

## Penser la syntaxe de la nouvelle poésie américaine

Antoine Cazé

Volume 28, numéro 2, automne 1995

Savoirs de la littérature américaine contemporaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501117ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501117ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cazé, A. (1995). Penser la syntaxe de la nouvelle poésie américaine. *Études littéraires*, 28(2), 9–19. <https://doi.org/10.7202/501117ar>

Résumé de l'article

Caractérisée par une intense spéculation sur les formes et les fonctions de la syntaxe, la poésie d'avant-garde aux États-Unis n'a eu de cesse dans ces deux dernières décennies de redéfinir sa position dans le paysage littéraire américain. Cet article analyse les enjeux de la syntaxe dans cette nouvelle écriture poétique, et montre comment la remise en cause de la linéarité et de la transparence du sens permet de repenser l'articulation de la poésie en tant que genre aux autres formes littéraires. Réintégrée dans la « cité » des discours par l'attention qu'elle porte à la théorie poétique autant qu'à la pratique, la poésie américaine retrouve une fonction hautement critique.



# PENSER LA SYNTAXE DE LA NOUVELLE POÉSIE AMÉRICAINNE

*Antoine Cazé*

■ Depuis la fin des années soixante, la scène poétique des États-Unis est caractérisée par une dislocation tous azimuts. Avec l'explosion des ateliers de « Creative Writing » dans ou hors de l'institution universitaire, avec la multiplication des revues à tirage et public limités — héritières des prestigieuses « petites revues » de la période moderniste, telles *The Little Review*, *Poetry* ou *The Criterion* qui avaient accueilli en leur temps T. S. Eliot, Wallace Stevens ou Ezra Pound —, la poésie américaine offre un paysage chaotique. Atomisée en une infinité de tendances, elle est marquée du signe de l'éphémère, et son discours pourrait paraître plus marginal que jamais. Dans « State of the Art », prélude à ses essais de poétique, le poète et théoricien Charles Bernstein résume ainsi la situation :

Over and over again, in a panoply of poetry panels, our discussions again and again pummel the

problem of balkanization or fragmentation : how to evaluate the fact that in the last twenty years a number of self-subsistent poetry communities have emerged that have different readers and different writers and different publishers and different reading series, even, increasingly, separate hierarchies and new canons with their own awards, prizes, heroines (Bernstein, 1992, p. 4).

Il n'est que de feuilleter une anthologie récente, *Postmodern American Poetry : A Norton Anthology* (Hoover, 1994), pour prendre la mesure du phénomène : les derniers représentants de la « Beat Generation » et leurs héritiers (de Gary Snyder et Michael McClure à Ted Berrigan) y côtoient les tenants d'un surréalisme raffiné, ou bien satirique (Tony Towle ou Andrei Codrescu) ; les poètes les plus formalistes (Clark Coolidge ou Barrett Watten) y font bon ménage avec ceux dont la poétique se nourrit de vision et de chamanisme (Anne Waldman ou Hannah Weiner)<sup>1</sup>. Et sans doute, d'ailleurs, ce mode d'existence

---

1 Cette anthologie découpe pourtant elle-même un territoire limité dans la production poétique des États-Unis (« the "other" American poetry written during the past half-century », selon la quatrième de

fragmenté et marginal est-il consubstantiel à la poésie puisqu'en tant que genre, elle s'efforce en effet de délimiter son espace entre les mailles du quadrillage totalitaire d'un discours unificateur dont l'idéal serait une communication transparente, discours auquel même les revendications d'un multiculturalisme *politically correct* n'échappent pas. C'est à cette condition seulement, conclut Bernstein, que le sens de la poésie peut se laisser entrevoir :

Artists [...] who are willing to embrace neither the warp of mainstream literary style through which to percolate their own experience nor the woof of an already inflected, so easily recognized, style of cultural difference will find themselves falling through the very wide gaps and tears in the fabric of American tolerance. Such artists pay the price for being less interested in representing than enacting. [...]

When we get over this idea that we can all speak to each other, I think it will begin to be possible, as it has always been, to listen to one another, one at a time and in the various clusters that present themselves, or that we find the need to make (1992, p. 7-8).

Un des grands noms de la poésie américaine contemporaine, John Ashbery, soulignait dès 1969 cette « difficile visibilité »<sup>2</sup> de la poésie dans « Soonest Mended », un poème au militantisme désabusé non dénué d'ironie :

Barely tolerated, living on the margin  
In our technological society, we were always  
having to be rescued

On the brink of destruction [...]  
*They* were the players, and we who had struggled  
at the game  
Were merely spectators, though subject to its vicissitudes  
And moving with it out of the tearful stadium,  
borne on shoulders, at last.  
Night after night this message returns, repeated  
In the flickering bulbs of the sky, raised past us,  
taken away from us,  
Yet ours over and over until the end that is past  
truth,  
The being of our sentences, in the climate that  
fostered them,  
Not ours to own, like a book, but to be with, and  
sometimes  
To be without, alone and desperate.  
But the fantasy makes it ours, a kind of fence-sitting  
Raised to the level of an esthetic ideal  
(Ashbery, 1987, p. 91-92, vers 1-3 et 40-50).

Or, on le voit d'emblée à travers cet exemple, une telle situation marginale de la poésie sur la scène littéraire, dans son articulation toujours métaphorique et douloureuse aux autres discours, n'est rien que le reflet d'une dislocation interne et nécessaire du discours poétique même par laquelle « l'être de nos phrases » (« The being of our sentence ») nous échappe mais nous constitue malgré tout, nous constitue dépossédés de nous-mêmes (« Not ours to own ») en nous renvoyant à notre solitude à l'intérieur même des réseaux de la communication<sup>3</sup>. Pris dans l'entrelacs des messages qu'une « société technologique » saturée de communication émet continûment jusqu'à l'écoeurement (« Night after night this message returns [...] ours

---

couverture). Résolument avant-gardiste, la sélection de Paul Hoover me paraît tout à fait bien définir ce que j'entends ici par « nouvelle poésie américaine ».

2 L'expression est aussi de John Ashbery : « a blank chart of each day moving into the premise of difficult visibility » (« Sunrise in Suburbia », Ashbery, 1976, p. 50).

3 La situation de la nouvelle poésie américaine montre au plus haut point combien la poésie ne saurait se laisser réduire à un discours solipsiste, mais qu'elle doit au contraire s'engager dans un dialogue avec ce que Marjorie Perloff appelle les « discours publics » (« one can take on the very public discourses that seem so threatening and explore their poetic potential », Perloff, p. 234). On se souviendra à ce propos de la conclusion

over and over until the end that is past truth », le poème ne peut se constituer en tant que tel qu'en marginalisant son propre discours. Cela ne signifie nullement s'exiler *dans* la marge, mais bien plutôt faire passer la marge au sein du poétique par une « élévation » empreinte d'une certaine ironie, et dont le problématique passage du littéral au métaphorique, et inversement, serait le plus sûr signe, comme l'indiquent ici les deux derniers vers d'Ashbery (« Raised to the level of an esthetic ideal »). Il s'agit pour le poème d'être à la fois dans et hors des circuits de la communication, « to be with » et « to be without », et pour le poète d'être à la fois le joueur et le spectateur : « we who had struggled at the game / Were merely spectators, though subject to its vicissitudes ».

La poésie ne peut donc découper son champ propre, en tant qu'il est la pratique d'une résistance langagière aux diktats du « tout médiatique », qu'en se reposant sans cesse à l'intérieur de son langage la question même de la découpe du sens — c'est-à-dire principalement à la fois la question de sa syntaxe interne et celle de son articulation aux autres discours. Pour reprendre la distinction proposée par Charles Bernstein, la nouvelle poésie américaine met en scène, en jeu, en action la définition même de son champ (*enacting*) plutôt qu'elle ne cherche à représenter des situations préconstruites par des modes de discours déjà définis (*representing*). Il s'agit pour elle de se demander, encore une

fois avec Bernstein, comment « la dynamique formelle d'un poème informe son idéologie » (« the formal dynamics of a poem shape its ideology », Bernstein, 1990, VII), c'est-à-dire reflète sa position dans le champ des discours.

Dès lors, la diffraction de la nouvelle écriture poétique américaine à travers un vaste spectre de voix, que j'ai déjà rapidement repérée, prendrait un autre sens : loin de n'être due qu'à une simple variété de personnalités et d'idiomes, elle manifesterait, dans le champ de la production littéraire, une distorsion des processus d'écriture poétiques eux-mêmes. C'est dire combien la distorsion formelle — si souvent à l'origine des accusations d'ésotérisme portées à l'encontre des poètes — ne saurait se penser hors de l'arène des discours.

Cette distorsion repose en grande partie sur le traitement de la syntaxe dans la nouvelle poésie. Deux exemples très différents le montreront bien. Le premier est le début du poème « On Induction of the Hand » de Clark Coolidge :

Perhaps I've got to write better longer thinking of  
it as  
grown up out of the same singular lost. The pattern  
is in, or is it  
under, the hands ? Better be in or it's gone from  
the brain  
choking on airless. The outside leaves stain the  
sands of my  
sleep even through glass and alerted in this very  
chair as I  
thought I snoozed by the strings of this world.  
What world ?  
evening of syntax brought full over the mounds  
of these what

---

de « A Defence of Poetry » de Shelley : « Poets are the unacknowledged legislators of the world » (Shelley, p. 243). Comme le commente le poète David Bromige, « Either poetry is real, real as, or, as Shelley for one believed, realer than, life ; or it is nothing, a stupid & stupefying occupation for zombies » (Bromige, p. 18).

lives but hopes. There is a wrench that a certain  
staring at  
while balancing humours we call words in state  
pours wings  
of edgy fondness bound useless in calm of lucidity  
down the  
chute of the sentence (*Solution Passage*, 1986,  
cité dans Hoover, p. 371).

Le moindre des paradoxes de l'écriture de Coolidge ne réside pas dans la façon dont la syntaxe est en quelque sorte sommée de se montrer au premier plan du texte alors même qu'elle s'abîme en d'impressionnants *non sequitur*. Elle constitue et le propos du texte, et sa forme (on notera l'abondance des prépositions et la tendance à l'hypotaxe). Comme l'écrit Ron Silliman, chez Coolidge « la syntaxe s'installe, mais ne sert pas à construire un ensemble narratif ou argumentatif » (« syntax enters in but not as a stepping stone toward some narrative or expository whole », Silliman, p. 163). La tension que produit la lecture d'un tel texte tient en fait à cet envahissement et à ce que la désorganisation syntaxique opère sur plusieurs plans à la fois. Tout d'abord, à l'intérieur même des phrases, la syntaxe se dérobe : ainsi, la fin de la première phrase se met en torche comme un parachute que l'air abandonne soudain (« the chute of sentence ») — la phrase chute sur *lost*. Ensuite, on retrouve ce « soir de la syntaxe » (« evening of syntax ») — une syntaxe entre chien et loup, dont on pourrait percevoir les contours fantomatiques sans que des détails de texture viennent confirmer son existence réelle — dans l'enchaînement des phrases entre elles, qui remet en question la cohérence interne du texte, et donc la possibilité de créer un monde auquel le texte référerait.

De la présence banale de « ce bas monde » (« this world »), la question « What world ? » — stratégiquement située en fin de ligne — vient radicalement douter : ce n'est pas *which world ?*, mais une interrogation plus fondamentale sur la possibilité même pour un monde quelconque d'exister. Poursuivant ce jeu, l'apparente impertinence sémantique et syntaxique de la « réponse » à cette question met en doute la validité même du questionnement, puisque l'adverbe *what* s'y transforme en un substantif (*these what*) au pluriel révélateur, indiquant le caractère problématique de la référentiation plus encore que de la possibilité d'un référent. Mais cette transformation n'est que momentanée : c'est en effet la mise en vers du texte qui l'a rendue possible, et c'est en tant que relatif que *what* s'enchaîne au vers suivant — « these what / lives but hopes » —, en un enjambement qui ne masque pas son caractère forcé.

Et à ce point, l'interprétation hésite. Est-ce la versification qui rend viable la double entorse grammaticale dont ce *what* fait l'objet (d'une part il est déterminé par un pluriel *these*, mais commande un verbe au singulier *lives* ; d'autre part, s'il est relatif, il ne peut être précédé d'un démonstratif), le blanc qui le suit représentant iconiquement son hésitation, à la limite, entre deux syntaxes possibles ? Ou au contraire, est-ce l'agrammaticalité de la syntaxe qui a disjoint la phrase pour en faire deux vers, qui a forcé le blanc dans le texte, qui a fait implorer un poème dont les articulations discursives et même le propos s'apparentent à ceux de la prose ? Sans doute le charme élusif et tout abstrait de la poésie de Coolidge tient-il à la coïncidence des deux possibilités en une même page. C'est

dans la mesure où Coolidge « refuse l'idéal syntaxique de la phrase complète » (« refuse the syntactic ideality / of the complete sentence », Bernstein, 1992, p. 60) que sa « prose » est plus *prosodique* que *prosaïque*. De fait, et pour poursuivre cette analyse de détail, lorsqu'on en arrive à *There is a wrench that a staring at*, la rime est tout autant sonore que conceptuelle : *at*, c'est *what* amputé du *wh-* qui en constitue la valeur opératoire, tandis que ce même *at* n'introduit aucun complément, et que le lecteur se demandera en tentant de remplir le blanc qui suit *staring at what ?*, se voyant renvoyé « en boucle » deux vers plus haut. Ainsi, selon Bernstein (*Ibid.*),

In imploded-sentence poetry, meaning flows durationally — *horizontally* — by means of the linear continuousness of the sweeping, syncopated rhythms. While in the complete / closed sentence, attention is deflected to an abstracted, or accompanying, « meaning » that is being « conveyed », in the imploded sentence the reader stays plugged in to the wave-like pulse of the writing. In other words, you keep moving through the writing without having to come up for ideational air : the ideas are all inside the process.

Dernière mise en œuvre de la syntaxe, donc, dans le texte de Coolidge : l'apparente « asyntaxie » du texte se renforce de son hésitation entre la poésie et la prose, et même s'en nourrit. Présenté comme un poème, mais effectuant les mouvements rhétoriques de la prose tout en montrant l'arbitraire, « On Induction of the Hand » ne se laisse déchiffrer que dans un entre-deux genres qui met en péril la syntaxe des genres. A-t-on encore affaire à un

poème ? La question ne porte pas naïvement sur le contenu, mais bien sur l'articulation de la forme au contenu — ou plus exactement sur l'absorption du contenu par la forme. Charles Bernstein résume clairement les enjeux de cette poétique :

Issues of poetics, when not explicitly determining the genre of the work, often permeate its mode of address — a tendency that can pull the poem out of the realm of purely personal reference and into a consideration of the interaction among the seemingly competing spheres of politics, autobiography, fiction, philosophy, common sense, song, etc... There is a willingness to use, within the space of a text, a multiplicity of such different modes, which counts more on a recognition of the plastic qualities of traditional genres and styles than on their banishment (*Paris Review*, p. 76).

C'est donc le concept même de la syntaxe, en tant qu'articulation des idées, que Coolidge remet en cause en faisant jouer dans son texte toutes les formes d'articulation du discours : celle des mots entre eux dans la phrase, celle des phrases entre elles dans le texte, celle des genres entre eux dans le livre. Il s'agit de dé-lier les mots (« humours we call words in state [...] bound useless ») pour mieux les re-lire, et ce faisant les re-lire en une nouvelle syntaxe qui subvertit l'ordre idéal et bien établi du sens.

Dans un idiome très différent, *Speeches at the Barriers* de Susan Howe (*The Defenestration of Prague*, 1983, cité dans Hoover, p. 347) pourrait également illustrer cette caractéristique de la nouvelle poésie américaine où la syntaxe n'est plus qu'une « allusion à la syntaxe », comme l'écrit le critique George Hartley : « the positioning of the words within the poem, each connected to each with only a hint at syntax » (Hartley, p. 4) :

Say that a ballad  
 wrapped in a ballad  
  
 a play of force and play  
  
 of forces  
 falling out sentences  
  
 (hollow where I can shelter)  
 falling out over  
  
 and gone  
  
 Dark ballad and dark crossing  
  
 old woman prowling  
 Genial telling her story  
  
 ideal city of immaculate beauty  
 invincible children  
  
 threshing felicity  
 For we are language                      Lost  
  
 in language

Les implications politiques d'une telle stratégie de résistance syntaxique — où la prise de position est aussi bien spatiale qu'engagée — sont peut-être encore plus nettes chez Howe, qui en renforce la portée par ses choix sémantiques. À la fois « Langage perdu » et « perdus dans le langage », voire « perdus *du* langage » (*language lost*) : on touche là à une limite dont le « bégaiement de la langue » cher à Gilles Deleuze a bien démontré qu'elle passe, à *l'intérieur* du langage même, par la rupture de la syntaxe :

Ce n'est plus la syntaxe formelle ou superficielle qui règle les équilibres de la langue, mais une syntaxe en devenir, une création de syntaxe qui fait naître la langue étrangère dans la langue, une grammaire du déséquilibre. [...] une limite du langage qui tend toute langue, une ligne de variation ou de modulation tendue qui porte la langue à cette limite. Et de même que la nouvelle langue n'est pas extérieure à la langue, la limite asyntaxique n'est pas extérieure au langage : elle est *le dehors* du langage, non pas au-dehors (Deleuze, p. 140-141).

Et surtout, on voit bien à travers ces exemples comment c'est toute la définition du poétique qui se voit mise en cause alors même que les textes la produisent, ou en produisent des figures. Car le brouillage des codes syntaxiques usuels par la brisure, systématique et amplifiée à l'extrême, de la linéarité des phrases génère nécessairement une incertitude quant à cette définition. Cette incertitude est programmée, en quelque sorte, dans la constitution de ce mode intransitif qu'est la poésie s'ouvrant sans arrêt — comme le ton métapoétique des textes de John Ashbery, Clark Coolidge ou Susan Howe l'illustre — à la réflexion théorique à l'intérieur de sa propre pratique. Où l'on commence à percevoir la pertinence de la position marginale de la nouvelle poésie américaine.

On aura en effet noté, dans le texte de John Ashbery cité au début de cet essai, le sens ambivalent du mot *margin*, qui doit s'entendre aussi (surtout ?) dans sa valeur proprement typographique : pour un poète, *living on the margin*, c'est vivre *de* la marge, à la fois tableur sur la marge comme signe de reconnaissance de la poésie et admettre que cette seule marge, *Barely tolerated*, ne suffit plus à séparer la poésie de son éternel autre, la prose. Cette ouverture métapoétique affirmée, loin de traduire un abandon ou un désaveu du « poétique » au sens traditionnel (une déperdition du lyrisme, pourrait-on dire), laisse au contraire entrevoir un riche horizon de prose comme la limite spéculative de la poésie — mais aussi sans doute sa limite « pneumatique », l'extrême de son souffle qu'indique l'effritement de la marge —, horizon où viendrait s'en-

gouffrer très exactement la question de la *définition* de la poésie en tant que genre <sup>4</sup>.

On voit combien paradoxale est cette définition — cet emportement de la délimitation d'une pratique sur sa limite — qui s'accomplit en ouvrant la poésie à ce qui n'est pas traditionnellement elle. Car poser la question de cette définition en de tels termes, c'est laisser entendre combien la résistance du poème à l'envahissement des messages lénifiants et banalisés de la communication — et partant, la fonction critique du poème à l'égard du langage — ne saurait se traduire aujourd'hui par une simple crispation, un repli sur une conception oraculaire et gnomique de l'écriture poétique, mais qu'elle doit bien plutôt, par l'accueil de la prose au sein du texte poétique, œuvrer à déconstruire la notion même de genre littéraire. Le bouleversement de la syntaxe des poèmes prendrait alors toute sa mesure, qu'on a commencé à apercevoir avec Clark Coolidge, celle d'une perturbation dans la « syntaxe » des genres.

Comme on l'a vu chez Coolidge, la page de poésie ne peut plus être ce lieu où l'apparition d'une marge non justifiée à droite, dans laquelle les césures de la versification laissaient s'inscrire un silence fondateur de la parole poétique, *justifiait* de façon transparente la délimitation d'un genre. La découpe du poétique n'est plus clairement mimée par la découpe des vers sur la page ; l'essence de la poésie ne tient plus dans la

visibilité de la marge qu'elle ouvre sur son bord, mais dans la « difficile visibilité » de son clignotement à l'intérieur même de son discours. C'est encore John Ashbery qui nous en donnera un exemple, tiré cette fois de « Litany », long poème de 65 pages qui psalmodie ses interminables périodes sur deux colonnes de texte par page, posant ainsi d'emblée la question de la marge dans sa forme même, puisque cette marge s'y voit littéralement à la fois présentée et représentée comme étant au *centre* du texte et de ses préoccupations :

[...] turn  
All this anxious scrutiny into some positive  
Chunk to counteract the freedom  
Of too much speculation.  
Tell me  
What is on your mind, and do not explain it  
[ away.

*I say unto you : beware the right margin  
Which is unjustified ; the left  
Is justified and can take care of itself  
But what is in between expands and flaps  
The end sometimes past the point  
Of conscious inquiry, noodling in the near  
Infinite, off-limits (Ashbery, 1979, p. 42).*

Quand les marges du poème se peuplent du murmure indistinct d'une litanie si parodiquement prosaïque et auto-référentielle, la loi du poétique n'est plus contenue dans et par le silence que ces mêmes marges justifiaient auparavant de façon iconique. La clôture propre à l'idiome poétique s'ouvre par l'érosion des marges. On perçoit alors mieux l'ironie de

---

<sup>4</sup> J'entends « horizon » non pas dans un sens restrictif (ce qui borne un espace), mais plutôt comme ce qui met en tension un champ donné (ce qui ouvre un espace, l'appelle vers son devenir). Il s'agit donc ici de comprendre la relation entre poésie et prose comme prise dans une « structure d'horizon », analogue à celle, héritée de Husserl, qu'analyse Michel Collot dans son beau livre sur la poésie moderne (Collot, 1989). Selon Collot, « l'écriture poétique, loin de se replier sur elle-même, vise constamment un dehors. Mais cet horizon renvoie aussi très souvent, par le jeu de la métaphore, à l'espace intérieur de la conscience poétique, et à l'espace du texte lui-même » (*Ibid.*, p. 6).



« l'idéal esthétique » prôné par John Ashbery dans « Soonest Mended » : d'un clin d'œil à qui connaît l'histoire de la poésie américaine, il s'agit de substituer aux barrières bien closes du célèbre poème « *Mending Wall* » de Robert Frost (« Good fences makes good neighbours ») une situation bien plus instable *sur* la barrière (« a kind of fence-sitting »), mettant en doute dans cette position rendue toute théorique — dans les deux sens du terme — la notion d'idéal elle-même.

Le temps est définitivement révolu où le poème, dominé par l'idéal de la « New Criticism », était cette « icône verbale » chère à W. K. Wimsatt et dont la réussite, que Robert Frost pourrait emblématiquement représenter, se mesurait au degré de concentration d'un maximum de sens en un minimum d'espace textuel <sup>5</sup>. Bien poreuse apparaît au contraire aujourd'hui la marge naguère définitoire qui distinguait la prose de la poésie. Certes, cette fragilisation s'était amorcée dès le début du XX<sup>e</sup> siècle (avec les textes de Gertrude Stein en particulier <sup>6</sup>), mais la période contemporaine pousse le processus si loin que c'est en fait la nature même

de la marge qui se voit remise en cause. Comme le remarque Marjorie Perloff à propos des écrits de Lydia Davis (*Story and Other Stories*), Ron Silliman (*Tjanting*) ou Lyn Hejinian (*My Life*), les « textes » de la nouvelle poésie américaine nous font changer radicalement de paradigme :

[W]hatever the generic category, the important distinction to be made is not between « story » and « prose poem » or « story » and « essay » but, as Charles Bernstein points out, between « different contexts of reading and different readerships <sup>7</sup> » (Perloff, p. 227-228).

De la même manière, le poète et théoricien Ron Silliman relève cette mutation de la marge :

Increasingly within the past decade texts have appeared, often written by persons with established reputations as poets, which are in prose and may or may not be fiction. To say that they are in prose is only to indicate the existence of a right-hand margin, and that the sentence (or something like the sentence) and not the verse line is the predominant compositional unit. [...] Several of these works [...] are the length of novels. [...]

The confusion that has attended this development in writing is considerable and ironically enough has served to erase still further any clear sense of margin between these two domains of literature <sup>8</sup> (Silliman, p. 158).

5 James E. B. Breslin résume avec humour le credo esthétique des « New Critics » qui informait la vulgate poétique dans la fin des années 1940 : « What the age demanded was a densely textured lyric, crammed with learned allusions, witty metaphors, startling changes of tone, verbal ambiguities, all packed tightly into the hermetically sealed space of the autonomous symbolist poem » (Breslin, p. 17). Cette icône verbale, selon une certaine esthétique de l'énigme, balisait par sa forme le parcours initiatique du lecteur vers un sens. Dans la nouvelle poésie, l'espace du texte acquiert un « feuilleté » quasi géologique, et le travail du poète consiste à ne pas ménager de solution de continuité entre les différentes strates du sens, qui perd son idéalité.

6 *Tender Buttons*, texte de 1911, est la référence obligée de tous les tenants de la nouvelle poésie américaine.

7 Perloff cite ici le numéro 41 de la revue *The Difficulties* consacré à Charles Bernstein.

8 On perçoit tout ce qu'une telle problématique de l'absence d'un découpage clair de la poésie par rapport à la prose doit aussi à la poétique de William Carlos Williams, dont l'influence sur les jeunes générations de poètes n'est plus à démontrer. Dès 1923, dans *Spring and All* — recueil explicitement poétique puisqu'on y trouve le fameux poème « The Red Wheelbarrow » —, Williams écrivait sous forme de « prose » : « There is no form to prose but that which depends on clarity. If prose is not accurately adjusted to the

La remarque technique de Silliman sur le changement d'unité de composition (« compositional unit ») qu'entraîne l'hybridation des genres s'avère ici cruciale, car elle indique bien que la technicité des œuvres constitue leur contenu et porte leur charge signifiante majeure : si l'unité de composition devient la phrase plutôt que le vers, et si la phrase ne peut plus être efficacement évoquée autrement qu'entre parenthèses et par une prudente péri-phrase (« quelque chose comme la phrase »), c'est manifestement la syntaxe des genres qui s'en voit totalement altérée. On a donc affaire, dans la refonte de la syntaxe du poème et du poétique, à l'une des subversions les plus efficaces de la poésie américaine de ces dernières décennies, qui systématiquement met en péril la théorie des genres, et force son lecteur à repenser l'ensemble de l'articulation du discours littéraire au monde dans lequel il s'inscrit. « Du point de vue du genre, [écrit Stephen Fredman], l'écriture de ces auteurs tend à l'ouverture » (« From the standpoint of genre, they write into the open », Fredman, p. 3<sup>9</sup>).

C'est cette délinéarisation de la syntaxe et des syntaxes qui permet d'esquisser l'espace complexe de l'insertion du discours poétique dans la culture littéraire des États-Unis. Manifestement spéculatifs et spéculaires<sup>10</sup>, nombre de poèmes américains figurent parmi ces œuvres qui, comme le souhaite Bruce Andrews,

foreground the process by which language « works », implicating the history & context that are needed to allow the writing to be more comprehensively understood, bringing those building blocks & limits of meaning & sense back *inside* the writing, giving you greater distance by putting them within the internal circuitry (Bernstein, 1990, p. 24).

Cette attention qu'Andrews, Bernstein et d'autres portent à l'interaction du poème et de son con-texte (qui est moins ce qui entoure le texte (la marge) que ce qui fait corps avec lui (*cum-texte*) pour lui faire prendre corps *dans* la marge) — et qu'ils qualifient de *politique* au sens étymologique d'un retour du poétique dans la Cité — permet de marquer, me semble-t-il, les points par où le poème redéfinit sa position dans le champ littéraire ; elle

---

exposition of facts it does not exist — its form is that alone. To penetrate everywhere with enlightenment — Poetry is something quite different. Poetry has to do with the crystallization of the imagination — the perfection of new forms as additions to nature — Prose may follow to enlighten but poetry — Is what I have written prose? » (Williams, vol. I, p. 226). Sur cette question, ainsi que pour une analyse de « Litany » de John Ashbery, je me permets de renvoyer à mon article (Cazé, 1994).

9 Fredman propose une liste de poètes américains ayant pratiqué la prose à des fins poétiques au XX<sup>e</sup> siècle. On retiendra parmi eux ceux dont l'influence est la plus nette pour la présente génération de poètes : W. C. Williams, Laura Riding, Louis Zukofsky, Robert Creeley, Robert Duncan, John Ashbery. On pourra aussi s'étonner de l'absence de Gertrude Stein dans cette liste. Puis vient une autre recension non-exhaustive de poètes plus contemporains « pour qui le vers a presque entièrement cédé la place à de nouvelles formes de prose ou à des textes non-versifiés destinés à la lecture en public : David Bromige, Ron Silliman et Michael Davidson ; Bernadette Mayer, Clark Coolidge, Michael Palmer, Barbara Einzig, Kathleen Fraser, Barrett Watten, Lyn Hejinian, et Bob Perelman ; David Antin, Jerome Rothenberg, Jackson MacLow, et Kathy Acker. » (Fredman, p. 2) La plupart de ces poètes sont communément regroupés sous l'étiquette — que certains rejettent — de « L=A=N=G=U=A=G=E Poets » (cf. Hartley, 1989).

10 Cf. le titre programmatique de John Ashbery, « Self-Portrait in a Convex Mirror » (Ashbery, 1975, et 1987, p. 196-212).

constitue, de ce fait, une perturbation réorganisatrice dans le système bien ordonné des genres littéraires, elle remet en cause l'arbitraire de leurs limites. Comme le souligne le critique américain George Hartley, « ouvrir la syntaxe, c'est ouvrir la pensée » (« the opening up of syntax is the opening up of thought », 1989, p. 4).

J'en donnerai un dernier exemple puisé dans « Artifice of Absorption » de Charles Bernstein, un essai de poétique long de 80 pages, présenté typographiquement comme un « poème » (avec marge non justifiée à droite), qui met particulièrement bien en texte les enjeux d'une telle altération de l'attention :

The re-  
di-  
rection  
of at-  
ten-  
tion-  
al  
focus  
can  
as use-  
ful-  
ly be  
located  
in the  
shift  
of at-  
tention  
from the  
rhet-  
orical  
effect  
(the thing  
said / de-  
picted)  
to the  
rhetoricity  
(Bernstein, 1992, p. 78-79).

Voici une phrase qui est, pour reprendre l'expression de Silliman, « quelque chose comme une phrase ». Une première lecture laisse facilement entrevoir qu'un tel texte ôte toute pertinence à la valeur de la syntaxe en interrompant la phrase par des blancs typographiques. Mais on constate aussi tout de suite que cette intrusion de la forme-poème ne constitue en rien une poétisation, encore moins une improbable « versification » du texte en prose, puisqu'elle parodie sa propre artificialité, notamment dans les coupes de mots. Ce poétique-là s'autodétruit, et si l'enchaînement horizontal de la syntaxe est contredit par la vectorisation verticale de la page, le vertical n'est pas porteur d'un sens que le texte semble aussi dénier à l'horizontal. Le texte ne se lit que comme non-poème, l'ordre syntaxique comme non-ordre. La page est déhiérarchisée, et la poétique de Bernstein se fonde sur une désobéissance à la syntaxe des genres <sup>11</sup>. Que son ouvrage s'intitule *A Poetics* indique d'ailleurs assez qu'il s'agit d'une « apoétique » dans laquelle essai en prose et forme poétique font dialoguer de façon toute socratique leurs modes de pensée et de perception.

Ce dialogue, Bernstein le nomme *dysrhythmism*. Ce terme médical, dont il fait l'intitulé d'un des poèmes de son recueil au titre significatif de *The Sophist* (1987, p. 44-50), signifie littéralement *mis-seaming*, « défaut dans la couture ». On ne saurait mieux, je crois, caractériser le travail de la syntaxe dans la nouvelle poésie

11 Les poètes qui m'intéressent ici sont tous de tendance (voire d'obédience pour certains) marxiste. La « désobéissance syntaxique » qu'ils pratiquent rappelle l'insoumission d'un John Cage, qui reconnaît clairement ses dettes en citant Norman O. Brown : « Implicit in the use of words (when messages are put across) are training, government, enforcement, and finally the military. Thoreau said that hearing a sentence he heard feet marching. Syntax, Norman O. Brown told me, is the arrangement of the army. » (Cage, p. 183). C'est effectivement le sens du grec *syntassein*.

américaine que par ce *mé-tissage* ou *dé-tissage*. Dans « Artifice of Absorption », Bernstein met au jour la valeur hautement poétique de cette façon d'en découdre avec le langage :

The oscillation of attentional focus,  
& its attendant blurring,  
is a vivid way of describing  
the ambivalent [*stc*] switching, which I  
am so fond of [...] The speed  
of the shifts ultimately becomes a metric  
weight, & as the pace picks

up, the frenzied serial  
focusing / unfocusing enmeshes  
into a dysgraphic whole [...] (*« Artifice of Absorption »*, p. 78)

C'est de la navette qu'effectue la syntaxe dans l'intervalle entre la poésie et la prose, et entre les genres, que surgit un espace poétique dont la pertinence critique à l'égard des discours médiatiques et médiatisés est rendue à une lumineuse technicité.

---

RÉFÉRENCES

- ASHBERY, John, *As We Know*, New York & London, The Viking Press & Penguin Books, 1979.  
 — — —, *Selected Poems*, London, Paladin, 1987.  
 — — —, *Self-Portrait in a Convex Mirror*, New York & London, The Viking Press & Penguin Books, 1975.  
 — — —, *The Double Dream of Spring*, New York, The Ecco Press, 1976.  
 BERNSTEIN, Charles, *A Poetics*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1992.  
 — — —, (éd.), *The Politics of Poetic Form : Poetry and Public Policy*, New York, Roof, 1990.  
 — — —, *The Sophist*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1987.  
 BRESLIN, James E. B., *From Modern to Contemporary : American Poetry, 1945-1965*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.  
 BROMIGE, David, *My Poetry*, Berkeley, The Figures, 1980.  
 CAGE, John, *Empty Words*, London, Marion Boyars, 1980.  
 CAZÉ, Antoine, « "How to begin to find a shape" : réflexions marginales sur la page du poème », dans *Espaces du texte*, Poitiers, La Licorne, 1994, p. 43-59.  
 COLLOT, Michel, *la Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF (Écriture), 1989.  
 DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.  
 FREDMAN, Stephen, *Poet's Prose : The Crisis in American Verse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.  
 HARTLEY, George, *Textual Politics and the Language Poets*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.  
 HOOVER, Paul, (éd.), *Postmodern American Poetry : A Norton Anthology*, New York, W.W. Norton & Company, 1994.  
*Paris Review*, 86 (Winter 1982).  
 PERLOFF, Marjorie, *The Dance of the Intellect : Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.  
 SHELLEY, Percy Bysshe, « A Defence of Poetry » (1821), dans *Romantic Critical Essays*, David Bromwich (éd.), Cambridge, Cambridge University Press / Cambridge English Prose Texts Series, 1987, p. 212-243.  
 SILLIMAN, RON, « New Prose, New Prose Poem », dans *Postmodern Fiction : A Bio-bibliographical Guide*, Larry McCaffery (éd.), New York, Greenwood Press / « Movements in the Arts » Series, 1986, p. 156-174.  
 WILLIAMS, William Carlos, *The Collected Poems of William Carlos Williams*, New York, A. Walton Litz & Christopher MacGowan Ed. (New Directions), 1986, 2 volumes.