue haleine », lit-

⁸⁶⁷ Un glossaire des termes « wobbly » les plus usuels est consultable sur le site <http://www.iww.org/culture/official/dictionary.shtml> >.

⁸⁶⁸ Sur le sens de la « Cinquième Saison », *supra*, deuxième partie, conclusion.

⁸⁶⁹ *Supra*, note 321.

on dans la version manuscrite initiale, après ce coup de sifflet final de la batteuse qui marque la fin de la journée : « Dusk of the brass whistle... » (*LIF*, 26). Le vers est une citation de « The Too-Late Born ⁸⁷⁰ » d'Archibald MacLeish où l'auteur renforce, par cette proposition en français dans le texte, son tableau de désolation de l'épisode légendaire, transposition de son expérience de la Première Guerre mondiale. Bien que McGrath l'ait laissée de côté par la suite, cette citation est un indice, parmi de nombreux autres, d'une isotopie épique dans *Letter*. Car « Cor » se traduirait par « horn ». Le cor de Roland est présent bien qu'absent. L'image « Rolandic Fissures ⁸⁷¹ » (*LIF*, 57) pour suggérer une profonde fragilisation des fermiers s'indexe sur cette isotopie épique : mais les héros sont désormais multiples et anonymes. « The epic poem is for ordinary people » écrit Novalis dans les *Logological Fragments I*. Et si la « One Big Union » était comme la *Gestalt* romantique révolutionnaire qui avait conformé pour McGrath à la fois son écriture d'un long poème et son engagement dans le Parti Communiste, lui ménageant, dans les temps de disette et de déception, un espace de repli, toujours à portée de main ?

7.4. Musique

[S]till others maintained their spirits by walking around in a circle singing the “Red Flag”
(M. Dubofsky, *We Shall Be All, A History of the IWW*, p.179)

L'harmonica de Cal n'est pas un accident. En un autre moment de forte présence « wobbly » – dans *Adolescence* –, l'instrument réapparaît, présenté sous le jour le plus positif, à l'occasion d'un moment de repos : « [...] and the lyres/ [are] telling truth : auguries spelled out in the mantic entrails/ Of traveling harmonicas' musical threshing floors » (*LIF*, 214). L'irlandicité indirecte de « lyre » – presque harpe – est alors réunie au « blues harp », l'harmonica des rebelles, qu'on entend lors des deux moissons. Le lien textuel veut peut-être rappeler le rôle des James Connolly et autres Elizabeth Gurley Flynn ou le souvenir de James McGrath, père de l'auteur, musicien et acquis aux idées de l'*I.W.W.*. Pynchon pourrait bien avoir trouvé dans le monde paranoïaque de *The Gates of Ivory, the Gates of Horn*

⁸⁷⁰ Parfois intitulé « The Silent Slain ».

⁸⁷¹ McGrath joue ici sur une double isotopie. Le sens propre de « Scissure de Rolando » – ce sillon séparant le lobe frontal du lobe pariétal – est relayé par un bouquet de mots renvoyant au crâne et à la tête. Mais comment ne pas penser aussi à la Brèche de Roland, ce col entre la France et l'Espagne dans les Hautes Pyrénées – en fait un étroit passage entre les parois – dont l'origine légendaire est attribuée à un coup d'épée de Roland ?

– la dystopie de McGrath – l’idée de l’usage séditieux de l’harmonica à la fin de *Gravity’s Rainbow* : « ORPHEUS PUTS DOWN HARP [...] Richard M. Zhlobb, night manager of the Orpheus Theatre on Melrose, has come out against what he calls “irresponsible use of the harmonica.” [...] Zhlobb states that his queues, especially for midnight showings, have fallen into a state of near anarchy because of the musical instrument [...]»⁸⁷² ». Pynchon consacre d’ailleurs une page de *Vineland*⁸⁷³ à l’*I.W.W.* : l’arrière-grand-mère de Prairie, la jeune protagoniste, y a milité et cette généalogie humaine symbolise la valeur archétypale de résistance au système, de ce mouvement dont le rêve totalisant était « “the commonwealth of toil that is to be” » (Pynchon, 1990, 76).

Le chant venu du rêve accompagne Cal, en écho à son harmonica :

And the harness bells

Sing : and the trace-chains chime ; and Cal and my father talk ;

[...]

AUM! AUN!

It is *like* the song

I heard in my dream...

(*LIF*, 402).

Chant qui est intimement mêlé à l’épopée de l’*I.W.W.* : le *Little Red Song Book* en atteste avec les chansons de Joe Hill. Il y a par exemple, en 1908, cette campagne menée par John H. Walsh, recruteur pour le syndicat, partant, avec dix-huit compagnons, de Portland dans l’Oregon pour le congrès national qui se tient à Chicago cinq semaines plus tard, où leur influence s’avèrera décisive. Le groupe voyage clandestinement à bord des trains de marchandises – « riding the rods » – et partout où il s’arrête, chante : « Walsh conceded that the Industrial Union Singing Club’s lyrics “may not be as scientifically revolutionary as some would like, but it certainly has its psychological effect upon the poor wage slave that [...] has starvation army dope poured into his ears about five times a week” » (Dubofsky, 137). *Letter* ne comporte pas de chansons de lutte, comme Hugo a pu en introduire dans *Les châtiments*.

⁸⁷² T. Pynchon, *Gravity’s Rainbow* (New York: The Viking Press, 1973) 754-755.

⁸⁷³ T. Pynchon, *Vineland* (Penguin Books, 1990) 76.

McGrath s'en tient à la séparation entre texte « tactique » et texte « stratégique », qu'il a formulée et qui lui a valu les critiques les plus vives dans la presse de son parti. Il faut relever cependant le fait que l'évocation des chansons de Cisco Houston est concomitante de celle du Ramshackle Socialist Victory Party, moment où je prend ses distances avec le *CPUSA* :

Myself [...]

And others like me:

mavericks in lonesome canyons, singing

Into the desert ...

Bone-laced shining silence faced us...

– But sang there!

(*LIF*, 153)

« Blues for Cisco Houston » associe d'ailleurs à la mémoire du compagnon de Woody Guthrie un mot renvoyant à l'univers de l'*I.W.W.* : « But here was a man come with a miracle in his bindle ! » (*Movie*, 176) La liberté d'expression politique est associée par le fils du Wobbly musicien au média de la chanson.

7.5. Mythe romantique

Nous avons, dans le prologue, évoqué une maladresse du mythe-à-gauche chez McGrath. Le statut, dans son œuvre, des signifiants se rapportant aux *Industrial Workers of the World* justifie de nuancer ou compléter cette première affirmation.

Le mythe, comme l'épopée, est affaire de commencements ou de re-commencements. M. Löwy et Max Blechman définissent le romantisme révolutionnaire comme ce courant de le « nébuleuse culturelle romantique » « qui intègre les conquêtes de 1789 (liberté, démocratie, égalité) et pour lequel le but n'est pas un *retour* en arrière mais un *détour* par le passé communautaire vers *l'avenir utopique* ⁸⁷⁴ ». En réponse « aux doutes, aux fatigues, et aux nihilismes contemporains », ils évoquent et invoquent « le souverain combat romantique » pour forger de nouveaux mythes et mythologies, citant

⁸⁷⁴ M. Löwy, Max Blechman, « Qu'est-ce que le romantisme révolutionnaire ? », *Europe*, 900, avril 2004, 3-5 ; 4. [Löwy, Blechman, 2004]

Schlegel, Michelet et cette formule de Sorel sur le « “mythe dans lequel le socialisme s’enferme tout entier” » (*ibid.*, 5) ⁸⁷⁵.

Tout en prêchant et pratiquant le pragmatisme le plus direct, les *I.W.W.* ont été révolutionnaires et romantiques au plus haut degré en ce sens qu’ils ont créé leur mythologie communautaire chemin faisant : était-ce l’outil, l’arme, nécessaires, pour ne pas plier devant la répression d’une violence exceptionnelle qui s’est abattue sur eux ? Dubofsky décrit ainsi un épisode du processus de mythologisation :

During [its] formative years [1906-1908], the IWW also created enduring myths about itself [...] One of the most enduring IWW myths is of an alleged ‘Golden Age’, associated with organizational success in the isolated Nevada mining camp of Goldfield, where, within four years of its founding in 1902, the IWW had organized all the workers in the community [...] No more complete amalgamation of workers had ever existed in the American labor movement; never before was an injury to one so obviously the concern of all (Dubofsky, 125)

La défaite finale provoquée par les efforts conjoints du patronat et de l’état fédéral s’accompagna immédiatement d’une mise en récit compensatoire de la part des vaincus :

The defeat in Nevada notwithstanding, Wobblies liked to look back upon the Goldfield experience as a time when they had demonstrated, temporarily at least, that the One Big Union idea really worked, that laborers from many different occupations *could* be united into one organization, that an injury to one *could* be made the concern of all. A romanticized version of Goldfield became the ideal to be realized. This ideal kept the IWW alive from 1906 to 1908, as it tried to organize workers hitherto thought unorganizable (*ibid.*, 125).

Le recours à ce ressort fut constant durant les années de pleine activité du syndicat :

⁸⁷⁵ Jean-Luc Nancy voit les relations entre mythe et romantisme dans une perspective plus large encore : « Le romantisme lui-même pourrait se définir comme l’invention de la scène du mythe fondateur, comme la conscience simultanée de la perte de la puissance de ce mythe, et comme le désir ou la volonté de retrouver cette puissance vivante de l’origine, en même temps que l’origine de cette puissance. [...] Le romantisme, ou la volonté de la puissance du mythe... (Nancy, 1986, 115).

From 1909 to 1919 a legend enveloped the IWW. Many Americans, especially during World War I and the postwar Red Scare, became convinced that the Wobblies were “cut-throat, pro-German, or [...] bolshevik [...] – veritable supermen, with a superhuman power for evil, omnipresent and almost omnipotent⁸⁷⁶”. The hobo Wobbly had replaced the bearded, bomb-carrying anarchist in the middle-class American’s fevered imagination. This version of the Wobbly died hard.

It died hard because violence and bloodshed *did* follow Wobblies wherever they fought for free speech or higher wages. It died hard because IWW rhetoric and songs fed the myth of the Wobbly as a wild and woolly warrior, a man who contemptuously scorned the conventional morality of what he characterized as “bushwa” society (Dubofsky, 146).

L’*I.W.W.* avait, dans sa tactique, inclus la mythologisation : McGrath reprend doublement cette stratégie en greffant sur la mythologie du passé communautaire de la vie du je, construite à intervalles réguliers au fil de *Letter*, des mythes de la chaîne épique de l’histoire du syndicat révolutionnaire. Ainsi :

- la tentative du je de s’émanciper de la présence de sa nombreuse parenté le trouve, entre autres situations, « Strapped on the truckle bars/ of the buckling red-ball freights or riding the blinds » (*LIF*, 6). L’impossibilité de mener jamais le processus à son terme attelle, en quelque sorte, le ‘primo-communisme’ familial à la communauté des vagabonds du rail.

- sa première moisson, tâche collective, le met au contact direct des « [bindle-] stiffs ». Il y a Cal mais aussi « the old stiffs,/ [...] their bindles weighted with dust/ From Kansas to Calgary », « drifting the tide of the harvest » (*LIF*, 22 et 21). « O great port of the Dream! » est la formulation rétrospective du désir de l’enfant d’être adulte sans attendre mais le voisinage associe pour toujours, semble-t-il, le « Rêve », avec cette classe ouvrière nomade, indépendante. Lorsqu’il quitte *L’enfer des villes*, je part pour le Dakota, dans l’espoir de trouver des signes : « the lost sign, blazed tree [...]/ [...] to find in the Wobbly footprint Cal’s/ Country... » (*LIF*, 173).

- l’énoncé de son rôle au service d’une immense communauté attribue la force d’impulsion principale au train de marchandises express familial aux « hoboes » :

⁸⁷⁶ « Lewis S. Gannett, “The *I.W.W.*,” *Nation*, CXI (October 20,1920), 448 » (Dubofsky, 498).

I tell you millions

Are moving.

Pentagon marchers!

Prague May Day locomotives

With flowers in their teeth!

And now the red ball is hammering in –

Spot an empty! Grab an armful of rods!

I'll take you

In the final direction...⁸⁷⁷

(LIF, 141).

- lors de l'autre moisson – celle d'*Adolescence* – où le je est à présent sorti de la famille et fait partie d'une communauté de travail – directement par le labeur et indirectement par Jenny la généreuse – , l' 'ultimité' de l'expérience est colorée par le champ « wobbly », accessoirement par le Communisme. Il y a la première apparition du borgne amical, Bill Dee, et le tableau de ce groupe au réveil :

Worn bindles and half-patched soogans of working bundlestiffs
 [...]
 [...] around me the men curse for the end of the world.

And it *is* ending (half-past-'29) but we don't know it
 [...]
 One of the last of the migrant worker crews
 On one of the last steam threshing rigs.

Antediluvian

Monsters, all.
 [...]
 [...] cranky Wobblies ;
 Scissorbills and homeguards [...]
 [...]
 [...] and the odd Communist now and then

⁸⁷⁷ « Red ball » est un train de marchandises express. « An empty » est un wagon vide. « Rod » est une barre métallique des attelages dont se saisit le « hobo » pour se hisser à bord d'un train.

To season the host ⁸⁷⁸.
(*LIF*, 205-206)

Elizabeth Gurley Flynn, Joe Hill ⁸⁷⁹ et Big Bill Haywood – trois légendes de l'*I.W.W.* – représentent à eux seuls plus du quart de la généalogie de « Troublers of the bourgeois sleep » (*LIF*, 371) du « Mc-Wrath-bearing tree » (*ibid.*, 370).

Sommes-nous ici dans la pauvreté du mythe-à-gauche dont parle Barthes ? Si on reprend son analyse de Staline comme parole mythique pour l'appliquer à l'*I.W.W.*, on a le syndicat réel, dont l'histoire effective peut aussi bien être racontée comme une succession d'avancées pionnières que comme une suite ininterrompue de sévères revers de fortune ; sa mythologie, nous l'avons dit, est munition et protection contre ses défaites. C'est un mythe qui a été constitué en tactique parce que l'impuissance à imaginer l'Autre, à nier, dans une certaine mesure, l'histoire, conditionnait la survie.

On a le signifiant d'une épithète de nature – « big » – et le signifié qui, dans le cas de McGrath, Pynchon, Joan Baez – quand elle chante « Joe Hill » à Woodstock – dit des intentions diverses, mais dont le dénominateur commun est la communauté, la diversité dans l'unité, l'insoumission de masse.

⁸⁷⁸ « “Scissorbill”: A worker who is not class conscious; a homeguard who is filled with bourgeois ethics and ideals ; “Home Guard”: IWW members with relatively stable employment and places of residence (as opposed to the *bummery*), such as the Lawrence textile workers » <http://www.iww.org/culture/official/dictionary.shtml> >. « Scissor Bill » est le titre d'une chanson de Joe Hill, le baladin « wobbly », condamné à mort pour meurtre après un procès truqué en 1915.

⁸⁷⁹ M. Dubofsky souligne à quel point Joe Hill travailla à se constituer en mythe, si on admet que le mythe « doit être analysé selon la vérité que sa fiction lui confère » (Nancy, 1986, 135) : « Hill himself added to the martyr myth by writing a series of letters while in prison awaiting execution. [...] They [...] reveal the mind of a man who knew how to play the role of martyr. [...] Hill played his role to the very end. On November 18, the eve of his execution, he wired Haywood [le secrétaire général et trésorier du syndicat]: “Good-bye, Bill. I will die like a true blue rebel. Don't waste any time in mourning. *Organize*” ». En écrivant à un des ténors de l'*I.W.W.*, Elizabeth Gurley Flynn – alors que la mobilisation internationale pour le sauver battait son plein – qu'il n'était pas important par lui-même ; en refusant que son nom soit associé à la poésie – « I wish you would tell those who are writing poems about me that there is no poetry about my personality. I am just one of the rank and file – just a common Pacific Coast wharfrat – that's all », écrit-il à un ami proche en 1914 – Hill préparait son mythe. En niant qu'il fût orfèvre en mots ou qu'il y eût quoi que ce soit d'unique en lui, en s'effaçant devant la communauté, il assurait la pérennité de son (re)nom : « Le mythe communique le commun, l'*être commun* de ce qu'il révèle ou de ce qu'il récite. En même temps, par conséquent, que chacune de ses révélations, il révèle la communauté à elle-même, il la fonde. Il est toujours mythe de la communauté, c'est-à-dire qu'il est toujours mythe de la communion – voix unique de plusieurs – capable d'inventer et de partager le mythe » (Nancy, 1986, 128). Que Joe Hill ait réussi son propre mythe – une façon de lier, d'attacher ensemble la communauté – est manifeste à la lecture de son oraison funèbre, composée par un Irlandais-Américain, Big Jim Larkin : « “Let his blood cement the many divided sections of our movement and our slogan for the future be : Joe Hill's body lies mouldering in the grave, but the cause goes marching on” » (Dubofsky, 312).

Dans le cas de McGrath, le geste est un reproche et une remémoration à l'adresse du *CPUSA* en même temps qu'une vision historique en enfilade de la continuité de la répression d'état américaine. La signification est la pérennité des « Wobblies » comme symbole intemporel du « non » et de la résistance. Leur nom devient signe. Y a-t-il dépolitisation, 'effet tee-shirt' ? Comme deux négations valent une affirmation, il nous semble que la mythologie de ce qui s'est déjà pensé comme mythologie (de l'action, il est vrai) permet de ne pas évacuer l'historique. « L'attrait de la mythologie moderne » réside dans « deux principes essentiels énoncés par l'idéalisme allemand – le polythéisme de l'imagination et le principe de l'universalité ⁸⁸⁰ ». Aux instances littéraires du *CPUSA*, McGrath envoie ce long poème chargé de matière « wobbly », rappel d'une multiplicité imaginative perdue compatible avec le combat pour des valeurs universelles ⁸⁸¹. Aux maccarthystes de tous les temps, le mythe « wobbly » envoie un signal, figurer de Barbarie : en d'autres termes « no surrender, ever ».

Le fait que l'*I.W.W.* ait été présente sur tous les fronts, en particulier dans les grands bois – depuis l'état de Washington jusqu'en Louisiane – et dans les grands espaces cultivés par l'agriculture américaine, donne par ailleurs plus de *phusis*, plus de chair à ce mythe : la nature lui prête un peu de sa facilité à dépasser l'actualité. « Le mythe se définit avant tout, comme le veut Lévi-Strauss, par ceci qu'avec lui ou en lui le temps se fait espace. Avec le mythe, l'écoulement prend figure, le passage incessant se fixe en un lieu exemplaire de monstration et de révélation » (Nancy, 1986). Ce déploiement du « grand syndicat » à travers l'espace naturel américain est une source essentielle de sa mythification. La sèche litanie du mythe-à-gauche est dépassée cependant que le contenu assure que le processus de

⁸⁸⁰ Rita Bischof, « Les Romantiques allemands et l'impossible mythe de la modernité », *Europe*, 900, avril 2004, 22-40 ; 29.

⁸⁸¹ Les lettres de McGrath à E.P. Thompson, tant dans les années 1950 que dans les années 1960, donnent une idée de la violence de l'opposition rencontrée dans son propre camp. En 1952, il constate: « Unless you versify Daily Worker editorials in degenerate Whitmanesque, you're apt to seem like a formalist, and anything that is not a cliché is examined to see whether it might not be a political heresy. [...] It's absolutely strangling » (Thompson, 120). En 1961, l'anticommunisme a refait de lui un « wobbly » : « In the last three years I've moved around a lot – hardly six months in any one place – following jobs like a bindle stiff ». La formulation n'est peut-être pas neutre car les désaccords avec le *CPUSA* autour du périodique *Mainstream* l'ont conduit à prendre sérieusement ses distances avec le parti dans lequel il s'est engagé en 1938 et à se réfugier, au moins en mots, dans le mythe (d'où l'identification au « bindlestiff ») : « I've had no organizational connection with the party for years, and the last years when I did have such a connection – God knows how long ago now – were ones where I spent most of the time fighting expulsion. Since then, I've free-lanced in a few tactical things with other dissidents [...] [A] few of us did dream for a while of organizing the Ramshackle Socialist Victory Party (RSVP) » (Thompson, 123).

déshistoricisation ne suive son cours jusqu'au bout : « And Warren talks of/ General strikes, Anarcho-Communist notions,/ Picked up in Wobbly stewpots » (*LIF*, 85). Le ragoût idéologique « wobbly » s'accommode de saveurs mélangées, ce qui ne sera ni du goût des censeurs du *CPUSA*, ni de celui des inquisiteurs de la House Un-American Activities Committee. Depuis un Ouest non « Los-Angélicisé », McGrath nourrit son mythe-à-gauche de cette autre riche voix communautaire, venue du passé, qui, à l'image du long poème, revendique le droit à des parenthèses au projet révolutionnaire, non-programmatiques ou inorthodoxes. La nature et la cuisine fournissent les métaphores de cette diversité imaginative préservée :

In a way, my imagination is like a meadow ⁸⁸². If you don't let the meadow go its own way, you know, if you start plowing up bits and pieces of it, or restricting yourself to the use of only a part of it, the other part will suffer too, I think. Not enough room for pollination, or whatever. [...] So that's why, while my *program* is, in general, to try to offer a revolutionary view, vision, through strategic poetry, and sometimes to write a poem that will say, "Point the rifle here and shoot!", there are a hell of a lot of things along the way! [...] It would fill me with horror if I thought that I was only a poet who wrote political things that were either sort of strategic, or tactical [...] I want everything! You know one of the things that I'm most proud of? I have a recipe in a cookbook. It's called "Dog Day Soup" [...] which some other people have called "Irish Gazpacho", [...] because it's made with buttermilk instead of tomato juice, and it uses *massive* amounts, *killer* amounts, of dill, and of course cucumbers and celery and scallions and some bell peppers, and you *could* put in jícama if you wanted to and even small, very small amounts of turnips. [...] But I'm very *proud* of that. When that happened I thought, "Man, you've really done something now!" (Des Pres, Gibbons, 100).

Le « o » de « gazpacho » rime avec celui des « live-o's » auquel alias O'Leary s'identifiait. L'Amérique latine du « jícama » tend la main à la celticité méditerranéenne, vert d'Erin, du fenouil. La révolution est dans les épithètes : « massive » et « killer ». Le mythe des « Wobblies » signifie cette « liberté » et cette « imagination » – qui pour McGrath se traduit par le biais de l'irlandicité – au service d'une fin

⁸⁸² *Supra*, exergue p. 656.

qui, elle, n'est pas remise en question. « The IWW never lost its vision of the ultimate revolution » (Dubofsky, 164).

7.6. Quel poète du travail ?

Lorsque, dans « A Note on *Letter to an Imaginary Friend* », McGrath essaie de dégager la spécificité de son poème long, il mentionne le thème du travail : « There is other material in the poem which seems to me more or less new. Work, for example, is not something which most poets write about. Also communality or solidarity – feelings which perhaps are more important to us than romantic love – never appear in our poetry. Perhaps I have begun to identify them » (*Passages*, 93).

Le passage ci-dessus indique la contiguïté idéale existant, dans l'esprit de McGrath, entre travail et communauté : le travail peut et devrait souder et non pas diviser, manifestation, avant tout, de l'intérêt commun.

Après *L'université froide*, je retrouve le « nous » et la chaleur du groupe, dans la famille d'abord, ensuite en travaillant comme bûcheron, deux moments entre tant d'autres de l'éloge du collectif communautaire que construit *Letter*. Nous avons indiqué une rencontre entre Whitman et McGrath sur le terrain du travail. Ainsi « Song of the Broad-Axe » va de la description de l'outil à l'éloge des formes qu'il édifie, elles-mêmes contribuant à l'édification de cette forme exemplaire qu'est la démocratie :

She too is a law of Nature – there is no law stronger than she is.

The main shapes arise !
Shapes of Democracy total, result of centuries,
Shapes ever projecting other shapes,
Shapes of turbulent manly cities,
Shapes of the friends and home-givers of the whole earth,
Shapes bracing the earth and braced with the whole earth.
(*Leaves*, 172)

Il est significatif que ce ne soit pas la hache du pionnier indépendant, autosuffisant – image où s’origine le mythe du *self-made man* précurseur du darwinisme social américain – qui soit l’outil de prédilection des coupeurs de bois décrits par McGrath. C’est dans la scie, maniée à plusieurs, que s’objectivent la collectivité, la fin de l’isolement, l’amitié, le cercle, la ronde, la *communitas*, le choix du mot latin dissimulant et/ou enracinant le communisme dans une antériorité toujours-déjà là où le « nous » prime sur le je.

Those were the last years of the Agrarian City
City of swapped labor
Communitas
Circle of warmth and work
Frontier’s end and last wood-chopping bee
The last collectivity stamping its feet in the cold.
[...]
So, worked together. Fed the wood to the saw
[...]
And we warmed in each other’s work, contestants of winter,
We sawed up the summer into stove-length rounds –
Chunks of pure sunlight made warmer by our work.
And did we burn ?
We burned with a cold flame.
And did we freeze ?
We froze in bunches of five.
And did we complain ?
We did, we did, we did.

Sometimes at evening with the dusk sifting down through the trees
And the trees like a smudge on the white hills and the hills drifting
Into the hushed light, into the huge, the looming, holy
Night ; - sometimes, then, in the pause and balance
Between dark and day, with the noise of our labor stilled,
And still in ourselves we felt our kinship, our commune
Against the cold.

In that rich and friendly hour
When the hunting hawks whirred home, we stilled our talking

And silence sang our compline and vesper song.

It was good singing, that silence. From the riches of common work

The solidarity of forlorn men

Firm on our margin of poverty and cold :

Communitas

Holy City

Laughter at forty below

Round song

The chime of comradeship that comes once maybe

In the Winter of the Blue Snow.

(LIF, 59-61)

McGrath souligne les deux occurrences de *communitas* dans le manuscrit (*LIFms*, 59 et 61). Le mot, importé du latin, ne sera pourtant pas en italiques dans le texte imprimé. « Frontier's end » – « where the frontier ended » était la première version – nous semble de ce fait ambigu : « frontier » pourrait signifier « lieu d'entraide » par excellence car la survie l'impose et la contiguïté à « circle of warmth and work » viserait alors à induire une proximité de sens. La notion de 'jamais-plus' dans « Frontier's end » dirait alors que l'expérience de la *communitas* rapportée ici est vestige précieux d'un aspect positif de la Frontière. Ou alors – et la formulation non-retenue nous incite à aller dans ce sens – « circle of warmth and work / Where the frontier ended » suggère que dans ce cercle chaleureux d'une communauté de travail, l'individualisme de la Frontière cesse d'être. Il s'agit ici d'un chant au travail, pas d'un chant de travail : la communauté se perçoit avec plus de force encore dans le silence qui suit l'arrêt du travail.

Le travail est, dans *Letter*, décrit sous des jours différents, jamais neutres : mais, infernal ou paradisiaque, il est toujours présenté comme relation, interaction. C'est par là que son évocation entre toujours dans l'isotopie de l'« avec » : « com-munion », « com-munication », « com-munauté », « com-munitas », « com-munisme ». Et c'est à force d'« avec » qu'il est « contre » la loi de la jungle et le capitalisme. Dans le passage ci-dessus, le poète communiste n'use, pour parler de travail, ni accents polémiques ni dénonciation politique. Le registre est mystique et religieux : oxymores de la « Agrarian City », de la « flamme froide » dont brûlent les forestiers, du « chant du silence » – « And silence sang ».

Ce silence chante « vêpres et complies » et ce moment de grâce entre les hommes procuré par le travail est dit « Holy City ». Le prétérit 'absolu' que n'accompagne aucune datation a comme oublié l'histoire ; il ne localise l'avènement ponctuel à nul moment précis du passé. À ce titre, ce qu'il décrit est une quasi-utopie. Pas une utopie complète car elle est historiquement attestée *in illo tempore*. Mais ce prétérit de l'antan signifie la rupture entre ce qui fut et ce qui est. « Those were the last years of ... » résonne de « those were the days ». Par la louange de l'expérience du travail passée, il y a accusation implicite du présent.

On voit en quoi le poète du travail ne donne pas dans l'ouvriérisme ou l'agit-prop. Il n'est pas atteint de « gauchisme » dans le sens de « Leftism » unidimensionnel. Il y a pourtant du « camarade » dans « comradeship ». Le religieux et l'utopique sont également discrètement congédiés par l'expression de la périodicité – trop ample au goût du je – des sonneries du carillon de la camaraderie : la révision d'allure aborigène-américaine de l'idiome « once in a blue moon » en « once maybe/ In the Winter of the Blue Snow » (*LIF*, 61) redit l'importance de l'occurrence effective des choses. À quoi sert l'idéal qui ne deviendrait jamais réalité ? La conscience aigüe des exigences et de gains dans le maintenant tangible a animé les *I.W.W.* Mais le rire, la ronde et la nature, dit le poème, doivent aussi être de cette fête du travail.

Il n'y a pas, dans l'héritage « wobbly » ni chez McGrath, de religion calviniste du travail. « For the liberated young, work is a bore, not worth doing (though they are ready to plant beans in communal soil if there is enough ritual and ceremonial moonlight to see and seed the rows). And he [Roland Flint]/ they are right. Most work in our system is a bore⁸⁸³ ». Mais McGrath se réjouit de lire des poètes qui n'éludent pas la question du travail. Pour ennuyeux qu'il soit, le sujet ne peut être ignoré. « [I]t is *there*: the mountain in the middle of all things. And it is full of mysteries – all the alienations: from Nature, God, Man, Society and the Self. And one other: the secret of its own transformation. [...] We might find some salvation in it if we were not so busy salving those wounds we seem to acquire *off* the job » (*DT* 12, 63). C'est à la condition que la poésie ne rechigne pas à embrasser des pans entiers du réel tels que

⁸⁸³ T. McGrath, review of *And Morning*, by Roland Flint, *Dacotah Territory* 12 (Winter-Spring 1975-1976) :62-64. [*DT*, 12]

celui-ci – « one of the great lost themes of poetry » (*ibid.*) – que McGrath consent à parler de ‘vision poétique’: « By ‘poetic vision’ I mean a seeing of those things which we all know but do not know that we know until they have been located in [...] the general drift of things and named or, at least, described » (*DT* 12, 63). Il trouve chez Flint posée toute la question du mystère de la révolution dans un poème sur Simon-Pierre, le pêcheur de Tibériade et premier disciple du Christ :

But how does a man whose movement
day after day after day,
absolutely trusts the shape it fills
put everything down and walk away?
(*ibid.*, 63)

Comprendre cette décision serait saisir le miracle du déclic qui détermine souvent une nouvelle attitude par rapport au travail.

Donner à penser sur le travail peut se faire sur le mode plaisant, illustration de l’équilibre entre rire et sérieux auquel Cal le « Wobbly » entendait former le je enfant. C’est le cas de l’ode à la bière, « Trinc : Praises II », qui fait en quelque sorte le tour du travail en passant en revue les sentiments éprouvés au fil de la semaine depuis le point de vue du dimanche. Si on considère que les conflits ouvriers majeurs de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième – grandes grèves menées par l’*I.W.W.* à Lawrence ou Paterson – ont eu pour objet la réduction du temps de travail, on peut suggérer que ce que le poème rappelle est que c’est depuis la liberté et la fraternité que le travail doit être repensé. Le travail n’est, pour le moment, qu’une longue parenthèse vers la libération. La bonne théorie est celle d’un regard qui inverse la perspective. La bière est ce nectar de liberté de l’homme mythant, inventant sa propre destinée, à l’image d’un de ses ingrédients essentiels, l’orge :

tented
like Biblical tribes
bearded
(But without the badrap of their barbaric god) gay,
Insouciant as encampments of the old Oglalla Sioux
Where each lodge opens eastward to the Land of the Morning Sun!

L'exil se poursuit avec le mercredi d'où la vision de la terre lointaine du salut permet de garder espoir :
« Faraway, shining, the salt white glow of that Promised Land/ The Coast of Sunday » (*ibid.*).

Le jeudi parle d'un point-charnière où l'aliénation induite par l'épuisement laisse ceux qui travaillent suffisamment hébétés pour qu'ils ne désirent plus rien: « Thursday is born in that mid-point halt at the hinge of the week/ Where we seem too tired to push open the ancient five-barred gate/ That lets on flowery holts and heaths and the faraway antic hay/ Where leisure sprawls and dances in the fair of work-free fun... » (*ibid.*, 123) . Le vendredi associe la réalité de l'expérience de l'exploitation la plus crue à un rêve blakien d'innocence et de soif étanchée. La première engendre le second d'où l'espoir renaît :

Friday is born in desperation, in the shadow of parables,
In the tent of Surplus Value, in the hot breath of Profit.
Yet it cometh forth as a fawn, yea as a young lamb
It danceth on prophetic mountains whose feet the Jordan laves!
Here is the time of the Dream Drinking, where our loves and needs
Come under the same roof-tree.

Evening of hope.

(*ibid.*, 16)

En cette fin de semaine, la bière est instrument d'une reconquête, nouvelle conquête de l'Ouest mise en mots sur le mode héroï-comique : le mètre de cette ode est en effet le même que celui de *Letter to an Imaginary Friend* et une isotopie épique composite vient renforcer le message sous forme d'harmoniques. Ceux à qui le samedi donne naissance – « Saturday's children » – sont « [h]omesteaders in the last free land of the West » et il est question de Lewis et Clark, « still hunting that West that was lost as soon as found – / Legends in search of a legend » (*ibid.*, 18). L'enjeu du combat est le temps, désertifié ou aliéné : « It is Time they would/ Reclaim from the burntout wagon train of the workweek waste/ [...] but, outside, Time/ Elaborates warp and woof and the ancient Enemies gather ... » (*ibid.*, 124) Mais samedis et dimanches ont besoin d'un supplément, d'un excès, pour pouvoir transformer la prison de la fatigue et du désœuvrement en accès et saut qualitatif : « And now, where Sundays buzz like flies caught in a web,/ Drained of their workday strength, the golden spirit of Beer/ Comes to lead

us out of the net, if only a moment,/ To where Possibility rolls out its secret roads » (*ibid.*, 16). La bière figure ce fluide de la Révolution: elle-même porteuse d'histoire et fruit d'un travail, elle est rassemblement œcuménique des champs et chants minoritaires – aborigènes et celtes – qui doivent concourir, se totaliser en un mythe moderne, polymorphe, de communauté :

In all its names and forms, like a polymorphic god, praise !
[...]
[...] ; [...] *Pilsener*
Resurrected from Nazi and allied bombings [...]
[...]
And, of Ireland, *Guinness Stout* with its arms of turf and gunfire;
[...]
Beer which passes through vats like the multiple stomachs of ruminants
To be lagered in sunken cloisters in monkish gloom till the day
When, on the brewery dray, it is ceremonially borne
Through the sunny morning towns by those great and noble beasts
Those horses with necks of thunder and fetlocks like hairy paint brushes.
[...]
[...] heart medicine: made for fast days or fiesta:
For the worker in his vestments of salt at the end of our laboring days,
Or for corroboree ⁸⁸⁴and ceilidh where the poem sings and says:
Praise for the golden liquor of Wakan Tanka or god!
Praise for its holy office – O offer hosanna and laud!
By sip, by sup, by tot, by tippie, by chuglug ⁸⁸⁵– all ways:
Hallelujah! For the People's Beer! And for all His Comrades : praise !

Cette bière dont la mousse est de langage dés-altère le travailleur. Le travail est refondé depuis le pôle inverse. La tâche du poète, ouvrier de l'hyperbole, est montrée comme ce qu'il nous reste de pensée mythique, ce qu'il nous faut mais qui suffit : « *pensée d'une fiction fondatrice, ou d'une fondation par la fiction* » (Nancy, 1986, 133). Que cette fiction soit mesurée dans son sérieux est significatif de l'impiété « wobbly » vis-à-vis du travail, émanation de la collision, dans l'Ouest, entre des rêves de

⁸⁸⁴ Réunion festive chez les aborigènes australiens.

⁸⁸⁵ « Lampée ».

liberté à la mesure de l'espace et la dureté de l'exploitation capitaliste qui y prévalait. Le rire est le refuge, cette « seconde réalité » dont parle Bakhtine dans son livre sur Rabelais. Un jour que le je de McGrath pense avoir reconnu un début de fin du monde, la suite lui donne tort :

The end of the world provoked
Out of the dark a single and melancholy sigh

From my neighbor who sat on his porch drinking beer in the dark.
No: I was not God's prophet. Armageddon was never
And always: this night in a poor street where a careless irreverent laughter
Postpones the end of the world: in which we live forever ⁸⁸⁶ .

L'abord de la question du travail (ou de la fin du monde) par le domaine de l'alimentation – qui plus est, d'une alimentation festive – et du rire, qui inverse les signes de la dévoration car le rieur montre les dents, est le fait d'un matérialiste gai.

7.7. *Camarade Jésus*

Le sobriquet affectueux désignant le Christ dans la culture « wobbly », est repris dans *Letter*, par la voix de Cal, lors de la nuit de Noël. Cal est un porte-parole autorisé de la voix 'auctoriale'. Le texte vient de le rappeler : « “[...] Cal's a good man, the best.”/ [...] Cal was confirmed my brother, teacher, and comrade » (*LIF*, 338). Le personnage assortit l'épithète connue ⁸⁸⁷ de créations personnelles:

“And so,” says Cal, “it's the birthday of poor old Jerusalem Slim,
The Galilean gandy-dancer and Olympic water-walkin' champ!
[...]
All peace on earth for about five seconds. But when they're done
They'll have poor Comrade C. hangin' high on the buzzard tree
Between Comrades Gee and Haw – and it won't be on company time!

⁸⁸⁶ « The End of the World » (*Passages*, 22).

⁸⁸⁷ « Jerusalem Slim ».

And *that* after forty years of wanderin' in the Bewilderness –
 [...]

 And all for the glory of god: the All-time Ultra Outasight!
 All that's left of Sweet Jesus is the image of human pain...”
 (*LIF*, 339-340)⁸⁸⁸

Jésus est, dans un autre poème, premier sur la liste des « gentle madmen of Insanity Fair », qui constituent le recours et la ressource de ceux qui suivent la voie de la dialectique sur les chemins tortueux de l'histoire : « Jack Christ who would have shouldered all men's care,/ Rousseau who found all virtues taught by Nature,/ Lenin and Marx who gave each unloved creature/ Love and a rifle and a world to share⁸⁸⁹ ». « Ballad of the Blind Stagers » est une variation sur « La Légende du Grand Inquisiteur » de Dostoïevski : comme l'indique son titre, elle pourrait être chantée, utilisant un canal de propagande privilégié par le grand syndicat. Prêtre, président, patron, banquier, médecins et professeurs n'arrivent qu'à convaincre Jésus de regagner sa croix : « He swore to the devil He would never come down./ Except for little children, tramps jungling in the rain,/ Christ is on his cross and He won't come down » (*Longshot*, 13). Les allégeances du Christ sont claires : il est avec les petits enfants et les ouvriers voyageurs dans l'inconfort des campements connus sous le nom de « hobo jungles », résidences de fait de nombreux membres de l'*I.W.W.*

Dans une première formulation du manuscrit, je s'autodéfinissait ainsi : « I was a Catholic, a peasant./ I wanted the City of God » (*LIFms*, 82). Le texte publié dira : « But I was a peasant from Sauvequieputville – / I wanted the City of Man » (*LIF*, 80). La première formulation se voulait bien sûr ironique mais la seconde se veut consciemment propice à éviter toute ambiguïté. Il y a une mise en conformité claire avec l'archi-isotopie « communisme » de l'ensemble du poème. Le salut par la religion est tourné en dérision par « Sauvequieputville ». Et la « Cité de Dieu » de Saint Augustin est aplanie en « Cité de l'Homme ». La substitution corrective vers la gauche est plus nette encore un peu plus loin

⁸⁸⁸ « To gee » signifie « tourner sur la droite », par opposition à « to haw ». « Gee » avec « Comrade C. » motive bien sûr une indexation sur l'isotopie « alphabets » de *Letter*, effet d'écho doublé d'ironie ponctuelle, « C. » étant aussi l'abréviation de « cocaïne », donc potentiellement « opium du peuple ».

⁸⁸⁹ « Men of the Third Millenium » (*TWCM*, 51-54; 53).

(*LIFms*, 87) où, encore dans le cadre d'un autoportrait, « With my Catholic, peasant poverty » deviendra « With my anarchist, peasant poverty » (*LIF*, 83). Le choix de Jésus participe aussi du refus d'une *arkhê* – qu'il s'agisse de Dieu le Père ou de la parole d'autorité au sein du *CPUSA*.

7.8. Poésie d' 'en-bas'

For one can say that McGrath speaks this language of poetry, refreshingly, as a kind of slang ; allusions make their way into his work without that old, learned, respectable, canonical self-solemnity [...] One can say that McGrath speaks poetry as a thick argot like that of (to anticipate) his political and poetic part-mentors, the Wobblies, their language in turn inventive in just the way Shakespeare's English always was (even that fabulous inventiveness, arguably, the product of this familiar, sociable process, not just the boundings of an off-putting, incomprehensible genius) – culture, cultural change, and literary achievement coming, as always, from below, and from a before that is understood as a below, anyway. As such, then, McGrath's poetry [...] assumes literature as common coin in the way a hip hop band assumes community in and with its homegrown ([...] transgressive) languages

D. Sinclair Smith (6-7)

7.8.1. « Praises » : vers là où célébrer n'a même plus lieu d'être

Dans « Useful Work Versus Useless Toil », William Morris envisage sans crainte la disparition temporaire de l'art. Le temps nécessaire à la révolution dans le travail déterminera la durée de cette période blanche :

The experiment of a civilized community living wholly without art or literature has not yet been tried. The past degradation and corruption of civilization may force this denial of pleasure upon the society which will arise from its ashes. If that must be, we will accept the passing phase of utilitarianism as a foundation for the art which is to be. If the cripple and the starveling disappear from our streets, if the earth nourish us all alike, if the sun shine for all of us alike, if to one and all of us the glorious drama of the earth – day and night, summer and winter – can be presented as a thing to understand and love, we can afford to wait awhile till we are purified from the shame of the past corruption, and till art arises again amongst people freed from the terror of the slave and the shame of the robber (Morris, 303).

« I think you could write a good poem about taking a shit », affirmait McGrath, en écho à Roethke selon qui « “Poems – or poetry – ought to *show forth* the whole *man*” » (Des Pres, Gibbons, 99). Un début de démonstration de cela est fait dans la série des « Praises ». L'hyperbole, le registre de l'héroï-comique, toutes les formes de décalage entre le sujet et le ton, entrent en jeu pour soutenir le propos. Donald Sinclair Smith évoque ce test de poésie qu'est l'épreuve de la salle de cours et que, dans son expérience,

de tels poèmes passent avec succès : « The way this hailing of experience captures students feeds into something else they appreciate about McGrath : the unconflicted, apparently uncomplicated sense his work communicates of a (hedge-walking) vocation in poetry. That is, McGrath's joy in and hailing of life and language becomes a joy in and hailing of literature as well » (Smith, 4). « Hedge-walking » indique des détours dans la trajectoire mais le reste de l'analyse suggère un arasement de la différence entre vie et poésie : la capacité à démocratiser le sujet le plus possible, à ne plus réserver le propos poétique sinon par la forme de contrainte qu'est l'excès, l'inclusion de la poésie dans le tissu de l'expérience, vont dans le sens d'une fluidification des limites. S'il y a l'amorce de la preuve que rien n'est inaccessible à la poésie, c'est aussi l'ébauche d'un monde où tout étant poésie, celle-ci ne serait plus nécessaire en tant que telle. « When Sitting Bull needed to write his death song, he just *said* it » (Des Pres, Gibbons, 39). En intitulant son dernier livre , McGrath a voulu rappeler cette possibilité que la poésie ne surplombe pas la vie ; qu'en étant moins, elle soit partout et se fonde. « Praises » va à sa façon vers une même fonctionnalisation maximale de l'art d'arranger les mots en rythme, conçu comme accompagnant tellement le quotidien qu'il peut y disparaître, ou alors retrouver ce que William Morris nomme « Popular Art » :

from the beginning of man's contest with Nature till the rise of the present capitalistic system, it was alive and generally flourished. While it lasted, everything that was made by man was adorned by man [...] The craftsman, as he fashioned the thing he had under his hand, ornamented it so naturally and so entirely without conscious effort, that it is often difficult to distinguish where the mere utilitarian part of his work ended and the ornamental began. [...] [T]he beauty produced by man's hand [...] was once a solace to his labour (Morris, 300-301).

Doublure constante et donc presque invisible : la largeur de la palette poétique de McGrath œuvrerait logiquement en ce sens.

7.8.2. Le rire, force '*sub-vers(e)-ive*'⁸⁹⁰ : Le statut problématique du rire en poésie

⁸⁹⁰ *Le jeu* sur les mots est de C. Bernstein (1990, 29).

La coexistence du rire et de la poésie n'est pas si fréquente. Le comique en poésie produit-il forcément de la 'sous-poésie' ? P. Hamon, dans son article sur « Le Sujet lyrique et l'ironie ⁸⁹¹ » rappelle « la théorie de l'incompatibilité radicale [...] théorisée par J. Cohen dans son article de *Poétique* (n° 61, 1985), "Comique et poétique" ». Pour J. Cohen,

la poétique et le comique (concepts pris dans leur acception la plus générale) sont « deux catégories [...] en rapport d'opposition diamétrale au double point de vue fonctionnel et structural ». D'un côté, effectivement, l'ironie semble impliquer distanciation critique, de l'énonciation comme du lecteur, par rapport à la chose énoncée, détente et 'allègement' par rapport au réel, désolidarisation de l'énonciation vis-à-vis de son discours (contrairement à 'l'engagement' et au sérieux participatoire du texte lyrique, qui est adhérence et adhésion), ponctualité du 'trait' (chose contraire au grand ressassement mélancolique ou au 'phrasé' du chant lyrique), dédramatisation ou dépathétisation (l'ironie, nous dit Jankélévitch, « nous délivre de nos terreurs, mais nous prive de nos croyances »), disqualification de cibles socialement définies (là où le texte lyrique semble davantage du côté de la 'louange' des choses et du côté de l'expression des états individuels), mention parodique et écho de textes antérieurs ou synchroniques (là où le texte lyrique se propose volontiers comme unique, original et originaire), transparence et efficacité pédagogique (discours double, l'ironie est cependant un mensonge totalement transparent, un discours non ambigu, dont le lecteur identifie instantanément le message implicite), là où le discours lyrique semble souvent se complaire dans l'obscurité (qui n'est qu'une posture d'énonciation intimidante comme une autre) et dans l'ambiguïté symbolique ou métaphorique (*ibid.*, 24-25).

Le je mcgrathien est très souvent celui de la louange (« Praises »), du long ressassement élégiaque. Les professions de foi du militant du rire, nimbées chez lui d'un halo de tristesse, ne se situent pas du côté du détachement :

DURING THE FALL

[...]

I try to think of all that brightness won

From kinked-up lives that none of them could choose.

⁸⁹¹ Philippe Hamon, « Le sujet lyrique et l'ironie », *Modernités 8 : Le sujet lyrique en question* (Presses Universitaires de Bordeaux, 1996) pp 19-26. [Hamon]

And if I cry, I laugh – or try to laugh –
Remembering the follies they somehow transformed.
I praise the antic spirit under each tragic mask.
(*Passages*, 36)

POEM

Down the small and crooked road
I walk straight toward my death.
How marvelous the moon sits on my shoulder!
The wind is laughing as I laugh.
(*Passages*, 77)

« But far from the laughter », regrette le je à propos de sa situation à l'orée de *Letter* (*LIF*, 3). « 'To try to get to the laughter' – which I haven't got to yet [laughs] – was I suppose in some ways a secret desire ; it's still in me », déclarait McGrath à Terrence Des Pres en 1987.

Mais il a un pied dans les deux camps. Il connaît « Three Functions of Irony » (le titre d'un tercet dans *Passages*, 76) : « 1. The shield/ 2. The carapace/ 3. The ambush ». L'humour noir lui permet à l'occasion d'alléger le pathématique dans l'engagement. « Not For Love » dénonce l'arbitraire du système judiciaire américain visité en accéléré par la victime désignée : « It's not a long drop, said Manny the Hangman./ The rope will stop you, said Juryman Jane./ In a long black box, said Diccon the Bedlam,/ We'll suit you warm to keep out the rain » (*TWCM*, 32). Ponctualité du trait caustique et 'dépathétisation' sont ici en action : l'efficacité pédagogique (tactique) est immédiate. McGrath pastiche et parodie : les textes et rites de la religion catholique sont le terrain de prédilection de l'athée irlandais-américain. « Another Christmas Carol » met en scène un chœur, des musiciens et un chef d'orchestre entre qui règne la plus parfaite mésentente, jusqu'au dénouement qui les voit s'accorder sur le sort de l'agneau : « At last they are in agreement : the lamb is sheared and shorn, soothed and seethed in its blood, marinated [...] and diced up for a shish-kabob or your basic backyard bar-b-q.// Rejoice! Rejoice!

Rejoice !// We are washed in the blood of the lamb ⁸⁹² » (*Death Song*, 86). Il est adepte de l'auto-dérision : « Such Simple Love » dénonce la compassion facile. Des voix souffrantes dans la nuit l'ont empêché de trouver le sommeil :

Well, I'd have been better off sleeping myself.
These fancies had some sentimental charm,
But love without direction is a cheap blanket
And even if it did no one any harm,
No one is warm.
(*TWCM*, 42)

La rime pour l'œil uniquement entre « warm » d'une part, « harm » et « charm » de l'autre souligne la facticité des apparences, qui sont, les faits le confirment, trompeuses. McGrath sait faire entrer dans ses textes la dimension économique ou politique avec le même humour laconique qu'un Joe Hill, dont « Nearer My Job To Thee », écrite en 1913, aidera à se faire une idée :

Nearer my job to thee,
Nearer with glee,
Three plunks for the office fee,
But my fare is free.
My train is running fast,
I've got a job at last,
Nearer my job to thee
Nearer to thee.

Arrived where my job should be,
Nothing in sight I see,
Nothing but sand. By gee,
Job went up a tree.
No place to eat or sleep,
Snakes in the sage brush creep.

⁸⁹² Ce poème est certainement un hommage à « General William Booth Enters Into Heaven » de Vachel Lindsay dans lequel revient la question « Are you washed in the blood of the lamb? » (Serge Fauchereau, *Lectures de poésie américaine* (Paris : Somogy/ Editions d'Art, 1998)14.

Nero a saint would be,
Shark, compared to thee.

Nearer to town! each day
(Hiked all the way),
Nearer that agency,
Where I paid my fee,
And when that shark I see
You'll bet your boots that he
Nearer his god shall be.
Leave that to me ⁸⁹³.

C'est en particulier le cas dans *Longshot O'Leary's Garland of Practical Poesie*.

Philippe Hamon observe que « certains traits semblent cependant pouvoir rapprocher [texte lyrique et ironie], comme une commune connivence avec l'oralité (l'ironie de Socrate [comme les blagues de Ralph Wristfed (*LIF*, 333-335)] [...] est du côté de l'oralité étant un exercice communautaire – le rire soude, c'est connu), ou une commune origine rhétorique dans le genre épideictique (la louange ou le blâme des objets ou des spectacles du monde) » (*ibid.*, 24). Ce second trait semblerait pertinent pour les exemples de poésie politique, nomothétique 'par essence'.

Il propose d'établir une « typologie des postures d'énonciation (l'ironie, le sérieux etc.) qui viendrait affiner la typologie classique des genres » (*ibid.*, 25). Nous verrions, dans cette optique, un intérêt à faire le départ entre l'ironie et l'humour : l'exercice communautaire de l'humour, dont la traduction n'est pas aussi clairement énonçable que celle de l'ironie, effectivement plus codée, génère davantage l'adhésion que la coupure. Le trait d'humour peut reposer sur une stratégie si subtile qu'il rejoint l'ambiguïté compacte du symbole lyrique.

Terrence Des Pres faisait observer à McGrath : « Political writers are usually very serious, you know. Laughter in a political meeting tends to be out of order. That's a mistake – there ought to be a lot of laughter ! » ; et McGrath confirmait sa volonté de se libérer de l'esprit de sérieux : « That's what I

⁸⁹³< <https://joehill100.com/songs-of-joe-hill/>>.

always thought. I always used to say, 'If the revolution can't be fun, fuck it !' [Laughs] » (Des Pres, Gibbons, 87).

Tel n'était pas, en 1937, l'avis de S. Eisenstein dans « 'Les bolchéviques rient.' : réflexions sur la comédie en URSS ». « Suivra-t-on le sillon insoucieux du gros rire américain [...] ? Il est encore trop tôt pour que nous riions sans souci. [...] Le rire, c'est seulement une arme de rechange. [...] On ne peut s'élever au-dessus de l'hilarité élémentaire et du comique biologique qu'en se haussant jusqu'à la signification sociale de la tête de Turc que le rire a pris pour cible » (Eisenstein, 115-121)

McGrath est l'héritier d'autres traditions, où l'humour a sa place et sa fonction. Le rire est par exemple un terrain d'entente possible entre irlandicité et communisme « wobbly », via l'hyperbole, le *tall tale* mais aussi la litote : « I crossed the river, on my way to school,/ Where the unemployed fished, the fish badly outnumbered » (*LIF*, 45). Le jeu des mots permet le jeu de mots, mode de médiation post- 'métaphoriste' de *Letter, Parts III & IV*.

7. 9. Le texte en action

Pour achever le tour de ce que nous avons appelé « présence des 'Wobblies' », nous rappellerons leur pragmatisme dans l'action, présent dans *Letter* sous la forme de marqueurs syntaxiques et énonciatifs.

7.9.1. Schémas résultatifs comme mises en abyme de la fonction du poème

P. Hamon dit du texte lyrique qu'il est 'travaillé' de l'intérieur « par des nostalgies et des hésitations ⁸⁹⁴ ». La nostalgie qu'il définit, est celle « de deux actes de langage liés à l'oralité, nostalgie d'une 'perte' » et il suggère qu'elle est une origine possible de la « couleur très généralement et universellement 'mélancolique' » des 'textes à effet de sujet'. Le premier de ces actes est *l'exclamation*. C'est le second qui retiendra notre attention ici : « [*le*] *performatif*, modèle idéal et édénique du langage, paradis perdu du langage en exercice social efficace, énonciation idéale où *dire*, *faire* et *être* sont indissociables, où la simultanéité et la coprésence de tous les paramètres de la communication sont

⁸⁹⁴ Philippe Hamon, « Sujet lyrique et ironie », *Le Sujet lyrique en question*, [Hamon] 19-25.

réalisés, et où se réalise dans et par la parole la transformation magique du monde réel ». Les schémas résultatifs sont la manifestation la plus nette du désir d'efficacité du texte. En voici une série d'exemples :

« I kicked them awake » (20) ; « I jammed the drive lever over » (25) ; « They sang me home » (51) ; « They dreamed me home » (53) ; « I'll sing you/ Out of the prison stone » (163) ; « But no one may dream home the Revolution today » (170) ; « talking a load of steel away into the night » (186) ; « persuading them out of the west » (223) ; « *Outlaw! Outlaw! Tear your foot free from the earth!* » (225) ; « painting it green » (232) ; « to sing and summon you home » (269) ; « slip your foot free from the stone ... » (271) ; « slip your foot free from the stone » (312) ; « *You have struck my foot free from the stone* » (381) ; « In this Happy Hunting Ground they have danced the buffalo back/ They have prayed the Eagle home and the Salmon back from the sea – » (385).

Il s'accomplit des actions. Par le rêve, le chant, la parole, la danse, des résultats tangibles sont obtenus : libération, délivrance, retours, rapprochement.

7.9.2. Déictiques désignant l'écriture comme action

« Star-shine steady over this house where I sit writing this down – » (130) ; « The beginning is right here: ON THIS PAGE » (142) ; « Dreaming of this./ This page ... » (200) ; « (but I remember,/ When I take my death in my hands to write and endite you this » (227) ; « And, writing – / *Now!* – I am furry with animal light » (236) ; « This hand is searching this white page of that distant snow – / [...] / Searching for your hand to hold while we write this down together – / This: » ; « Through the white field of this page » (317) .

L'action d'écrire se noue donc avec le rêve, la mémoire, la première communauté du je avec un « tu » ou un « vous », avec des commencements.

8. *Old Left* contre *New Left*

Brock Vond's genius was to have seen in the activities of the sixties left no threats to order but unacknowledged desires for it. While the Tube was proclaiming youth revolution against parents of all kinds and most viewers were accepting this story, Brock saw the deep – if he'd allowed himself to feel it, the sometimes touching – need only to stay children forever, safe inside some extended national Family. The hunch he was betting on was that these kid rebels, being halfway there already, would be easy to turn and cheap to develop.

T. Pynchon, *Vineland*, (269)

8.1. Dénonciation de la trahison des syndicats

La *New Left* n'a pas fait des conflits du travail sa priorité. Dans *Letter, Part II* (1970), McGrath vient rappeler le souvenir des luttes ouvrières d'Avant-Seconde Guerre mondiale pour dénoncer le renoncement des syndicats après le conflit, la trahison de leurs dirigeants. Ce faisant, il recentre son propos en représentant de la *Old Left*, de la gauche marxiste, pour laquelle l'enjeu continue d'être le plus grand contrôle par les forces productives des moyens de production. Dans les années 1960, cette priorité passée de mode sépare McGrath de la révolte polymorphe et bariolée – « the polyglot radicalism known as the “New Left”⁸⁹⁵ », écrit Paul Buhle – qui se cristallise, en poésie aussi, autour de la protestation contre l'engagement américain au Vietnam. Lui sélectionne ses causes du moment avec soin : soutient la militante communiste africaine-américaine Angela Davis, rend comme il le peut leur voix aux anonymes morts au combat⁸⁹⁶. Il se sait en décalage, doute :

I invoke an image of my strength.
Nothing will come.
Oh – a homing lion perhaps
made entirely of tame bees;
Or the chalice of an old storage battery, loaded
With the rancid electricity of the nineteen thirties⁸⁹⁷.

Mais, en ces années 1960, alors que le monde riche médiatise ses révoltes, McGrath revient sur ce retournement, ce musellement du mouvement ouvrier, pour tenter de rouvrir, de mettre en perce ces fûts du passé que le présent, y compris parmi les gens de la gauche, semble avoir oubliés. Il veut en faire rejaillir l'énergie et le sens :

⁸⁹⁵ Paul Buhle, « New Left » (*Encyclopedia*, 545-551; 545).

⁸⁹⁶ « The Rituals at the Chapel Perilous » et « Reading the Names of the Vietnam War Dead » (*Movie*, 183-184 et 180-181).

⁸⁹⁷ « Something Is Dying Here » (*Movie*, 182).

And the NMU⁸⁹⁸ has moved to the deep South
(Below Fourteenth⁸⁹⁹) and built them a kind of a Moorish whorehouse
For a union hall. And the lads who built that union are gone.
Dead. Deep-sixed. Read out of the books. Expelled. Members
Of the Ninety-Nine Year⁹⁰⁰ Club...

“Business Unionism!” says Showboat
(Quinn). “It certainly do hit the spot with the bosses!
Backdoor charters and sweetheart contracts – sell out the workers
And become a by-god proletarian statesman like Sweet Walter⁹⁰¹.
Takes a liberal kind of a stiff to make labor-fakin’ a *pure* art.”
Had swallowed the anchor⁹⁰², that one.

And many thousands gone
Who were once the conscience and pride of the cold streets of the workers;
Dissolved in numbers is that second Aleph, the Order of Militants,
And the workers defenseless: corralled in the death camps of money.
Stoned in a rented dream frozen into a mask
Of false consciousness...
(LIF, 161)

⁸⁹⁸ La *National Maritime Union*, qui après avoir été créée en 1936 sous l’impulsion de Joseph Curran, sur les cendres de l’*International Seamen’s Union*, la vieille organisation de l’*American Federation of Labor* « vendue aux armateurs », fut ‘épuration’ dix ans plus tard par le même Joseph Curran : sous prétexte d’exclure les staliniens du syndicat, avec qui il avait régné sans partage pendant dix ans, il fit voter en avril 1949 par le conseil national de la *N.M.U.* « un projet de résolution fermant les portes du syndicat à tout individu adhérant à une doctrine communiste ou simplement ‘subversive’ » (Guérin, 1, 278-279).

⁸⁹⁹ La Quatorzième Rue sur Manhattan. Le siège du syndicat se trouvait avant la guerre à l’intersection de la Dix-septième Rue et de la Neuvième Avenue (Doyle, 36).

⁹⁰⁰ Certainement une allusion au *Ninety Nine Year Blues* de Julius Daniel, une chanson de prison écrite en 1925. « Ninety-nine » reprend le rejet et l’exclusion ‘quantifiées’ de « deep-sixed ».

⁹⁰¹ Walter Philip Reuther, 1907-1970, président des *United Auto Workers* entre 1946 et 1970 et président du *Committee for Industrial Organization* de 1952 à 1955. Daniel Guérin écrit, à propos du triomphe de Reuther au congrès des *U.A.W.* de 1947 : « La voie était ouverte à l’élimination des pro-staliniens de tous les rouages du syndicat, sans en excepter un seul, et à la constitution d’une machine dictatoriale sous le sceptre de Walter Reuther. Ce congrès marqua une étape décisive dans la bureaucratisation, non seulement des *U.A.W.*, mais du *C.I.O.* dans son ensemble » (Guérin, 1, 282). L’élimination des pro-staliniens – contre qui un des principaux griefs retenus était leur soutien au *no-strike pledge* pendant la guerre – servit là encore la cause de l’inquisition maccarthyste.

⁹⁰² Le sens argotique d’« anchor » est « automotive brakes » (*RHD*). Cette ‘ancrage-frein’ est métaphore du freinage des quatre fers, mis en œuvre par Reuther, de toute inclination au syndicalisme révolutionnaire dans l’industrie automobile. L’« ancre » fait par ailleurs lien avec la *National Maritime Union*, sur une isotopie « recul du mouvement ouvrier ».

Dans cette même section (*L'enfer des villes*), « cet autre/ Rêve » se propose comme force de rassemblement contre toutes les défaites, dont celles subies sur le front du travail, par trahison :

« For all the lost strikes sold out by the labor fakers/ Of Business Unionism Reuther Meany ⁹⁰³ Social Plutocracy » (*LIF*, 153). Un 'anti-triomphe' des années de l'offensive anti-communiste voit passer derrière les « mad generals », « A labor statesman in Brooks Brothers ⁹⁰⁴ harness, with Cadillac [...] / (The light a nimbus on the ring in his nose) » (*LIF*, 191).

« The New Left culture of the 1960s did not generate a distinctive literary movement of the kind associated with previous radical movements in the United States. No one work, political organization, geographic location, aesthetic style provided a common reference point ⁹⁰⁵ ». La cohérence de McGrath – son intérêt pour le monde du travail, sa constante dénonciation de l'aliénation – qui prend toute sa dimension à la lecture des autres « Poets of the Non-Existent City » a pu être perçue comme monolithique et rabâcheuse. Nous avons déjà vu que McGrath notait : « work is not something which most poets write about ⁹⁰⁶ ». Cette poésie ne donne le droit de rêver qu'après s'être attardée sur les logiques ou les mécanismes qui constituent la quotidienneté en monde invisible : « The beasts in the schoolroom whose transparent faces/ Revealed the gesture in the hands of history,/Made love to us across calendars which hastily/ Planted minefields around our childhood mysteries ⁹⁰⁷ ». Le poème donne ici à l'évidence de l'enfance une consistance grumeleuse. « The Bread of This World ; Praises III » conclut sur le sujet du pain en une pirouette : « But that is a workaday story and this is the end of the week » (*Passages*, 27). McGrath sait que c'est l'image même de la poésie qui est en jeu car toujours

⁹⁰³ George Meany (1894-1980) fut l'artisan de la fusion de l'*American Federation of Labor* et du *Committee for Industrial Organization* en 1955, ce qui marquait l'érosion définitive du projet initial du *C.I.O.*, « d'organiser les exploités du *Big Business* américain » (Guérin, 1, 172).

⁹⁰⁴ Chaîne américaine de magasins de vêtements socialement marqués. « On Nov. 22, 2000, the so-called "Brooks Brothers Riot" of Republican activists helped stop a vote recount in Miami -- and showed how far George W. Bush's supporters were ready to go to put their man in the White House. [...] The Miami "Brooks Brothers Riot" [was] named after the protesters' preppie clothing ». Article disponible en ligne sur le site <<http://www.consortiumnews.com/2002/080502a.html>>.

⁹⁰⁵ Dan Georgakas, « New Left Literature » (*Encyclopedia*, 551).

⁹⁰⁶ « A Note on *Letter to an Imaginary Friend* » (*Passages*, 93).

⁹⁰⁷ « Blues for Warren » (*TWCM*) 82.

le filet belle-lettriste – bourgeois, aurait dit McGrath ⁹⁰⁸ – voudrait la capturer. Il explique le pourquoi et le comment. Peut-on l’entendre en poésie ? Dans un mode d’expression plus médiatique, la succession des livraisons de Michael Moore se heurte au même problème : comment continuer à convaincre sans lasser en répétant que rien ne change – sinon en pire – dans le pragmatisme cynique du complexe militaro-industriel ? Et ce, alors même que tout semble indiquer que la thèse qu’on défend est fondée.

Les syndicats, jusqu’à leur défection, représentaient l’espoir d’un front uni. Sans eux, la coupure avec les forces productives était inévitable, ce qui, selon McGrath, condamnait d’avance la Nouvelle gauche à échouer dans toute tentative de transformer la société en profondeur. À l’image des grandes manifestations spectaculaires dans la capitale américaine en 1965 ou 1968 :

as little was changed in that other Crossing
Where we went over the Potomac in the “siege of the Pentagon”:
In sixty-eight I think it was: and got into Second
Bull Run ⁹⁰⁹ by some kind of historical oversight...
(LIF, 314)

Cet oubli des leçons de l’histoire qui mena à la déroute, c’était entre autres choses la tentative de mener une révolution à bien sans la classe ouvrière. McGrath a pointé un doigt accusateur tant vers les anciens

⁹⁰⁸ « Inside our system, inside the bourgeois intellectual system, poetry is considered ceremonially unclean if it has to do anything practical – unless it might be in the writing of a hymn, something like that, or in the creation of little apothegms, you know, little things – “Thirty days hath September”. That’s useful, it’s O.K., but it’s not poetry. There is a place for it, but it’s not poetry. The other, the poetry which is considered great, is the poetry which – well, you can’t say it in a single word, I suppose. “What oft was thought but ne’er so well expressed” [Alexander Pope], that’s one notion of it, and the other kind is some kind of leap into the “intense inane”. That’s what Shelley said. Some *seizure*, you might say, of a vision, which is or seems at the time to be, to correspond with, some kind of subjective need of the people who clutch that particular poem to their bosom. They wouldn’t do it otherwise. [...] So, that has traditionally been the great poetry ; and other poetry, whatever it happens to be, is pretty much relegated to some place else. Once upon a time there was folk poetry. It never entered the bloodstream of high culture until, well, some of these poems began to be collected in the seventeenth, especially in the eighteenth, century. I’m talking about the English tradition now. And when they *were* collected, it was because they dealt with ‘universal themes’, which is big stuff – it *has* been, in our culture, for I don’t know how long. And there’s a basis for it, true. I mean, human beings have certain projects that transcend the class that they’re in. So, a love story, while it may be *conditioned* by the time and place, is likely to remain *real* to the degree it has a kind of intensity. Intensity is *one* of the criteria for the best, the most powerful poetry. So, I guess, what I’m saying is that I do believe that the tactical poetry is the more immediately useful poetry. [...] [T]he tactical may die young, but it is honorable to create it. Ideally we want the two kinds of poetry to become *one* thing. This can and does happen sometimes. It’s what I think happens in *Letter* » (Des Pres, Gibbons, 1987, 66-67).

⁹⁰⁹ Théâtre de deux batailles de la Guerre de Sécession (1861 et 1862) toutes deux perdues par l’armée de l’Union.

dirigeants syndicaux que vers le refus du mouvement de contestation des années 1960 de se donner une ossature – « to organize ». Il n’a pas nagé dans le sens du courant : la lecture de sa critique – écrite dix ans plus tôt – des quatre premiers volumes de la collection *The Pocket Poets* chez City Lights⁹¹⁰ montre sa capacité à résister à l’enthousiasme, à rester politiquement et poétiquement lucide :

San Francisco is producing the only truly Romantic poetry in the country. It is poetry that is pretty much ‘committed’: it is generally anarchist, pacifist, individualist, etc., etc. This is a Bad Sign to many people, to the Academy of the English Dept. And their institutional magazines etc., etc. But it makes for a lively poetry [...]. All these booklets are worth having, whatever their limitations, because there is a vitality in them which is hard to find in American Poetry these days. They would be a lot better poems if they had more control (Gershoren-Novak, 237-239).

La réouverture de la fin de l’histoire du syndicalisme révolutionnaire aux États-Unis dans *Letter*, procède de la même lucidité politique : un poème comme un mouvement politiques doivent être des élans organisés.

8.2. La critique frontale de la *New Left* ou comment McGrath s’est refusé une renaissance

Hors *Letter, Part II*, c’est dans « After the Beat Generation » (*Movie*, 162-163) et « A Note on the Late Elections » (*Passages*, 63) que McGrath procède à une attaque en règle de la ‘contre-culture’, de ses balbutiements des années 1950 à la fin des années 1960, avec l’élection à la présidence des États-Unis d’un homme qui avait été un tourmenteur zélé des communistes deux décennies plus tôt : Richard Nixon. Le premier texte pourrait avoir été au départ une réaction à la montée de l’étoile de Lawrence Lipton, auteur d’une histoire du mouvement « beat » – *The Holy Barbarians* – que McGrath connaissait

⁹¹⁰ 1. *Pictures of the Gone World* by Lawrence Ferlinghetti; 2. *Thirty Spanish Poems of Love and Exile* by Kenneth Rexroth ; 3. *Poems of Humor and Protest* by Kenneth Patchen ; 4. *Howl* by Allen Ginsberg. Sur le poème-titre de ce dernier recueil, McGrath écrit : “When I first read it, this poem seemed to me very bad. [...] All it says is “pain” and “alone”, most of it is predictable, and it doesn’t grow and develop. [...] Since reading it, I’ve heard it recited by the author – a moving experience, one with a wallop. The poems turn out to have music, considerable metrical control, a painful sincerity beneath its stridor. It seems to have arrived so hard and fast that the poet hasn’t had time to sort it out [...]» (Gershoren-Novak 238-239). On voit le prix attaché au contenu d’un poème ainsi qu’à sa structuration. McGrath le poète communiste est décidément du côté de l’apollinien. Son irlandicité serait, quant à elle, dionysiaque.

pour avoir mollement recommandé la publication de quelques-uns de ses poèmes dans le *California Quarterly* et qui était devenu une autorité spirituelle : « a kind of guru to a group of people out in Venice, which is called Venice West ⁹¹¹. They weren't capable, they weren't very good writers, but they had links with the San Francisco people » (Stern, 1988b, 171). Le poème oppose une première partie, consacrée à une satire – arcimboldesque en son assemblage – de l'‘underground’, à une seconde où la voix auctoriale, tout en poursuivant le portrait à charge, procède à une réaffirmation du credo de la gauche, en posant un certain nombre de jalons. La « Beat Generation » n'a rien changé.

Elle est taxée d'inefficacité – « What ! All those years after the Annunciation at Venice/ And no revolution in sight? » (*Movie*, 162) –, de naïveté et de passivité – « Waiting for Lefty, waiting for Godot, waiting for the heavenly fix » (*ibid.*) –, accusée de mener sur de fausses pistes – « Led by a cloud no bigger than an orgone box », « Blind Cosmos Alley », « how long, in that light, to read what signposts? » –, d'exploiter la crédulité – « the cash-tongued summons/ Toward the guru of Big Sur and San Fran's stammering Apocalypse » – d'être politiquement irresponsable – « infinitely small caliber/ Anarcholunacy ». Ses motivations révolutionnaires auraient été principalement d'ordre libidinal : « the lads/ From West Stud Horse Texas and Poontang-on-the-Hudson/ Slogged through the city of Lost Angels ». Les armes choisies, dérisoires : « enormous imaginary loud cap pistols of infinitely small caliber ». « [A]ll that glows with a gem-like flame is the end of Lipton's cigar » : au terme de la première partie du poème, qui ne contient pourtant que cette seule attaque nominale, le coup de griffe a fait beaucoup de dégâts. « [O]rgone box » renvoie à Wilhelm Reich ; « the guru of Big Sur » a des chances d'être Henry Miller ; « San Fran's stammering Apocalypse » force la note et ridiculise d'un trait de plume ceux envers qui on sait par ailleurs que McGrath savait faire preuve de discrimination, dont Ginsberg. L'égratigneur a brassé très large et à contre-courant : il cherchait manifestement à rompre des lances et n'a pas hésité à placer le débat sur le terrain de la franche polémique. L'adjectif « beat » du titre est par conséquent à prendre dans toute son ambivalence : entre la béatitude effrénée et l'épuisement. Entre l'Annonciation et l'Apocalypse, ne reste qu'un grand vide : sur les dix-sept lignes

⁹¹¹ Ville de l'agglomération de Los Angeles.

de la première section, dix sont incluses dans des énoncés interrogatifs, soulignant l'absence de réponse apportée.

Ce poème ne figure pas dans le *New and Selected Poems* de 1964 mais dans la rubrique « New Poems » de *The Movie at the End of the World* qui paraît en 1973. Des événements entre ces deux dates ont donc motivé l'écriture du texte. S'il semble centré sur des personnalités des années 1950 bien que se situant d'autre part « après la Beat Generation », c'est que McGrath veut manifester la continuité de fait entre une certaine libération désordonnée initiée lors des années Eisenhower – dont *Howl* est emblématique – et la *New Left* – dont l'héritage a été au fond très inoffensif.

La seconde partie de « After the Beat Generation » est l'appel au ralliement, pour le salut du présent, autour de figures du passé : parmi elles Edwin Rolfe, poète et volontaire de la *Abraham Lincoln Brigade* pendant la Guerre civile en Espagne. D'où les « *compañeros* » apostrophés par le je qui n'est là que par déduction de leur collectif ou inclusion dans un « we », sujet d'un verbe au présent performatif ou source d'une visée : « In the Carbon 14 dating/ We find the Naked Man : the starving : the Moon in the Penitentiary ». Précision, absence d'aliénation, reconnaissance de la nécessité, rêve de liberté justifié. Il s'agit de trouver et de prendre ses marques – « To burn [...] to the mark on the blazed tree » ; « Bench marks » – afin d'avancer – « Hence it is required of us to go forward » – par opposition aux « imaginary travellers » (inverse des « fellow travelers » ?), immobilisés dans la facticité totale et la stérilité d'un monde déchu : « Whole boatloads of sensitive boy scouts aground in the dead river/ Of the Lost Angels ». L'invective est encore dans ces « rubber bones/ Of these synthetic rebels » car à qui sont destinés les os en caoutchouc sinon aux chiens ? Et les « tame poets/ Who came to the Time's big table and the harp-shaped evergreen swimming pools » font référence à la compromission que représente le fait d'avoir accepté des interviews dans *Life magazine* ou *Playboy* comme on sait que ce fut le cas pour Ginsberg et Kerouac. La destination de ces poètes – des piscines en forme de harpe à la viridité inaltérable – se veut rédhitoire : ne marque-t-elle pas la pollution définitive de l'irlandicité où le rêve mcgrathien savait s'être nourri ?

Aux temps du bilan de la *New Left*, « A Note on the Late Elections » fait plus violence encore à l'isotopie la plus lisse possible que l'Amérique essaie toujours de reconstituer. Au mépris de toute popularité éventuelle, McGrath s'en prend aux idoles, aux images sacrées de la jeunesse qui a été

constituée en acteur principal de cette génération. Bob Dylan, et les groupes californiens d'*Acid Rock* les plus emblématiques – Jefferson Airplane et le Grateful Dead – sont montrés comme pris dans les mailles du pouvoir. Le dernier vers donne une clé pour sortir du labyrinthe : il effectue cette sortie en revenant vers 1917 et en ravivant la flamme de cet Autre absolu que représente pour l'Amérique de Nixon l'insurrection marquant le début de la révolution russe :

A NOTE ON THE LATE ELECTIONS

Behold, Friends, once more the Revolution has performed its famous
Disappearing act! And never before has one been preceded
By so many prophets! By so many holy books – all in translation!
By so many young men with long hair, so many poets with short
Breath!

AND the elephant bells!

Oo la! And incense.

And

The Flowers!

The flowers, alas, which never found the barrel
Of the gun that power grows out of.

And now the President, reborn

Out of the mystical body of the One and Universal
Voting machine ⁹¹², takes off the mask.

A thick and heavy

Darkness, like rust, is collecting in the amplified guitars.

The President will make the Airplane fly! He will make the Grateful Dead

Truly grateful! The President is casting the *other* I Ching ⁹¹³

⁹¹² Allusion chargée de référence à Joe Hill, le poète « Wobbly », exécuté pour assassinat, après un procès truqué, en 1915. « In 1912 he participated in the San Diego free-speech fight, [...] and, by then apparently convinced of the uselessness of politics and the need for violent revolution, he derided the introduction of voting machines and suggested instead that workers “may find out that the only ‘machine’ worthwhile is the one which capitalists use on us when we ask for more bread [...] The one that works with a trigger” » (Dubofsky, 309).

⁹¹³ Le rituel de consultation du *I-Ching* implique une série de démarches compliquées. Soit on jette [« casts »] trois pièces de monnaie, soit on trie 49 tiges d'achillée de façon à arriver à un hexagramme particulier qu'il s'agit ensuite de repérer dans le livre pour lire le commentaire qui y est attaché. Nixon, semble dire McGrath, est déterminé à plier le hasard à sa volonté politique.

A hard rain is falling ⁹¹⁴; the roads are icing up.
But in every drop of rain the sailors of the Potemkin wake....
(*Passages*, 63)

Paul Buhle constate avec quelle facilité la signification historique contestataire de la *New Left* s'est perdue. Ne s'étant effectivement compromis avec aucune puissance étrangère – contrairement au CPUSA des années 1920 aux années 1940 dont il entendait se démarquer – le mouvement bigarré était plus facilement assimilable par la culture dominante américaine (à l'exception des *Black Panthers* marxistes-léninistes et le nombre de victimes dans leurs rangs en atteste : « The New Left became a part of American folklore. The evident disappearance of a revolutionary option in the United States, Europe, and the developing world gave the New Left years, even for former participants, an almost dream-like quality » (*Encyclopedia*, 550). Le poème de McGrath fait figure de rabat-joie injuste, croquant tous les clichés de la période de façon très ironique, disant en quelque sorte « cheveux longs et idées courtes », ramenant toutes les excursions vers les cultures orientales – y compris celle de l'auteur ⁹¹⁵, se dit-on – à l'éléphant triomphant du Parti Républicain à l'élection présidentielle de 1968.

⁹¹⁴ L'allusion est à « A Hard Rain's A-Gonna Fall » de Bob Dylan, une chanson de l'album *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963). La conclusion du poème pourrait être une réponse à Brecht quant à l'incompatibilité des gouttes de pluie avec la poésie politique.

⁹¹⁵ On se reportera au résumé de *Letter, Part I*, XI (*Cauchemars et satori*) et XII (*Béatitudes*), prologue, III, 13. 1.1. Dale Jacobson va jusqu'à dire : « Zen is McGrath's essential 'spiritual' reality just as Marxism is his historical reality. I am aware that many Marxist (and non-Marxist) readers will be suspicious of the suggestion of a spiritual component to Marxism. Still, I believe in McGrath we find that a Marxist society would be one that promotes our true relationship to the universe, which by definition, then, can be considered 'spiritual'. This relationship recognizes that the individual, as Lenin said, is universal just as essential universal qualities are within the individual. [...] The wider implication is that the old existential notion that we are alone no longer holds validity. Identity exists only in relation to everything else, an idea that is central in Marxist dialectics. [...] In McGrath's *Letter*, complaint against isolation is a continuing motif, for example "the prison of the skin" (181) or "rip up the tent of solitude, to step out of the skin" (226) ». Jacobson lit ainsi le rêve de traversée des neuf ciels dans *Part IV* à la lumière conjuguée du marxisme et du bouddhisme : « The Marxist and spiritual aspects of the poem are both apparent in this resolution of the poet's journey through the various heavens, the dialectical union of opposites as well as the Buddhist notion of contradiction awakening a true awareness of self-nature. In fact, the apparent contradiction of Zen koans which forces the Zen student into surrendering rational awareness at the moment of Satori might be considered as a method of utilizing the union of opposites that Marxism identifies as one of the fundamental principles of the universe. The union of opposites, if applied to consciousness, is an awareness that is born from its two opposing parts just as the apparent contradiction of a Zen koan creates another awareness out of its two irreconcilable parts. [...] As well, both Marxism and Buddhism require the ultimate equality of all things as consciousness and certainly both reject hierarchy and the small individual ego that sustains itself through power. Both also see beyond commodity-fetishism, collapsing the distinction between subject and object » (Jacobson, 2002).

Le texte de McGrath est un accès de colère. Mais il n'est par la suite jamais revenu sur ce jugement sommaire sur des années qui virent cependant l'aboutissement de la lutte pour les droits civiques des Africains-Américains, le recul momentané de l'impérialisme américain avec le retrait forcé du Vietnam, et l'émergence d'autres combats, plus ciblés, qui lui importaient aussi ⁹¹⁶.

8.3. L'amour comme subversion

Jean-Luc Nancy dit de la représentation bataillienne des amants, qu'elle est « héritière [...] d'une longue tradition [des amants maudits, de la passion censurée] – peut-être de toute la tradition occidentale de la passion amoureuse, mais depuis le romantisme au moins clairement affrontée et opposée à la déchéance du politico-religieux », avec « la communion demeur[ant] sourdement obsédante » (Nancy, 1986, 93). « All You Need is Love » a cru pouvoir chanter une génération de jeunes occidentaux entre 1966 et 1970. Les amants dans l'œuvre mcgrathienne offrent aussi « l'amour en guise de refuge ou de substitut pour la communauté perdue » (Nancy, 92) : « Rebellion », publié en 1954, fait dire à un « we » confronté à l'état de guerre d'une société déshumanisée : « Then, in a religion of indifference, we/ Were but the smallest, firmest heresy./ We nailed our summer theses on the wall of war:/ On the altar of ourselves we praised the expendable » (*Figures*, 68). Il y a un parallèle entre ces poèmes d'amour sur fond de guerre écrits par McGrath avant sa mobilisation en 1942 ou pendant la Guerre froide et l'amour comme contre-pouvoir sur fond de Guerre du Vietnam. La différence est que les amants mcgrathiens portent aussi la conscience de leur appartenance à une classe sociale, contrairement au message des années du « Flower Power ». Il nous est dit qu'ils ne quittent le terrain des rapports de pouvoir que temporairement. Les mains qui caressent sont aussi celles de la « main d'œuvre » : elles sont les artisans de l'amour, inséparables de la solidarité. Comme dans ce poème d'amours de hasard en bordure du système économique, auxquelles leur caractère fugitif bien qu'intense confère une signification quasi-anthropologique pour McGrath :

⁹¹⁶ Le poème « The Fence Around the H-Bomb Plant » (*Passages*, 56) en témoigne, même s'il généralise son propos à partir d'une manifestation ponctuelle contre l'industrie de l'armement : « [I]t creates out of your awareness a tension/ Wire-drawn, arousing a doubt as to whether/ It is the bomb that is fenced in, you free./ Or whether you mope here in a monster prison/ As big as the world may be ; or a world, maybe,/ Which has everything but a future ».

A LONG WAY OUTSIDE YELLOWSTONE

Across the tracks in Cheyenne, behind the biggest billboard,
Are a couple of human beings who aren't in for the Rodeo.
A wreck out of Sacramento, Jack, who was once a choir boy,
And Judy, a jail-bird's daughter, make love against the cold.
He gets the night freight for Denver. She hitches out for Billings.
But now under one blanket they go about their business.
Suppose you go about yours. Their business is being human
[...]
Poverty of all but spirit turns up love like aces
That weren't in the deck at all.

Meanwhile the cold

Is scattered like petals of flowers down from the mountains of exile
And makes comradeship essential, though perhaps you choose
not to believe it.
That doesn't matter at all, for their hands touching deny you,
Becoming, poor blinded beggars, pilgrims on the road to heaven.
[...]
(*TWCM*, 19)⁹¹⁷ .

Dans *Le jeune faune*, le je de *Letter* trouve des accents millériens pour chanter ses amantes : la communauté qui se presse est celle de multiples blasons, adressés à toutes celles qu'il a connues dans une multiplicité catholique de lieux. Par exemple, « a groaning trestle table in the Methodist Church basement » (*LIF*, 36). La révolution est loin. Comme en réponse pourtant, la dimension involontairement collective des premières amours du même je, avec Jenny, dans *Adolescence*, retrouve un discours structuré sur la nécessaire communauté :

And what did she want?

To enter.

⁹¹⁷ Pour une configuration semblable de l'amour : « Love in a Bus » (*TWCM*, 23) ; « Counter-image for the World of Death » (*Figures*, 45) ; « Visions of the City » (*Echoes*, 71), écrit en 1948 ; « Praises IV » (*SP*, 158-159). Pour ce dernier poème, on se reportera à notre analyse : *supra*, p.310.

To burn

Alive...

[...]

To rip up the tent of solitude, to step out of the skin,

To find among the damned the lost commune and to found there,

Among the lost, the round song and the psalm of the living world.

[...]

Sad, that bridge of bodies, trying to build

On mere number the Great Aleph of Solidarity...

[...]

in this sad country where number

Counts

where love has no hands...

no fingers...

(LIF, 226-227)

Cette communauté pour laquelle McGrath (ou Bataille) « nous a écrit – parce qu'on écrit toujours à –, nous communiquant l'angoisse de la communauté, écrivant d'une solitude antérieure à tout isolement, invoquant une communauté que ne contienne ni ne précède aucune société, bien que toute société y soit impliquée » (Nancy, 1986, 100). L'amour est subversion mais il n'échappe pas, transcendant la contingence, aux déterminations sociales. Ce message n'était pas immédiatement acceptable dans les années de la *New Left*.

CONCLUSION

Bakhtine appelle « réaccentuation » une situation dans laquelle se produit

une modification dans le corps du polylinguisme . Lorsque le dialogue des langages de telle époque se transforme, le langage du personnage commence à résonner autrement, étant éclairé différemment, étant perçu sur un autre fond dialogique. Dans ce nouveau dialogue, dans ce personnage et dans son discours, peut se fortifier et s’approfondir son intentionnalité directe ou, au contraire, ce personnage peut s’objectiver totalement, la figure comique peut devenir tragique, le dénoncé peut devenir dénonciateur, etc. [...] Le processus de réaccentuation a une signification énorme pour l’histoire de la littérature. Chaque époque réaccentue à sa façon les œuvres d’un passé récent [...]. Les nouvelles représentations littéraires sont fort souvent créées en réaccentuant les anciennes, en les transférant d’un registre d’accents à un autre, par exemple d’un plan comique à un plan tragique, ou *vice versa* (Bakhtine, 1978, 231-232).

Les 1250 pages de l’anthologie de Cary Nelson font sa place à McGrath, ainsi qu’à maint autre poète antérieurement oublié ou escamoté pour raisons politiques et/ou ethniques. L’anthologie vient couronner une tâche de récupération et de collectage des voix poétiques écartées, débutée par Nelson en 1981 avec *Our First Last Poets : Vision and History in Contemporary American Poetry* (1981) et poursuivie depuis. Nombreux sont ceux ou celles qui, parmi ces poètes, trouvent ou retrouvent la reconnaissance de leur valeur poétique non pas malgré, mais dans une certaine mesure grâce à, la critique radicale du système qu’ils ont, sous divers angles, formulée. Un des mérites de cette anthologie est de démontrer qu’il n’a cessé de se construire, à l’intérieur de la poésie américaine, la continuité d’une isotopie allotope.

À l’inverse de Jacques Darras, nous ne caractériserions pas l’ensemble de la poésie américaine comme dissidente : c’est à un sous-ensemble que nous paraît devoir être réservée cette épithète. En effet, bien des poètes rassemblés par C. Nelson « réécrivent l’histoire autrement » – marque, selon le traducteur de Whitman, de la différence poétique américaine (Darras, 2002, 8) – mais ce critère n’est pas discriminatoire dans le cas d’Ezra Pound par exemple, alors que, malgré ses inclinations populistes anti-capitalistes, c’est un rift idéologique, encore élargi par la déshistoricisation de la version hégémonique du modernisme, qui le sépare de l’isotopie, allotope au capitalisme américain, des poètes de la *communitas*. Cary Nelson, en retenant – entre autres – le « Canto LXXXI » pour la section qui

représente Pound, souligne d'ailleurs la cohérence voulue de l'engagement fasciste de ce dernier ⁹¹⁸, épousant a posteriori la cause franquiste dans la Guerre civile en Espagne, cette pierre de touche de la sincérité des convictions à droite comme à gauche : « and the London reds wouldn't show up his friends/ (i.e. friends of Franco » (*Cantos*, 517 et Nelson, 2000, 221).

Une histoire de la poésie se reconstruit sans cesse et les choix revendiqués par Nelson se composent en un bouquet unifié dans sa visée d'une société américaine plus solidaire : il y a le contre-feu de dérision allumé par Gertrude Stein dans « Patriarchal Poetry », l'inclusion de « Episode of Hands » de Hart Crane pour questionner les hégémonies ancrées dans l'identité sexuelle, il y a la redécouverte de Langston Hughes, le parcours à travers les années 1930 partisans, le décentrement imprimé par les études post-coloniales qui a multiplié les sites d'émission, réparant au passage les omissions passées. Une série de haïkaï écrits par les Japonais-Américains dans les camps de concentration de la Côte Ouest lors de la Seconde Guerre mondiale, le *Libretto for the Republic of Liberia* de Melvin Tolson donné dans son intégralité, toutes les voix issues des minorités, représentent ainsi ce dialogue, en poésie, sur la question raciale, qui atteint, selon Nelson, à une profondeur ailleurs inégalée dans la littérature américaine. « I offer these reflections on race as an end-of-the-century version of William Carlos Williams' observation that people die every day for lack of the knowledge available in poems » (Nelson, 2000, xxx).

Ce 'polytope' (ou polype) allotope déborde désormais de la définition plus étroitement politique de l'isotopie alternative qu'a modelée, pour la plus grande partie du 20e siècle, l'utopie – socialiste, communiste, marxiste, syndicaliste révolutionnaire, tiers-mondiste – d'un ailleurs. L' « intentionnalité directe » de McGrath aurait pu, de ce fait, perdre de sa pertinence sinon être devenue contestable pour les dissidences actuelles.

Mais de la Guerre froide aux frappes chirurgicales 'scientifiques' des nouvelles guerres brûlantes, il n'y a eu qu'un pas. McGrath, pourrait-on dire, s'employa jusqu'au bout à ne pas courtiser la popularité, s'aventurant à émettre dans un poème, l'idée que l'élection de Jean-Paul II était une

⁹¹⁸ L'appareil de notes de l'anthologie clarifie, si besoin était, le clivage politique.

manœuvre de la C.I.A.⁹¹⁹ de même qu'il était allé, dans les années 1960, à rebours d'un certain consensus en faveur de J.F. Kennedy dans le camp de la gauche. Au milieu des années 1950, il a fait preuve d'une clairvoyance à long terme en déclarant non-recevable la propagande de la recherche militaire: « Part of the Engineer's great dream : a war without bandages » (*LIF*, 114) ; « [...] the papers full of news from the scientists/ Who were dreaming of wars without blood, of blowing us clean out of history » (*LIF*, 125). Il faisait encore montre au début des années 1970 de prescience en introduisant, en contrepoint au récit de la veillée de Noël de *Part III*, des éléments arabes subversifs dans cette Terre Sainte qui est censée, chaque année, et pour un soir, ne pas être Moyen-Orient et oublier la géopolitique. Après le Sud-Est asiatique, il indiquait le déplacement nécessaire de la substance du contenu de la poésie politique vers un autre théâtre d'opérations.

L'année de la chute du Mur de Berlin, Andrew Shelling et Benjamin Friedlander fondent la revue *Dark Ages Clasp the Daisy Root*. « Crystallized in the journal's title », écrit Steve Evans, « was the thesis [...] that capitalism, unopposed, reverts to feudalism, closing the parenthesis around a two-century aberration (the Enlightenment) in millennia of hardship and domination. That subterranean and fugitive forms of solidarity and knowledge persist, is the argument of the title's remaining words, " clasp the daisy root" » (Evans, 208-209). En 1991, comme en écho, Jean-Luc Nancy et Jean-Christophe Bailly parlent ainsi de « communisme » :

Sous ce nom, avec ce nom et malgré lui, le communisme est le signe paradoxal qui signale à la fois la fin d'un monde entier, et le passage à un autre monde. Un premier monde se sera défait dans la trahison ou dans l'implosion 'réelle' du 'communisme'. Un autre monde se sera ouvert dans l'exigence renouvelée, quoique obscure de la communauté. Entre les deux, il n'y aura rien eu – rien que la pâle, dérisoire et fugace échappatoire d'une 'civilisation de l'individu' (ou de la 'personne') libérale sans libération [...]. [...] Dérisoire et fugace ... mais aussi, gorgée de guerres et de destructions, d'exterminations et d'extorsions [...] ⁹²⁰.

⁹¹⁹ *Supra*, pp. 97-98. « Inside the Papal Ring ».

⁹²⁰ Jean-Luc Nancy, Jean-Christophe Bailly, *La comparution (politique à venir)*, (Paris : Christian Bourgeois Editeur, 1991) 63-64.

Nous pouvons aujourd'hui témoigner du fait que la fin du communisme n'a pas généré une plus grande communauté du monde. Dans ces conditions, la réaccentuation de l'œuvre de McGrath est envisageable sur ce polytope élargi de l'altermondialisme anti-capitaliste et du post-colonial. « We don't admit anything but temporary defeat – in order as soon as possible to activate the rage of those critics and readers who feel that politics is vulgar and revolutionary marxism anathema. The villain is capitalism in all its material and magical forms. How sad for me that I cannot name something nicely and safely metaphysical !⁹²¹ ». La nature de ces convictions – dont la force tient et sous-tend les textes de McGrath à travers les méandres de leur complexité – est ressource possible à convoquer pour la constitution d'un mythe utile qui fasse projet, étoile d'un « Cinquième Monde ». Faute d'une telle signalisation, le sens d'un combat manque de clarté, se disperse. Plus généralement, la surface bigarrée de *Letter to an Imaginary Friend* pose McGrath en figure tutélaire d'un nouveau poète engagé post-communautariste : grave et humoristique à la fois, embrassant la nature et l'histoire, les États-Unis et le monde, les hommes et leurs mythes.

La réponse à la question que posait notre titre pourrait être que c'est d'abord comme communiste que McGrath risque d'être encore longtemps allotope à l'Amérique. On ne l'avait pas, lors de son interrogatoire par le tribunal de la *House Un-American Activities Committee* en 1953, interrogé sur la teneur de sa poésie. Mais la conséquence a bien été que les contenus politiques de certains de ses textes ont fait de lui un enseignant, scénariste, citoyen, écrivain indésirable aux yeux des institutions et des médias de l'état-policier capitaliste. Le dénonciateur qu'il fut restera, en quelque sorte, dénoncé. Car pour les classes dirigeantes au pays de la Destinée manifeste, la notion même d'un ailleurs meilleur a toujours été haïssable et ceux qui tentaient d'appliquer aux États-Unis des principes de l' 'autre camp' se sont, au fil de l'histoire, vus taxer de trahison et ont fait l'objet d'une répression sans indulgence. Le maccarthysme dont McGrath a été victime peut, à cet égard, être considéré comme un épisode parmi d'autres d'un pays peu tolérant d'une véritable opposition. La violence auto-défensive de ce capitalisme au visage apparemment lisse est ce que Michael Moore a le mérite de savoir dégager, dans sa nudité.

⁹²¹ Autobiographical Note, Box 1, Folder 1. University Archives, Northwest Minnesota Historical Center, Minnesota State University Moorhead, Moorhead, MN, 56563.

La ténacité des rancunes envers le communisme assure donc, aux États-Unis, une pérennité certaine au caractère allotope de l'œuvre de McGrath, ne serait-ce que comme texte-support d'enseignement dans les universités, et ce malgré toute la 'littérarité' dont la mise en intrigue de sa dissidence est pétrie. En conclusion de son témoignage sur l'enthousiasme immédiat suscité chez les étudiants par la rencontre avec la poésie de McGrath, Donald Sinclair-Smith écrivait en 1995 :

But what can be taught with this poetry will not fit comfortably with many of the narratives of literary history and poetics built up over the past half-century out of the poetry McGrath alludes to: as the immediate response to poetry can expose the irrelevance of such stories, so McGrath's poetry itself is designed to do, especially to some of the most influential ones. For history, literary and political, is McGrath's most serious subject, and his is an interested history, of the political Left. McGrath's Communist Party membership is of course the main reason why he has not been taken up by academics [but] [i]n McGrath, the vocation for poetry becomes political commitment; that literariness becomes political literacy (Smith, 7 et 8).

Pour revenir à la question de la visibilité de la poésie de McGrath, elle a, malgré des résistances, indiscutablement évolué depuis que nous avons entrepris ce travail. À côté de l'*Anthology of Modern American Poetry*, les œuvres complètes de plusieurs poètes dont McGrath suggérait qu'ils soient réunis en une « Anthologie des Poètes Oubliés » sont maintenant publiés, le dernier en date, Don Gordon, en 2004, dans *The American Poetry Recovery Series*, une collection dirigée par Cary Nelson, avec à ses côtés – entre autres – Philip Levine, Carolyn Forché, Daniel Aaron, Alan Wald, Reginald Gibbons, et Walter Kalaidjian, tous défenseurs ou pratiquants de longue date de l'écriture à gauche. Ceci signifie la promotion d'une écriture dont la substance du contenu aborde l'Amérique en la questionnant – sur la distribution des richesses, sa politique étrangère, le traitement des minorités – c'est-à-dire en refusant la légitimité d'une 'unidimensionnalité' capitaliste. Le monde du travail, l'économie en général, la mémoire des chemins que la nation aurait pu et dû choisir de prendre, sa propre tradition (« a people's history of American literature » en quelque sorte), le souci du futur, y constituent la part la plus caractéristique de la substance des contenus. La forme de l'expression de l'écriture à gauche privilégie – de façon plus claire encore en poésie – l'intelligibilité. Jdanov et le réalisme socialiste simplificateur

sont bien morts mais – McGrath en est l'exemple même – les formes les plus avant-gardistes (tout au moins dans ce qu'on entend par tradition de l'avant-garde en Occident depuis le 20e siècle) sont, dans cette troisième voie de la littérature ⁹²² où s'inscrivent de plus en plus de voix venues des minorités, atténuées pour les besoins de la cause ⁹²³. Steve Evans, à propos d'une 'génération' « post-1989 », invoque Bernadette Mayer et George Oppen comme nouveaux précurseurs exemplaires d'un « refusal to subordinate the social to the linguistic ». Il cite, à l'appui de ce retour du social, ces lignes de Kevin Davies : « “I knew I was a formal device before I was born. I wanted/ a *bigger* prize, for having survived” ⁹²⁴ » (Evans, 210). *Factories and Cities* (2003) de Dale Jacobson va beaucoup loin encore dans la résistance partisane par l'écriture que ne l'envisageait Steve Evans, l'urgence dictant une ligne claire du dessin du propos.

La chance que représentent, pour McGrath et tant d'autres, une anthologie comme celle de Cary Nelson et, à plus petite échelle, le livre d'Estelle Gershgoren-Novak centré sur la scène poétique de Los Angeles dans l'Après-Second Guerre mondiale, réside dans le regroupement, indispensable à la mémoire selon Benjamin, des voix de la troisième voie. Ce rassemblement réévalue partiellement – pour ce que nous jugeons être la bonne cause – l'allotopie poétique de McGrath. Il est en outre intéressant de constater que plus de la moitié des collaborateurs de Cary Nelson au comité directeur de *The American Poetry Recovery Series* ont été des interlocuteurs ou des proches de McGrath.

L'aède du « Dakota du Nord qui est partout » aura toujours contre lui d'avoir pour œuvre essentielle une épopée de 400 pages. Mais il aura toujours pour lui d'avoir été un témoin attentif de l'histoire avec un point de vue cohérent c'est-à-dire non-caricatural, ainsi qu'en atteste la richesse de la scène du théâtre de son épopée : son irlandicité est réflexive autant qu'irréductible ; son rapport à la nature est un foisonnement dialectique balayant un spectre qui va du pragmatisme au lyrisme ; sa révolution doit autant au Siècle des lumières qu'aux Romantismes ; son communisme est une pensée du

⁹²² Entre « littérature de contenu » et « littérature de langue », pour reprendre une distinction de Michel Chaillou.

⁹²³ Rappelons-le une dernière fois : l'écriture à gauche, ainsi qu'Alan Wald l'a montré, n'a, par ailleurs, pas manqué d'expérimentateurs mais lorsqu'il s'est agi de choisir une tradition pour faire entrer le Modernisme dans les universités, ce sont les voix dont les contenus gênaient le moins qui ont été élues par la « New Criticism ».

⁹²⁴ Kevin Davies, *Thunk*, (New York: Situations, 1995).

monde comme *communitas* anti-capitaliste avec, pour asseoir le pouvoir de durer de cet engagement, le détachement méthodique, rationnel, dépassionné, l'abnégation quasi-orientale, le pouvoir d'indifférence du militant ; le sens de la dérision inscrit dans ses textes en aura toujours déjà amorcé l'objectivation ⁹²⁵. Nous espérons avoir montré que c'est la diversité même des fils qui se nouent dans les contenus et la forme propre de ses textes qui a pu aggraver l'illisibilité de McGrath en tant que poète. Mais le laci orienté de son texte majeur, d'abord allotope à notre image simplificatrice de la poésie américaine, a aussi été la cause première de notre saisissement par lui. Un an après la mort de McGrath, à l'occasion d'une cérémonie en hommage au poète qui se tenait à Chicago, la poétesse nicaraguayenne Claribel Alegria ⁹²⁶ envoya le texte suivant, embarrassée par l'ampleur de son sujet :

How encompass the poet's lifetime and lifework in a paragraph or two, how stitch him, who would never be immured, into a straitjacket of words and phrases?

I always envisioned Tom McGrath as a gaunt vagabond stalking the prairieland under the wide, windswept skies of mid-America, fixing his lasered eye on the spoor of betrayal, grief, the flawed suchness and possible otherness of the human condition, in an unending search for love, warmth, solidarity and unachieved brotherhood.

His poems were – I thought – as spare and austere as the man himself must be: as cunningly carpentered and utilitarian as a kitchen chair, as trustworthy and durable as a hand-hammered horseshoe. His words ring upon the anvil of years with the keening, self-imposed isolation of the poet; the outer eye registering a precise sense of place and measuring persons and events on a millimetric scale of justice, while the inner vision dwells on a deep, comradely feeling for ravaged nature, the aching love of father for son and the anguish of brief but transcendental love between man and woman.

I puzzled over the dichotomy – the schizophrenic split – between the urbanity of the Rhodes scholar and the unyielding rebellion of the average working stiff. And

⁹²⁵ McGrath, à travers l'évolution formelle de *Letter*, pourrait être un exemple avant la lettre de la poésie « multidirectionnelle et multivectorielle » que C. Bernstein appelle de ses vœux dans son essai de 1990 « Comedy and the Politics of Poetic Form » et qui engloberait tous les modes du comique « in order to shatter the formal autonomy of the poem and its surface of detachment ; the sincere and the comic as interfused figure, not either/ or but *both and*. For our sincerity is always comic, always questionable, always open to mocking. We are pathetic and heroic simultaneously, one by virtue of the other, a vision of human being that is the basis of the work of the other Williams, Tennessee ». Bernstein, Charles, « Comedy and the Poetics of Political Form » in Bernstein, Charles ed., *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy* (1990), New York, Roof, 1992, 235-244; 242.

⁹²⁶ Née en 1924. Ses écrits et ses prises de position politiques pour les Sandinistes la situent dans le courant de *la generacion comprometida* [« la génération engagée »] né en Amérique Centrale dans les années 1950.

how they hated him for it – the fat cats of the literary Establishment – for daring to raise his voice and pledge his art in defense of the common man. Condemned to lifelong disrepute, exiled to the burying grounds of the North Dakota plains, Tom McGrath kept on hiking, taking it all as it came, never bowing his head to Arctic adversity, centering his astrolabe gaze on his Pole star of truth and justice in life long fidelity to his hard muse: poetry ⁹²⁷.

Notons la discrète mais distincte mention de l'irlandicité – « keening » – la métaphore importée du domaine du travail manuel, l'insistance sur la précision du sens de la justice de l'homme McGrath, qui n'avait d'égale que la précision de sa tactique métrique pour capturer le temps selon l'estimation de l'urgence et orienter l'histoire d'un rythme cadré ou impulser en elle les longues vagues d'une respiration profonde :

[...] [T]ime turned ego through the iambs beat
May set clocks straight and change the current wind
That else sinks drunken boats. A ritual
Can calm the crazy king – our measure start
The possible future for the hunting heart.

That ticking machine, ceremonious art,
Machines potential to the shape of choice,
Numbers the sundial, forgives the past, and sets
The vain-weather geese toward their proper North.
Accident, defeat, within our stormy time
Are changed through form to freedom in your rhyme ⁹²⁸.

Comme le montre la précieuse contribution de C. Alegria à la reconnaissance de McGrath, ses lecteurs étrangers peuvent apporter leur soutien actif à ce groupe, têtu et actif, qui promeut la cause de ses écrits aux États-Unis . La réaccentuation du travail de « Tommy the Commie » évoluera visiblement en fonction du climat politique américain : la critique de la collusion entre la religion et

⁹²⁷ « *Praises*, Thomas McGrath, 1916-1990 », programme de l'hommage rendu au poète le vendredi 15 mars 1991 à Chicago, dans l'Illinois.

⁹²⁸ *Figures*, p. 55. Le poème était dédié à Edwin Rolfe.

l'état – de la dérive vers une théocratie militaire – l'expression du sentiment paranoïaque que peut éprouver, aux États-Unis , un opposant sur le front intérieur, aux prises avec la répression et une aliénation quasi-totale, semblent, en ce début de 21^e siècle, les aspects de son œuvre les plus à même de résonner auprès d'un lectorat de son pays. Reste d'autres pierres françaises à apporter à l'édifice : la traduction paraîtrait la suite la plus logique.

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES PRIMAIRES

Cette bibliographie de Thomas McGrath n'est pas exhaustive. Elle est cependant plus étendue que notre corpus. Nous l'avons dit, un travail de recension de ses contributions à des périodiques reste à faire ⁹²⁹. Nous avons évoqué les *pulps* écrits par McGrath ⁹³⁰. On se souvient de la remarque de Philip Levine évoquant ces critiques remarquables parues dans les revues les plus inattendues ⁹³¹. Aux lignes d'E.P. Thompson déjà citées sur la tâche ardue attendant ceux qui voudront établir l'édition définitive des œuvres de McGrath ⁹³², ajoutons cette estimation plaisante du délai nécessaire : l'historien britannique se targue de ce qu'il nomme sa « contribution to the full annotated text of McGrath's Complete Works in the Twenty-second Century (which century neither McGrath nor I expect to arrive) » (Thompson, 119).

La générosité des poètes américains dont parlait Serge Fauchereau ⁹³³ ne s'est pas démentie. Mark Vinz et Dale Jacobson nous ont donné accès à tout le matériau dont ils disposaient. De même, l'ancien président de Moorhead State University, Roland Dille. Nous avons, grâce à eux, pu lire des textes qui ne figuraient dans aucune bibliographie. Celle que nous donnons ci-dessous s'appuie néanmoins sur des travaux antérieurs, notamment celui de Carla Kaplan ⁹³⁴. Nous signalons d'un astérisque les textes que nous n'avons pas lus.

Le principe de classement des entrées est alphabétique ou chronologique.

1. L'œuvre poétique

1.1. Les livres

A Sound of One Hand, St. Peter: Minnesota Writer's Publishing House, 1975.

Death Song, Port Townsend, Wash., Copper Canyon Press, 1991.

⁹²⁹ *Supra*, vol. 1, « Prologue », VIII.

⁹³⁰ *Supra*, vol. 1, « Prologue », II.

⁹³¹ *Supra*, note 104.

⁹³² *Supra*, vol. 1, « Prologue », VIII.

⁹³³ Serge Fauchereau, *Lectures de la poésie américaine*, édition augmentée et illustrée (Paris : Somogy éditions d'art, 1998) 298.

⁹³⁴ Carla Kaplan, « A Bibliography of Works by and about Thomas McGrath », in *Stern*, 1988, pp. 182-189.

Echoes Inside the Labyrinth, New York, Thunder's Mouth Press, 1983.

Figures of a Double World, Denver, Alan Swallow, 1955.

First Manifesto, Baton Rouge, Alan Swallow, 1940.

Letter to an Imaginary Friend, Denver, Alan Swallow, 1962.

Letter to an Imaginary Friend, Parts I & II, Chicago, Swallow Press, 1970.

Letter to an Imaginary Friend, Parts Three & Four, Port Townsend, Wash., Copper Canyon Press, 1985.

Letter to an Imaginary Friend, Port Townsend, Wash., Copper Canyon Press, 1997.

Letters to Tomasito, Minneapolis, Holy Cow! Press, 1977.

Longshot O'Leary Counsels Direct Action, Minneapolis, West End Press, 1983.

Longshot O'Leary's Garland of Practical Poesie, New York, International Publishers, 1949.

The Movie at the End of the World: Collected Poems, Chicago, Swallow Press, 1973.

New and Selected Poems, Denver, Alan Swallow, 1964.

* *9 Poems*, New York, Mandrill Press, non distributed.

Open Songs: Sixty Short Poems, Mount Carroll, Ill., Uzzano Press, 1977.

Passages Toward the Dark, Port Townsend, Wash., Copper Canyon Press, 1982.

Selected Poems: 1938-1988, Port Townsend, Wash., Copper Canyon Press, 1988.

* *Three Young Poets: Thomas McGrath, William Peterson, James Franklin Lewis*, selected by Alan Swallow, Prairie City, Ill., The Press of J.A. Decker, 1942.

Trinc: Praises II, Port Townsend, Copper Canyon Press, 1979.

Voices from Beyond the Wall: A Sampler of Poems from Movie at the End of the World, Moorhead, Minnesota, The Territorial Press, 1974.

To Walk a Crooked Mile: Poems, New York: Swallow Press, 1947.

Waiting for the Angel, Menomonie, Wis., Uzzano (#14), 1979.

* *Witness to the Times! Poems*, Los Angeles: Students of Thomas McGrath, 1953.

1.2. **Poèmes non rassemblés**⁹³⁵

– « For the Insulted and Injured », *New Masses*, August 20, 1946, 14.

– « Figures in an Allegorical Landscape: Stock Brokerage Board Marker » ; « Thomas Paradox's Second Epistle to the Philistines » (écrits entre 1948 et 1953) se trouvent pp. 127 et 115-116 dans Thompson,

⁹³⁵ Il s'agit soit de poèmes publiés dans des revues et non repris par la suite, soit d'inédits inclus dans des travaux sur McGrath.

Un certain nombre d'autres inédits se trouvent dans les Thomas McGrath Papers à Grand Forks. Collection: OGL # 308, box 2, folders 5, 18, 21 et box 3, folders 34, 35. Elwyn B. Robinson Department of Special Collections, Chester Fritz Library, University of North Dakota, Grand Forks, North Dakota 58202. La liste complète est consultable en ligne à l'adresse :

<https://apps.library.und.edu/archon/?p=collections/findingaid&id=710&q=&rootcontentid=126448>

E.P., « Homage to Thomas McGrath », *The Revolutionary Poet in the United States : The Poetry of Thomas McGrath*, Frederick C. Stern ed., Columbia, University of Missouri Press, 1988, pp. 104-149 et pp. 130 et 118 dans *Thomas McGrath : Life and the Poem* (1987), Reginald Gibbons, Terrence Des Pres eds., Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1992, pp. 106-157.

– « The Hunted Revolutionaries », *California Quarterly*, Vol. IV, N°1, Autumn 1955. Le poème comporte quatre sections : seules les sections 2 et 3 sont reprises dans *The Movie at the End of the World*, pp. 172-173. E.P. Thompson cite des extraits des sections 1 et 4 dans son étude (Stern ed., 128-129 et Des Pres, Gibbons eds., 131-132).

– « Salute #2 » ; « Too Bad » ; « To His Muse: or Blues My Naughty Sweetie Gave Me ». *Scopcraft* 6, vol. 1. Summer edition 1967, pp. 1, 2 et 4.

– « The Lineaments of Unsatisfied Desire », *The Nation*, October 19, 1970, p. 380.

– « The Little Judgment » [Poème dédié à Fidel Castro, accepté pour publication en 1972. Le nom de la revue est toutefois illisible]. Thomas McGrath Papers at

<https://apps.library.und.edu/archon/?p=collections/findingaid&id=710&q=&rootcontentid=126448>

– « Ambitions », *Thomas McGrath : Life and the Poem* (1987), Reginald Gibbons, Terrence Des Pres eds., Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1992, 234.

– « Joe Hill at Harvard ». *The Subversive Agent*, Number 1, Autumn, 1988, pp. 39-40.

– « Maybe Later » ; « Christmas » ; « Whore's Anthem » ; « Wrong Ratios » ; « Illuminations » ; « Wayfaring Stranger ». *Subversive Agent*, Number 2, 1989, pp. 15-18.

2. L'oeuvre en prose ⁹³⁶

2.1. Les romans

This Coffin Has No Handles, *North Dakota Quarterly* 52, 4, Fall 1984.

Rpt. New York: Thunder's Mouth Press, 1988, with a foreword by Joe Doyle.

The Gates of Ivory, the Gates of Horn (1957), Chicago, Another Chicago Press, 1987.

a. Livres pour enfants

About Clouds, illustrated by Chris Jenkyns, Los Angeles, Melmont Publishers, 1959.

The Beautiful Things, illustrated by Chris Jenkyns, Los Angeles, Melmont Publishers, 1959.

b. Autres textes en prose

« Poetry: Form and Content », *New Masses*, July 2nd, 1946, 20-22.

Review of *The Big Sleep*, *New Masses*, July 23rd, 1946, 30-31.

Statement. U.S. Congress. Hearings before the Committee on Un-American Activities, House of Representatives, 83rd Congress, First Session. Investigation of Communist Activities in the Los Angeles

⁹³⁶ L'année de parution est indiquée, le cas échéant, entre parenthèses à la droite du titre. Les références renvoient aux éditions que j'ai utilisées.

Area – Part 5. Washington: United States Government Printing Office, 1953, pp. 862-863. Reprinted in *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath. North Dakota Quarterly* 50, 4, Fall 1982, 8-9.

Préface à *Permit Me Refuge* (1955) in Edwin Rolfe, *Collected Poems*, Cary Nelson & Jefferson Hendricks eds., Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1993, 207.

Review of « The Pocket Poet Series » [en l'occurrence les quatre premiers volumes publiés par Lawrence Ferlinghetti – City Lights Books – dont *Howl*], *Coastlines* ou *The California Quarterly*, 1957?, repris dans Gershgoren Novak, Estelle, ed., *Poets of the Non-Existent City: Los Angeles in the McCarthy Era*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2002, 237-239.

« Poetry, Jazz, etc. », *Coastlines* 3, no. 1, Winter 1957-1958, 39-41. Rpr. Gershgoren Novak, Estelle, ed., *Poets of the Non-Existent City: Los Angeles in the McCarthy Era*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2002, 247-250.

« The Poetry of Pablo Neruda », *Mainstream*, 15, 6, June 1962, 43-48.

« Manifesto: No More Cattlemen or Sheepmen – We Want Outlaws !! », *Crazy Horse* 2 (1962), rpt. *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath. North Dakota Quarterly* 50, 4, Fall 1982, 10.

« The Outrider », editorial, *Dacotah Territory*, 3, Summer 1972, guest-ed. T. McGrath, 45.

« McGrath on McGrath » (1973), *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath. North Dakota Quarterly* 50, 4, Fall 1982, 11-26.

Review of *The Raingatherer* by Franklin Brainard, *Dacotah Territory*, 5, Summer-Fall 1973, 61.

Review of *The Well Digger's Wife*, by Louis Jenkins, *Dacotah Territory* 5, Summer-Fall 1973, 61-62.

Review of *A Goldenrod Will Grow*, by Freya Manfred, *Dacotah Territory* 5, Summer-Fall 1973, 62.

Review of *Found Poems and Others* and *The Revolution is to be Human* by Walter Lowenfels, *Dacotah Territory* 5, Summer-Fall 1973, 62-63.

* « On My Work », *American Poetry Review*, 3, 1, 1974, 26.

Review of *Divorce Proceedings*, by James L. White, *Dacotah Territory* 7, Spring-Summer 1974, 59.

Review of *Collected Poems, 1924-1974*, by John Beecher, *Dacotah Territory* 8/9, Fall-Winter 1974-1975, 121.

Review of *Soft Rock*, by James Bertolino, *Dacotah Territory* 8/9, Fall-Winter 1974-1975, 123.

Review of a manuscript by Jack Beeching, *Dacotah Territory*, 8/9, Fall-Winter 1974-1975, 123.

Review of *Words on Paper*, by Alvaro Cardona-Hine, *Dacotah Territory* 8/9, Fall-Winter 1974-1975, 122.

Review of *Penobscot Poems*, by Leo Connellan, *Dacotah Territory* 8/9, Fall-Winter 1974-1975, 121.

Review of a manuscript by Don Gordon, *Dacotah Territory* 8/9, Fall-Winter 1974-1975, 123.

Review of *Gathering Firewood*, by David Ray, *Dacotah Territory* 8/9, Fall-Winter 1974-1975, 122.

Review of *The Selected Poems of Howard McCord 1955-1971*, *Dacotah Territory* 10, Spring-Summer 1975, 63.

Review of *Th Transmigration of Menzu* by Charles Potts, *Dacotah Territory* 10, Spring-Summer 1975, 62-63.

Review of *And Morning*, by Roland Flint, *Dacotah Territory* 12, Winter-Spring 1975-1976, 62-64.

Review of *The New Body*, by James Moore, *Dacotah Territory* 12, Winter-Spring 1975-1976, 64-66.

Introduction to Nickson, Richard, *Staves: A Book of Songs*, New York, The Moretus Press, 1977.

Review of *The Mystic Writing Pad*, by Gene Frumkin, *Dacotah Territory* 15, Winter-Spring 1977-1978, 88.

* « Edward Dahlberg: A Memorial », with Meridel LeSueur, Jack Conroy, David Cumberland and Fred Whitehead, *Quindaro*, No. 3, 1979, 29-37.

« Language, Power, and Dream », *Claims for Poetry*, ed. Donald Hall, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1982, 286-295.

* « North Dakota Is Everywhere », *North Dakota Quarterly* 50, 3, Summer 1982, 6-7.

« The Frontiers of Language » (1981), *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*. *North Dakota Quarterly* 50, 4, Fall 1982, 27-29.

« “What is there to celebrate?”: The Maple River Rag (with photos) » (1987), *North Dakota Quarterly* 56, 4, Fall 1988, 3-21.

« New magazine ignites creative path to future », *People’s Daily World*, September 8th, 1988, 18.

« Notes, Personal and Theoretical, on ‘Free’ and ‘Traditional’ Form », *Thomas McGrath: Life and the Poem*, Reginald Gibbons, Terrence Des Pres eds., Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1992, 219-226.

2.4. Entretiens ⁹³⁷

* Anon., *Another Chicago Magazine*, 5, 1980, 72-78.

Buhle, Paul, an interview by mail with Thomas McGrath (Spring 1977), *Cultural Correspondence* 9, Spring 1979.

Des Pres, Terrence, Gibbons, Reginald « An Interview with Thomas McGrath, January 30 –February 1, 1987 », *Thomas McGrath: Life and the Poem* (1987), Reginald Gibbons, Terrence Des Pres eds., Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1992, 38-102.

* Dochniak, Jim, « Surviving as a Writer: The Politics of Poetry/ The Poetry of Politics », interview with Thomas McGrath, *Sez*, 2/3, 1981, special section.

⁹³⁷ La date donnée entre parenthèses après le titre de l’entretien précise la date effective de celui-ci lorsqu’elle est différente de l’année de publication.

* Gibbons, Reginald, « Thomas McGrath: A Conversation », *Another Chicago Magazine*, 23, 1991, 191-203.

Hamill, Sam, « A Little Human Music: McGrath on Form and Meaning », *Poetry East*, 23/24, Fall 1987, 40-76.

Lyons, Richard, « An Interview with Tom McGrath, Part I », *Dacotah Territory*, 1, 1971, 8-17.

Lyons, Richard, « An Interview with Tom McGrath, Part II », *Dacotah Territory*, 2, 1972, 8-17.

Persellin, Michael, « Regarding Involvement with the Communist Party », interview with Thomas McGrath. 30 March 1973. Box 1, Folder 20. University Archives, Northwest Minnesota Historical Center, Minnesota State University Moorhead, Moorhead, MN, 56563.

McKenzie, James, « Conversations with Thomas McGrath » (1974 et 1981), *North Dakota Quarterly*, 56, 4, Fall 1988, 135-151.

Rogers, James H., « Vision and Feeling », interview with Thomas McGrath, *North Dakota Quarterly*, 53, 1, Winter 1985, 29-45.

Stein, Julia, « Thomas McGrath: interview », *Onthebus*, 1991, 256-266.

Stern, Frederick C., « An Interview with Thomas McGrath » (1978), *The Revolutionary Poet in the United States: The Poetry of Thomas McGrath*, Frederick C. Stern ed., Columbia, University of Missouri Press, 1988, 150-179.

Vinz, Mark, « Contemporary Poetry and the Sense of *Place* », an unpublished interview with Robert Bly and Thomas McGrath, July 17, 1972, [communiqué par M. Vinz].

Vinz, Mark, « Poetry and Place: An Interview with Thomas McGrath » (July 25, 1972), *Voyages to the Inland Sea, 3. Essays and Poems by R.E. Sebenthall, Thomas McGrath, Robert Dana*, Judson, John ed., University of Wisconsin, La Crosse, Center for Contemporary Poetry, Murphy Library, 1973, 33-48.

Vinz, Mark, « Milton, Manfred, and McGrath: a Conversation on Literature and *Place* », *Dacotah Territory*, 8/9, 1974-1975, 19-26.

Weiner, Joshua, « More Questions: An Interview with Thomas McGrath, June 4, 1987 », *Thomas McGrath: Life and the Poem* (1987), Reginald Gibbons, Terrence Des Pres eds., Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1992, 193-210.

* White, J.P., « Thomas McGrath: an interview », *American Poetry Review*, 16, 1, 1987, 37-40.

2.5. Oeuvre scénaristique

A short film on the Constitution for the Ford Foundation & Playhouse Pictures, L.A.

A Building Is Many Buildings (or *Limit High*) for Graphic Films, L.A.

Ages of Time, documentary, for MPO, N.Y.

American Moments, collaboration for Francis Thompson (documentary).

Bravest Boat, The, September 11, 1961, Thomas McGrath Papers.

<https://apps.library.und.edu/archon/?p=collections/findingaid&id=710&q=&rootcontentid=126448>

Choruses for the City (documentary).

Conquering Horse (from the Frederick Manfred novel), Mike Cimino and Universal Films, L.A.
Thomas McGrath Papers.

<https://apps.library.und.edu/archon/?p=collections/findingaid&id=710&q=&rootcontentid=126448>

Everlasting Morning, (documentary).

Genesis – written narration for film for Francis Thompson, Inc., N.Y.

Home Again, Mike Greshoff, L.A.

KEF. Mike Cimino, L.A.

Museum and the Fury, The, Leo Hurwitz and Frontier Films, NYC (documentary).

Paradise. Mike Cimino, L.A. Thomas McGrath Papers.

<https://apps.library.und.edu/archon/?p=collections/findingaid&id=710&q=&rootcontentid=126448>

Quetzalcoatl. McGrath, Thomas, Papers, 1977-1982, Box 2, Folders 1-4. University Archives, Northwest Minnesota Historical Center, Minnesota State University Moorhead, Moorhead, MN, 56563.

Revision of script for *Stakeout on Dope Street*, L.A.

3. Manuscripts

Handwritten manuscript *Letter to an Imaginary Friend, Part I*. Thomas McGrath Papers.

<https://apps.library.und.edu/archon/?p=collections/findingaid&id=710&q=&rootcontentid=126448>

Untitled manuscript, Selected Poems: 1942-1962 . [Le manuscrit est accompagné d'un commentaire de McGrath].

<https://apps.library.und.edu/archon/?p=collections/findingaid&id=710&q=&rootcontentid=126448>

Même manuscrit, accompagné d'une lettre de Don Gordon et d'un commentaire de McGrath, Box 1, Folder 36. University Archives, Northwest Minnesota Historical Center, Minnesota State University Moorhead, Moorhead, MN, 56563.

Autobiographical Note, Box 1, Folder 1. University Archives, Northwest Minnesota Historical Center, Minnesota State University Moorhead, Moorhead, MN, 56563.

II. AUTRES SOURCES

1. Sur McGrath

1.1. Livres

Les thèses mises à part, trois volumes seulement à ce jour ont été entièrement consacrés à Thomas McGrath.

Des Pres, Terrence, Gibbons, Reginald, eds., *Thomas McGrath: Life and the Poem* (1987), Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1992.

Stern, Frederick C., ed., *The Revolutionary Poet in the United States: The Poetry of Thomas McGrath*, Columbia, University of Missouri Press, 1988.

Whitehead, Fred, ed. *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*. *North Dakota Quarterly* 50, 4, Fall 1982. A fait l'objet d'une réimpression non datée et augmentée suite à la mort de McGrath. Nous signalons ce nouveau matériau paginé de 1 à 20 et place à la fin de l'ouvrage par la mention « 1990s ».

S'agissant en fait de recueils rassemblant les contributions de différents auteurs, nous en détaillons le contenu dans la suite de la bibliographie. Pour alléger celle-ci, nous n'indiquerons que le titre du volume où se trouve le texte et sa date de publication.

1.2. Articles et textes divers ⁹³⁸

Anon., *Red and Green*, April 26th 2001, < www.misu.nodak.edu/redgreen >.

Anon., « Viet Nam 'Teach-In' Set at SU », *Fargo Forum and Moorhead News*, May, 18th, 1965.

Albers, Everett C., « You Can Bet on It! », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, (1982), 1990s, 1-2.

Beeching, Jack, « For Thomas McGrath » [poem], *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 30-31.

Beeching, Jack, *A Memoir of Thomas McGrath*, East Grand Forks, Spirit Horse Press, 1993.

Bertolino, James, « American Poetry » [poem], *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 55.

Bertolino, James, « McGrath's Brilliant Brevity », *The Revolutionary Poet in the United States: The Poetry of Thomas McGrath*, 1988, 53-54.

Blake, David Haven, « Exile and the Republic: Thomas McGrath and the Legacy of Jefferson's America », *Prospects: An Annual of American Studies*, vol. 23, 1998, 23-38.

Blau, Eric, « Act Three of *The Grass Eats the Horse*: A Play about the American Poet Thomas Matthew McGrath », *North Dakota Quarterly*, 58, 1, Winter 1990, 1-30.

Bly, Robert, « In Praise of Thomas McGrath », *Poetry East*, 23/24, Fall 1987, 104-115.

Butwin, Joseph, « "The Winter Count": Politics in the Poetry of Thomas McGrath », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 59-68.

Butwin, Joseph, « The Last Laugh », *The Revolutionary Poet in the United States: The Poetry of Thomas McGrath*, 1988, 68-77.

Cardona-Hine, Alvaro, Introduction, *Letters to Tomasito*. Minneapolis: Holy Cow! Press, 1977.

Cardona-Hine, Alvaro, « Knowing McGrath a Little », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 52-55.

⁹³⁸ Critique et textes de création sont ici mélangés. Peut-être faudrait-il d'ailleurs, pour la critique mcgrathienne, plutôt parler de « dégradé » entre les genres que de « mélange » : l'être humain que fut McGrath est pour quelque chose dans cette indistinction.

Afin de ne pas multiplier les subdivisions, nous avons parfois choisi d'inclure les documents en ligne dans les autres rubriques.

Carruth, Hayden, « Tom McGrath Is Harvesting the Snow » (1987), *The Revolutionary Poet in the United States: The Poetry of Thomas McGrath*, 1988, 47-49.

Clampitt, Amy, Citation for the Lenore Marshall/ *Nation* Poetry Prize – 1989, *The Nation*, November 6, 1989, 534-536.

Cohen, Marty, « The Imaginary Friendships of Tom McGrath », *Parnassus: Poetry In Review*, 19, 2, 1994, 193-209.

Cumberland, David, « Harvest Compulsion » [poem], *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 95-100.

Des Pres, Terrence, « Thomas McGrath », *Thomas McGrath : Life and the Poem* (1987), 1992, pp. 158-192.

* DiPiero, W.S., « Public Music » in Parini, Jay, ed. & introd., Millier, Brett C., ed., *The Columbia History of American Poetry*, New York, Columbia University Press, 1993, xxxi.

DiPiero, W.S., « Politics in Poetry: the case of Thomas McGrath », *New England Review*, vol. 17, 4, Fall 1995, 41-46.

Doyle, Joe, « Longshot O'Leary : Tom McGrath's Years on the New York Waterfront », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 32-40.

Dussol, Vincent, « Modalités d'une négociation: le trèfle et la faucille chez Thomas McGrath (1916-1990) », *Études irlandaises*, 28, 2, Automne 2003, 29-50.

Engel, Bernard F., « Thomas McGrath's Dakota », *Midwestern Miscellany*, 19, 4, 1976, 3-7.

Engel, Bernard F., « From Here We Speak », *The Old Northwest*, 2, 1, 1976, 37-44.

Engel, Bernard F., « Tom McGrath's and the Hornacle Mine », *The Revolutionary Poet in the United States: The Poetry of Thomas McGrath*, 1988, 82-91.

Flint, Roland, « Remembering Tom McGrath », *Thomas McGrath : Life and the Poem*, 1992, pp. 211-218.

Foley, Jack, « Thomas McGrath, Letter to an Imaginary Friend » (July 15, 2000).
<<http://www.alsopreview.com/foley/jfmcgrath.html>>.

Freise, Kathy, Kathy Freise, «An Introduction », Spring 2003,
<http://www.ndsu.edu/ndsu/news/magazine/vol03_issue02/tom_mcgrath.shtml>.

Frumkin, Gene, « A Note on Tom McGrath – The Early 50s », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 46-51.

Frumkin, Gene, « Figures and Letters: The Poetry of Thomas McGrath », *The Revolutionary Poet in the United States: The Poetry of Thomas McGrath*, 1988, 93-103.

Gershgoren Novak, Estelle, ed., *Poets of the Non-Existent City : Los Angeles in the McCarthy Era*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2002, pp XVII-XX et 1-55.

Gibbons, Reginald, « A Personal Introduction », (1987), *Thomas McGrath : Life and the Poem* (1987), 1992, 7-15.

Gibbons, Reginald, « Preface », *Thomas McGrath : Life and the Poem*, 1992, 1-5.

Gibbons, Reginald, « Homage to Longshot O'Leary » [poem], *Homage to Longshot O'Leary*, Duluth, Minnesota, Holy Cow! Press, 1999, 51-69.

Grossmann, Mary Ann, « Poet Thomas McGrath, noted for his political, social radicalism, dies at 73 », *St Paul Pioneer Press*, September 21st, 1990.

Hall, Donald, « McGrath's Invective », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 90-91.

Hamill, Sam, « The Problem of Thomas McGrath », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 92-94.

Hamill, Sam, « The Justice of Poetry », *Poetry East*, 23/24, Fall 1987, 77-88.

Hazard, Mike, « Movie Moonlighting, or the Other Career of Tom McGrath », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 101-106.

Hirschman, Jack, « Tribute » [poem], *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 51.

Hokenson, Jan, « McGrath, Thomas (M.) », in Chevalier, T., ed., *Contemporary Poets of the English Language*, Fifth Edition, Chicago, IL, St. James Press, 627-629.

Holscher, Rory, « Receiving Thomas McGrath's Letter », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 116-129.

Jacobson, Dale, « The Mythical Element in *Letter to an Imaginary Friend* », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 71-82.

Jacobson, Dale, « For Thomas McGrath » [poem], *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 69-70.

Jacobson, Dale, « Thomas McGrath: "It is the poem provides the proper charm" », *North Dakota Quarterly*, 56, 4, Fall 1988, 123-129.

Jacobson, Dale, « The Journey to Celebration in McGrath's Poetry », *The American Poetry Review*, 18, 3, May-June 1989, 27-30.

Jacobson, Dale, « Tribute to Tom McGrath – written for N[orth] D[akota] [State] U[niversity] reading, October 19th, 1989 » [mention manuscrite de l'auteur], University Archives, Northwest Minnesota Historical Center, Minnesota State University Moorhead, Moorhead, MN, 56563.

Jacobson, Dale, « Introduction », Thomas McGrath, *Death Song*, ed. Sam Hamill, Port Townsend : Copper Canyon Press, 1991, 1-6.

Jacobson, Dale, *Blues for Tom McGrath*, LaPorte, Minnesota, First Printing Spirit Horse Press, 1991.

Jacobson, Dale, « On Thomas McGrath's *Death Song* », *North Dakota Quarterly*, 60, 3, Summer 1992, 80-85.

Jacobson, Dale, « Circling back to Ourselves », *Letter to an Imaginary Friend*, Port Townsend, Washington, Copper Canyon Press, 1997, 409-413.

Kaplan, Carla, « A Bibliography of Works by and about Thomas McGrath », *The Revolutionary Poet in the United States: The Poetry of Thomas McGrath*, 1988, 182-189.

LeSueur, Meridel, « For Tom McGrath » [poem], *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 56-58.

Levine, Philip, « Small Tribute to Thomas McGrath » (1987), *Thomas McGrath : Life and the Poem* (1987), 1992, 103-105.

Lewin Ann, « Two Poems » [poems], *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 130.

Manfred, Frederick, « Tom », *The Revolutionary Poet in the United States: The Poetry of Thomas McGrath*, 1988, 55.

* Marquit, D.G., « Thomas McGrath's Proletarian Novel: Renewed Interest in Working-Class Literature in the USA », *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 35, 4, 1987, 310-315.

Martinson, David, Guest ed., *The Shining Times, special edition Thomas McGrath*, May Day 1998, The North Dakota Humanities Council, 16pp.

Martinson, David, ed., *Thomas Matthew McGrath, Selected Poetry*, You out there, so secret. What makes you think you're alone?, August 2000, The North Dakota Humanities Council.

* Mason, David, « The Poetry of Life and the Life of Poetry », Ashland, Story Line Press, 2000.

Mason, David, *Thomas McGrath (1916-1990)*, manuscrit communiqué par l'auteur avec la mention « To be published in a Scribners/ Gate American Authors Series, edited by Jay Parini ».

* Matchie, Thomas, « Two North Dakota Writers », *North Dakota Quarterly*, 50, 1, 1982, 19-27.

Matchie, Thomas, « The Function of the Hopi Kachina in Tom McGrath's *Letter to an Imaginary Friend* », *South Dakota Review*, 22, 3, 1984, 7-21.

Matchie, Thomas : « *Letter and Leaves: McGrath's Indian Culture vs. Whitman's Poetic Tradition* », *North Dakota Quarterly*, 53, 1, Winter 1985, 5-25.

McGrath, Alice, « Longshot O'Leary Says It's Your Duty to Be Full of Fury » [poem], *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 44-45.

« McGrath : Pro », and « McGrath : Con », letters to the editor from Minnie Drucker and Irving Meyers. « Mail Call », *New Masses*, August 20th, 1946, 22.

McKenzie, James, review of *Thomas McGrath : Life and the Poem* (1987) and of « The Work of Thomas McGrath: A Special Section », *Poetry East*, 23/24, Fall 1987, *North Dakota Quarterly*, 56, 4, Fall 1988, 346-347.

Merer, Harry, « Alaska », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 41-42.

Milton, John, « From Artifact to Intuition in Great Plains Writing », *Prairie Schooner*, 55, 1/2, Spring-Summer 1981, 131-140.

Moramarco, Fred, Sullivan, William, *Containing Multitudes: Poetry in the United States since 1950*, New York, Twayne Publishers, An Imprint of Simon & Schuster Macmillan, 1998, 133-138.

* Noack, Renate, Schwarz, Ingo, « Der Science-Fiction Roman in den USA als ein Mittel der Auseinandersetzung mit dem MacCarthyismus », *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität zu Berlin*, 19, 1976, 257 - ?.

Ode, Kim, « Tom McGrath, a poet of the prairie, dies at 73 », *Minneapolis Star Tribune*, September 9th 1990.

Oppenheimer, Joel, « Tom McGrath, His Poetry, A Note », *The Revolutionary Poet in the United States: The Poetry of Thomas McGrath*, 1988, 50-51.

Page, Tom, « The Wichita Cuts » [poem], *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 83.

Pennings, Rhonda, « Men and Women as Nurturers in the Work of Meridel LeSueur and Thomas McGrath », *North Dakota Quarterly*, 56, 4, Fall 1988, 153-165.

Pryor, Mary Anne, « Habeas Corpus, (Thomas McGrath 1916-1990), *Rondeau*, Moorhead, MN, 35.

Ramirez, Sergio, « Praises for Thomas McGrath » (Managua, 1991) trad. de l'espagnol Alice McGrath, in Gershgoren Novak, Estelle, ed., *Poets of the Non-Existent City : Los Angeles in the McCarthy Era*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2002, 80-81.

Ray, David, « Three Poems for Tom McGrath », *North Dakota Quarterly*, 56, 4, Fall 1988, 121-122.

Replansky, Naomi, « Untitled: for Tom », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 43.

Robbins, Doren, « At the Korean Friendship Bell » [poem], *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 84-85.

Rubinstein, Annette, « Letter », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 89.

Schuler, Robert, « Thomas McGrath's "green dark," », *The Revolutionary Poet in the United States: The Poetry of Thomas McGrath*, 1988, 78-81.

Shpak, Valery, « A Soviet View », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 86-88.

Smeall, J.F.S., « Tom McGrath and the Pastoral Tradition », *North Dakota Quarterly*, 48, 4, Autumn 1980, 27-32.

Sprung, Christopher, « Eminent poet, author Tom McGrath dies at 73 », *Fargo Forum*, September 21st, 1990.

Stafford, William, « To Recite Every Day » [poem], *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 64.

Stern, Frederick C., « "The Delegate for Poetry": McGrath as Communist Poet », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 107-115.

Stern, Frederick C., « Thomas McGrath and the "Long Poem with Epic Features" », octobre 1986, tapuscrit d'une communication faite au colloque « Jubilation of Poets », Cleveland State University.

<https://apps.library.und.edu/archon/?p=collections/findingaid&id=710&q=&rootcontentid=126448>

23 p.

Stern, Frederick C., « Thomas McGrath », *Literary History of the American West*, Thomas J. Lyons, ed., Fort Worth, Texas Christian University Press, 1986.

Stern, Frederick C., « Introduction », *The Gates of Ivory, the Gates of Horn* (1957), Chicago, Another Chicago Press, 1987, 7-13.

Stern, Frederick C., « The Revolutionary Poet in the U.S.: The Poetry of Thomas McGrath », *The Revolutionary Poet in the United States : The Poetry of Thomas McGrath*, 1988, 1-46.

Stern, Frederick C., « A Biographical Sketch of Thomas McGrath », 180-181.

Terkel, Studs, « “Clarity Is What McGrath Is About” », *The Revolutionary Poet in the United States : The Poetry of Thomas McGrath*, 1988, p. 52.

Thompson, E.P., « Homage to Thomas McGrath », *The Revolutionary Poet in the United States : The Poetry of Thomas McGrath*, 1988, pp. 104-149 et *Thomas McGrath : Life and the Poem* (1987), R 1992, pp. 106-157.

Vinz, Mark, « Thomas McGrath: Words for a Vanished Age – A Memoir », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 131-138.

Wakoski, Diane, « Thomas McGrath: Orphic Poet of the Midwest » (1987), *The Revolutionary Poet in the United States : The Poetry of Thomas McGrath*, 1988, pp.59-67.

* White, J. P., « A 70th Year Tribute to an Elizabethan Revolutionary Steeped in Hopi Legend », *Another Chicago Magazine*, 18, 1988, 226-232.

Whitehead, Fred, « Introduction », *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 5-8.

Whitehead, Fred, « Thomas McGrath and His Native Land », *North Dakota Quarterly*, 56, 4, Fall 1988, 130-134.

Whitehead, Fred, « “It’s Not the End of the World, but You Can See It from There”: Thomas McGrath and His Territory », *North Dakota Quarterly*, 65, 4, 1998, 91-101.

Whitehead, Fred, « McGrath, Tom », *Encyclopedia*, 487-488.

Woiwode, Larry, « Letter from an Imaginary Friend : an homage to Tom McGrath », Spring 2003, <http://www.ndsu.edu/ndsu/news/magazine/vol03_issue02/tom_mcgrath.shtml>.

1.3. Thèses

Pink, David Joseph, « North Dakota is Everywhere: An Examination of Thomas McGrath’s *Letter to an Imaginary Friend* », diss., Michael Dennis Browne, Supervisor, University of Minnesota, 1999.

Smith, Donald Sinclair, « Tactics and Tradition in the Poetry of Thomas McGrath », diss., Cary Nelson, Advisor, University of Illinois, Urbana, 1995.

1.4. Films

« *The Movie at the End of the World* », *A Portrait of the Poet Thomas McGrath*, 55:56, Mike Hazard, The CIE, St. Paul, Minnesota, 1981.

1.4. Critiques des livres de McGrath

1.4.1. *First Manifesto* (1940):

Howells, Thomas: *Poetry* 56, 6, September 1940, 340.

1.4.2. *To Walk a Crooked Mile* (1947):

Blau, Milton: *Masses and Mainstream* 1, 1, March 1948, 77-80.

Elton, William: *Partisan Review*, 15, 1948, 598.

Fibb, Hugh: *New York Times Book Review*, 7 March 1948, 4.

Maurer, Deane: *New Mexico Quarterly* 18, 1948, 253.

Meyer, Gerard Previn: *Saturday Review* 31, 16 (17 April 1948): 51.

Morgan, Frederick: *Hudson Review* 1, 1948, 258.

Theobald, John: *Poetry* 74, 1, April 1949, 50.

1.4.3. *Figures of the Double World* (1955):

Meredith, William: *New York Times Book Review*, 18 December 1955, 4.

Viertel, Tom and Meil Weisburd: *Coastlines* 1, Summer 1955: 39-43.

Van Duyn, Mona. *Poetry* 88, 5, August 1956, 329.

Wells, Christopher: *Mainstream* 10, 1, January 1957: 63-64.

1.4.4. *The Gates of Ivory, the Gates of Horn* (1957) :

Jacobson, Dale : *North Dakota Quarterly*, 56, 4, Fall 1988, 340-343.

1.4.5. *The Beautiful Things* (1960):

Low, Alice: *New York Times Book Review*, 26 February 1961, 44.

1.4.6. *Letter to an Imaginary Friend* (1962)

Cardona-Hine, Alvaro: *National Guardian*, November, 8th, 1962.

Creeley, Robert: *Poetry* 102, 1, April 1963, 42.

Pendleton, Conrad: *Voices*, January-April 1963, 56.

Rosenthal, M.L.: *New York Times Book Review*, 21 April 1963, 38.

Rubinstein, Annette T.: *Mainstream*, March 1963, 55.

Scherill, James: *San Francisco Chronicle "This World" Magazine*, 19 May 1963, 28.

Simpson, Louis: *Hudson Review* 16, 1, Spring 1963, 131.

1.4.7. *Letter to an Imaginary Friend, Parts I & II* (1970):

Anonymous: *Antioch Review*, 30, 3 and 4, Fall 1970, 465.

Anonymous: *Choice* 18, June 1971, 552.

Anonymous: *Publisher's Weekly* 197, 2 March 1970, 79.

Anonymous: *Times Literary Supplement*, 11 December 1970, 1436.

Atlas, James: *Poetry* 119, 1, October 1971, 45.
Bernardin, J.: *Poetry Review*, Autumn 1970: 254.
Dicky, R.P.: *Western American Literature* 6, 1, Spring 1971, 65.
Fuson, Ben: *Library Journal* 95, 14, August 1970, 2689.
Moore, James : *Dacotah Territory* 14, Spring-Summer 1977, 79-90. 1.4.4.
National Observer 9, 30 November 1970, 24.

1.4.8. *New and Selected Poems* (1964)

Carruth, Hayden: *Hudson Review* 18, 1965, 133.
Howard, Richard: *Poetry* 106, 4, July 1965, 296.
Rexroth, Kenneth: *New York Times Book Review*, 21 February 1965, 4.

1.4.9. *Movie at the End of the World* (1973)

Anonymous: *Choice* 10, September 1973, 980.
Anonymous: *New Republic* 168, 21 April 1973, 27.
Anonymous: *New York Times Book Review*, 13 April 1980, 43.
Anonymous: *Virginia Quarterly Review* 56, 4, Autumn 1980, 144.

1.4.10. *Open Songs* (1977)

Anonymous: *Booklist* 74, 15 April 1978, 1319.
Anonymous: *Booklist* 76, 15 March 1980, 1033.
American Book Review 2, June 1980, 2.

1.4.11. *Waiting for the Angel* (1979):

Stern, Frederick C.: *Southwest Review* 65, 1, Winter 1980, 108.

1.4.12 *Passages Toward the Dark* (1982):

San Francisco Review of Books 7, November 1982, 29.
Smeall, Joseph F.S., *Dream Champ – A Festschrift for Thomas McGrath*, 1982, 139-141.
Stern, Frederick C., *Western American Literature* 19, Spring 1984, 50.
Wakoski, Diane: *American Book Review* 5, May 1983, 18.

1.4.13. *Echoes Inside the Labyrinth* (1983):

Anonymous: *Choice* 21, February 1984, 822.
Anonymous: *Publisher's Weekly* 224, 18, 28 October 1983, 64.
Kliatt Paperback Book Guide 18, Spring 1984, 28.
Los Angeles Times Book Review 13, 1983, 9.
Stern, Frederick C.: *Chicago*, April 1984, 135-136.

1.4.14. *Letter to an Imaginary Friend, Parts III & IV* (1985)

Jacobson, Dale: *North Dakota Quarterly*, 55, 1, Winter 1987, 268-271.

1.4.13. *Death Song* :

Mason, David: *Hudson Review*, 44, 3, 1991, 509-511.

1.4. 16. *Letter to an Imaginary Friend* (1997)

Broadbuss, Will: *Boston Review*, February/ March 1998.

2. Sur le domaine américain

2.1. Œuvres littéraires

2.1.1. TEXTES

Affleck, Ben, Damon, Matt, *Good Will Hunting*, a screenplay, New York, Hyperion, 1997.

Antler, David. *Factory*, San Francisco, City Lights, 1979.

Ashbery, John, *Some Trees*, New York, The Ecco Press, 1956.

Auden, W.H., *Poems* (1930), London, Faber and Faber, 2001.

Crane, Hart, *The Bridge*, New York, London, Liveright, 1970.

Davies, Kevin, *Thunk*, New York, Situations, 1995.

Dickinson, Emily, *The Poems of Emily Dickinson*, ed. Ralph W. Franklin, Cambridge, Mass., 1998.

Dickinson, Emily, *Selected Letters*, ed. by Thomas H. Johnson, Cambridge, MA ,The Belknap Press of Harvard UP, 1958.

DiPalma, Ray, « Gnessiennes », *New Review of Literature*, 3, Fall 2004.

Doctorow, E.L., *Ragtime* (1975), London, Pan Books in association with Macmillan London, 1976.

Dorn, Ed, *Geography* (1965), *The Collected Poems, 1954-1974*, Bolinas, California, Four Seasons Foundation, 1975, 90-161.

Dorn, Ed, *Abhorrences*, Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1990.

Dos Passos, *The 42nd Parallel*, Penguin Books, 1966.

Dylan, Bob, *Lyrics 1962-1985* (1987), London, HarperCollinsPublishers, 1994.

Eliot, Thomas S., *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber and Faber Limited, 1963.

Emerson, Ralph Waldo, *Selected Essays*, ed. Larzer Ziff, The Penguin American Library, 1982.

Farrell, James T., *The Collected Poems of James T. Farrell*, New York, Fleet Publishing Corporation, 1965.

Fearing, Kenneth, *Collected Poems of Kenneth Fearing*, New York, Random House, 1940.

Frost, Robert, « The Code », texte disponible en ligne sur le site

<<http://www.americanpoems.com/poets/robertfrost/12063>>.

Ginsberg, Allen, *Kaddish*, San Francisco, City Lights Books, 1961.

- Ginsberg, Allen, *The Fall of America*, San Francisco, City Lights Books, 1972.
- Gordon, Don, *Displaced Persons*, Denver, Alan Swallow, 1958.
- Gordon, Don, *Collected Poems*, ed. Fred Whitehead, Urbana and Chicago, 2004.
- Howe, Fanny, *The Deep North*, Los Angeles, California, Sun & Moon, 1988.
- Howe, Fanny, *o'clock*, London, Reality Street Editions, 1995.
- Howe, Susan, *The Europe of Trusts*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1990.
- Howe, Susan, *Melville's Marginalia*, trad. de l'américain par l'auteur, Bénédicte Vilgrain, Richard Sieburth et Bernard Rival, Théâtre Typographique, 1997.
- Jacobson, Dale, *Factories and Cities*, 1stBooks Library, 2002.
- Jeffers, Robinson, *The Selected Poetry of Robinson Jeffers*, New York, Random House, 1938.
- Lowenfels, Walter, *Some Deaths*, The Nantahala Foundation Highlands, Jonathan Williams Publisher, 1964.
- McCarthy, Cormac, *Suttree*, London, Picador, 1979.
- Melville, Herman, *Moby-Dick*, ed. Harold Beaver, Penguin Books, 1972.
- Melville, Herman, « Bartleby », *Billy Budd and other stories*, ed. Harold Beaver, Penguin Books, 1967.
- Melville, Herman, *The Confidence Man*, Charlottesville, Virginia: the Electronic Text Center, University of Virginia Library, 1996.
- Millhauser Steve, *Edwin Mullhouse (1972)*, London, Phoenix, 1998.
- Moos, Michael, « Outlaw Water », *Dacotah Territory*, 5, Summer-Fall 1973, 42.
- Moxley, Jennifer, *Enlightenment Evidence*, Cambridge, Rem Press, 1996.
- Oppen, George, *Collected Poems*, New York, New Directions, 1975.
- Oppen, George, « Selections from George Oppen's Daybook », *The Iowa Review or Conjunctions*, 1. Photocopies transmises par Ray DiPalma.
- Oppen, George, « The Circumstances ». A selection from George Oppen's Uncollected Writing. Ed. Rachel Blau DuPlessis, *Sulfur* 25, Fall 1989, 10-43.
- Olson, Charles, *The Maximus Poems*, ed. George F. Butterick, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1983.
- Olson, Charles, *The Collected Poems of Charles Olson*, ed. George F. Butterick, Berkeley, Los Angeles, London, 1987.
- Olson, Charles, *Collected Prose*, eds. Donald Allen, Benjamin Friedlander, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1997.
- Paley, Grace, *Leaning Forward*, Penobscot, Maine, Granite Press, 1985.
- Pound, Ezra, *The Cantos of Ezra Pound*, New York City, New Directions, 1972.
- Pound, Ezra, *Selected Poems*, London, Faber & Faber, 1977.
- Pound, Ezra, *Les Cantos*, trad. de l'américain Jacques Darras, Yves Di Manno, Philippe Mikriammos, Denis Roche et François Sauzey, préface de Denis Roche, Flammarion, 1986.

- Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow*, New York, The Viking Press, 1973.
- Pynchon, Thomas, *Vineland* (1989), Penguin Books, 1990.
- Rakosi, Carl, « Confession, 1931 », *London Review of Books*, 6 Nov. 2003, Vol. 25, N° 21.
- Reznikoff, Charles, *Poems 1918-1936*, ed. Seamus Cooney, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1978.
- Reznikoff, Charles, *Testimony, The United States (1885-1915) Recitative*, 2 vol., Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978 et 1979.
- Reznikoff, Charles, *Holocauste*, trad. De l'américain, Jean-Paul Auxeméry, Dominique Bedou, 1987.
- Rolfe, Edwin, *Collected Poems*, Cary Nelson & Jefferson Hendricks, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1993.
- Rosten, Norman, *The Fourth Decade*, New York, Toronto, Farrar & Rinehart, inc., 1942-1943.
- Roth, Philip, *I Married a Communist* (1998), London, Vintage, 1999.
- Rukeyser, Muriel, *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*, New York, St. Louis, San Francisco, Bogotá, Guatemala, Hamburg, Lisbon, Madrid, Mexico, Montreal, Panama, Paris, San Juan, São Paulo, Tokyo, Toronto, McGraw-Hill Book Company, 1982.
- Snyder, Gary, *Myths & Texts*, Totem Press, in association with Corinth Books, 1960.
- Snyder, Gary, *Turtle Island*, New York : New Directions Books, 1974.
- Snyder, Gary, *Left Out in the Rain, New Poems 1945-1985*, New York, North Point Press, Farrar, Straus and Giroux, 1986.
- Snyder, Gary, *Mountains and Rivers Without End*, Washington D.C., Counterpoint, 1996.
- Spicer, Jack, *The Collected Books of Jack Spicer*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1975.
- Thoreau, Henry David, *Walden*, ed. Walter Harding, New York, Washington Square Press, 1968.
- Thoreau, Henry David, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, electronic edition, Public Domain TEI edition prepared by the North American Reading Program. Distributors : North American Reading Program, Oxford English Dictionary, 33 Walnut Street, Madison, NJ 07940. <http://www.sc.edu/es/sfwpbiog/acdr/Thoreau/week_all.htm>.
- Thoreau, Henry David, *Wild Apples*, texte consultable à l'adresse <<http://www.readbookonline.net/readOnLine/3401/>>.
- Whitman, Walt, *Leaves of Grass*, ed. Gay Wilson Allen, New York and Scarborough, Ontario, New American Library, 1958.
- Whitman, Walt, *Le poète américain*, trad. de l'américain, Catherine Pierre, Paris, Mille et une nuits, 2001.
- Whitman, Walt, *Feuilles d'herbe*, trad. de l'américain, Jacques Darras, Paris, Gallimard, 2002.
- Williams, William Carlos, *Paterson*, New York, New Directions Books, 1963.

Williams, William Carlos, *The Collected Poems of William Carlos Williams*, 2 vol., ed . Christopher MacGowan, London, Glasgow, Toronto, Sydney, Auckland : Paladin Grafton Books, 1988.

Zukofsky, Louis, "A" (*Section 1 à 7*), trad. François Dominique et Serge Gavronsky, Plombières-les-Dijon, Cahiers ULYSSE, fin de siècle, 1994.

Zukofsky, Louis, "A" (*Section 8 à 11*), trad. François Dominique et Serge Gavronsky, Fontaine-lès-Dijon, Editions Virgile, 2001.

Zukofsky, Louis, "A" (*Section 12*), trad. François Dominique et Serge Gavronsky, Fontaine-lès-Dijon, Editions Virgile, 2003.

2.1.2. ANTHOLOGIES

Delay, Florence et Roubaud, Jacques, *Partition rouge*, Paris, Le Seuil, 1988.

Gershoren Novak, Estelle, ed., *Poets of the Non-Existent City : Los Angeles in the McCarthy Era*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2002.

Hall, Donald, ed., *The New American Poetry: 1945-1960*, New York, Grove Press, 1960.

Lowenfels, Walter, *For Neruda, for Chile : An International Anthology*, Boston, Beacon Press, 1975.

Nelson, Cary, ed., *Anthology of Modern American Poetry*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Rothenberg, Jerome and Pierre Joris, eds., *Poems for the Millennium, The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry*, 2 vol., Berkeley, University of California Press, 1995.

Silliman, Ron, ed., *In the American Tree*, National Poetry Foundation, Inc., University of Maine at Orono, 1986.

Vinz, Mark and Thom Tammaro, eds., *Inheriting the Land: Contemporary Voices from the Midwest*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1993.

Williams, Oscar, ed., *The New Pocket Anthology of American Verse (1955)*, revised by H.J. Sobiloff, New York, Washington Square Press, 1973.

2.2. Critique ⁹³⁹

2.2.1. OUVRAGES

Aaron, Daniel, *Writers on the Left : Episodes in American Literary Communism* (1961), New York, Columbia University Press, 1992.

⁹³⁹ On trouvera, dans la bibliographie, le détail des rubriques de *The Encyclopedia of the American Left* les plus en rapport avec ce travail. L'encyclopédie est répertoriée plus loin sous « Outils de référence ». La mention *Encyclopedia* renvoie à cet ouvrage.

- Aji, Hélène, *Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poétique américaine*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Béranger, Jean, Gonnaud, Maurice, *La littérature américaine jusqu'en 1865*, Paris, Librairie Armand Colin, 1974.
- Bernstein, Charles ed., *The Politics of Poetic Form : Poetry and Public Policy* (1990), New York, Roof, 1992.
- Darras, Jacques, ed., *Poésie américaine 1950-2000, In'hui 56/57*. Bruxelles, Le Cri Edition, 2002.
- Davidson, Michael, *The San Francisco Renaissance*, Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, 1989.
- Davidson, Michael, *Ghostlier Demarcations : Modern Poetry and the Material World*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1997.
- Fletcher, Angus, *A New Theory for American Poetry*, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 2004.
- Fauchereau, Serge, *Lecture de la Poésie américaine* (1968), édition augmentée et illustrée, Paris, Somogy éditions d'art, 1998.
- Fiedler, Leslie, *Le retour du Peau-Rouge* (1968), trad. de l'américain, Georges Renard, Paris, Le Seuil, 1971.
- Fritzell, Peter, *Nature Writing and America : Essays upon a Cultural Type*, Ames, State University of Iowa Press, 1990.
- Glissant, Edouard, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Stock, 1996.
- Lawrence, D.H. *Studies in Classic American Literature*, New York, Penguin Books, 1977.
- Lewis, R.W.B. *The American Adam*, Chicago and London, Phoenix Books, The University of Chicago Press, 1955.
- Marx, Leo, *The Machine in the Garden*, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1964.
- Maud, Ralph, *What does not Change : the significance of Charles Olson's « The Kingfishers »*, Associated University Presses, 1998.
- Nelson, Cary, *Revolutionary Memory : Recovering the Poetry of the American Left*, New York, London, Routledge, 2001.
- Pearce, Roy Harvey, *The Continuity of American Poetry*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1960.
- Perelman, Bob, *The Marginalization of Poetry : Language Writing and Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- Pétilion, Pierre-Yves, *La grand-route*, Paris, Le Seuil, 1979.
- Pétilion, Pierre-Yves, *Histoire de la littérature américaine, notre demi-siècle, 1939-1989*, Fayard, 1992.
- Richard, Claude, *Edgar Allan Poe écrivain*, textes réunis par Henri Justin en collaboration avec M. Gresset et P. Jaworski, Montpellier, Delta, 1990, 273-295.

Suberchicot, Alain, *Littérature américaine et écologie*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Wald, Alan, *Writing from the Left*, London, New York, Verso, 1994.

2.2.2. ARTICLES

Aji, Hélène, « Banalité de l'épique chez William Carlos Williams », *In 'hui* 49-50, Bruxelles, Le Cri & Jacques Darras, 1997, 233-239.

Aji, Hélène, « Pound, Williams, Olson, Snyder : tribulations du poème long américain », in Jacques Darras ed., *Poésie américaine 1950-2000*, *In 'hui* 56/57. Bruxelles, Le Cri Edition, 2002, 91-100.

Andrews, Bruce, « Poetry as Explanation, Poetry as Praxis » followed by an edited transcript of a discussion involving A. Levy, B. Andrews, E. Hunt, J. Jullich, N. Lawrence, J. Mac Low, J. Sherry, S. Silvers and B. Watten, in Bernstein, Charles ed., *The Politics of Poetic Form : Poetry and Public Policy* (1990), New York, Roof, 1992, 23-43.

Auxeméry, Jean-Paul, « Charles Olson, ici-toyen », in Jacques Darras ed., *Poésie américaine 1950-2000*, *In 'hui* 56/57. Bruxelles, Le Cri Edition, 2002, 44-62.

Bellot, Marc, « Walt Whitman ou l'aède de l'Amérique : L'épique dans les *Feuilles d'herbe* », *In 'hui* 49-50, Bruxelles, Le Cri & Jacques Darras, 1997, 209-219.

Bercovitch, Sacvan, « The Problem of Ideology in American Literary History », *Critical Inquiry* 12 Summer 1986, 642-647.

Bernstein, Charles, « Notes on Charles Reznikoff », N°3, juin 1990, Malakoff, Raquel Levy.

Bernstein, Charles, « Comedy and the Poetics of Political Form » in Bernstein, Charles ed., *The Politics of Poetic Form : Poetry and Public Policy* (1990), New York, Roof, 1992, 235-244.

Bernstein, Charles, « Artifice of Absorption », *A Poetics*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992, 9-89.

Bernstein, Charles, « Fifty Years of American Poetry », in Jacques Darras ed., *Poésie américaine 1950-2000*, *In 'hui* 56/57. Bruxelles, Le Cri Edition, 2002, 257-266.

Brill, Ernie, Georgakas, Dan, « Proletarian and Radical Writers », *Encyclopedia*, 637-641.

Buhle, « Poetry, 1870-1930 », *Encyclopedia*, 608-611.

Cafaro, Philip, « Thoreau on Science and System », <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Envi/EnviCafa.htm>>, paper given at the Twentieth World Congress of Philosophy, in Boston, Massachusetts from August 10-15, 1998.

Cazé, Antoine, « Margins of Theory, Theory of Margins » in Delville, Michel et Pagnouille, Christine, eds., *The Mechanics of the Mirage : Postwar American Poetry*, Liège: L3, 1999, 93-106.

Cazé, Antoine, « Lineage/ Language, Susan Howe's Poetic History », *Sources* 12, printemps 2002, Orléans, Editions Paradigme, 93-105.

Cohen-Cheminet, Geneviève, « "Poems for the millennium" : Jerome Rothenberg et Pierre Joris lisent Charles Reznikoff », in Paul Volsik, ed., *Collage/ Montage/ Assemblage*, Cahiers Charles V, 34, Université Paris 7 – Denis Diderot, 119-135.

Damon, Maria, « The Poetics of Poetry : Can These Bones Live ? », in Delville, Michel et Pagnouille, Christine, eds., *The Mechanics of the Mirage : Postwar American Poetry*, Liège: L3, 123-131

Darras, Jacques, « Avant-propos », in Jacques Darras ed., *Poésie américaine 1950-2000, In'hui* 56/57. Bruxelles, Le Cri Edition, 2002, 7-8.

Dorn, Ed, interview with Effie Mihopoulos, originally published in *LETTER eX* in December 1991. Consultable à l'adresse < http://www.centomag.org/archive/edward_dorn/000117.html >.

Europe, « Littérature des États-Unis », février-mars 1959, 37^{ème} année, 358-359, pp. 3-206.

Evans, Steve, « The American Avant-Garde After 1989 : Notes Toward a History », in Delville, Michel et Pagnouille, Christine, eds., *The Mechanics of the Mirage : Postwar American Poetry*, Liège: L3, 67-92.

Ferguson, Suzan, « Ransom, John Crowe », in Wilson, Charles Reagan & Ferris, William, eds., *Encyclopedia of Southern Culture*, Chapelhill and London, The University Of North Carolina Press, 1989, 894-895.

Gavronsky, Serge, « Histoire, histoires et parole poétique », introduction, A (sections huit à onze) de Louis Zukofsky, trad. François Dominique et Serge Gavronsky, Plombières-les-Dijon, Ulysse Fin de Siècle, 2001, 10-32.

Gibault, Michèle, « Hégémonisme et fragmentation : la poésie au prisme de cinquante ans d'histoire américaine », in Jacques Darras ed., *Poésie américaine 1950-2000, In'hui* 56/57. Bruxelles, Le Cri Edition, 2002, 267-272.

Howe, Susan, « Encloser », in Bernstein, Charles ed., *The Politics of Poetic Form : Poetry and Public Policy* (1990), New York, Roof, 1992, 175-196.

Inge, Thomas M., « Agrarianism in Literature », in Wilson, Charles Reagan & Ferris, William, eds., *Encyclopedia of Southern Culture*, Chapelhill and London, The University Of North Carolina Press, 1989, 844-845.

Jouvenel, de, Renaud, « Autour de ce numéro », *Europe*, « Littérature des États-Unis », février-mars 1959, 37^{ème} année, 358-359, pp. 17-24.

Lagayette, Pierre, « “And we must rise, act.” Postwar Poetry and the Aesthetics of Power », in Delville, Michel et Pagnouille, Christine, eds., *The Mechanics of the Mirage : Postwar American Poetry*, Liège: L3, 21-33.

Marx, Leo, « The Full Thoreau », *The New York Review of Books*, July 15, 1999, 44-48.

McGann, Jerome, « Contemporary Poetry, Alternate Routes », 1988, <<http://WWW.english.upenn.edu/~afilreis/88/mcgann.html>>.

Miller, Prairie, « LeSueur, Meridel », *Encyclopedia*, 441.

Nicholls, Peter, « Difference Spreading : from Gertrude Stein to *L=A=N=G=U=A=G=E* poetry », < <http://groovdigit.com/authors/stein/difference.html> >. Collected in, Easthope, Anthony and John O. Thompson, John O., eds., *Contemporary Poetry Meets Modern Theory*, Toronto, University of Toronto Press, 1996, pp. 116-27.

Olson, Charles, « From Notebook "I . . . Sept. 15, 1957" », *The Journal of the Charles Olson Archives*, Number 5, Spring 1976, 61.

Poe, Edgar, Allen, « La philosophie de la composition », trad. de l'américain, René Lalou, *La Poésie : textes critiques XIXe-XXe siècle*, ed. Jean-Marie Gleize, Paris, Larousse, 1995, 362-370.

Poe, Edgar, Allen, « The Daguerreotype », *Alexander's Weekly Messenger*, Jan.15,1840, 2. Consultable sur le site <<http://bau2.uibk.ac.at/sg/poe/works/daguerr.html>>.

Prynne, J.H., « A Letter to Steve McCaffery », *The Gig*, 7, November 2000, 40-46.

Roubaud, Jacques, « La tentative objectiviste », *Revue de littérature générale*, 1996/2, Paris, P.O.L., n.p.

Selby, Nick, « Cultural Mapping : Gary Snyder's *Mountains and Rivers Without End* as American Epic », in Delville, Michel et Pagnouille, Christine, eds., *The Mechanics of the Mirage : Postwar American Poetry*, Liège: L3, 187-196.

Silliman, Ron, « Canons and Institutions: New Hope for the Disappeared », in Bernstein, Charles ed., *The Politics of Poetic Form : Poetry and Public Policy* (1990), New York, Roof, 1992, 149-174.

Wald, Alan, « Radical Poetry, 1930s-1960s », *Encyclopedia*, 671-679.

Wald, Alan, « Marxist Literary Resistance to the Cold War », *Prospects : an annual of American cultural studies*, Vol. 20, Cambridge University Press, 1998, 479-492.

White, Kenneth, « Henry Thoreau, homme du dehors », présentation à Thoreau, Henry David, *Journal, 1837-1861*, trad. de l'américain, R. Michaud et S. David, Paris, Les Presses d'Aujourd'hui, 1981, 7-26.

Young, Thomas Daniel, « New Critics » et « Brooks, Cleanth », in Wilson, Charles Reagan & Ferris, William, eds., *Encyclopedia of Southern Culture*, Chapelhill and London, The University Of North Carolina Press, 1989, 903-904 et 875.

2.3. Contexte ⁹⁴⁰

2.3.1. OUVRAGES

Anon., *The New England Primer*, Hartford, Conn., published and sold by Ira Webster, 1843.

Cash, W.J., *The Mind of the South* (1941) New York, Vintage Books, 1991.

Dubofsky, Melvyn, *We Shall Be All, A History of the Industrial Workers of the World*, New York, Quadrangle, The New York Times Book Co., 1969.

Ertel, Rachel, Fabre, Geneviève, Marienstrass, Elise, *En marge : sur les minorités aux États-Unis*, Paris : François Maspero, 1974.

Gilman, Benjamin Ives, *Hopi Songs*, New York, Houghton Mifflin Co., 1908.

⁹⁴⁰ On trouvera, dans cette partie de la bibliographie, le détail des rubriques utilisées dans *The Encyclopedia of the American Left*, répertoriée plus loin sous « Outils de référence ». La mention *Encyclopedia* renvoie à cet ouvrage.

Guérin, Daniel, *Où va le peuple américain ?*, 2 vol., Paris, René Julliard, 1950.

Jacquín, Philippe, Royot, Daniel, *La destinée manifeste des États-Unis au XIX^{ème} siècle*, Paris, Ophrus, 1999.

Mishler, Paul, *Raising Reds*, New York, Columbia UP, 1999.

Neihardt, John G., *Black Elk Speaks* (1932), New York, Pocket Books, 1972.

Oliver, Paul, *The Meaning of the Blues* (1960), foreword by Richard Wright, Toronto, Ontario, Collier-Macmillan, 1963.

Portis, Larry, *I .W.W. et syndicalisme révolutionnaire aux États-Unis*, Paris, Les Amis de Spartacus, 1985.

Raban, Jonathan, *Bad Land, An American Romance* (1996), New York, Vintage Books, A Division of Random House, Inc., (1997).

Tocqueville, de, Alexis, *De la démocratie en Amérique*, Paris, U.G.E., 1963.

Waters, Frank, *Le livre du Hopi*, trad. de l'américain Marcel Kahn, Paris, Payot, 1978.

2.3.2. ARTICLES, AUTRES

Anon., « Gus Hall, an American Communist, died on October 13th, aged 90 », *The Economist*, October 26th, 2000.

A., F., « Aux États-Unis l'antifascisme est un délit », *Les Lettres Françaises*, 23 octobre 1947, p. 2.

Aptheker, Herbert, « Les brûleurs de livres aux États-Unis », *Les Lettres Françaises*, 10 septembre 1953, pp. 1 et 7.

Aragon, Louis, « Le Noël de Philadelphie », *Les Lettres Françaises*, 17 décembre 1953, pp. 1 et 11.

Blumenfeld, Samuel, « Sur un air de navajo », *Les Inrockuptibles*, 29 mai-4 juin 1996, N°59, 12-17.

Brunet, François, « Emerson et la figure de l'inventeur », *Ralph Waldo Emerson : l'autorité du scepticisme*, ed. Sandra Laugier, *Revue française d'études américaine*, 91, février 2002, 27-42.

Buhle, Paul, « The 1950s and 1960s : Open and Hidden Relations », *Prospects : an annual of American cultural studies*, Vol. 20, Cambridge University Press, 1998, 467-477.

Buhle, Paul, « New Left », *Encyclopedia*, 545-551.

Chabot, Solange, « Aux U.S.A. la poésie est devenue une "activité antiaméricaine" », *Les Lettres Françaises*, 30 septembre 1948, p.3.

Debouzy, Marianne, « Les intellectuels et le maccarthysme », *L'Anticommunisme aux États-Unis de 1946-1954*, Paris, Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 1995, 65-88.

Dumortier, François-Xavier, S.J., « Les catholiques aux États-Unis », *Etudes* 361, juillet-août 1984, 101-115.

Foley, Barbara « Renarrating the Thirties in the Forties and Fifties », *Prospects : an annual of American cultural studies*, Vol. 20, Cambridge University Press, 1998, 455-466.

Gillmor, Daniel S., « L'inquisition est commencée », trad. de l'américain, *Les Lettres Françaises*, 1^{er} juillet 1948, pp. 1 et 8.

- Jamati, Paul, « Walt Whitman, poète d'aujourd'hui », *Les Lettres Françaises*, 23 mars 1948, pp. 1 et 3.
- Georgakas, Dan, « African-Americans », *Encyclopedia*, 8-10.
- Giraud, Eric, ed., programme rencontres « poésie et cinéma américains: parallèles et circulations », *cipM*, 22-24 octobre 1998.
- Kanapa, Jean, « Il y a deux littératures américaines », *Les Lettres Françaises*, 9 février 1948 ⁹⁴¹.
- Lowenfels, Walter, « 1454 – Les poètes en prison – 1954 », *Les Lettres Françaises*, 11 mars 1954, p. 1.
- Lowenfels, Walter, « Le credo du poète poursuivi », trad. de l'américain Martine Monod, *Les Lettres Françaises*, 20 mai 1954, pp. 1 et 6.
- Lowi, Theodore J., « Why Is There No Socialism in the United States », *Society*, 22, 2, Jan.-Feb. 1985.
- McCarney, Joseph, « Shaping Ends: Reflections on Fukuyama », *New Left Review*, 202, November-December 1993, <<http://www.newleftreview.net/NLRi198.shtml>>.
- McGrath, Eugenia, « A Dream of Skyros », *Scopcraft* 6, vol.1, Summer edition 1967, pp. 10-32.
- Marx, Leo, « The Full Thoreau », *The New York Review of Books*, July 15, 1999, 44-48.
- Meyer, Gerald, « Gay/Lesbian Liberation Movement », *Encyclopedia*, 256-263.
- Neubourg, de, Claude, « Pantagruels américains : les contes de l'Oncle Sam », *Les Lettres Françaises*, 17 septembre 1947, pp. 1 et 7 et 24 septembre 1947 ⁹⁴².
- Pozner, Vladimir, « La loi Mundt légalise les procédés de la Gestapo », *Les Lettres Françaises*, 1^{er} juillet 1948, p. 1.
- Rathke, Ann, « The Image of North Dakota in Recent American Travel Literature », *North Dakota Quarterly*, 56, 4, Fall 1988, 86-98.
- Remele, Larry, « Power to the people: The NonPartisan League », *The North Dakota Political Tradition*, The Iowa State Press, 1981, 66-90.
- Richet, Isabelle, « *Vade retro, Satana ?* Les églises et la chasse aux sorcières », *L'anticommunisme aux États-Unis de 1946-1954*, Paris, Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 1995, 153-175.
- Smith, Paul, « American Indian Movement », *Encyclopedia*, 27-28.
- Tischler, Barbara L., « Folk Music, 1930s-1960s », *Encyclopedia*, 230-232.
- Witschi, Nicolas, « "The Culture of the Northwest" : A Rediscovered Essay by Mary Austin », *North Dakota Quarterly*, 65, 4, 1998, 80-90.
- Richard Wright, foreword to Paul Oliver, *The Meaning of the Blues* (1960), Toronto, Ontario, Collier Books, 1963.

⁹⁴¹ Pagination illisible sur la copie de ce numéro.

⁹⁴² Pagination illisible sur la copie de ce second numéro.

2.3.3. EMISSIONS RADIOPHONIQUES

Darras, Jacques, « Dix heures d'Ezra Pound » par Jacques Darras, France Culture, 10-11 août 1986.

2.3.4. DISQUES

Houston, Cisco, *Cow-Boy Ballads and Rail-Road Songs*, Le Chant du Monde.

2.3.5. FILMS

Gazit, Chane, *Les Raisins de la poussière*, trad. Josette Chichportiche, [film documentaire], *The American Experience*, Steward/ Gazit Productions, 1997.

2.3.6. SITES DE L'INTERNET

< <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sugan> > [sur « soogans »]

<<http://www.consortiumnews.com/2002/080502a.html>> [sur un conflit de travail chez Brooks Brothers].

<www.geocities.com/lectionarypuzzles/>, [sur les cryptogrammes bibliques].

<<http://www.cdaresort.com/>>, [sur Cœur d'Alene, dans l'Idaho].

< <http://www.hiberno-english.com/list.php?l=s> >, [sur l'*Hiberno-English*, en liaison avec le lexique du cowboy].

<<http://www.davison.k12.mi.us/dhs/staff/hewitt/webquests/labor/IWW.htm>>, [sur l'I.W.W.].

< <http://www.iww.org/culture/official/dictionary.shtml> >, [sur le lexique de l'I.W.W.].

<<https://joehill100.com/songs-of-joe-hill/>>, [textes des chansons de Joe Hill].

<<http://www.footlooseforays.iohome.net/cgi-bin/Topic.pl?topic=65&public>>, [site ornithologique].

<<http://wesclark.com/jw/potomac.html>>, [sur le fleuve Potomac].

<<https://www.gutenberg.org/cache/epub/70060/pg70060-images.html>>, [sur Paul Bunyan].

<https://en.wikipedia.org/wiki/Johnny_Appleseed> , [sur Johnny Appleseed]

<<http://www.bartleby.com/65/ta/talltale.html>>, [sur le *tall tale*]

<http://sniff.numachi.com/~rickheit/dtrad/pages/tiWINDYBILL:ttWINDYBILL.html> [paroles«Windy Bill»].

3. Irlande et pays celtiques

3.1. Œuvres littéraires

Anon., *Immram Bran mac Faibal* [La navigation de Bran, fils de Fébal] et *Immram Curaig Maile Duin* [La navigation du coracle de Maelduin], textes consultables sur les sites <<http://www.lamp.ac.uk/celtic/AlphaCata.htm>> et <<http://www.lamp.ac.uk/celtic/BranEng.htm>>.

Anon., *Les Mabinogion, contes bardiques gallois*, trad. Joseph Loth, Paris, Les Presses d'Aujourd'hui, 1979.

- Carson, Ciaran, *The New Estate and Other Poems* (1976), Oldcastle, The Gallery Press, 1988.
- Durcan, Paul, *A Snail in my Prime, New and Selected Poems*, London, Harvill, An Imprint of HarperCollinspublishers, 1993.
- Durcan, Paul, *Christmas Day*, London, The Harvill Press, 1996.
- Fauchereau, Serge, présentation et trad., *Aujourd'hui, la poésie irlandaise, Digraphe*, juin 1982, n° 27.
- Friel, Brian, *Translations*, London, Boston, Faber and Faber, 1981.
- Heaney, Seamus, *Opened Ground : Poems 1966-1996*, London, Faber & Faber, 1998.
- Joyce, James, *Dubliners*, Penguin Books in association with Jonathan Cape, 1956.
- Joyce, James, *Finnegans Wake*, London : Faber and Faber, 1975.
- Joyce, James, *Ulysses*, Penguin Books in association with the Bodley Head, 1971.
- Jones, David, *Les Anathémata* (1952), trad. de l'anglais et avant-propos, Jacques Darras, Maison de la Culture d'Amiens : Trois Cailloux, 1988.
- Mac Diarmid, Hugh, « Sur une plage marine », trad., Jacques Darras, *13 d'Ecosse, In'hui 13*, Maison de la culture d'Amiens, 1980.
- Mahon, *Collected Poems*, Loughcrew, Gallery Press, 1999.
- Montague, John, *The Rough Field* (1972), Mountrath, Portlaoise, The Dolmen Press Limited, 1984.
- Montague, John, *The Dead Kingdom*, The Dolmen Press, Blackstaff Press, Oxford University Press, 1984.
- Muldoon, Paul, *Why Brownee Left*, London, Faber and Faber, 1980.
- Muldoon, Paul, *Madoc, A Mystery*, London, Boston, Faber & Faber, 1990.
- Muldoon, Paul, *To Ireland, I*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2000.
- Synge, John M., « The Aran Islands » *Plays, Poems and Prose* (1958), London, Dent, Everyman's Library, 1975.
- Thomas, Dylan, « A Child's Christmas in Wales », *Quite Early One Morning*, New York, New Directions Books, 1954.
- Thomas, Dylan, *The Poems*, London, J.M. Dent & Sons LTD, 1974.
- Wall, Eamonn, « The Black Hills, the Gorey Road, and *Object Lessons* », *From the Sin-é Café to the Black Hills*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1999.
- Yeats, W.B., *Selected Poetry*, ed. A. Norman Jeffares, Pan Books in association with MacMillan London, 1974.
- Yeats, W.B., « The Wanderings of Oisín », texte consultable à l'adresse <<http://www.bibliomania.com/0/2/332/2435/28336/1/frameset.html>>.

3.2. Critique et contexte

3.2.1. OUVRAGES

- Berresford Ellis, Peter, *The Ancient World of the Celts*, New York, Barnes & Noble, 1999.

Christy Moore *Songbook, The*, Dingle, Brandon Book Publishers, 1984. Anon. < <http://camelot.celtic-twilight.com/infopedia/a/avalon.htm> >, [sur « Avalon »].

Eco, Umberto, « De la *Somme* à *Finnegans Wake*, les poétiques de James Joyce », *L'œuvre ouverte*, trad. de l'italien, Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Editions du Seuil, 1965, 169-304.

Fournier, Jean-Marie, *Palimpseste de l'infini : l'œuvre poétique de Hugh MacDiarmid*, thèse de doctorat inédite, dir. Jean-Michel Rabaté, Université de Bourgogne, mai 1992.

Graves, Robert, *The White Goddess, A Historical Grammar of Poetic Myth* (1948), New York, The Noonday Press, 1997.

Kearney, Richard, *Postnationalist Ireland. Politics, Culture, Philosophy*, London & New York, Routledge, 1997.

Markale, Jean, *L'épopée celtique d'Irlande*, Paris, Payot, 1971.

Markale, Jean, *Le christianisme celtique*, Paris, Editions Imago, 1983.

Nordenfalk, Carl, *Manuscrits irlandais et anglo-saxons : l'enluminure dans les Iles Britanniques de 600 à 800*, Paris, Editions du Chêne, 1977.

Pétillon, Pierre-Yves, « En étrange pays : fragments d'une île », *L'Europe aux anciens Parapets*, Paris, Le Seuil, 1986, 157-204.

White, Kenneth, *Le nomadisme intellectuel*, thèse de doctorat, dir. Michel Gresset, Paris, 1979.

White, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.

3.2.2. ARTICLES, AUTRES

Amiot-Jouenne, Pascale, « Avant-propos », *Irlande : insularité, singularité ?*, Actes du colloque de la Société française d'études irlandaises, Université de Perpignan, 23-24 mars 2001, Presses universitaires de Perpignan, 9-11.

Bonafous-Murat, Carle, « La clef et le secret : une lecture paranoïa-épique de *Madoc* de Paul Muldoon », *In'hui* 49-50, Bruxelles, Le Cri & Jacques Darras, 1997, 81-90.

Bonafous-Murat, « Voir ou conduire : Le Tour de l'île en voiture dans la poésie irlandaise contemporaine », *Irlande : insularité, singularité ?*, Actes du colloque de la Société française d'études irlandaises, Université de Perpignan, 23-24 mars 2001, Presses universitaires de Perpignan, 83-95.

Darras, Jacques, « Le bleu 'vitrail' de David Jones », avant-propos, *Les Anathémata* (1952), trad. de l'anglais et introduction, Jacques Darras, Maison de la Culture d'Amiens, Trois Cailloux, 1988, 5-18.

Delattre, Elisabeth, « "Cette île est pleine de bruits intolérables" : lecture de "St. Patrick's Day" de Derek Mahon », *Irlande : insularité, singularité ?*, Actes du colloque de la Société française d'études irlandaises, Université de Perpignan, 23-24 mars 2001, Presses universitaires de Perpignan, 65-82.

Dilys, Alexandra, « Une politique culturelle insulaire et singulière ? », *Irlande : insularité, singularité ?*, Actes du colloque de la Société française d'études irlandaises, Université de Perpignan, 23-24 mars 2001, Presses universitaires de Perpignan, 263-273.

- Doyle, Joe, « Irish-Americans », *Encyclopedia*, 385-387.
- Estyn Evans, E., « L'Irlande préhistorique » in Brian de Breffny ed., *Le monde irlandais*, trad. Anne Fillon, Paris, Albin Michel, 1978, 19-46.
- Ferguson, Samuel, « On the ceremonial turn called Desiul », *Proceedings of the Royal Irish Academy*, for March 1877, vol. i., series ii., No. 12.
- Fierobe, Claude, « Le romantisme inattendu : *Murphy* de S. Beckett, ou l'union des contraires », *Les romantismes irlandais, Études irlandaises*, Presses de l'Université de Lille III, 1991, 197-207.
- Gallagher, Michael, Paul, SJ, « Post-modernity : Friend or Foe ? », in Eoin Cassidy , ed., *Faith and Culture in the Irish Context*, Dublin, Véritas, 1996.
- Goldring, Maurice, « Nationalisme romantique », *Les romantismes irlandais/ Currents in Irish Romanticism, Études irlandaises*, Presses de l'Université Charles de Gaulle, Lille III, 1991, 67-74.
- Guibert, Pascale, « Au pays du pays des enfants des *Enfants de Lir* », *Sources* 15, automne 2003, Orléans, Editions Paradigme, 179-190.
- Hanley, Gerald, « Derek Bell and the Irish Harp », sleeve notes to *Carolan's favourite*, perf. Derek Bell with the Chieftains and the New Irish Chamber Orchestra. Claddagh Records Limited, 1979.
- Hughes, Kathleen, « L'Église primitive irlandaise : de l'avènement du christianisme à la fin de l'époque viking », *Le monde irlandais*, trad. Anne Fillon, Paris, Albin Michel, 1978, 47-69.
- Jacquin, Danielle, « Les traits linguistiques de la langue gaélique », *La langue gaélique en Irlande, hier et aujourd'hui, Études irlandaises*, n° 26-2, automne 200, Presses universitaires du Septentrion, 2001, 21-34.
- Leyris, Pierre, préface et trad. de l'anglais, Kenneth White, *En toute candeur*, Paris, Mercure de France, 1964, 9-12.
- McAloon, Al, « Connolly, James », *Encyclopedia*, 160.
- Maignant, Catherine, « Une spiritualité irlandaise pour les années 2000 ? », *Irlande : Insularité, singularité ?*, Actes du colloque de la Société française d'études irlandaises, Université de Perpignan, 23-24 mars 2001, Presses universitaires de Perpignan, 295-310.
- Mikowski, Sylvie, « La place du gaélique dans le roman irlandais », *Études irlandaises*, automne 2001, N°26-2, Presses Universitaires du Septentrion, 97-113.
- Neville, Grace, « "Romantic Ireland's Dead and Gone" : Did it Ever Exist ? The Case of the Dánta Grádha », *Les romantismes irlandais/ Currents in Irish Romanticism, Études irlandaises*, Presses de l'Université Charles de Gaulle, Lille III, 1991, 101-112.
- Schneider, Florence, « 'Immram' ou le voyage vers l'identité », *Irlande : insularité, singularité ?* Actes du colloque de la Société française d'études irlandaises, Université de Perpignan, 23-24 mars 2001, Presses universitaires de Perpignan, 35-47.
- Stalley, Roger, « Le long Moyen Age : du douzième siècle à la Réforme », in Brian de Breffny, ed., *Le monde irlandais*, trad. Anne Fillon, Paris, Albin Michel, 1978, 70-97.

Tobin, Daniel, « The Need for Routes: Genealogy and Irish American Poetry », *Études irlandaises*, 28, 2, Automne 2003, 51-78.

White, Kenneth, « Dylan Thomas », *Ecrivains anglais et irlandais*, ed. Bernard Cassen, Paris, Casterman, 1973, 209-212.

White, Kenneth, *Le nomadisme intellectuel*, thèse de doctorat, dir. Michel Gresset, Paris, 1979.

White, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.

3.2.2. SITES DE L'INTERNET

Anon. < <http://www.clarsach.net/readings.htm> > [sur la harpe celtique].

Anon.< http://staffweb.itsligo.ie/staff/jforan/Irish_project/Alt9/alt9ai.htm>, [sur « lore of place »].

Anon., <https://www.dib.ie/biography/oleary-john-a6861>

Anon., <<http://phrontistery.50megs.com/u.html>>, [lexique mots rares].

3.3. Films

Ford, John, *Donovan's Reef* (1963), Paramount Pictures, Widescreen DVD Collection, 2001.

4. Cadre général : critique littéraire, cinéma, histoire, philosophie, politique.

4.1. OUVRAGES

Abensour, Miguel, « William Morris, utopie et romance », *Europe*, 900, avril 2004, 130-163.

Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire* (1978), Paris, Editions Payot & Rivages, 2000.

Agamben, Giorgio, *Bartleby ou la création*, trad. de l'italien, Carole Walter, Saulxures, Circé, 1995.

Aquien, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1993.

Aristote, *La Poétique*, texte, traduction, notes, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, 1980.

Bakhtin, Mikhaïl, « Author and hero in aesthetic activity », dans *Art and Answerability: Early Philosophical Works by M.M. Bakhtin*, ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov, appendix translated by Kenneth R. Brostrom, Austin, TX, University of Texas Press, 1990.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad du russe Daria Olivier, Gallimard, 1978.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1958, 191-247.

Benjamin, Walter, *Œuvres*, 3 vol., Paris : Editions Gallimard, 2000, et plus particulièrement :
t. 2, « Le Surréalisme », pp. 113-134, « Histoire littéraire et science de la littérature », pp. 274-283 ; t. 3, « Le conteur », pp. 114-152, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », pp. 170-225, « Commentaires sur les poèmes de Brecht », pp. 226-268, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? », pp. 317-328, « *Les régressions de la poésie* de Carl Gustav Jochmann », pp. 391-426, « Sur le concept d'histoire », pp. 427-444.

Blyth, R.H., *Haïku*, 4 vol., Hokuseido, 1952, et plus particulièrement t. 1, « Eastern Culture ».

Caudwell, Christopher, *Illusion and Reality* (1937), London, Lawrence & Wishart, 1948.

- Chamoiseau, Patrick, Confiant, Raphaël, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, 1999.
- Cohen, Jean, *Théorie de la poéticité* (1979), Paris, José Corti, 1995.
- Combe, Dominique, *Poésie et récit*, Paris : José Corti, 1989.
- Deguy, Michel, *La poésie n'est pas seule*, Paris, Le Seuil, 1987.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *L'anti-Œdipe*, Paris, Editions de Minuit, 1972.
- Deleuze, Gilles, Parnet, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles, *Spinoza, philosophie pratique*, Paris, Editions de Minuit, 1981.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- Eisenstein, Serge, *Réflexions d'un cinéaste*, trad. du russe, Lucia Galinskaïa et Jean Cathala, Moscou, Editions en langues étrangères, 1958.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, trad. James Strachey, New York, Avon Books, 1965.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1957, 223-239.
- Frye, Northrop, *Le grand code, La Bible et la littérature*, trad. de l'anglais, Catherine Malamoud, Paris, Le Seuil, 1984.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
- Genette, Gérard, *Figures V*, Paris, Le Seuil, 2002.
- Gifford, Terry, *Pastoral*, 186pp., London: Routledge, 1999.
- Gleize, Jean-Marie, *La poésie : textes critiques XIVE-XXe siècle*, Paris, Larousse, 1995 ⁹⁴³.
- Gourfinkel, Nina, *Lénine*, Paris, Le Seuil, 1961.
- Greimas, Algirdas-Julien, *Du sens*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Groupe μ , *Rhétorique de la poésie* (1977), Paris : Le Seuil, 1990.
- Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, trad. de l'allemand, Pierre Cadiot, Paris, Le Seuil, 1986.
- Hegel, G.W.F., *La raison dans l'histoire*, trad. de l'allemand, introduction et notes, Kostas Papaioannou, Paris, Union Générale d'Éditions, 1965.
- Hegel, Friedrich, *Esthétique*, vol. II, trad. de l'allemand de Charles Bénard revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, commentaires et notes par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Le Livre de Poche, 1997.
- Hjelmslev, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage* (1968), Paris, Les Editions de Minuit, 1971.
- Hocquard, Emmanuel, *Ma haie*, Paris, P.O.L., 2001, et tout particulièrement « Cette histoire est la mienne, petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », , 461-489.

⁹⁴³ Nous faisons figurer sous le nom de leur auteur dans la bibliographie quelques textes intégraux contenus dans le volume qui ont une pertinence particulière pour notre champ d'investigation.

Holquist, Michael, *Dialogism : Bakhtin and his World*, 2nd edition, London and New York, Routledge, 2002.

In'hui 45 : Reprendre Aragon, Bruxelles, 45, Le Cri & Jacques Darras, 1995.

Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1973.

Jameson, Fredric, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1971.

Jenny, Laurent, *La parole singulière*, Belin, 1982.

Lovejoy, Arthur O., *The Great Chain of Being* (1936), Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1964.

Löwy, Michael, *Avertissement d'incendie : une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire » de Walter Benjamin*, Paris, P.U.F., 2001.

Liotard, Jean-François *La condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1974.

Marcuse, Herbert, *Eros et civilisation*, trad. de l'anglais par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel revue par l'auteur, Paris, Les Editions de Minuit, 1963.

Marx, Karl, *Critique du programme de Gotha*, Editions en langue étrangère, Pékin, 1972.

Marx, Karl, Engels, Friedrich, *L'idéologie allemande*, ed. Gilbert Badia, trad. de l'allemand, Henri Auger, Gilbert Badia, Jean Baudrillard, Renée Cartelle, Paris, Editions Sociales, 1976.

Marx, Karl, *Le manifeste du parti communiste*, Paris : Union générale d'éditions, 1972.

Maulpoix, Jean-Michel, *Jacques Réda*, Paris, Editions Seghers, 1986.

Maulpoix, Jean-Michel, *La poésie comme l'amour*, Paris, Mercure de France, 1998.

Morris, William, *News from Nowhere and other writings*, Clive Wilmer, ed., Penguin Books, 1993.

Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée* (1986), Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999.

Nancy, Jean-Luc, Bailly, Jean-Christophe, *La comparution (politique à venir)*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1991.

Nicholls, Peter, *Modernisms : A Literary Guide*, Houndmills, New York, Palgrave Macmillan, 1995.

Paquette, J.M., « Définition du genre », in *L'épopée*, sous la dir. de Juan Victorio et al., *Typologie des sources du Moyen-Age occidental*, fascicule 49, Université Catholique de Louvain, Brepols, 1988.

Paz, Octavio, *L'autre voix, poésie et fin de siècle*, trad. De l'espagnol Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard, 1992.

Péret, Benjamin, « Le déshonneur des poètes », *La poésie : textes critiques XIVE-XXe siècle*, ed. Jean-Marie Gleize, Paris, Larousse, 1995, 498-503.

Rabaté, Dominique, ed., *Figures du sujet lyrique*, Paris, P.U.F., 1996⁹⁴⁴.

Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955.

Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.

⁹⁴⁴ Ici encore, nous avons mentionné sous leur nom les contributeurs dont les textes nous ont particulièrement servi.

- Samivel, *Hommes, cimes et dieux*, Paris, Arthaud, 1973.
- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Editions Nathan/HER, 2001.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, 1985.
- Sartre, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960.
- Schiller, Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique*, trad. de l'allemand, Robert Leroux, Paris, Aubier-Montaigne, 1943.
- Scully, James, *Line Break, Poetry as Practice*, Seattle, Bay Press, 1988.
- Serres, Michel, *Le contrat naturel*, Paris Editions François Bourin, 1990.
- Sloterdijk, Peter, *Règles pour le parc humain*, Editions Mille et Une Nuits, 1999.
- Tadié, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, P.U.F, 1978.
- Thompson, E.P., *La formation de la classe ouvrière anglaise*, trad. de l'anglais, Gilles Dauvé, Mireille Golaszewski et Marie-Noël Thibault, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- Valéry, Paul, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1974.
- Van Tieghem, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne* (1948), Paris, Albin Michel, 1969.
- Watts, Alan W., *The Way of Zen*, New York, Vintage Books, 1957.

4.2. ARTICLES

- Abensour, Miguel, « William Morris, utopie et romance », *Europe*, 900, avril 2004, 130-163.
- Astier, Colette, « Le lyrisme impossible : poésies et litanies », *Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, 233-252.
- Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, Paris, Le Seuil, 1969.
- Bischof, Rita, « Les romantiques allemands et l'impossible mythe de la modernité », *Europe*, 900, avril 2004, 22-41.
- Biswas, Soutik, « India's communists shun national stage », BBC News, U.K. edition, last updated: Monday, 17 May, 2004, 16:14 GMT 17:14 UK,
< http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/south_asia/3721945.stm >.
- Cohen, Jean, « Comique et poétique », *Poétique*, n° 61, 1985.
- Caws, Mary-Ann, « Poème long, poème court: le sujet en clôture », *Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, 69-84.
- Combe, Dominique, « Aimé Césaire et la 'quête dramatique de l'identité' : le *Cahier d'un retour au pays natal* », *Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, 177-190.
- Combe, Dominique, « La référence dédoublée : le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in Dominique Rabaté ed., *Figures du sujet lyrique*, Paris, P.U.F., 1996, 39-63.

Conort, Benoît, « L'impossible conciliation », *Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, 253-260.

Cortazar, Julio, « Lettre ouverte », préface à *Résidence sur la Terre*, trad. de l'espagnol, Guy Suarès, Paris, Editions Gallimard, 1972, 5-12.

Darras, Jacques, « Après l'usure de toutes les routes », *In'hui* 49-50, Bruxelles, Le Cri & Jacques Darras, 1997, 5-16.

Deguy, Michel, « La poésie fait mal », *Le nouveau recueil*, 52, septembre-novembre 1999, 50-57.

Duault, Alalin, « Du lyrisme et de quelques autres idées reçues », *Le nouveau recueil*, 52, septembre-novembre 1999, 41-45.

Gleize, Jean-Marie, « Un pied contre mon cœur », *Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, 261-272.

Hamon, Philippe, « Sujet lyrique et ironie », *Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, 19-26.

Jacobson, Dale, « A Brief for Politics in Poetry », *Dacotah Territory* 15, Winter-Spring 1977-1978, 70-79.

Jakobson, Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, 209-248.

Jakobson, Roman, « Notes marginales sur la prose du poète Pasternak », trad. de l'allemand, Michèle Lacoste et André Combes, *Poétique* 7, 1971, 312-323.

[Le Goff, Jacques], <<http://www.unibuc.ro/eBooks/lis/MihaelaVoicu-2003/10.htm>>.

Löwy, Michael et Bleckman, Max, « Qu'est-ce que le romantisme révolutionnaire ? », *Europe*, 900, avril 2004, 3-5.

Löwy, Michael, « Charge explosive: le surréalisme comme mouvement romantique révolutionnaire », *Europe*, 900, avril 2004, 192-202.

Lyotard, Jean-François « Considérations préliminaires à une histoire païenne : notes sur la déchristianisation », *Vers une esthétique sans entrave : Mélanges Mikel Dufrenne*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, 255-287.

McGann, Jerome, « Private Poetry, Public Deception », in Bernstein, Charles ed., *The Politics of Poetic Form : Poetry and Public Policy* (1990), New York, Roof, 1992, 119-147.

Marie, Jean-Jacques, *Lénine*, Paris, Balland éditeur, 2004, [Bonnes feuilles parues dans *La Quinzaine littéraire*, 16/31 janvier 2004].

Münster, Arno, « Ernst Bloch et le romantisme révolutionnaire », *Europe*, 900, avril 2004, 164-175.

Papioannou, Kostas, « Hegel et la Philosophie de l'Histoire », Préface, Hegel, G.W.F., *La raison dans l'histoire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1965, 5-19.

Paul, Sherman, « To Insure Persistence : Autobiographies and Scenarios », *North Dakota Quarterly*, 60, 3, Summer 1992, 46-71.

Perry, Seamus, « In Flesh-Coloured Silk », critique de *Metaromanticism : Aesthetics, Literature, Theory* by Paul Hamilton, *London Review of Books*, 4 décembre 2003, 16-18.

Pintasilgo, Maria de Lourdes, « Portugal, propos sur une révolution inachevée », *Études*, décembre 1976, 345, 597-606.

Qureshi, Ramez, review of *Poems*, by J.H. Prynne, Bloodaxe Books Ltd., 1999 <<http://home.jps.net/~nada/prynne.htm>>.

Sacré, James, « Quand je dis/t je dans le poème », *Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, 223-233.

Sereni, Paul, « Marx romantique ? », *Europe*, 900, avril 2004, 111-129.

Sermet, de, Joëlle, « L'adresse lyrique », in Dominique Rabaté ed., *Figures du sujet lyrique*, Paris, P.U.F., 1996, 81-97.

Souriau, Etienne, « L'idée de nature de La Fontaine à Baudelaire », *Vers une esthétique sans entrave : Mélanges Mikel Dufrenne*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, 291-309.

Vadé, Yves, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », in Dominique Rabaté ed., *Figures du sujet lyrique*, Paris, P.U.F., 1996, 11-37.

5. Œuvres littéraires n'appartenant pas à la littérature des États-Unis

Anon. *The Oxford Pocket Bible*, authorized King James version, Oxford, Oxford University Press.

Anthologie des poètes latins, trad. Eugène Fallex, Paris, Alphonse Lemerre, Editeur, 1878.

Amis, Martin, *Koba the Dread*, London, Jonathan Cape, 2002.

Apollinaire, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1966.

Aragon, *Les yeux d'Elsa*, (1942), Paris, Robert Laffont-Seghers, 2001.

Aragon, *La Diane française* (1946), Paris, Robert Laffont-Seghers, 2000.

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Grands textes classiques, 1993.

Bec, Pierre (sous la direction de), *Anthologie des troubadours*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979.

Blake, William, *The Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman [with Commentary by Harold Bloom], Garden City, New York, Doubleday & Company, 4th printing with revisions, 1970.

Byron, Lord, *Don Juan*, texte disponible sur le site <<http://www.englishhistory.net/byron/poetry.html>>.

Bonnafé, Alphonse, *Georges Brassens*, présentation et choix de textes, Pierre Seghers, 1963.

Brecht, Bertolt, *Poèmes 6*, plusieurs traducteurs, de l'allemand, Paris, L'Arche Editeur, 1967.

Craven, Margaret, *Again Calls the Owl*, Laurel Books, 1983.

- Dante, *Paradise*, texte disponible en ligne sur le site
<<http://italian.about.com/library/anthology/dante/blparadisoindex.htm>>.
- Darras, Jacques, *Le petit affluent de la Maye*, Bruxelles, Le Cri, 1993.
- Darras, Jacques, *Gracchus Babeuf et Jean Calvin font rentrer la poésie avec l'histoire dans la ville de Noyon, poème manifeste*, Bruxelles, Le Cri édition, 1999.
- Eluard, Paul, *Choix de poèmes*, Paris, Gallimard, 1951.
- Filipetti, Aurélie, *Les derniers jours de la classe ouvrière*, Paris, Editions Stock, 2003.
- Guglielmi, Joseph, *Aube*, Paris, P.O.L., 1984.
- Homère, *Iliade*, trad. et ed. Paul Mazon, 4 vol., Paris, « Les Belles Lettres », 1959.
- Homère, *Odyssée*, trad. et ed. Victor Bérard, 3 vol. (1924), Paris, « Les Belles Lettres », 1959.
- Hugo, Victor, *Les châtiments*, ed. Jean-Marc Hovasse, Paris, GF Flammarion, 1998.
- Izzo, Jean-Claude, *Les marins perdus*, Paris, Flammarion, 1997.
- Khlebnikov, Vélimir, *Zanguezi et autres poèmes*, trad. du russe et présentation par Jean-Claude Lanne, Paris, Flammarion, 1996.
- Lowry, Malcolm, « The Bravest Boat », *Hear Us O Lord From Heaven Thy Dwelling Place and Lunar Caustic* (1961 et 1963), Penguin Books, 1979, 11-25.
- Mallarmé, Stéphane, « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.
- Neruda, Pablo, *Résidence sur la terre*, trad. de l'espagnol, Guy Suarès, Paris, Gallimard, 1972.
- Neruda, Pablo, *Odes élémentaires*, trad. de l'espagnol, J-François Reille, Paris, Gallimard, 1974.
- Neruda, Pablo, *Chant général*, trad. de l'espagnol, Claude Couffon, Paris, Gallimard, 1977.
- Neruda, Pablo, *Mémorial de l'Ile Noire*, suivi de *Encore*, trad de l'espagnol, Claude Couffon, 1970 et 1977.
- Quignard, Pascal, « Le tribunal du temps », *Petits traités*, Maeght Editeur, 1990, tome VIII, 87-122.
- Rimbaud, Arthur, « Une saison en enfer », *Œuvres complètes*, A. Adam ed., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, 91-117.
- Seghers, Pierre (avec la collaboration de Claude Gertler), *Le Livre d'or du haïkaï*, Paris, Editions Robert Laffont, 1984.
- Shakespeare, William, *King Richard II*, Arden Shakespeare, Third Series, ed. Charles Forker, 2002.
- Skelton, Robin, ed., *Poetry of the Thirties*, Penguin Books, 1964.
- Valéry, Paul, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957.
- Vallès, Jules, *L'insurgé*, Paris, Gallimard, 1975.
- Wordsworth, William, *The Prelude*, ed. Jonathan Wordsworth, Penguin Books, 1995.
- Wordsworth, William, Coleridge, Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads*, London, Penguin Books, 1999.

6. Outils de référence

Buhle, Mari Jo, Buhle, Paul, Georgakas, Dan, eds., *The Encyclopedia of the American Left*, second edition, New York, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 2 vol., Paris, Librairie Félix Alcan, 1926.

Wilson, Charles Reagan & Ferris, William, eds., *Encyclopedia of Southern Culture*, Chapelhill and London, The University Of North Carolina Press, 1989.

Zim, H. et Shaffer P., adaptation française de Denise Hamoir et Robert Saunal, *Roches et minéraux*, Paris, Hachette, 1963.

The Random House Dictionary of the English Language, New York, Random House, 1987.

Petit Robert des noms propres, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994. [RNP]

Nouveau Petit Robert, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994.

INDEX DES TEXTES LITTÉRAIRES DE McGRATH CITÉS ⁹⁴⁵

- « After the Beat Generation » : 750-752.
 « Again : This Room, In This Street, In This Time » : 399, 400.
 « Against the False Magicians » : 51.
 « Ah ! . . . To the Villages » : 409-410.
 « All the Dead Poets » : 393.
 « Another Christmas Carol » : 741.
 « Any Day of the Week : A Sunday Text » : 359-360.
 « Ars Poetica : Or : Who Lives in the Ivory Tower » : 331-332.
 « At Lost Lake » : 267-268.
 « Ballad of the Blind Stagers » : 737.
 « Blues for an Interim » : 664, 667.
 « Blues for Cisco Houston » : 620, 667, 672, 721.
 « Blues for Jimmy » : 48, 224, 225, 229, 663, 664, 667, 668, 669, 702.
 « Blues for the Old Revolutionary Woman » : 664, 667, 671.
 « Blues for Warren » : 47, 615, 627, 663, 664, 667, 668, 670, 702, 748.
 « Bravest Boat, The » : 382-385.
 « Bravest Boat, The » (scénario) : 687-688.
 « Bread of This World, The » ; voir « Praises III »
 « Buffalo Coat, The » : 478.
 « But Once Upon a Very Young Time ... » : 650.
 « Canonization and Litany of St. Selma Hoffman » : 377-378.
 « Celebration for June 24 » : 642.
 « Cold Winter Night » : 486.
 « Christmas Music » : 249-250.
 « Communist Poet in Hell, The » : 371.
 « Counter-image for the World of Death » : 756.
 « Crippled Artist, The » : 527.
 « Dawn Song » : 17-35, 199, 256, 427.
 « Day Before the Night Before Christmas, The » : 252.
 « Dear Willy » : 616.
Death Song : 45, 59, 60-61, 89, 95, 527, 612, 613, 615, 616, 620
 « Deer in the Ditch, The » : 531-532.
 « De Poetica » : 51.
 « Dialectics of Love, The » : 627.
 « Drowned Man, The: Death Between Two Rivers » : 46, 370, 660, 692.
 « During the Fall » : 740-741.
Echoes Inside the Labyrinth : 33, 45, 57-59, 125, 255, 607, 613, 616, 621, 623, 628.
 « Emblems for the Season » : 614.
 « Emblems of Exile » : 220, 614.
 « End of the World, The » : 736
 « Epitaph » : 623.
 « Epithalamion: Little Rock Getaway » : 218.
 « Excursion, The : Or O Columbus ! » : 335-338.
 « Explicit Carmen » : 621.
 « Faithfully Yours » : 579, 616.
 « Fanfare for a Procession of Heroes » : 48, 635, 666.
 « Fence Around the H-Bomb Plant » : 755.

⁹⁴⁵ Seuls les articles suivent les titres, classés sinon par ordre alphabétique d'après la première lettre qui apparaît, quelle que soit la nature du mot.

Figures of the Double World : 42, 50-51, 57, 90, 126, 156, 385, 613, 614, 616, 624, 627.

« First Book of Genesis According to Marshall » : 207.

« For Jimmy McGrath » : 620.

« For Joe McGrath » : 620.

« For My Book » : 620.

« For Tomasito » : 620.

« From a Long Way Out of Pah-Gatzin-Kay » : 622.

« From the Jersey Station » : 47.

First Manifesto : 39, 46, 47, 106, 107, 403, 439, 612, 613, 616, 627, 689.

« Flint and Steel » : 544.

« For Alvaro » : 620.

Gates of Ivory, The, the Gates of Horn : 43, 51-52, 107, 173, 212, 356, 541, 553, 612, 613, 616, 627, 689.

« Gone Away Blues » : 664, 667.

« Guardian Angel Won't Be Back, The » : 627, 647-648.

« Half Measures » : 376.

« Hard Travellin » : 59.

« Here is a Skeleton » : 468.

« Heroes of Childhood, The » : 614, 635.

« He's a Real Gone Guy: A Short Requiem for Percival Angelman » : 251, 319.

« Histories of Morning, The » : 33.

« Homage » : 657.

« Homecoming for Odysseus, A » : 699-700.

« Incident in the Life of a Prophet, An » : 55.

« In Praise of a Dead Body » : 51.

« In Praise of Necessity » : 628.

« Inside the Papal Ring » : 97-98.

« In the Hills of Old Wyoming » : 570.

« Invitation » : 61.

« Isles of Greece, The » : 696-698.

« John's Soft-Hearted Song for Counting Coup » : 491-492.

« Journeys » : 276, 277.

« Just above the Battle, Mother – » : 627, 649.

« Landscape » : 278.

« Late Arrivals » : 614.

« Late Autumn Song » : 398-399.

« Left Town » : 62.

« Legends, The » : 614.

« Legends, Heroes, Myth-figures and Other American Liars » : 654.

« Letter for Marian, A » : 642

Letter to an Imaginary Friend : 15, 32, 34, 36, 43, 45, 46, 50, 52, 54, 56, 58, 62-89, 93, 94, 1091, 103,104, 108-111, 112, 130, 134, 136, 149, 151, 153, 158, 172, 174-177, 184, 187, 190, 193, 199, 211, 212, 216, 227-231, 238-246, 248, 249-264, 265, 269, 278-284, 286, 288-290, 291, 295-298, 299-303, 308-310, 313-314, 316-318, 320-327, 328, 330, 332-333, 334, 335, 338-342, 343-346, 350-353, 355, 357, 358, 359, 360, 366, 368-369, 371-377, 380-383, 384-385, 386-388, 389, 394-395, 400-401, 403-408, 412-413, 419-424, 435-436, 439-446, 449-456, 457-460, 462, 463-475, 478-482, 490-491, 495-498, 501-504, 505-513, 514-518, 528-529, 531-537, 538-540, 545-546, 557, 558-560, 571-573, 576-577, 582, 586-596, 597, 598, 605-611, 615, 617, 618-619, 621-622, 623-624, 630-632, 633-635, 637-644, 646, 650-651, 652-653, 654-655, 656, 658, 660, 663, 665, 666-667, 678-680, 681, 683, 686, 689, 690, 691, 692-693, 694-696, 699, 700, 701-707, 708, 711-725, 727, 728-731, 732, 734, 736-738, 741, 743-745, 746, 748, 749, 756-757.

Letters to Tomasito: 55, 616.

« Letter to Wendell » : 421.

LIFms (Manuscrit de *Letter, Part I*) :216-231, 250, 475, 476, 646, 657, 678, 701, 730, 737-738.

« Little Song About Charity » : 330-331, 629.

« Longshot O’Leary Counsels Direct Action » : 315.

Longshot O’Leary’s Garland of Practical Poesie: 42, 48-49, 57, 136, 223, 315, 317, 319, 491, 612, 622, 627, 633, 663-664, 743.

« Loon » : 267-268.

« Long Way Outside Yellowstone » : 756-757.

« Love belongs to the North » : 231.

« Love in a Bus » : 756.

« Many in the Darkness » : 614.

« Mediterranean » : 60, 319, 540-542, 629.

« Men of the Third Millenium » : 468, 627, 663, 737.

« Migration of Cities, The » : 20, 273, 410-411, 528.

« Mobile, The » : 271, 272.

« More News from the Labyrinth » : 621.

Movie at the End of the World, The : 45, 53-54, 56, 60, 105, 211, 612, 614, 616, 621, 623, 626-628, 752.

« Moving the Immovable » : 484.

« My Poems » : 96.

« Near Pah-Gotzin-Kay » : 622.

New and Selected Poems : 53, 625, 627.

« News Around Midnight, The » : 505, 681.

« Nightmare » : 656.

« Nightsong for Eugenia » : 620.

« Note on the Late Elections, A » : 235, 750, 752-754.

« No Caribbean Cruise » : 137-138.

« Not For Love » : 741.

« Ode for the American Dead in Korea » : 51, 182, 528, 627, 644-646.

« Offering » : 650.

« O’Leary’s Last Wish: In Case the Revolution Should Fail » : 367-368, 622-623, 628.

« One Who Has Looked at the Dark » : 681.

« On the Memory of A Working-Class Girl » : 628.

Open Songs : 54, 56.

« Passages » : 662, 690.

Passages Toward the Dark: 18, 45, 54-57, 427, 613, 616, 621, 628, 686-687.

« Perpetual Motion » : 271, 693-694.

« Poem » (*Passages*, 77, 1er poème) : 741.

« Poem » (*Passages*, 77, 4ème poème) : 484.

« Poem » (*Passages*, 78) : 484.

« Poem » (*Passages*, 79) : 486.

« Poem » (*Passages*, 80) : 484.

« Poem at the Winter Solstice » : 690.

« Poem for Kathleen » : 620.

« Poem for Martin McGrath, Tool & Die Maker » : 620.

« Poet in the Prison Isle: Ritsos Against the Colonels » : 698.

« Poor John Luck and the Middle Class Struggle/ or : The Corpse in the Bookkeeper’s Body » : 34, 628.

« Postcard for Naomi and Charlie » : 616.

« Proletarian in Abstract Light » : 628.

« Prothalamion: The Bells of St. Mintz’s » : 218-220, 221, 223, 229.

« Praises » : 54, 361, 551, 622, 626, 690, 738-739.

« Praises II » (« Trinc ») :57, 338, 731-736.

« Praises III » (« The Bread of This World ») : 340, 430, 748

« Praises IV » : 60, 310, 756.

« Prickly Pear, The, » : 212-213.

« Progress of Philosophy, The » : 61.

- « Pueblo! Pueblo! » : 192, 271-272.
- « Reading the Names of the Vietnam War Dead » : 746.
- « Real Gone Guy, A : Short requiem for Percival Angelman » : 129.
- « Rebellion » : 628, 755.
- « Rituals at the Chapel Perilous » : 746.
- « Remembering the Children at Auschwitz » : 182.
- « Residences » : 473-474.
- « Return, The » : 57, 421-424, 428-431.
- « Return to Marsh Street » : 626, 690.
- « Revolutionary Frescoes – the Ascension » : 231-232.
- « Roads Into the Country, The » : 614.
- « Sanctuary » : 483.
- « Scenario » : 689.
- « Season, A » : 484.
- « Seekers, The » : 614.
- Selected Poems 1938-1988* : 21, 59-60, 105, 277, 319, 627, 628, 629.
- « Slaughterhouse Music » : 526-528.
- « Something is Dying Here » : 746.
- « Song » (*Echoes*) : 226.
- « Song of the Open Road » : 61.
- « Soapbox Speech for Kennedy » : 232-233.
- Sound of One Hand, A* : 310.
- _____ , extraits de, dans *The Movie at the End of the World* : 483.
- « Spectators, The » : 614.
- « Spiritual Exercises » : 614.
- « Such Simple Love » : 742.
- « There Is Also A Fourth Body » : 599-604.
- « Thinking of Olympic Rifle Matches » : 636-637.
- This Coffin Has No Handles*: 33, 48-49, 58, 136, 137, 156, 193, 223, 271, 286-287, 334, 345, 348-349, 355, 612, 613, 717.
- « This Room, In This Street, In This Time » : 402, 620.
- «Three Functions of Irony » : 741.
- « Topography of History, The » : 560-571, 661.
- « Tourists, The » : 614.
- To Walk a Crooked Mile*: 41, 46-47, 50, 173, 221, 225, 612, 616, 627, 655.
- « To Walk a Crooked Mile » : 621
- « Trinc », voir « Praises II ».
- « Triumphal March » : 314-315.
- « Trouble with the Times, The » : 126.
- « Underground, The » : 532.
- « Underground Activities » : 96.
- « Uneven Development of the Heart, The » : 354, 628.
- « Up the Dark Valley » : 398.
- « Used Up » : 436-438.
- « Uses of the Lost Poets » : 134-136.
- « Visions of the City » : 33, 58, 756.
- « Vision of Three Angels Viewing the Progress of Socialism » : 635.
- Voices from Beyond the Wall* : 612, 613, 616, 627, 628.
- « What Happened to the Other Two Comrades ? » : 486.
- « What We Think We Know » : 484.
- « Winter Roads » : 614.
- Witness to the Times, Poems* : 55, 209.
- « Woman Praying through the St. Louis Blues » : 664, 671.
- « Woodcut » : 213.
- « Working in Darkness » : 476-477.
- « Wounds in the Rain » : 642.

« Year the Spots Fell Off the Dice, The » : 303-304, 310.
« Yes » : 629-630.

« You Can Start the Poetry Now, Or : News from Crazy Horse » : 106, 492-495.
« You, Yannis Ritsos » : 620, 698-699.

INDEX NOTIONNEL ET THEMATIQUE

‘Adamisme’ : 141-144, 149, 150, 152, 156-157, 657-658.

Adresse : 47, 55, 61, 71, 78, 80, 170, 177, 189, 191, 298, 399, 494, 526, 537, 540, 602, 616-620, 662, 668, 684.

Allotopie : 137, 138-142, 148, 161, 165, 166, 172, 200-201, 211-212, 222, 237, 430, 522, 588, 623, 632, 679, 680, 689, 691, 764.

Alphabet : 237-246, 262, 265, 291, 320, 321, 381, 401, 403, 406, 407, 478, 614, 653, 691, 699, 737.

Amitié : 39, 58, 88, 112, 133, 135, 383, 414, 415, 495, 506, 533-534, 557, 617-618, 682, 729.

Amour : 64, 66, 67, 75, 120, 166, 288, 406, 569, 618, 692, 755-757.

Anonyme(s) : 48-49, 112, 193, 265, 408, 443, 447, 482, 497, 651, 659, 681, 687, 719, 746, 817.

Antanaclase : 216-234, 271, 275, 301, 327, 373, 374, 540, 567, 607, 691, 717-719.

Anthologie : 15, 37, 45, 56, 91-92, 102, 104, 107, 114-115, 119-120, 125, 128-136, 196, 222, 233, 288, 310, 433, 623-631, 691, 759-760, 763, 764, 787.

Anticommunisme, maccarthysme : 41, 42, 51, 62, 70, 88, 107, 137, 198, 204, 206, 207, 284, 344, 345-346, 357, 370, 371 399, 604, 623, 646-648, 654, 688, 726, 762.

Autobiographie : 24, 50, 108, 109, 142, 185, 188, 216, 226, 240, 280, 313, 353, 499, 505, 506, 554, 587, 589, 594, 646, 667, 671, 681, 688, 701, 707-708, 717.

Beat : 53, 54, 122, 132, 750, 754.

Bell : 21, 24-28, 34, 80, 218-220, 255-264, 564, 566-567.

Blues : 47, 53, 113, 224, 226, 234, 303, 359, 570, 646, 664-675, 689, 702, 713, 719, 721.

Boucles (dont le cercle) : 24, 26-27, 28, 52, 62, 63, 66, 68, 80, 86, 246-255, 292, 294, 301, 327, 350, 357-359, 425, 436-437, 490, 500-503, 538-539, 570, 596, 617, 640, 701, 702, 712, 713, 729, 730.

Censure (voir « Écartement »).

Chanson, chant (voir aussi « Blues ») : 19, 21, 32, 48, 53, 57, 59, 69, 79, 90, 101, 129, 156, 190, 218, 229, 232, 249, 250, 252, 268, 279, 292, 294, 299, 325, 330-331, 333, 346, 363, 365, 384, 386, 401, 402, 407, 507-510, 560, 632, 642, 654, 693, 707, 714, 720-721, 725, 730, 747, 754.

Choral poétique : 19, 83, 125, 150, 664, 764.

Cinéma : 42, 46, 49, 89, 279, 335, 355, 660, 684-688.

Cohérence, cohésion : 39, 57, 89, 105, 110, 141, 172, 200, 212, 272, 351, 395, 436, 479, 520-521, 541, 548, 551, 571, 574, 578, 582, 586, 587, 588, 598, 611, 622, 623-630, 680, 684, 686, 689-691, 717, 748, 764.

Communautarisme : 82, 234, 284-286, 379, 409-412, 614-615, 762.

Communauté, *Commune*, *Communitas* : 20-21, 32, 34, 62, 66, 67, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 80, 81, 84, 87, 126, 127, 158, 166, 186, 187, 188, 200, 201, 206, 233, 256, 278, 292, 296, 320, 334, 339, 342, 357, 358, 386, 395, 397-399, 404, 409, 417, 427, 438, 454, 455, 460, 462, 465, 468, 475, 476, 484, 489, 498, 504, 515, 539, 570, 571, 589, 590, 596, 602, 603, 604, 615, 617, 620, 636, 652, 658, 663, 672, 682, 683, 691, 710, 711, 723, 724, 725, 728, 729-

730, 733, 735, 745, 756, 757, 759, 761, 762, 765.

Communisme : 32, 38, 87, 98, 101, 111, 127, 157, 165-166, 190, 193-194, 196, 198, 199, 200-201, 211, 215, 222, 227, 325, 366, 371, 380, 418, 427, 433, 438, 523, 540-542, 581, 582, 583, **584-757**, 761, 762, 763.

Conflits sociaux : 48, 63-64, 137, 346, 403, 407, 553-555, 557, 598, 655, 690, 707, 732, 746-749.

Conscience (fausse) : 50, 51, 154.

Contemplation : 56, 212, 395, 397-398, 577.

Continuité (voir aussi « Tradition ») : 101, 117, 131, 136, 141-152, 161, 211, 415, 418, 589, 611, 617, 752.

Critique (des États-Unis) : 54, 55-56, 65, 74, 75, 76, 77, 78, 86, 327-328, 495-499, 514-517, 589, 590, 603, 634-636, 642, 644-655, 762-763.

_____ (de la religion) : 51, 58, 61, 81, 82-84, 86, 89, 97-98, 156-157, 297-298, 325, 338-342, 359, 366-367, 386-388, 404-407, 412, 462, 480-481, 522, 540, 546, 589-590, 634, 671, 702-703, 736-737, 741-743.

Désaccords (avec le *CPUSA*) : 38, 43, 113, 197-198, 207, 208, 227, 520, 522, 545, 581-582, 655, 726.

Dialectique : 48, 51, 86, 89, 100, 158, 162, 165-167, 170, 200, 212-213, 234, 236, 248, 348, 463, 483, 519, 548, 565, 569, 608, 612-613, 656, 704, 714, 737, 764.

Dialogisme, dialogique : 126, 189, 324, 388-389, 598-602.

Dissidence : 148, 150, 151, 163-164, 395, 588-589.

Double référence: 16, 119-123, 187-190, 430-438, 575-576.

Écartement (censure ; raisons possibles) : 35, 41, 46, 93-94, 104-105, 106-108, 110-111, 128, 141, 159, 167, 201-203, 204, 210-211, 364-365, 388, 395-396, 520-521, 529-530, 578, 581-582, 603-604, 621-622, 623-624, 626-627, 631-637, 644, 646-650, 666-667, 674-675, 677-678, 711, 714, 748-751, 761-765.

Écrocritique : 421-424, 426, 428-431, 447-450.

Écologie : 131, 394-395, 436-438, 478-479, 484, 487, 488, 489, 500, 505-506, 522, 542, 574-575.

Écoféminisme : 137, 341-342, 575.

‘Écommunauté’, ‘écommunione’, ‘écommunisme’ : 320, 424, 479-480, 484, 500, 504, 578.

Effacement du sujet (voir aussi « Anonyme(s) ») : 31, 436, 445, 470-471, 483-484, 558, 574, 683-684.

Élégiaque : 46, 47, 54, 57, 58, 59, 60, 69, 80, 106, 113, 115, 130, 134-135, 146, 185, 190, 222, 225, 278-284, 313, 353-355, 436, 539, 558-560, 591, 669, 675, 740.

Enfant, enfance : 21, 35, 35 43, 44, 50, 55, 57, 59, 63, 65, 70, 79, 80, 82, 83, 84, 89, 185, 203, 209, 226, 238-244, 248, 256, 266, 269, 270, 276, 277, 278-282, 303, 307, 310-311, 332, 339, 355, 358, 388, 403, 404, 471-472, 489, 538, 555, 592-593, 604, 634-635, 651, 666, 700, 713-715, 732, 737, 748.

Enfer : 28-29, 69, 70, 71, 72, 88, 109, 177, 195, 286, 321, 352, 372, 380, 384, 594, 599, 605, 610, 630, 689, 701-702.

Environnement (écriture d’) : 55, 75, 417, 418, 432, 442-445, 470-471, 477-482, 528-529, 534-535, 571-572, 583.

Épopée, poème long : 52, 57, 102-103, 105, 146, 147-148, 151, 181, 187-190, 193, 327-328, 352-353, 365, 386, 431, 571-574, 584-596, 604, 612, 619, 636-638, 643, 660, 663, 681-682, 689-709, 718, 734.

Espace (voir aussi « géographie, géographie ») : 77, 84, 87-88, 138-139, 450-451, 456-457, 459, 471, 505, 534-535, 560, 571, 573, 616, 664, 726.

Est, *East* : 52, 72, 139, 141, 230, 349, 498, 548, 569, 570.

Fleuve, *river* : 32, 63, 75, 86, 514-517, 560-565, 568-569, 608, 650, 705-706.

Généalogie : 85, 89, 186, 242, 243, 248, 267, 298, 307, 325, 328, 350, 373-376, 442, 491, 635, 650-651, 720, 725.

Généraliser : 40, 175, 553, 644, 646-647, 755.

Genres, formes, mètres (voir aussi « blues », « élégiaque », « épopée », « haïku », « pastorale ») : 46, 47, 48, 51, 54-55, 58, 60-61, 70, 137-138, 143, 146-148, 173, 183-191, 210, 330-331, 363-365, 388-389, 505-513, 537, 542, 575, 586, 598-599, 611-612, 656, 663-664, 675-676, 692, 708, 738-739, 743-744, 749, 750-751, 766.

Géographie, 'géo-graphie' (voir aussi « espace ») : 35, 46, 47, 52, 77, 125, 140, 141, 142-143, 230, 264-266, 330, 378, 442, 448-456, 467, 513, 560-571, 572-574.

Géologie : 71, 72, 78, 85, 99, 135, 228, 447, 463, 466, 497-498, 566-567, 604-611.

Guerre : 47, 50, 60-69, 88, 327, 591, 592, 637-646, 695-698, 760-761.

Guide (Poète-) (voir aussi « labyrinthe » et « orientation ») : 70, 73, 78, 88, 135, 153, 368-369, 396, 511, 530, 616, 663, 683, 701, 763.

Haïku : 53, 56, 60, 471, 483-489, 684.

Histoire : 32, 48, 100, 117, 118, 154, 156-162, 203, 204, 236, 247-248, 251, 254, 282, 303-304, 344, 356-357, 467, 503, 514, 567, 568, 569, 570, 592, 618-619, 652-654, 759-760.

Hiver : 65, 66, 73, 81, 225, 226, 249, 290-294, 464-465, 501, 568.

Hyperbole : 57, 65, 66, 79, 109, 279, 283, 318, 325, 423, 449, 643, 658, 735, 738, 744.

Immram : 273, 275, 276, 277, 306, 327, 335, 337, 385, 401, 410.

Indiens d'Amérique : 45, 73, 75-76, 88, 95, 97, 106, 113, 130, 153, 155, 265, 392, 406, 408, 412, 414-415, 434, 439-440, 441, 444, 482, 490-514, 517, 518, 537, 552, 573-574, 577, 587, 615, 622, 662, 666.

Indifférence : 63, 70, 550, 765.

Influences : 37, 38, 89, 40, 41, 46, 71, 128-137, 412-415, 656-663, 717.

Invective : 55, 170, 294-299, 316, 318, 351, 559, 569, 631, 717, 750-752.

Irlandicité, 'celticité' : 40, 64, 83, 85, 105, 113, 123, 211-212, **214-390**, 392, 400-412, 419, 421, 438-439, 440-442, 472, 484-485, 537, 541, 542, 555, 573, 577-578, 583, 612, 615, 653, 660, 681, 714, 727, 752.

Isotopie : 20, 22, 27, 29, 32-33, 138, 140, 141, 149-152, 165, 171-173, 215-216, 221-222, 325, 395-396, 564, 565, 654-655, 667, 704, 752, 760.

Je : 24, 48, 50, 60, 172, 187-188, 189, 190, 216, 224, 240, 248-249, 325, 395, 421-423, 429, 447, 470-471, 473-474, 486-487, 553, 587, 595-596, 603-604, 682, 684, 701-702, 708-709, 722.

Jeu : 64, 79, 118, 171, 212, 240, 247, 272, 302, 320-321, 322, 335, 338, 343, 366, 372, 429, 463, 493, 537, 560, 621-623, 631, 691.

Labyrinthe (dédale, voir aussi « orientation » et « poète-guide ») : 12, 58, 70, 73, 85, 88, 252-253, 255, 301-303, 395, 536, 597, 607, 608, 610-611, 621, 630, 662-663, 687-688, 696, 718.

L=A=N=G=U=A=G=E writing: 14-15, 53, 102-103, 119-121.

Lettre: 337, 618-620, 690.

Logos : 21, 22, 23, 29, 31, 166, 169, 172, 180, 679.

Lyrique, lyrisme : 46, 50, 61, 74, 105-106, 172, 178, 179, 187-189, 190, 217, 278, 298, 326, 343, 436, 438, 447, 588, 602, 607, 618, 619, 686.

Main [*'hand'*] : 52, 59, 79, 303-311, 595-596, 608, 755, 757.

Marxisme : 47, 50, 51, 96, 101, 106, 110, 157, 158, 162, 164, 165, 200, 236, 290, 304, 353, 356-357, 377, 378, 380, 392, 418, 419, 425, 433, 465, 487, 499, 517-524, 540, 546, 554, 559-560, 574, 575, 581, 587, 589, 592, 594, 628, 634, 659, 746, 754, 762.

Médiation : 15, 21, 22-25, 135-136, 165, 166, 168-173, 180, 183, 200-201, 211, 221, 333, 378, 398, 399, 416, 490, 517, 526, 531, 572, 608, 631, 679, 686, 691, 712, 717, 744.

Mémoire : 48, 70, 71, 77, 87, 88, 108, 134, 139, 199, 210, 242-243, 286, 322, 323, 338, 355-356, 442, 454, 496, 512-513, 523, 538, 659, 665, 680, 681, 707, 745, 764.

Modernisme : 118, 119, 120, 124, 130, 144, 153, 204, 205, 207, 290, 365, 387, 549, 572, 579, 598, 648, 649, 677-680, 684, 702, 709, 759, 764.

Mondialisme : 44-45, 48, 56, 70, 73, 99, 187, 201, 283, 355, 381-382, 387-388, 410, 449-460,

480-481, 482, 512, 524, 592, 614, 695, 696, 700, 714, 735.

Multivalence (voir « plurivalence »).

Mythe, mythique (style), mythologie : 70, 73, 86, 110, 143, 144-146, 148, 149, 151, 151-156, 205, 230, 241, 244, 245, 252, 258, 273, 274, 275, 305-307, 308, 315, 319, 341, 358, 390-392, 435, 500, 516, 547, 569, 587, 590, 631, 653, 661, 694, 695, 701, 707, 709, 715, 721-728, 729, 733, 735, 762.

Narrativité, narrativisation : 14-16, 53, 79, 178-179, 183-184, 185, 202, 307, 361, 379, 586, 588, 592, 598, 677-680, 686.

Nature : 32, 34, 51, 54, 60, 63, 64, 65, 66, 70, 74, 75, 79, 85, 96, 157, 169, 202, 211, 226, 244-246, 273, 275, 389, **391-579**, 661, 727, 764.

Nature et histoire : 32, 34, 46-47, 58, 73, 75, 96, 236, 395, 396, 425, 467-470, 488, 493-494, 523-524, 530-532, 540-542, 542-544, 553-556, 568-569, 570-571, 576-577, 579, 706-707, 728-730

New Criticism : 39, 116, 190, 206, 234, 631-632.

New Left [*'nouvelle gauche'*] : 44, 54, 56, 60, 72, 131, 133, 211, 286, 309, 516, 546, 627, 715, 745-757.

Nord, *North* : 65, 66, 68, 231, 259, 269, 300, 349, 566, 642, 691.

Nostalgie, *nostos* : 50, 51, 53, 59, 67, 68, 77, 80, 106, 128, 201, 235, 282, 294, 311-315, 336, 353-357, 372, 380, 388, 415, 416, 419, 427, 441, 523, 524, 550, 553, 710, 716, 733, 744.

Old Left : 117, 745-748.

Orientation (voir aussi « poète-guide » et « labyrinthe ») : 62, 68, 72, 75, 77, 87-88, 229, 301, 395, 396, 465, 560, 563, 570, 572-574, 586, 611, 638-642, 660, 687-688.

Ouest, *West* : 65, 72, 75, 125, 143, 223, 225, 230, 274, 280, 335, 349, 419, 438-439, 444, 445, 462, 482, 494, 498, 500-501, 515, 528, 537, 640, 652-654, 661-662, 727, 734, 735-736, 760.

Oxymore : 170, 227, 345, 426, 429, 435, 464, 475, 565, 631, 656, 676, 679, 730.

Paganisme : 301, 342, 357-358, 407, 408, 439, 440-442, 445, 455-456.

Palimpseste : 78, 138, 318, 440, 518.

Passé (rapport au présent et au futur) : 62, 65, 70, 76, 80, 114-115, 137, 162, 175, 177, 243, 252, 312, 356-367, 368, 505, 515, 523-524, 550, 553-556, 593, 656-659, 663, 679-680, 692-693, 696, 746.

Pastorale : 53, 66, 87, 389, 393, 395, 400, 416, 417, 472, 506, 507, 529, 534, 543, 546-547, 549, 551, 552, 555, 556, 702, 705.

Paysage : 401-403, 445, 456, 463, 486, 541, 553, 578.

Pensée orientale : 56, 379, 481, 489, 754.

Persona : 145, 240, 259, 297, 315, 333, 367, 492, 531, 619, 622, 664.

Performatif : 56, 73, 108, 429, 502, 513, 587, 613, 669, 677, 699, 744-745, 752.

'Plurivalence' : 400, 416, 417, 421, 453, 464, 491, 503, 521-522.

Poésie

_____ et action : 109, 131-132, 170, 174, 179, 181-182, 196-197, 498, 501, 505, 549, 585, 587, 511 ? 619, 656, 658-659, 664, 683, 699, 727, 731, 744-745, 749.

_____ (idéologie de la) : 169-170, 749.

_____ échec et défaite : 173-178, 252-253, 314-315, 512-513, 636-637, 669-670.

_____ et politique : 108-109, 119-122, 163-164, **166-192**, 197, 579, 611, 628-630, 763-764.

Populisme : 67, 123, 179, 366, 454, 522.

Possible, Potentiel : 77, 89, 459, 482, 516, 564, 569, 570, 604, 683, 735.

Post-coloniales (études et vision) : 106, 117, 137, 167, 428-431, 440, 440-445, 490-491, 524, 542, 760, 762.

Post-modernisme : 118-120.

Pragmatisme, pragmatique : 120, 162, 189, 198, 398, 417, 435, 489, 522-525, 575, 577, 578, 637, 710, 714, 722, 744, 749, 764..

Pureté (et impureté) : 133, 175, 182, 183-184, 185, 190, 196-198, 201, 350, 417, 484-485, 517.

Région, régionalisme : 79, 211, 395, 425, 449, 453, 454, 456-457, 459-462, 463, 466, 506, 512, 565, 566, 576, 709-711.

Réhabilitation des œuvres (la question du Canon) : 115-118, 167-168, 205-206, 364-365.

Résister : 58, 71-72, 83, 127, 156, 159-162, 171, 191, 229, 230, 356, 433, 470, 490-494, 536-538, 549-552, 566-567.

Résultatif (schéma) : 502, 507, 661, 744-745.

Rêve : 85-86, 127, 358, 463, 473, 568, 663, 673, 679, 745.

_____ américain : 56, 71, 166, 201, 217, 322, 329, 346, 408, 445, 504, 516, 642, 652-656.

_____ (cet autre) : 49, 71, 127, 149, 166, 200-201, 212, 244, 392, 396, 445, 522, 528, 542, 549, 555, 568, 576, 578, 619, 650, 655, 723, 748.

Révolution, rébellion : 118, 133, 189, 216, 233, 316, 318, 343, 522, 541, 555, 673, 700, 746.

Révolution : 26, 64, 79, 83, 85, 86, 89, 105, 129, 138, 149, 157, 165, 203, 212, 351, 363, 410, 465, 481, 521, 606, 629-630, 673, 674, 699, 754.

Rire (humour, ironie, parodie, *wit*) : 29, 39, 48, 56, 58, 59, 60, 64, 69, 71, 83, 89, 186, 207, 280, 289, 292, 298, 302, 313, 326-327, 333, 335-338, 355, 361, 369, 372, 373-377, 393, 449, 451, 452, 453, 454, 479, 483, 516, 541, 542, 565, 567, 583, 594, 596, 643, 680, 703, 707, 708-709, 713-714, 736, 738-744, 765.

Romantisme : 24, 47, 61, 126, 129, 130, 141, 193, 210, 212, 222, 224, 225, 234, 332, 334, 380, 389, **391-579**, 392, 395, 398, 402, 403, 408, 412, 414, 415-418, 419, 421, 422, 425-427, 429, 430-438, 441, 442, 443, 445, 455, 456, 466, 471, 476, 488-489, 490, 497, 514-517, 522-524, 537, 542, 544, 558, 560, 575-576, 577-578, 595, 602, 697, 715, 716, 719, 722, 750, 755, 764.

Rouge : 42, 196, 237, 259, 263, 269-270, 343, 344, 345, 381, 384, 392, 396, 404, 464, 490, 491, 492, 500, 501, 504, 505, 543, 551, 565, 576, 620, 633, 637, 653, 664, 707, 717.

Round : 27-28, 32, 109, 225, 250-251, 325, 357, 358-359, 460, 491, 538-539, 548, 570, 652-653, 729, 731.

Solidarité : 21, 37, 52, 63, 65, 66, 77, 87, 95, 125, 128, 265, 270, **399**, 401, 409, 424, 425, 466, 475, 486, 523, 526, 527, 537, 538, 540, 546, 547, 549, 550, 553, 599, 602, 604, 615, 618, 619, 664, 672, 710, 755.

Sud, *South* : 39, 67, 206, 215, 218, 295, 300, 381, 561, 564, 565, 566, 631, 633, 640, 661, 665, 747.

Surréalisme : 15, 170, 523, 675-676, 677.

Syndicalisme révolutionnaire et poésie : 582-583, 596-597, 715, 716, 723-725.

Tall tale : 66, 68, 307-310, 442, 448-454, 599, 654, 708, 744.

Temps : 25-26, 51, 85, 137-138, 247-250, 255, 323, 343, 426, 450, 457, 458, 459, 503-505, 531, 670, 678-680, 704, 726, 766.

Théorie matérialiste du spirituel : 24, 31, 436, 500-502, 517-522, 531, 703-707, 739.

Totalisation, totalité : 146-148, 151-152, 159, 165, 166, 200 ? 327-329, 589, 593, 611, 613-615, 618, 619, 689-691, 707, 720.

Tradition (voir aussi « Continuité ») : 22, 47, 55, 67, 101, 111, 116, 128-129, 132, 140, 184, 222, 265, 307, 316, 342, 345, 363, 364, 381, 432, 495, 505, 566, 582, 588, 620, 631, 635, 667, 672, 696, 709-710, 744, 755, 764.

Transcendantalisme : 101, 152, 431, 441, 578.

Troisième voie poétique : 16, 116-118, 121, 122, 130, 132-133, 203, 549, 572, 677-680, 765-766.

Travail : 52, 65, 73-74, 87, 88, 100, 101, 424, 455, 475, 539, 556-557, 657, 728-736.

Ville : 31, 33, 58, 71, 88, 410, 529, 546, 548-553.

Voix (partage des) : 193, 330-334, 342, 449, 599-600.

- Aaron, Daniel : 202, 203.
 Achille : 28, 637, 694
 Adak, Alaska : 265.
 Africains-Américains : 39, 67, 131, 196, 614, 627, 640, 655, 673, 733, 755.
 Agamben, Giorgio : 26, 282, 482.
 Agassiz (Lake), North Dakota : 498.
 Agassiz, Louis : 498.
 Agrarian, Agrarien : 67, 205-206, 234, 288, 412, 435, 451, 557, 578, 591, 631, 729-730
 Ahab : 216.
 Ajax : 643.
 Alaska : 68, 450, 469, 477, 688.
 Alegria, Claribel : 765-766.
 Aléoutiennes (Îles) : 41, 47, 68, 88, 221, 265, 489, 620, 642.
 Amchitka, Alaska : 40, 68, 88, 469, 610, 681.
American Association of University Professors : 346.
American Federation of Labor : 346, 747, 748.
American Indian Movement : 490
 Amérique latine : 45, 60, 125, 187, 382, 727.
 Amiot-Jouenne, Pascale : 388.
 Amis, Kingsley : 194.
 Amis, Martin : 193-195.
 Amoymon : 109, 369, 441.
 Anchorage, Alaska : 68, 450.
 Andrews, Bruce : 119.
 Années 1930 : 35, 39, 46, 64, 66, 128, 136, 198, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 226, 274, 279, 331, 464, 465, 542, 581, 664, 666, 718, 760.
 Années 1960 : 44, 45, 53, 71, 128, 137, 144, 217, 284, 286, 439, 594, 673, 696, 726, 746, 750, 761.
 Antin, David : 102, 631.
 Antler, David : 101.
 Apollinaire, Guillaume : 33, 472, 513.
 Aquien, Michèle : 26, 53, 375, 643.
 Aragon, Louis : 48, 90, 91, 100, 357-358, 466, 585.
 Aran Islands : 262, 301, 438.
 Ariane : 253, 255, 650.
 Aristote : 183, 187, 584-585, 697.
 Arlington Cemetery : 368, 623.
 Armantrout, Rae : 120.
 Ashbery, John : 272-273, 575.
 Auden, Wystan Hugh : 38, 46, 47, 50, 113, 331, 664.
 Auschwitz : 182.

⁹⁴⁶ Certaines entrées de l'index notionnel et thématique auraient également eu leur place dans celui-ci, puisqu'elles renvoient à des entités historiquement très précises et sont des noms propres. Nous avons donné la priorité à leur contenu notionnel : ainsi *Beat*, *L=A=N=G=U=A=G=E*, *New Criticism*, *New Left* et le nom commun « maccarthysme ».

Quelques noms propres qui reviennent de façon constante ne nous ont pas paru devoir figurer dans l'index, sous peine de l'encombrer inutilement : c'est le cas de « McGrath, Thomas », « Etats-Unis », « Amérique », ou encore « Irlande ».

Le choix de faire figurer aussi des noms qui ne renvoient qu'à une seule référence nous a semblé dans la logique englobante du genre épique tel que le réinterprète McGrath et qui va dans le sens d'un souci des anonymes et d'un parcours de l'espace et du temps.

Les noms précédés d'un astérisque renvoient à des personnages « pseudo-autobiographiques » de McGrath.

Austin, Mary : 709-710.
 Australie : 299, 384, 735.
 Auxeméry, Jean-Paul : 139, 526.
 Azael : 109, 110, 369, 441.
 Bach, Jean-Sébastien : 95, 666.
 Bachofen, Johann Jakob : 575.
 Baez, Joan : 725.
 Bailly, Jean-Christophe : 761.
 Bakhtine, Mikhaïl : 171, 292, 324, 333, 376, 388, 449, 451, 454, 456-457, 458, 516, 576, 594, 599, 736, 759.
 Bakounine : 127, 631.
 Baldwin, James : 72.
 Baléares (Iles) : 44.
 Bancroft, George : 160.
 Barlow, Joel : 147-148.
 Barthes, Roland : 154-156, 555, 715, 725.
Bartleby : 191, 307, 458, 481-482.
 Bataille, Georges : 757.
 Baton Rouge : 39, 63, 66, 88, 206, 259, 270, 271, 561, 564, 565, 631, 633, 665.
 Baudelaire, Charles : 30, 192, 415, 590.
 Beardsley, Monroe : 206.
 Bec, Pierre : 18, 55, 96.
 Beckett, Samuel : 218, 336, 337.
 Beeching, Jack : 45, 97, 113, 226, 283, 284, 317, 321, 343, 366, 376, 412, 413, 442, 477, 514, 605.
 Bell, Derek : 218.
 Belshatsar : 79.
 Benjamin, Walter : 26, 110, 112, 113, 114, 116, 117, 170, 174, 184, 210, 336, 356, 368, 380, 514, 517, 521, 522, 523, 574, 575, 619, 659, 696, 713.
 Bercovitch, Sacvan : 648.
 Berry, Wendell : 395, 417.
 Bevin, Ernest : 697, 698.
Bible (La) : 79, 84, 180, 203, 232, 302, 303, 337, 373-374, 386, 461, 462, 574, 588-589, 683, 692-693.
 Biswas, Soutik : 584.
 Bernstein, Charles : 15, 113, 119, 124, 125, 184, 682, 683, 684, 697, 739, 765.
 Berryman, John : 586.
 Beulah : 373.
 Bischof, Rita : 726.
 Black Hills : 312, 449.
Black Panthers : 44, 196, 754.
 * Blair, Arthur, alias MacLain, alias « Mac » : 40, 41, 58, 69, 72, 76, 296, 298, 319, 383, 384, 385, 445.
 Blake, David Haven : 111, 648, 649.
 Blake, William : 110, 150, 232, 371, 372, 373, 377, 416, 612, 651.
 Blau, Eric : 114.
 Blechman, Max : 721.
 Bloch, Ernst : 438, 478, 523.
 Bloom, Leopold : 299, 393.
 Bly, Robert : 107, 288, 401, 624, 625, 627, 629.
 Blyth, R.H. : 56, 483-484, 487.
 Boileau : 617.
Bollingen Prize : 194.
 Bonafous-Murat, Carle : 402, 484, 485, 617.
 Bonnafé, Alphonse : 295.
 Bonnefoy, Yves : 34, 183.
 Boone, Daniel : 636, 652.
 Boru, Brian : 216.
 Boston : 286, 371, 382, 450, 562, 569, 570.
 Bowen, Elizabeth : 298.
 Boyce, Ed : 346.
 Boyne (bataille de la) : 300.
 Bran : 273, 275, 305.
 Brassens, Georges : 295.

Brecht, Bertolt : 59, 115, 163, 164, 179, 413, 518, 523, 524, 525, 556, 595, 619, 655, 754.

Brentwood, California : 74.

Bretagne (cycle mythologique de) : 358.

Breton, André : 685.

Bridge, The : 18, 161, 226, 571, 659-663.

Bridges, Robert : 612.

Brigades internationales : 38, 130, 270, 637.

Brigitte (Sainte) : 249, 341-342.

Brill, Ernie : 100, 128, 136, 141.

Brinnin, John Malcolm : 91.

Bronx (The) : 296.

Brooklyn : 235, 271, 293-294, 349, 659, 660.

Brooks Brothers : 748.

Brooks, Cleanth : 39, 67, 206, 300, 435.

Browder, Earl : 37, 43.

Brown, Sterling : 91, 664.

Brownson, Orestes : 160-161.

Brunet, François : 432, 445, 446.

Bryant, William Cullen : 128.

Buell, Lawrence : 394, 416, 417, 431, 432, 433, 445, 447, 448, 471, 489.

Buffalo (North Dakota) : 638, 640, 641.

Buhle, Mari Jo : 117, 671.

Buhle, Paul : 38, 99, 117, 128, 129, 746, 754.

Bunyan, John : 50.

Bunyan, Paul : 449.

Burns, Robert : 129, 330, 331, 337.

Bush, George W. : 114, 115, 584, 644, 748.

Bushnell, Horace : 160.

Byron (George Gordon Noel, lord) : 129, 416, 696-697.

Cadillac : 71, 493, 748.

Cafaro, Philip : 434.

Cage, John : 393.

Caïn : 79.

* Cal : 58, 63, 67, 76, 83, 339, 554, 557, 582, 622, 713, 714, 715, 716, 718, 719, 720, 723, 732, 736.

Caldwell, Erskine : 424.

Calgary : 723.

California Quarterly (publication): 43, 122, 131, 751.

Californie : 51, 74, 141, 246, 635, 639, 653, 666, 710, 717, 718, 753.

Camõens : 41, 592.

Canaan : 166, 456, 505.

Canada : 36, 343, 464.

Canaries (Iles) : 44.

Cantos, The : 36, 136, 138, 144, 158-159, 172, 179, 194, 322, 578, 588, 604, 760.

Cape Wrath (Écosse) : 298, 452.

Cardona-Hine, Alvaro : 58, 71, 91, 681.

Carlyle, Thomas : 434, 578.

Carson, Ciaran : 237, 310-311.

Carver, Raymond : 90.

Cascades (The), chaîne de montagnes : 426.

* Cassidy : 68, 470, 643.

Castro, Fidel : 584, 585.

Caudwell, Christopher : 24, 41, 151, 413, 519, 671.

 Cazé, Antoine : 1, 2, 15, 20, 168, 190, 243, 337, 418, 474, 497, 548, 549, 566, 592, 617, 619, 633, 653.

Celan, Paul : 598.

Central Intelligence Agency (C.I.A.) : 97, 530, 761.

Chaillou, Michel : 764.

Cham : 109, 369, 441, 634.

Chaucer, Geoffrey : 125.

 Chester Fritz Library, University of North Dakota, Grand Forks: 1, 15, 216, 277, 624, 770.

Chelsea (quartier de Manhattan) : 40, 69, 296, 316, 319, 384.
 Chicago : 129, 528, 720, 733, 766.
 Chieftains, The : 218.
 Chili : 48, 56, 707.
 Chine : 16, 56, 144, 321, 481, 508, 584, 706.
 Chippewa (Indiens) : 45, 113.
 Cholokhov, Mikhaïl : 585.
 Christ ⁹⁴⁷ : 282, 283, 314, 361, 367, 375, 376, 387, 408, 493, 494, 538, 651, 732, 736, 737.
 Churchill, Winston : 43, 698.
Christian Front : 40, 284.
 Ciardi, John : 91.
City Lights (éditeur) : 750.
 Cimino, Mike : 42, 90, 93.
 Clare, John : 547, 575.
 Clarendon Lectures : 235.
 Clark, William : 516, 734.
 Clausewitz, Karl Von, : 68, 698.
Coastlines (publication) : 115, 122, 131.
 Coen (Ethan and Joel) : 355.
 Cohen, Jean : 30, 31, 298, 740.
 Cohen, Marty : 103, 104-107, 112, 126, 152, 288.
 Cohen-Cheminet, Geneviève : 631, 677.
 Colby College, Maine : 40.
 Coleridge, Samuel Taylor : 434, 439, 466, 571, 578, 677, 717.
 Colmcille : 485.
 Connolly, James : 220, 346, 361, 408, 719.
 Colomb, Christophe : 335, 650.
 Combe, Dominique : 34, 178, 180, 181, 183, 185, 188, 189, 192, 240, 588.
 Commune de Paris (La) : 20, 21, 113, 203.
Communist Party of the USA, CPUSA : 16, 21, 35, 37-40, 43, 55, 60, 104, 113, 130, 137, 181, 196, 198, 200-201, 203, 204, 207, 208, 211, 221, 245, 285, 384, 460, 520, 522, 542, 545, 579, 581, 582, 614, 647, 655, 666, 671, 709, 711, 714, 721, 726, 738, 754, 763.
 Confucius : 43, 56.
 Connellan, Leo : 586.
 Conort, Benoît : 240.
 Conrad, Joseph : 466.
 Copland, Aaron : 666.
 Copper Canyon Press : 209.
 Cooper, Fenimore : 433, 514-517.
 Corée du Nord : 201, 584, 706.
 Cortazar, Julio : 708.
 Costello, Ky (gangster) : 319.
 Coeur d'Alène : 559.
 Coughlin, Father : 40, 284, 366.
 Cowley, Malcolm : 91.
 Crane, Hart : 18, 39, 46, 92, 103, 130, 161, 163, 184, 226, 513, 560, 571, 640, 649, 659-663, 760.
 Crane, Stephen : 47, 221.
 Craven, Margaret : 538.
 Crazy Horse : 21, 45, 137, 490, 492-495, 499, 545, 695.
 Creeley, Robert : 1, 91, 688.
 Crockett, David : 636, 654.
 Cronos : 570.
 Cuba : 530, 531, 584.
 Cuchulainn : 224, 408.
 Cummings, Edward E. : 91, 513.
 Curran, Joseph : 41, 747.
 Custer, George Armstrong : 493, 654, 678, 733.

⁹⁴⁷ L'entrée « Jésus » est distincte et renvoie à l'image *Wobbly* du Christ.

Dakota du Nord : 2, 12, 15, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 45, 52, 54, 55, 57, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 88, 89, 93, 94, 96, 98, 104, 107, 111, 123, 137, 139, 141, 223, 230, 231, 241, 243, 249, 250, 254, 255, 259, 270, 274, 289, 291, 301, 307, 313 ? 335, 343, 359, 365, 366, 381, 388, 400, 407, 409, 410, 439, 443, 455, 456, 459, 460, 461, 462, 463, 481, 482, 489, 491, 498, 503, 505, 507, 511, 513, 525, 538, 549, 553, 555, 558, 560, 561, 565, 566, 568, 581, 692, 610, 634, 640, 641, 646, 688, 691, 695, 700, 706, 709, 711, 723, 764, 766.

Dakota du Sud : 490, 496.

Dalton, Roque : 191.

Dana, Richard Henry : 433.

Daniel, Julius : 747.

Daniel (Livre de) : 79.

Dante (Durante Alighieri dit) : 142, 143, 148, 246, 352, 371, 474, 593, 616, 689, 701, 702, 703, 704, 705, 707.

Darcy, Sam : 40.

Darras, Jacques : 12, 99, 100, 102, 120, 125, 129, 185, 195, 573, 579, 657, 658, 759.

Darwin, Charles : 401, 480, 497-498, 635, 729.

Davidson, Michael : 124, 127, 222, 620, 682.

Davies, Kevin : 764.

Davis, Angela : 44, 628, 746.

Davis, Ben : 208.

Dead Kingdom (The) : 235, 263, 276-277, 278, 294, 325-326, 328, 402, 411.

Dedalus, Stephen : 253, 255, 301.

* Dee, Bill : 75, 76, 77, 80, 289, 443, 444, 445, 446, 547, 559, 594, 595, 598, 622.

Deguy, Michel : 20, 102, 185, 588, 603.

Delay, Florence : 444, 491, 493, 494.

Deleuze, Gilles : 138, 203, 379, 419, 424, 433, 485, 486.

Deluy, Henri : 91.

Densmore, Frances : 507.

Dépression de 1929 : 74, 131, 266, 455.

Derg (Lough) : 269, 344.

Derricke, John : 217.

Descartes, René : 424.

Des Pres, Terrence : 36, 37, 38, 43, 97, 106, 124, 131, 192, 227, 295, 298, 299, 332, 340, 357, 386, 387, 412, 424, 451, 452, 454, 455, 518, 519, 521, 524, 538, 589, 612, 616, 617, 648, 677, 727, 738, 739, 741, 743, 744, 749.

Diaper, William : 42, 592.

Dickinson, Emily : 163, 534, 617.

Dieu (*God*) : 68, 78, 83, 84, 94, 95, 110, 142, 143, 145, 156, 161, 206, 233, 239, 241, 244, 249, 250, 266, 268, 274, 275, 279, 294, 299, 305, 306, 309, 314, 317, 338, 340, 341, 362, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 377, 378, 386, 393, 407, 408, 424, 441, 443, 453, 456, 496, 519, 521, 540, 547, 572, 590, 601, 603, 633, 634, 638, 639, 642, 644, 645, 646, 647, 671, 672, 691, 692, 693, 704, 731, 732, 735, 736, 737, 738, 743, 751.

Dille, Roland : 2, 42, 769.

Dilys, Alexandre : 409.

DiPalma, Ray : 2, 92, 215, 239, 458, 551.

Diogène : 158.

Di Piero W. S. : 108, 109, 110, 517, 521, 590, 715.

Dobzynski, Charles : 92.

Doctorow, E.L. : 285.

Dominique, François : 102, 103, 322.

Dorn, Edward : 125, 138, 146, 170, 188, 189, 588, 590, 621.

Dos Passos, John : 49, 445.

Dostoïevski, Fiodor : 737.
 Doyle, Joe : 40, 296, 319, 347, 384, 622, 747.
 Dreyfus (affaire) : 203.
 Dryden, John : 717.
 Dubofsky, Melvyn : 273, 346, 445, 559, 585, 596, 597, 598, 652, 709, 711, 715, 716, 717, 719, 720, 722, 723, 725, 728, 753.
 Duck, Stephen : 42.
 Dumortier, François-Xavier : 409.
 Duncan, Robert : 22, 620.
 Duns Scot : 485.
 DuPlessis, Rachel Blau : 181.
 Durand, Gilbert : 225, 247, 248.
 Durcan, Paul : 292, 327, 361, 362, 363, 446.
 Dylan, Bob : 101, 632, 633, 753, 754.
 Eberhart, Richard : 91.
Ecclésiaste : 340.
 Eco, Umberto : 237, 246.
Economist, The : 200, 201.
 Écosse : 194, 221, 298, 333, 374, 379, 485.
 * Ed : 74, 289, 290.
Eddas : 37, 193.
 Eden : 157, 158, 222, 505, 547, 572, 576.
 Edgeworth, Maria : 309.
 Eisenhower, Dwight : 182, 233, 370, 647, 654, 752.
 Eisenstein, Serge : 585, 685, 686, 744.
 Élan Noir (*Black Elk*) : 499-504.
 Eliade, Mircea : 693.
 Eliot, Thomas, Stearn : 41, 52, 102, 103, 125, 130, 144, 145, 146, 149, 152, 153, 161, 163, 182, 204, 213, 245, 269, 317, 331, 332, 434, 582, 675, 702.
 Élisabeth 1ère : 217.
 Ellis, Peter Berresford : 225, 233, 242, 243, 249, 268, 269, 306, 311, 319, 327, 340, 344, 345, 351, 407, 421.
 Eluard, Paul : 196, 552.
 Elzévir, Luis : 449.
 Emerson, Ralph Waldo : 142, 143, 144, 159, 432, 443, 445, 460, 478, 701.
 Emmet, Robert : 408.
Énéide : 638, 653.
 Engel, Bernard F. : 459, 460, 461.
 Engels, Friedrich : 101, 109, 163, 328, 409, 465, 523, 581, 612, 613, 635, 703.
 Ensenada (Mexique) : 69, 383, 385.
 Epona : 421, 424.
 Eris : 575.
 Ertel, Rachel : 40, 285, 409.
 Espagne : 41, 44, 125, 130, 208, 316, 319, 363, 380, 407, 549, 579, 637, 664, 688, 719, 752, 760.
 Estes, Sleepy John : 668.
 Estyn Evans, E. : 330.
 Europe (continent) : 38, 67, 120, 122, 208, 219, 234, 241, 254, 319, 381, 433, 434, 515, 577, 616, 625, 635, 666, 754.
Europe (publication) : 91, 92, 418, 438, 478, 523, 526, 726.
 Euterpe : 292.
 Evans, Steve : 120, 121, 761, 764.
 Fargo : 35, 37, 38, 42, 93, 345, 371, 461, 465, 498, 605, 641, 710.
Fargo (film) : 355.
 Farragut, David Glasgow : 383, 384.
 Farrell, James T. : 317, 364, 403.
 Fauchereau, Serge : 394, 483, 742, 769.
 Faulkner, William : 151, 187.
 Fearing, Kenneth : 46, 91, 243, 315, 542, 543.
Federal Bureau of Investigation : 490, 697.
 Feinstein, Elaine : 139, 184.
Fenian Brotherhood : 343.
 Ferguson, Samuel : 247.

Ferguson, Thomas : 247.
 Ferlinghetti, Lawrence : 91, 750.
 Fiedler, Leslie : 495.
 Fierobe, Claude : 337.
 Filipetti, Aurélie : 389.
 Fingal (North Dakota) : 340.
 Finley, Ian Hamilton : 340.
Finnegans Wake : 84, 221, 237, 246, 296, 300, 327, 328, 374.
 Fitts, Dudley : 91.
 Fitzgerald, Robert : 91.
 Fletcher, Angus : 534, 571, 572, 575, 576, 578, 616.
 Flint, Roland : 731, 732.
 Flynn, Elisabeth Gurley : 346, 714, 719, 725.
 Foley, Barbara : 202, 203, 204, 205, 206, 207.
 Forché, Carolyn : 763.
 Ford (constructeur automobile) : 36, 464, 554, 589.
 Ford, John : 335, 713.
 Forster, E.M. : 448.
 Foster, William Z. : 38, 635.
 Foucault, Michel : 169, 191.
 Fourier, Charles : 574, 575.
 France : 48, 92, 93, 99, 208, 358, 380, 407, 416, 719.
 Franco, Bahamonde Francisco : 316, 363, 760.
 François d'Assise (Saint) : 522, 570.
 Frazer, J.G. : 245.
 Freise, Kathy : 93, 99.
 Freneau, Philip : 128, 505.
 Freud, Sigmund : 203, 289, 679.
 Friedlander, Benjamin : 184, 761.
 Friedrich, Hugo : 181.
 Friel, Brian : 265.
 Fritzell, Peter : 448.
Frontier : 307, 308, 448, 453, 462, 515, 655, 729, 730.
 Frost, Robert : 46, 92, 144, 394, 395, 539, 556-557, 583, 655.
 Frumkin, Eugene : 91, 122.
 Frye, Northrop : 291, 302.
 Fuchs, Eduard : 116, 117, 659.
 Fukuyama, Francis : 160.
 Funaroff, Sol : 91.
 Gaëls : 306, 310, 342.
 Gaïa : 341, 570.
 Gall (chef indien) : 493.
 Gallipoli : 384.
 Gamarra, Pierre : 92.
 Gass, William : 710.
 Gavronsky, Serge : 102, 103, 322.
 Gazit, Chane : 463.
Genèse : 85.
 Genet, Jean : 284, 290.
 Genette, Gérard : 102, 287, 318, 531, 554, 555, 598, 680, 692.
 Georgakas, Dan : 100, 117, 128, 136, 140, 141, 615, 715, 748.
 Geronimo : 105, 137, 273, 493, 623.
 Gershoren, Sid : 91, 126.
 Gershoren Novak, Estelle : 42, 114, 122, 222, 538, 629, 750, 764.
 Gibbons, Reginald : 36, 37, 38, 43, 44, 97, 106, 113, 124, 192, 227, 295, 299, 310, 332, 357, 386, 387, 412, 424, 518, 519, 520, 521, 524, 538, 589, 613, 616, 617, 627, 677, 727, 738, 739, 744, 749, 763.
 Gilman, Benjamin Ives : 507.
 Ginsberg, Allen : 53, 54, 56, 91, 101, 103, 138, 144, 163, 222, 309, 361, 379, 542, 543, 544, 582, 583, 617, 622, 749, 752.
 Giraldus Cambrensis : 227.

Giraud, Eric : 684.

Glacier Peak, Washington : 426.

Gleize, Jean-Marie : 185, 197, 334.

Glendalough : 268.

Glissant, Edouard : 151, 162, 186, 187, 386, 388, 524, 636, 638, 642.

Gloucester, Massachusetts : 100, 193, 199, 596, 619.

Gobi (Désert de) : 379.

Gog : 233.

Gödel, Kurt : 571.

Goethe, Johann Wolfgang Von : 424, 434.

Gold, Mike : 666.

Goldring, Maurice : 408, 412.

Gómez, Manuel : 130.

Gordon, Don : 43, 58, 71, 115, 131, 209, 272, 273, 492, 543, 625, 663, 674, 763.

Gourfinkel, Nina : 227, 594.

Graham, Billy : 370.

Gramsci, Antonio : 520, 521.

Grande-Bretagne : 41, 217, 236, 322.

 Grandes Plaines, les (*Great Plains, the*) : 76, 112, 138, 141, 256, 288, 313, 335, 442, 469, 489, 644, 707.

Grand Forks : 2, 38, 66, 87, 625.

Grapes of Wrath, the : 101.

Grateful Dead : 753.

Graves, Robert : 244, 245, 303, 441, 442, 653.

Great Northern (compagnie de chemins de fer) : 35.

Grèce : 44, 48, 56, 78, 394, 550, 630, 694-700, 708.

Greenwich (G.B.) : 270, 271.

Gregory, Horace : 316.

Greimas, Algirdas Julien : 32, 33.

 Groupe μ : 20, 21, 22, 26, 29, 165, 166, 168-173, 215.

Guadalajara (Mexique) : 272-273, 700.

Guattari, Félix : 203, 379, 485-486.

Guérin, Daniel : 41, 747, 748.

Guerre

 _____ civile en Espagne : 38, 41, 125, 270, 363, 402, 549, 579, 664, 688, 752, 760.

 _____ de Corée : 14, 44, 50, 182, 528, 627, 644.

 _____ froide (*Cold War*) : 14, 15, 16, 114, 140, 202, 203, 204, 207, 208, 285, 370, 371, 385, 389, 394, 507, 540, 584, 635, 637, 688, 695, 697, 700, 755, 760.

 _____ mondiale

 _____ (Première) : 47, 445, 455, 709, 719.

 _____ (Seconde) : 48, 223, 410, 450, 558, 637, 642, 670.

 _____ (Après-) : 70, 72, 73, 131, 196, 222, 226, 227, 285, 317, 335, 445, 516, 538, 549, 589, 614, 635, 692, 696.

 _____ (Avant-) : 546, 746.

 _____ de Sécession : 35, 384, 749.

 _____ du Vietnam : 14, 44, 54, 164, 222, 543, 627, 746, 755.

Guevara, Ernesto (dit Che) : 110, 155, 328, 635.

Guglielmi, Joseph : 19.

Guibert, Pascale : 291.

Guthrie, Woody : 16, 101, 156, 227, 232, 642, 721.

Hadès : 273, 341, 630.

Hagerty (Father) : 585.

Hall, Donald : 132, 156, 625.

Hall, Gus : 201.

Hamburger, Käte : 189, 224.

Hamill, Sam : 93, 131, 316, 340, 488, 588, 604, 628, 635, 655.

Hammett, Dashiell : 41, 620.

Hamon, Philippe : 342, 740, 743, 744.

Hardy, Thomas : 433.

Haywood, Big Bill : 445, 635, 725.

Heaney, Seamus : 434, 484.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : 127, 161, 162, 186, 248, 448, 467, 469, 588-596, 612, 637, 701.

Heisenberg, Werner Karl : 378.

Herder, Johann Gottfried : 424.

Hérodote : 100.

Hésiode : 575.

Hespérides (Jardin des) : 274.

Hikmet, Nazim : 168.

Hill, Joe (Joel Emmanuel Hägglund alias) : 90, 163, 346, 666, 720, 725, 742, 753.

Hines, Jack : 347.

Hiroshima: 51, 86, 182.

Hitler, Adolf : 38, 411, 698.

Hjelmslev, Louis : 148.

Hocquard, Emmanuel : 280, 353, 355.

Hokenson, Jan : 583.

Hollywood : 137, 494, 652, 653.

Holquist, Michael : 600, 601, 602.

Holscher, Rory : 290.

Homestead Act : 35.

Hopis : 73, 88, 89, 103, 109, 110, 151, 153, 154, 155, 326, 369, 392, 440, 491, 499, 500, 504, 506, 507, 508, 509, 512, 513, 514, 518, 519, 520, 521, 569, 587, 598, 661, 666, 691, 709, 713.

Horace : 594.

Houlihan, Kathleen ni : 249, 250, 335, 359, 360.

House Un-American Activities Committee (HUAC) : 42, 70, 106, 112, 149, 346, 370, 632, 648, 667, 727, 762.

Houston, Cisco : 43, 71, 227, 232, 249, 620, 628, 642, 644, 664, 667, 672, 721.

Howe, Fanny : 541.

Howe, Susan : 113, 120, 252, 619.

Hughes, Kathleen : 485.

Hughes, Langston : 130, 664, 760.

Hugo, Richard : 58.

Hugo, Victor : 338, 720.

Hurwitz, Leo : 42.

Huxley, Aldous : 52.

I-Ching : 753.

Ignatow, David : 58.

Iliade : 37, 180, 262, 352, 353.

Industrial Workers of the World (I.W.W., Wobbly, -ies): 48, 52, 60, 63, 113, 129, 333, 339, 346, 349, 360, 445, 510, 524, 582, 583, 585, 596, 597, 598, 622, 637, 666, 675, 687, 688, 691, 694, 709-738, 744, 753.

Inde : 513, 583-584.

Industrial Worker, The (publication) : 604, 714, 717.

Inrockuptibles, Les (publication,) : 90.

Irish Republican Army : 353.

Irlandais-Américains : 226, 232, 284-285, 296, 346, 347, 348, 350, 351-353, 371, 409, 491, 660, 692.

Irlande (cycle mythologique d') : 233, 315.

Iroquois : 517, 523, 703.

Israel: 42, 373, 644.

Italie : 74, 271, 295, 382.

* Irwin, Warren : 39, 41, 47, 63, 67, 69, 116, 224, 279, 554, 582, 615, 627, 663, 664, 667, 668, 669, 670, 678, 681, 702, 727.

Izzo, Jean-Claude : 698.

Jackson, Andrew : 662.

Jacobson, Dale : 115, 149, 223, 248, 303, 413, 440, 489, 711, 754, 764, 769.

Jacquín, Danielle : 324.

Jakobson, Roman : 53, 170, 187, 192, 572.

Jarrell, Randall : 91.

Jdanov, Andreï : 763.

Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter *dit*) : 617.

Jeffers, Robinson : 146, 313, 332, 379, 488, 489..

Jefferson Airplane : 753.

Jefferson, Thomas : 111, 138, 206, 460, 507, 648, 649.

Jenkins, Louis : 164, 685.

* Jenny : 75, 455, 594, 724, 756.

Jésus : 83, 84, 161, 275, 307, 332, 339, 342, 360, 377, 408, 643, 644, 736-738..

Jones, David : 43, 99-100, 573, 604.

Jochmann,, Carl-Gustav : 210.

Johnny Appleseed (John Chapman alias) : 450.

Joris, Pierre : 631, 677.

Jouvenel, Renaud de : 91, 92.

Joyce, James : 37, 116, 124, 190, 204, 237, 246-247, 252, 253, 280, 288, 291, 292, 298, 299-300, 327, 328, 334, 338, 380, 393, 412, 421.

Juárez (Mexique) : 512.

Kansas : 461, 561, 565, 723.

Kavanagh, Patrick : 272, 351.

Kearney, New Jersey : 40, 73, 296, 690

Kearney, Richard : 382; 383.

Keats, John : 193, 434, 571.

Kells (Livre de) : 237, 676.

Kelly (gangster) : 201.

* Kelly : 348.

Kelly, Oisín : 385.

Kennebec (River) : 40, 219.

Kennebunkport, Maine : 562, 570.

Kennedy, John Fitzgerald : 232, 233, 371, 761.

Kennedy, Sam : 58.

Kenyon College, Ohio : 206.

Kerouac, Jack : 53, 664, 752.

Kerry (Comté de), Irlande : 215, 267, 381.

Kevin (Saint) : 268.

* Keyes : 348, 349, 707.

Kiesel, Stanley : 91.

King, B.B. : 674.

King, Carol Weiss : 674.

Khlebnikov, Vélimir : 451, 685, 686.

Komintern : 39.

Kramer, Aaron : 131.

Khrouchtchev, Nikita : 204.

La Farge, Peter : 672.

* La Fleur, Looie : 81.

La Fontaine, Jean de : 415, 617.

Lalande, André : 396, 485.

Lambrakis, Gregorys : 696.

Langland, William : 124.

Lattimore, Richmond : 91.

Laugier, Sandra : 432.

Lawrence, David Herbert : 137, 433, 450, 497, 514.

Lawrence, Massachusetts : 346, 725.

Le Carré, John : 479.

Léger, Ferdinand : 31.

Le Goff, Jacques : 679.

Lemke, William : 366

Lénine : 109, 194, 204, 227, 382, 409, 460, 520, 594, 634, 649, 702.

Léon XIII : 346.

Leopold, Aldo : 489.

Leroi Jones, Everett : 72.

LeSueur, Meridel : 58, 112, 115, 137, 671.

Léthé : 73, 117.
Levellers : 465.
 Levertov, Denise : 91.
 Levine, Philip : 102, 763, 769.
 Lévi-Strauss : 413, 726.
 Lewis, Meriwether : 516, 734.
 Lewis, Richard : 506.
 Lewis, R.W.B. : 141, 159, 160, 161.
 Leyris, Pierre : 360.
 Lindsay, Vachel : 90, 92, 742.
 Lipton, Lawrence : 750.
 Lîr, Mananann, Mac : 273, 275.
 Lisbon, North Dakota : 34, 80, 255, 257, 592, 593.
 Lisbonne : 34, 44, 80, 83, 86, 255, 256, 257, 592.
Little Red Songbook : 48.
 Longfellow, Henry Wadsworth : 92, 167.
 Lorca, Federico Garcia : 150, 675.
 Los Angeles : 21, 42, 62, 64, 69, 71, 72, 73, 74, 77, 80, 88, 114, 115, 122, 141, 209, 211, 254, 270, 271, 272, 321, 394, 545, 548, 549, 553, 570, 606, 639, 646, 678, 751, 764.
 Los Angeles State College : 42, 106, 115, 646.
 Louisiana State University : 39, 88, 206, 259, 300, 564.
 Louisiane : 39, 63, 66, 259, 300, 564-565, 633, 666, 678, 726.
 Lovejoy, Arthur O. : 422, 425, 426, 427, 523.
 Lowell, Amy : 625.
 Lowell, James Russell : 160, 161, 167.
 Lowell, Robert : 103, 586.
 Lowenfels, Walter : 58, 91, 92, 125, 131, 132, 133, 134, 136, 231, 232, 587.
 Lowry, Malcolm : 277, 687-688.
 Löwy, Michael : 112, 356, 357, 380, 417, 517, 521, 522, 523, 524, 574, 575, 659, 721.
 Luddite : 287.
 Lugh Lamhfhada : 306.
 Luxemburg, Rosa : 121, 354.
 Lycomède : 630, 694, 695.
 Lyell, Charles : 497.
 Lyons, Richard : 233.
 Lyotard, Jean-François : 202, 427, 442.
Mabinogion : 263.
 * Mac : voir « Blair ».
 McAloon, Al : 220.
 McCaffery, Steve : 121.
 McCarney, Joseph : 160.
 McCarthy, Cormac : 381.
 McCarthy, Joseph : 114, 226, 284, 371, 376, 404, 648, 664.
 McCorkle, James : 619.
 MacDiarmid, Hugh : 104, 194, 195, 328, 332, 333, 360, 363, 365, 379, 431.
 McGann, Jerome : 14, 15, 697.
 McGrath, Alice : 42, 72, 74, 75, 77, 255, 394, 494, 506, 511, 552, 620, 694.
 McGrath, Eugenia (Genya) : 45, 72, 74, 75, 77, 255, 394, 494, 506, 511, 552, 620, 694.
 McGrath, James (père de T.McG) : 365, 719.
 McGrath, * Jimmy : 41, 48, 50, 63, 65, 69, 76, 223, 224, 225, 229, 406, 620, 663, 664, 667, 668, 669, 678, 702.
 McGrath, Marion (* Marian) : 39, 66, 67, 68, 69, 70, 75, 76, 87, 137, 259, 344, 403, 473, 616, 642, 655, 693..
 McGrath, Tomasito : 20, 44, 54, 55, 57, 59, 80, 85, 87, 281, 616, 620, 651.
 Macherey, Pierre : 212.
 * Mc Joseph : 74, 607.
 McKenzie, James : 333.
 Mac Leish, Archibald : 91, 331, 719.
 Mac Low, Jackson : 119, 120.

MacNeice, Louis : 272, 291.

Macpherson, James : 321, 578.

Madison, James : 507.

Magog : 235.

Mahazael : 110, 369, 441.

Mahon, Derek : 382, 483.

Maignant, Catherine : 341, 342.

Maine : 40, 67, 88, 474.

Mainstream (publication) : 131, 207, 416, 726.

Malebolge : 352, 701.

Malick, Terrence : 687.

Mallarmé, Stéphane : 34, 127, 172, 177, 178, 179, 181.

Manchette, Jean-Patrick : 674.

Mandan, North Dakota : 265.

Mangan, James Clarence : 252, 253.

Manhattan : 40, 208, 470, 606, 643, 747.

Mao Zedong : 20, 110, 198, 199, 635, 655.

Maple River (North Dakota) : 35, 269, 344, 414, 469, 515, 516, 706.

Marcuse, Herbert : 60, 203, 523.

* Marian, Marion : voir « McGrath, Marion ».

Mariategui, José Carlos : 523.

Marie, Jean-Jacques : 227.

Marivaux : 442.

Markale Jean : 236, 240, 247, 263, 268, 374.

 Marsh Street (Los Angeles) : 21, 62, 63, 72, 75, 80, 321, 545, 549, 550, 552, 553, 554, 555, 626, 690.

Marshall (Plan) : 206-207.

Martinson, David : 1.

Marvell, Andrew : 150.

 Marx, Karl : 60, 66, 100, 101, 109, 113, 119, 121, 127, 151, 156, 158, 161, 162, 164, 165, 195, 200, 222, 232, 236, 248, 297, 316, 345, 409, 418, 445, 460, 461, 465, 487, 518, 521, 522, 560, 581, 587, 589, 592, 612, 613, 615, 618, 628, 631, 634, 635, 649, 659, 680, 683, 737, 746, 754.

Marx, Leo : 431, 434, 476, 529, 546, 549, 553.

Masses (publication): 207.

Masses and Mainstream (publication) : 131.

Masters, Edgar Lee : 91.

Matchie, Thomas : 460, 461, 499, 506-509, 510, 512.

Maud, Ralph : 194, 199.

Maulpoix, Jean-Michel : 240, 598, 665, 671.

Mayer, Bernadette : 764.

Medicine Bow, Wyoming : 562, 569, 570.

Medvedev, Roy : 204.

Meany, George : 654, 748.

Melville, Herman : 252, 432, 476, 481, 482, 620, 649.

Memphis : 562, 569, 660.

Mencken H.L. : 317.

Merer, Harry : 681.

Merrill, James : 104.

Merwin, William : 58.

Mexique : 69, 125, 272-273, 295, 298, 383, 385, 445, 600, 716.

Meyers, Bert : 91.

Middle West, Midwest : 46, 53, 58, 59, 90, 93, 129, 365, 459, 570.

Mihopoulos, Effie : 189.

Mikowski, Sylvie : 313, 324.

Mile Espain : 306, 310.

Miller, Henry : 450, 751.

Miller, Prairie : 137.

Millet, Jean-François : 433.

Milton, John : 150, 372, 373.

Minneapolis : 45, 490.

 Minnesota : 2, 37, 42, 45, 86, 201, 268, 592, 710.

Minnesota State University, Moorhead : 2, 38, 42, 625, 769.
 Minot (North Dakota) : 76, 137, 332.
 Minotaure : 73, 253, 696.
 * Mintz (Mrs.) : 219, 221.
 Mississippi (River) : 36, 161, 271, 383, 454, 461, 562, 563, 564, 565, 566, 568, 569, 661, 706.
 Missouri : 225, 265, 270, 271, 516, 696.
 Mistral, Frédéric : 456.
 Mithra : 718.
 Mobile, Alabama : 270, 271, 272.
 Mobile (Primum) : 703, 707.
Moby-Dick : 100, 432, 476.
 Monmouth, Geoffrey de : 274, 331.
 Montague, John : 217, 234, 235, 237, 251, 252, 276, 277, 278, 287, 292, 294, 295, 312, 313, 318, 320, 325, 326, 328, 329, 335, 338, 361, 365, 402, 411, 485.
 Montana : 282, 444, 445, 449, 461, 466, 533, 710.
 Moore, Christy : 299, 363.
 Moore, Michael : 749, 762.
 Moorhead : 37, 42, 86, 592, 605.
 Moos, Michael : 230.
 Morgan, Lewis : 523, 703.
 Morris, William : 173, 193, 287, 414, 738, 739.
 Morton, Jerry Roll : 666, 667, 689.
 Moscou : 38, 361, 362, 445, 480, 521.
 Moxley, Jennifer : 121.
 * Mulcahy (Father) : 325, 377, 384.
 Muldoon, Paul : 234, 235, 237, 242, 247, 249, 252, 258, 263, 272, 276, 280, 288, 290, 291, 298, 299, 303, 307, 309, 310, 320, 324, 327, 328, 329, 334, 335, 338, 388, 426, 438, 439.
 Münster, Arno : 438, 478.
 Mur de Berlin : 159, 514, 613, 761.
 Mussolini : 38.
 Nagasaki : 86.
 Nancy, Jean-Luc : 127, 165, 166, 571, 602, 603, 604, 722, 725, 726, 735, 755, 757, 761.
 Narcisse : 574.
 Nash, Ogden : 91.
National Maritime Union : 40, 384, 747.
National Union of Social Justice : 366.
 Nativité : 84, 334, 386, 387, 547.
 Neihardt, John : 491, 499, 500, 501, 503.
 Nelson, Cary : 19, 125, 126, 127, 201, 573, 659, 660, 665, 674, 759, 760, 763, 764.
 Neruda, Pablo : 45, 48, 54, 56, 59, 99, 100, 101, 125, 126, 163, 164, 179, 184, 190, 194, 273, 290, 431, 466, 585, 604, 610, 620, 628, 675, 676, 705, 707-709.
 Nevada : 494, 722.
 Neville, Grace : 288, 289.
New Masses (publication) : 137, 207, 655, 666.
 New York : 18, 33, 40, 41, 42, 48, 58, 63, 69, 72, 73, 77, 88, 114, 220, 223, 228, 229, 254, 295, 319, 350, 382, 548, 549, 551, 554, 606, 622, 678.
 Nicaragua : 45, 85, 385, 532, 599-600, 629, 765.
 Nicholls, Peter : 191, 192, 205, 702.
 Niedecker, Lorine : 102.
 Nixon, Richard Milhous : 44, 490, 628, 750, 753.
 Noël (*Christmas*) : 34, 78, 80, 82, 85, 89, 226, 242, 249, 250, 255, 256, 257, 275, 279, 281, 282, 292, 294, 298, 302, 316, 327, 339, 340, 341, 360, 362, 368, 376, 381, 451, 475, 481, 514, 541, 546, 555, 557, 629, 691, 716, 718, 736, 741, 761.

NonPartisan League: 566, 709.
No Pasaran (chant): 98, 213.
 Nordenfalk, Carl : 237.
North Dakota Quarterly : 40, 95, 111, 114, 184, 333, 461, 469, 505, 544, 568, 606, 688, 709, 771-803.
 Northern Lights : 230-231.
Northern Pacific (compagnie de chemins de fer) : 35.
 Nouvelle-Orléans (La) : 383, 385.
 Novalis, Friedrich : 427, 719.
 O'Brien, Flann : 313.
 O'Casey, Sean : 229, 363.
 O'Carolan, Turlough : 218.
 O' Crohan, Tomás : 313.
 Odets, Clifford : 150.
Odyssée : 37, 605, 638.
 Ogma : 241, 243, 244, 262.
 Oisín : 258, 259, 343.
 Oliver, Paul : 669, 670, 671, 672, 673.
 O'Leary, John : 315.
 * O'Leary (Longshot): 40, 48, 114, 297, 310, 314-319, 367, 368, 377, 392, 472, 612, 622, 623, 628, 727.
 Olson, Charles : 2, 20, 99, 100, 102, 138, 139, 146, 148, 158, 179, 184, 194, 198-199, 347, 431, 448, 574, 587, 596, 597, 604, 619.
 Olson, Elder : 91.
 O'Neill(s) : 217.
 Oppen, George:120, 125, 131, 181, 399, 431, 682, 764.
 Oppen, Mary : 688.
 Orange, Raimbaud d' : 96.
 Oregon : 139, 142, 230, 274, 720.
 O'Reilly (Father) : 346.
 Orphée : 570, 608, 630, 696.
 Orwell, George : 52, 675.
 O'Shea : 35, 36, 85, 326.
 O'Sullivan, John, L. : 652.
 O'Sullivan, Packy : 296, 350.
 O.T.A.N. : 70, 696.
 Oulipo : 387.
 Ovide : 594.
 Owen, Wilfred : 47.
 Oxford (G.B.) : 39, 41, 224, 235, 298, 309, 452, 592.
 Pacific Ocean : 225, 433, 488, 725.
 Pacte germano-soviétique : 38.
 * Paddy : 334, 348, 349, 350, 351, 355.
 Pah-Gotzin-Kay (Pah-Gatzin-Kay) : 57, 137, 273, 622, 628.
 Paine, Thomas : 460, 649.
 Paix (Course de la) : 514.
 Paley, Grace : 179-180.
 Pan (le Grand) : 70, 455.
 Pâques (*Easter*) : 69, 139, 220, 229, 343, 486, 550, 608.
 Papaioannou, Kostas : 162, 424.
 Paquette, Jean-Marie : 592.
 Parnet, Claire : 138.
 Parra, Jean-Baptiste : 91.
Partisan Review (publication) : 203, 205.
 Pascal, Blaise : 243.
 Patchen, Kenneth : 91, 750.
Paterson : 136, 179, 288, 365, 539, 588, 604.
 Paterson (New Jersey) : 512, 732.
 Paul (Saint) : 681.
 Paul, Sherman : 688.
 Paxton, Tom : 672.
 Payne, Robert : 199.
 Pays de Galles : 225, 226, 374, 379, 477, 573.
 Paz, Octavio : 699.
 Pearce, Roy Harvey : 141, 142, 144, 146, 147, 148, 152, 158, 161, 162, 167, 200, 663, 702.

Pearse, Patrick : 408.

* Pederson, Sven : .349

* Peets : 63, 67, 76, 295, 296, 297, 300, 599, 665.

Perelman, Bob : 15.

Pères fondateurs : 40, 652, 657.

Péret, Benjamin : 196, 197.

Perkins, David : 364.

Perséphone :85, 341, 605, 630.

Pessoa, Fernando : 592.

Peter Pan: 653.

Pétillon, Pierre-Yves : 90, 222, 446, 449, 573, 651.

Phillip, Hallet W. : 514.

Picasso, Pablo : 295.

Pine Ridge, Dakota du Sud : 490.

Pink, David: 1,392.

Pirithoos : 630.

Platon : 17, 30, 154, 184, 632, 697.

Pledge of Allegiance : 370, 647.

Popular front : 37, 666.

Poe, Edgar Allan : 185, 432.

Polyhymnia : 292.

Pope, Alexander : 124, 749.

Popper, Karl : 171.

Portugal : 34, 89, 255, 256, 592, 593, 634.

Potomac (River) : 515, 516, 517, 749.

Pound, Ezra : 19, 36, 102, 103, 110, 123, 124, 125, 136, 138, 142, 144, 145, 146, 153, 158, 159, 172, 179, 181, 182, 185, 193, 194, 200, 290, 322, 365, 389, 460, 578, 587, 590, 604, 657, 663, 675, 759, 760.

Powys, John Cowper : 379, 693.

Propp, Vladimir : 451.

Properce : 594.

Proudhon, Pierre Joseph : 66.

Provence : 456.

Prynne, J.H. : 121-122.

Pueblo : 192, 271-273.

Pynchon, Thomas : 124, 368, 524, 525, 585, 719, 720, 725.

Quignard, Pascal : 107, 114.

Qureshi, Ramez : 122.

Rabelais : 327, 451, 456, 513, 604, 736.

Rahv, Philip : 203.

Rainey, Ma : 668.

Rakosi, Carl : 103, 122, 123, 131, 682.

« Ramshackle Socialist Victory Party » : 21, 43, 227, 249, 642, 721, 726.

Ransom County (North Dakota) : 35.

Ransom, John Crowe : 206.

Rauschenberg, Robert : 284.

Reagan, Ronald : 584, 644.

Réda, Jacques : 665, 671.

Red Cloud : 491.

Red Hook, New York : 270-271.

Red River (Rivière Rouge) : 37, 343, 344, 345, 465, 516, 650.

Reeve, Ella ('Mother' Bloor) : 671.

Reich, Wilhelm : 60, 751.

Remele, Larry : 709.

Replansky, Naomi : 91, 115.

Reuther, Walter Philip : 654, 747, 748.

Reverdy, Pierre : 685.

Révolution
 _____ des Oeillets : 34, 44, 87, 89, 634.
 _____ française : 416.
 _____ d'Octobre : 451.

Rexroth, Kenneth : 91, 222, 750.

Reznikoff, Charles: 101, 124, 131, 146, 179, 418, 424, 425, 525, 631, 681-684.

Rhodes (Bourse) : 38, 39, 41, 48, 271, 298, 765.

Richard, Claude : 432.

Richard, Jean-Pierre : 30.

Richards, I. A. : 24.

Richet, Isabelle : 284, 370-371.

Ricoeur, Paul : 29, 188, 677, 705.

Ridge, Lola : 91.

Rimbaud, Arthur : 107, 163, 164, 240, 379, 430, 605.

Rio Hondo : 270-272.

* Risvedt, Rolf : 83 (Voir aussi « Wristfed, Ralph »).

Ritsos, Yannis : 620, 628, 695, 698, 699.

Robeson, Paul : 208.

Roche, Denis : 492.

Rocky Mountains : 224, 454.

Roethke, Theodore : 126, 184, 551, 738.

Rogers, James H. : 95.

Rolfe, Edwin : 19, 91, 126, 130, 150, 209, 270, 573, 752, 766.

Rome : 137, 271, 298.

Roncevaux : 52, 718.

Roosevelt, Franklin Delano : 37, 38, 40, 43, 137.

Rosemont, Franklin : 523.

Rosenberg, Julius et Ethel : 51, 654.

Rosten, Norman : 549.

Roth, Philip : 350, 604.

Rothenberg, Jerome : 631, 677.

Roubaud, Jacques : 444, 491, 493, 494, 682.
Rough Field (The) : 217, 235, 237, 251, 278, 287, 292, 312, 313, 318, 325-326, 328, 361.

Rousseau, Jean-Jacques : 127, 523, 737.

Rugama, Leonel : 85, 163.
 Rukeyser, Muriel : 20, 24, 91, 92, 124, 179, 191, 354, 610.

Russie : 16, 40, 100, 137, 300, 361, 362, 388, 451, 464, 633, 634, 636, 644, 675, 685, 753.

Sacré, James : 240.

Sainte Famille : 203, 282, 338, 355.

Salazar, António de Oliveira : 592.

Samivel : 801.

Samoyault, Tiphaine : 139, 318.

Sands, Bobby : 299.

Sandburg, Carl : 90, 91, 129, 144, 528.

Sandhills (North Dakota) : 77, 229, 230, 335.

Sandinistes : 45, 385, 629, 765.

San Francisco : 122, 141, 211, 222, 750, 751.

Saquasohuh : 73, 86, 508-509, 518, 577, 587, 660.

Sarrett, Lew : 130.

Sartre, Jean-Paul : 15, 31, 44, 49, 158, 165, 166, 173-178, 200.

Saskatchewan : 449, 464.

Sassoon, Siegfried Lorraine : 47.

Schelling, F.W.J. : 424, 438, 478.

Schiller, Friedrich : 418.

Schlegel, August, Wilhelm Von, : 127, 722.

Schneider, Florence : 276.

Scott, Winfield Townlet : 91.

Scully, James : 31, 152, 153, 163, 168, 191.

Seattle : 68, 225, 548, 639, 640, 641, 642, 687, 688.

Seghers, Pierre : 483.

Senzaki : 413.

Sereni, Paul : 418, 421, 523.

Shahn, Ben : 199.

Shamrock, The (publication) : 40, 296, 384.

Shannon Airport : 361.

Shan Van Vocht : 250.

Shapiro, Karl : 586.

Sheldon, North Dakota : 34, 35, 37, 81, 255-256, 270, 271, 365, 404, 439, 641.

Shelley, Percy Bysshe : 129, 130, 150, 416, 749.

Shelling, Andrew : 761.

Sheyenne River : 35, 230, 381.

Shoah : 194.

* Showboat Quinn : 69, 72, 295, 554, 599.

Shpak, Valery : 332, 675.

Sidney, Henry (Sir) : 217.

Silliman, Ron : 15, 102, 119-121, 184.

Sinbad : 252, 274, 275, 419, 420.

 Sioux : 85, 265, 382, 412, 436, 442, 490, 491, 493, 495, 499, 501, 502, 503, 504, 506, 514, 519, 520, 523, 678, 691, 707, 732.

Siqueiros, David Alfaro : 585.

Sitka, Alaska : 265.

Sitrael : 110, 441, 591.

Sitting Bull : 493, 496, 636, 739.

Shakespeare, William : 41, 424, 444, 581, 738.

Skýros (Skyros) : 44, 73, 75, 77, 78, 545, 610, 630, 694, 695, 696.

Sloterdijk, Peter : 617, 618, 619.

Smeall, Joseph F.S. : 333, 618, 619.

Smith, Bessie : 672.

Smith, Donald Sinclair : 103, 129, 316, 317, 327, 330, 331, 364, 365, 738, 739, 763.

Smith, Paul : 490.

Smollett, Tobias : 393.

Snyder, Gary : 53, 54, 100, 138, 146, 200, 379, 426, 431, 487, 587, 604.

Souriau, Etienne : 415, 416.

Sud-Ouest, *South-West* : 442, 512.

Spender, Stephen : 38.

Spengler, Oswald : 248.

Spenser, Edmund : 251, 252.

Spicer, Jack : 170, 222, 538.

Spinoza, Baruch : 419, 424.

 Staline, Joseph : 43, 100, 155, 194, 200, 207, 594, 635, 725.

Stalley, Roger : 442.

Stein, Gertrude : 119, 191, 760.

 Stern, Frederick C. : 15, 37, 107, 108, 112, 126, 164, 206, 307, 319, 327, 365, 392, 581, 582, 587, 588, 711.

Sterne, Lawrence : 307, 327.

Stevens Wallace : 91, 103, 141, 144, 182, 453.

Styx : 28.

Suard, François : 700.

Suberchicot, Alain : 417, 489, 520, 530.

Sunchaser (film) : 89.

Susman, Warren : 116.

Susquehanna (River) : 515, 516, 517.

Swallow, Alan : 34, 39, 47, 67, 105, 213, 237, 492, 621, 623, 624-625, 627, 656.

Swift, Jonathan : 291, 327.

Swinburne, Halgernon Charles : 129.

Synge, John Millington : 262, 301, 323, 438-439.

Tadié, Jean-Yves : 183.

Taft, William : 716.

Tage : 34.

Táin Bó Cuailgne : 262.

Tallahassee : 660.

Tate, Allen : 163.

Téhéran (conference de) : 43.

Teton (Range), Wyoming : 382, 570.

Texas : 142, 249, 283, 452, 461, 516, 632, 636, 751.

Thälmann, Ernst : 270.

Thatcher, Margaret : 236.

Théocrite : 529.

Thersite : 637.

Thésée : 70, 73, 253, 255, 516, 630, 694, 695, 696, 709.

Thétis : 28, 694.

Thomas, Dylan : 220, 222, 226, 332.

Thompson, E.P. : 43, 112, 113, 116, 131, 208, 209, 212, 221, 307, 317, 350, 628, 711, 713, 726, 769.

Thoreau, Henry David : 73, 138, 268, 412-415, 416, 431, 432, 433, 434, 440, 441, 460, 463, 464, 474, 488, 491, 516, 529, 545, 546, 618.

Thucydide : 100.

Tischler, Barbara, L. : 666.

Tocqueville, Alexis de, : 108.

Toland, John : 320.

Tolson, Melvin : 760.

Tombstone : 562, 569, 570.

Tompson, Benjamin : 147.

Trinity College : 216.

Truman, Harry : 182, 654, 698.

Tuatha Dé Danann : 258, 262, 263, 266, 267, 275, 306, 308, 309, 346.

Tübingen : 416.

Twain, Mark : 94, 101, 431, 432, 453.

Ulster : 217, 263, 287, 315, 328, 335, 344, 345, 402, 408, 411.

Ulysse : 56.

Ulysse (Joyce) : 37, 190, 237, 253, 274, 299, 328, 393, 413..

University of North Dakota : 2, 38, 39, 45, 820.

U.R.S.S. : 51, 196, 201, 362, 454, 497, 538, 584, 632, 644, 714, 744.

U.S. Steel : 347.

Valera de, Eamon : 409.

Valéry, Paul : 49, 181, 183, 192.

Vallancey, Charles : 242.

Vallès, Jules : 21.

Van Tieghem, Paul : 398.

Verhaeren, Emile : 549.

Vico, Giambattista : 246, 247.

Vigny, Alfred de : 416, 488.

Vinz, Mark : 1, 59, 164, 401, 409, 411, 412, 460, 461, 462, 487, 570, 664.

Virgile : 52, 73, 103, 401, 575, 616, 701, 702, 713.

Voltaire : 100, 607.

Wagner, Richard : 34, 127, 804..

Wahpeton (Minnesota) : 291.

Wald, Alan : 117, 118, 128, 130, 131, 132, 136, 138, 201, 204, 207, 364, 413, 546, 549, 659, 664, 709, 763, 764.

Walker, Timothy : 434.

Wall, Eamonn : 312.

Waller, Fats : 150, 413, 667.

Walsh, John H. : 720.

* Warren : voir « Irwin ».

Warren, Robert Penn : 206.

Waters, Frank : 151, 153, 154, 440, 500, 508, 514.

Watson, Rick : 332.

Watts, Alan W. : 481, 486.

Webster, Ira : 239.

Weiner, Joshua : 244, 321, 367, 612, 774.

Welch, Lew : 53.

Western Federation of Miners : 346, 559, 652.

Whalen, Philip : 53.

White, Kenneth : 220, 234, 360, 379, 434, 481, 598, 693, 791, 796, 797.

Whitehead, Fred : 111, 568, 574, 606, 674.

Whitman, Walt : 10, 90, 100, 101, 103, 108, 125, 129, 130, 131, 132, 138, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 163, 190, 200, 222, 246, 322, 329, 424, 426, 432, 449, 461, 476, 537,

570, 571, 573, 576, 656, 657, 658, 659,
662663, 726, 728, 759.

Whittier, John Greenleaf : 126, 167.

Wild Geese (the) : 407.

Williams, Oscar : 528, 529, 649.

Williams, Tennessee : 765.

Williams, William Carlos : 91, 125, 136,
144, 148, 159, 163, 179, 182, 200, 288, 365,
379, 460, 512, 513, 587, 604, 648, 688, 760,
765.

Wilmer, Clive : 193.

Wimsatt, William : 206.

Winston, Henry : 44.

Wisconsin : 371, 561, 564, 565.

Woiwode, Larry : 3, 93, 94, 95, 97, 98, 99,
104, 151, 152, 202, 340, 460, 570.

Wolfe Tone, Theobald : 217, 220, 408.

Wordsworth, William : 56, 337, 416, 434, 439,
466, 701, 717.

Work Projects Administration, W.P.A. : 137.

Wounded Knee : 490, 494, 495.

Wovoka : 494.

Wright, James : 58, 314.

Wright, Richard : 669, 671, 673.

* Wristfed, Ralph : 83, 743. (Voir aussi
« * Risvedt, Rolf »).

Wyoming : 39, 67, 570.

Yalu (le) : 706.

Yggdrasil : 547.

Yeats, William Butler : 6, 103, 113, 153,
163, 243, 247, 249, 258, 290, 297, 315, 333,
337, 338, 343, 421, 435, 438.

Yenan : 199.

Yoknapatawpha : 151, 689.

Zarathoustra : 547.

Zen : 481, 484, 486, 489, 684, 754.

Zeus : 5, 6, 237, 338, 341.

Zinn, Howard : 161, 454.

Zola, Emile : 118.

Zukofsky, Louis : 91, 102, 103, 119, 146, 322,
666.