Une question d'accent

Murat Nemet-Nejat

Volume 36, numéro 6 (216), décembre 1994

La langue des écrivains

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32246ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nemet-Nejat, M. (1994). Une question d'accent. *Liberté*, 36(6), 24–51.

MURAT NEMET-NEJAT

UNE QUESTION D'ACCENT*

I. À chacun son accent

Je ne parle aucune langue parfaitement. Je vis aux États-Unis depuis 1959, et pourtant mon accent est demeuré celui d'un étranger. Je suis né en Turquie, mais je ne suis pas turc. Je suis juif. Dans les années cinquante, la plupart des Juifs de Turquie étaient sépharades et parlaient le judéo-espagnol. Mais je ne suis pas sépharade ; je suis un Juif persan. Les hasards du commerce ont fait que mes parents se sont établis à Istanbul, et c'est là que je suis né, dans le quartier juif. Pourtant, je ne parle pas le judéo-espagnol, et le comprends à peine. Quand j'étais enfant, dans mon quartier, mes petits camarades juifs me croyaient musulman — étranger. À la maison, mes parents parlaient entre eux le persan, langue que je n'entends guère. Mes frères et moi parlions turc. Ma mère s'adressait à moi dans le turc laborieux des étrangers (mon père, quant à lui, m'adressait rarement la parole). Le turc est devenu ma langue maternelle. Dans la rue, je parlais turc. L'usage quotidien de cette langue fit en sorte que je préférais la compagnie des autres Turcs, qui pour la plupart méprisaient les Juifs. Mes propos étaient presque ceux d'un Turc. En tant que

* Cet article a paru en anglais sous le titre « A Question of Accents » dans la revue *Exquisite Corpse*, 1993, n° 43, p. 1-14. Murat Nemet-Nejat a publié *The Bridge* (Martin Brian & O'Keeffe, Londres, 1977) et *I, Orhan Veli* (Hanging Loose Press, New York, 1989).

Juif, mon premier geste fut donc d'adopter une langue qui n'était pas tout à fait la mienne. Et même si je parlais le turc presque sans accent, mon premier geste de rébellion fut de dire à mes amis turcs que je n'étais pas des leurs. J'étais juif.

II. Quelques incursions dans les carnets d'un écrivain

En 1959, je quittai le tohu-bohu de la Turquie et tournai le dos à tout un riche univers culturel et religieux. Même si la chose ne m'importait guère à l'époque, je tournai aussi le dos à ma langue maternelle, le turc, puisque Turc je n'étais pas. En 1961, je décidai de devenir écrivain. Mon premier geste d'écrivain américain en fut un d'auto-immolation. Il me fallait détruire le Turc en moi, vivre en anglais, jusqu'à pouvoir un jour rêver dans cette langue. J'étais alors persuadé que mon projet tomberait à l'eau, ou du moins serait sérieusement compromis, si j'avais la faiblesse de laisser venir à moi une seule pensée en turc. J'ai donc décidé de ne m'autoriser aucune pensée que je n'aie d'abord formulée en anglais, langue que je ne maîtrisais guère, si l'on considère que j'y avais prononcé mes premiers mots seulement six ans auparavant. Le résultat fut un carnet d'écrivain, que je tins pendant une dizaine d'années, au cours desquelles j'écrivais en moyenne trois ou quatre poèmes par an, dont aucun ne comptait plus de dix vers. Ma première victoire prit la forme d'un long poème narratif que je mis cinq ans à écrire (« The Bridge », 1970-1975).

III. Pensées, propos et gestes

En tant qu'adulte qui pense en anglais, je parle maintenant cette langue avec un accent. Je parle aussi le turc avec un accent. Le turc est une langue sans relief, dépourvue d'accents toniques et dont les voyelles sont d'égale durée. Le rythme accentué de l'anglais se mêle

au turc quand je le parle. Les Turcs croient alors que je suis chypriote ou arménien — étranger. Il suffit que je séjourne en Turquie pendant un moment sans avoir besoin de prononcer un seul mot d'anglais pour que mon accent disparaisse presque complètement. Je gagne ma vie dans le commerce des tapis orientaux anciens, commerce dominé par les Juifs persans. Du coup, je fais des progrès remarquables en persan. Je peux parler sans effort le sabir utilisé dans la conduite des affaires de tous les jours, pour marchander, bluffer, plaisanter, faire de l'esbroufe (toutes choses auxquelles j'excelle), mais je suis analphabète quant à la langue persane elle-même. Il arrive parfois qu'un des marchands, apprenant que je suis poète, récite un poème de Sa'di ou d'Hfiz, mais tout cela demeure à mes yeux du charabia (de surcroît vaguement répugnant).

IV. AM-érique

Je suis fasciné par les deux premières lettres du mot *Amérique*. En turc, elles renvoient au mot « chatte » ; en anglais, à la locution verbale « je suis ». Par conséquent, elles font entendre la tension présente entre l'identité et la maternité/sexualité (si on inverse les lettres, « AM » devient « MA »). En écrivant ceci, je m'aperçois soudain que la formation du vocable « AM » s'oppose à la coupure syllabique naturelle du mot *A-merica*, dont l'accent porte désormais sur la première syllabe. Je ne fais pas que parler l'anglais avec un accent ; je l'entends aussi dans ma tête avec un accent. Le principal mérite de l'anglais, et, qui sait, peut-être aussi sa principale caractéristique, est d'être une langue accentuée ; là est sa force : « Douces sont les mélodies qu'on entend, mais celles qu'on n'entend pas... »

Je crois pour ma part que la véritable force d'une langue, la source de son génie, se trouvent dans les

erreurs que l'on y commet, sciemment ou non, dans ses failles, ses imperfections. Je suis poète ; et poète américain en raison précisément de la déficience de mon oreille. Première constatation : cette déficience est à l'origine de mes dons présumés, tout en en marquant les limites. Mais pourquoi ne pourrais-je pas être un poète français, turc ou persan, enfin, un poète dans toutes ces langues apprises avant l'anglais ?

V. Judaïsme et accent

L'année dernière, j'ai eu l'occasion de participer à un séminaire sur les écrivains juifs organisé par Joel Lewis. De manière très méthodique, Joel Lewis mit à la disposition des participants un vaste éventail de textes, allant de poèmes juifs où il était question de soupe au poulet, de boulettes matzos (*gemütlich* !), de tailleurs et de shtetl (Isaac Bashevis Singer et *Un violon sur le toit*) ; en passant par le poème magnifique de Lewis Warsh évoquant l'animation qui règne dans le Bronx, de Lower East Side à Grand Concourse ; par un choix de poèmes en traduction parus avant la guerre et ayant pour thème le conflit entre les cultures juive et goy ; jusqu'à différentes traductions des poèmes bouleversants de Primo Levi sur l'Holocauste. Je ne suis pas un juif ashkenaze. Comme tous les Juifs, et même si les nazis n'ont jamais envahi la Turquie, j'éprouve une paranoïa larvée à l'endroit de l'étranger. À la maison, on ne servait jamais de boulettes matzos. D'un point de vue européen, ou même du point de vue américain dont le séminaire se faisait l'écho, mes écrits n'appartiennent que fort peu à la littérature juive. Serait-ce alors que je ne suis pas juif ? Question absurde, puisque je suis juif. Une fois de plus, je me sentais dans ce séminaire comme un étranger qui ne parle pas la même langue — comme à Istanbul, au milieu de mes petits camarades juifs.

En quoi alors suis-je un écrivain juif ? en quoi le fait d'écrire de la poésie en anglo-américain est-il aussi une manière d'appartenir à la littérature juive ?

VI. Un Juif sans accent

Un élément de réponse se trouve dans ma lecture d'Edmond Jabès, écrivain considéré par les participants de ce séminaire, ainsi que par la plupart des intellectuels américains, comme un maître orfèvre de la littérature juive, le créateur du « livre de l'exil ». J'ai commencé à comprendre ce que signifiait pour moi le fait d'être juif quand j'ai cherché à comprendre ce qu'il y avait de faux et de factice chez Jabès, en quoi le fait de voir en lui l'incarnation du juif européen par excellence avait pour corollaire la négation de ma propre identité d'écrivain juif, et avec la mienne, de celle de tous les écrivains européens juifs non occidentaux. Du strict point de vue de notre judaïsme, Jabès et moi avons suivi un itinéraire semblable, même s'il fut dicté par des choix radicalement différents. Je commencerai donc par faire une brève critique de Jabès.

Aux États-Unis, Jabès existe uniquement parce que Derrida l'a « découvert » : Derrida a découvert Jabès, l'a « autorisé » ; Jabès existe donc. Jusqu'alors, Jabès ne jouissait d'aucune espèce de reconnaissance officielle, et il est essentiel de comprendre que Jabès n'aurait jamais existé aux États-Unis sans la permission de Derrida. Critiquer Jabès revient donc à critiquer Derrida, l'un des critiques européens qui a le plus influencé la vie intellectuelle américaine. Pourquoi Derrida a-t-il découvert Jabès ? S'agit-il d'un de ces heureux hasards dont rêve tout artiste dans son atelier ? Pas du tout. En « découvrant » Jabès, Derrida ne faisait que légitimer sa propre existence. Les deux hommes sont originaires d'Afrique du Nord ; tous deux sont juifs ; le fait a d'inévitables conséquences

linguistiques. Derrida parlait français au milieu des Arabes, c'est-à-dire qu'il parlait la langue du colonisateur. Quand il s'installa dans la métropole, il choisit, au plan à la fois linguistique et professionnel, le camp du pouvoir et devint l'un des « fleurons » de la prose française.

Ayant grandi en Égypte, Jabès parlait lui aussi le français. Pour un Juif égyptien, le français de Jabès est la langue de ces classes privilégiées qui forment un îlot de pouvoir au milieu des « sables » arabes. Le français de Jabès rappelle *Guerre et Paix* et *Anna Karénine*, ces romans de Tolstoï où les personnages principaux, parce qu'ils appartiennent à la noblesse, sont censés parler entre eux le français, et non le russe. Voilà pourquoi de longs passages de ces œuvres pourtant écrites en russe se lisent comme des traductions déguisées.

Comme Derrida, Jabès s'installa en France. Dans son œuvre, il évoque un « exil de la langue » qui n'a rien à voir avec les thèmes juifs ou mystiques de la diaspora ou de l'éloignement de Dieu (*Hashem*), mais renvoie plutôt à l'exil qui lui est propre, dès lors qu'il a pris ses distances par rapport à son milieu d'origine et à la langue qu'on y parlait : l'arabe. L'arabe, qui aurait dû incarner une manière de foyer, du moins psychologiquement parlant (dès lors qu'un jour il a joué dans la rue avec les autres enfants), n'a laissé aucune trace dans le français de Jabès. Jabès parle un français sans accent. En eût-il eu un qu'il n'aurait sans doute pas été bien accueilli, car la pureté est un idéal français étroitement lié à une certaine tradition centralisatrice qui résiste aux accents. Dans l'œuvre de Jabès, l'Égypte apparaît comme un ornement métaphorique (avec une pointe d'exotisme raffiné — le sable, le désert, l'oasis, etc. — susceptible de plaire au goût français dominant de l'après-Empire). L'« écriture » de Jabès m'apparaît ainsi comme une accumulation désordonnée d'expériences immédiates, d'où la mémoire

est absente (Jabès fait d'ailleurs de ce dernier aspect un élément fondamental de son esthétique, tout comme Derrida et les poètes américains qui ont subi leur influence), la mémoire étant ce non-lieu déterminé à partir d'un choix politique paradoxal : celui du Juif qui a choisi le camp et la langue des privilégiés plutôt que ceux des opprimés. Le judaïsme de Jabès est faux (ou assimilé), parce que son véritable foyer, son *Hashem*, est arabe et qu'il l'a émasculé pour le rendre plus présentable. Le judaïsme devient une touche chic qui cache une rupture avec le passé et l'enfance, tout en permettant d'oublier certains choix politiques.

Au moment où il « découvre » Jabès, Derrida ignore encore qu'ils ont tous deux fait le même choix linguistique fondamental (et choisi, du coup, le même camp). En 1992, au cours d'une conférence prononcée devant les participants du Poetry Project, David Shapiro expliqua pourquoi, selon lui, sous ses airs « révolutionnaires », Derrida n'était au fond qu'un académicien qui cultivait avec soin les plus délicates fleurs de la prose française. Cela, j'ai pu moi-même le constater, il y a un an, quand j'ai assisté à une conférence de Derrida au Graduate Center situé sur la 42^e Rue, à New York. Son exposé de quatre-vingt-dix minutes, tout en délicatesses et en subtilités, servit à démontrer en quoi « un don n'était pas un don » reconnu en tant que tel, dès lors que la pure conscience, l'« énonciation matérielle » de l'acte, l'empêchait d'être tel. On me dit aussi que Derrida a obtenu 20 000 \$ pour sa tournée d'une semaine aux États-Unis. Derrida « découvre » Jabès parce que Jabès est, par sa prose subtile et diaphane, une sorte de célébrité en puissance, qui lui ressemble et a fait un choix tout aussi déterminant. La « découverte » de Derrida est en réalité un geste d'autojustification.

Les Américains s'en tiennent essentiellement à la lecture de Jabès par Derrida, laquelle, aussi biaisée et partielle qu'elle soit, confirme, mine de rien, ses théories, y compris dans leurs imperfections et leurs limites stylistiques, avec le résultat qu'elles sont désormais érigées au rang de vérités « naturelles » et « universelles ». Mettre l'accent sur le judaïsme de Jabès au détriment des autres aspects de sa personnalité (en gommant son héritage arabe, revêtant ainsi son œuvre d'un « vernis » à la mode) n'est que pure illusion (contre quoi devrait s'élever tout écrivain américain), qui neutralise ou ignore (ce que veut précisément Derrida) la dimension politique des choix de Jabès en tant qu'écrivain. Je crois que les thèmes judéo-mystiques privilégiés par Jabès servent à dissimuler l'aspect politique de la question, sa décision de tourner le dos à l'Égypte et à un monde arabe trop associé au tiers monde. Le judaïsme de Jabès se voit ainsi conférer une importante dimension impérialiste et « occidentale », de la même manière qu'Harold Bloom et d'autres intellectuels américains ont découvert, à leur grande horreur, les fondements nazis de la déconstruction « apolitique » et pure de Paul de Man. Après tout, l'action principale d'un roman proto-nord-africano-français comme *L'Étranger* n'est-elle pas le meurtre, sur la plage, d'un Arabe par un Blanc qui lui est étranger ? Et le geste du protagoniste n'est-il pas oblitéré, effacé, chiffonné comme une vulgaire boulette de papier, au mépris de la responsabilité intellectuelle qui lui est attachée, dès lors qu'il trouve sa légitimation dans les justifications brumeuses de l'existentialisme et dans le « style » amoral de *L'Étranger* ? Le protagoniste, qui se sent étranger par rapport à l'Arabe, « justifie » son geste en avouant qu'il se sent aussi étranger par rapport à lui-même. Le style existencialo-amnésique de Camus et l'arabisme raffiné de Jabès : autant de gestes d'amnésie politique et morale qui ont déchiré une

génération. Faudra-t-il toujours qu'un Juif nord-africain accomplisse la sale besogne de l'homme blanc uniquement pour se voir admis à l'intérieur de la glorieuse enceinte de la France ?

VII. Avoir un accent et être juif : l'ambiguïté face au pouvoir et la foi du Juif non assimilé

Je crois pour ma part que l'ambiguïté face au pouvoir est le véritable thème que doivent aborder les écrivains juifs contemporains, celui auquel chacun d'entre eux devra faire face, qu'il le veuille ou non. L'ambiguïté est au cœur de l'histoire juive, de son identité, des conflits qui ont surgi entre le mythe et l'histoire juive. Toutes les protestations du contraire ne changeront rien au fait que la Torah est une histoire écrite par les puissants, par le peuple élu de Dieu qui a dérobé à autrui sa terre pour mieux se l'approprier. Cependant que l'histoire de la Diaspora est l'histoire des victimes, des déposés, du Galut, des pogroms et de l'Holocauste. De quel côté maintenant les Juifs se rangent-ils ? Sont-ils alliés aux puissants ou aux victimes ? Si le problème est devenu explicite avec la naissance de l'État d'Israël, il était implicite dans la Diaspora, à partir du moment où un certain nombre de Juifs ont quitté le ghetto et choisi l'assimilation. Au plan économique, les Juifs sont souvent associés aux classes privilégiées ; mais au plan culturel et linguistique, ils se retrouvent régulièrement dans la situation de l'étranger démuné. En tant que Juifs, Derrida et Jabès ont gommé, ignoré et fui cette ambiguïté. Ils ont choisi, sans doute possible, le camp du pouvoir. Les écrits de Derrida et de Jabès n'ont pas d'accent ; ils sont indubitablement français. Ils représentent une forme juive d'assimilation : l'identification au pouvoir. Ces écrits cachent, ce que veulent ignorer leurs admirateurs américains, leur dimension politique intrinsèque.

VIII. Que veut dire écrire avec un accent ?

Que veut dire alors écrire avec un accent ? Il s'agit d'écrire, en refusant de s'identifier tout à fait au pouvoir et à l'autorité que confère la langue d'usage, tout en assumant, sans chercher à la nier, la distance qui sépare la langue de son utilisateur. Cette façon d'écrire traduit une forme d'ambiguïté face au pouvoir : un écrivain adopte une langue (en raison de son irrésistible force d'attraction), tout en sachant qu'elle ne sera jamais vraiment la sienne et qu'elle se révélera vite insuffisante quant aux fins secrètes qu'il poursuit. En littérature, l'accent a peu à voir avec tel thème ou tel contexte sémantique ; il est plutôt lié à la texture, à la structure, aux écorchures, aux distorsions et aux ruptures dissonnantes (dans le rythme, la syntaxe, la diction, etc.) que suppose l'instauration d'un rapport étranger entre un écrivain et la langue qu'il a choisie. L'accent est une lézarde à la surface transparente des choses (le plus souvent inconsciente, de la même manière que le locuteur, qui n'a pas conscience d'avoir un accent en parlant, *n'a pas besoin de le créer*).

Plutôt que de chercher à l'atténuer, la littérature juive que j'appelle pourvue d'un accent accroît son ambiguïté à l'égard du pouvoir. De là son accent. Kafka est à mes yeux le premier écrivain européen moderne qui a montré l'ambiguïté juive à l'endroit du pouvoir en introduisant un accent dans le tissu de la langue. En tant qu'écrivain, Kafka n'a pas choisi le yiddish ou le tchèque, mais l'allemand officiel (celui des causes juridiques complexes), marquant par là une double allégeance : d'abord à la culture dominante, ensuite aux institutions chargées d'en codifier le pouvoir. Mais l'accent de Kafka pervertit le code juridique, en détourne les fins et fait de la langue des puissants la langue des victimes et de l'aliénation. Je ne suis pas loin de penser que le seul sujet abordé par

Kafka se réduit à un dialogue stylistique sans cesse repris entre le puissant et sa victime, à une variation sado-masochiste sur le Livre de Job, l'homme choisi par Dieu étant aussi choisi comme victime. Il est intéressant de noter que l'œuvre de fiction de Kafka (contrairement à son *Journal*) ne fait que fort peu directement allusion aux Juifs et que sa dimension juive n'est jamais perceptible au plan sémantique, mais uniquement stylistique.

IX. Le son typiquement américain peut-il être la musique de la Diaspora ?

Pourquoi Kafka a-t-il écrit *L'Amérique* ? pourquoi a-t-il eu envie d'écrire sur les États-Unis ? En allemand, le mot *Am-erika* porte le même accent tonique qu'en anglais. Qu'a donc entendu Kafka dans le mot *Oklahoma* ? Quel mot bizarre, étrange et éloigné de l'allemand que cet *Oklahoma* ! En même temps il fait aussi entendre un son doux, car il est l'un des rares mots anglais à posséder une harmonie de voyelles, comme on en trouve parfois, je suppose, en tchèque. Pour Kafka, le mot *Oklahoma* est une terre étrangère où bâtir son nid le plus intime et où cohabitent le puissant et la victime. Voilà pourquoi le Théâtre de l'Oklahoma (L'Arche de Noé) lui est apparu comme le symbole d'une libération permanente, d'un bonheur sans fin. Qu'est-ce que le mot *Oklahoma*, après tout, sinon la marque autochtone en Amérique, celle que la victime, le dominé, a laissée dans la langue du maître ? L'anglo-américain : une langue qui accueille ce couple bizarre formé par la victime et le vainqueur, réunis sous le joug de la foi et de la langue.

L'étranger qui choisit d'écrire des poèmes en anglo-américain est une victime qui fait sienne la langue du maître, cherche à l'imiter, sans cesser de lutter contre l'ambiguïté du pouvoir.

X. La poésie américaine : pour une poétique de l'accent

En quoi la poésie américaine est-elle différente de la poésie française ou anglaise ? C'est qu'elle est profondément ambiguë, et voici pourquoi : en tant que langage poétique, l'anglo-américain ne pourra jamais être une langue maternelle ; il est condamné à demeurer une langue pseudo-maternelle, la langue d'une belle-mère. La tradition lui est refusée ; ni commun ni mythique, son vocabulaire ne peut être que privé, avec des résonances toutes personnelles. L'anglo-américain est la langue du pouvoir envahissant et de l'autorité, par le truchement de laquelle l'immigrant, la victime, est bien obligé de s'exprimer. Écrire de la poésie en anglo-américain revient à devoir traduire constamment quelque chose de profondément enfoui ou de profondément lointain. La source d'inspiration en demeure extérieure ; elle ne s'inscrit jamais dans une tradition à laquelle la poésie américaine apporterait sa contribution. La lecture et l'écriture de la poésie américaine se font toujours de manière discontinue, car la soumission à une tradition centralisatrice et autoritaire compromettrait l'équilibre provisoirement atteint, dans la langue, entre le pouvoir et la victime.

L'anglo-américain n'a donc rien de définitif, même pour ceux qui ne sont pas dans une situation de victimes. Quand le Puritain parle l'anglais, il se sent menacé par la sauvagerie à la fois géographique et morale qui l'entoure et l'oblige à remettre en question jusqu'à ses plus intimes convictions. La langue du Puritain est une langue sur la défensive, qui n'est pas sûre de pouvoir franchir les ténèbres qui s'étendent au-delà du cercle de la lumière et de la raison, ni même de pouvoir les affronter.

Cette aliénation, cette instabilité entre l'écrivain et la langue, son profond scepticisme quant au pouvoir qu'il aurait de dévoiler des vérités cachées, caractérisent la véritable nature de l'écrivain. Entre le poète et la langue,

le rapport ne peut être que conflictuel. L'anglo-américain est le parfait exemple d'une langue artificielle, pauvre et limitée que l'écrivain s'efforce de plier et de déformer pour lui imposer sa propre vision. Trois écrivains du XIX^e siècle incarnent à mes yeux cette façon d'écrire : Hawthorne, Melville et Dickinson. Aucun n'est juif, tous sont blancs et protestants. La prose anglo-puritaine de Hawthorne est torturée et déformée, de manière à intégrer la sauvagerie qui règne à la fois sur le continent et en lui. (Relisez les premières pages de *La Maison aux sept pignons* : c'est du pur Henry James. Tout James s'y trouve, et même un peu plus.) Chez Melville, l'interminable, compulsive et encyclopédique énumération des aspects de la chasse à la baleine traditionnelle tombe à plat et, parce qu'elle échoue à traduire le nihilisme fondamental dont elle est porteuse, en est réduite à jeter quelques éclats d'une sombre vision qui se veut récit. Dickinson a créé une langue qui n'appartient à l'anglais qu'en apparence et qu'il faut lire et relire pour espérer un jour en dégager le sens et en mesurer la violence sado-masochiste. Chez Dickinson, les mots sont des emblèmes personnels, la syntaxe, aléatoire et mouvante, n'est pas rigoureusement « anglaise » et, sous une apparence paisible de « cantique », cache une violence sado-masochiste inouïe. Ces mots furent écrits par des écrivains qui, tout chrétiens et blancs qu'ils furent, avaient recours à une langue qui n'était visiblement pas la leur, qui n'était pas leur langue maternelle « naturelle ».

Par conséquent, la littérature juive contemporaine, qui incarne ce rapport ambigu avec le pouvoir, devient particulièrement symptomatique de la littérature américaine. Et Emily Dickinson, cette vieille fille qui ne se sent bien qu'à Amherst, tout en y vivant complètement retirée, est pour moi une Juive, une voisine et une sœur dans l'exil, un poète américain dont la présence tout à

la fois énigmatique, excessive, possessive, distante et contrainte, ne me permet d'apprécier que quelques poèmes à la fois.

XI. Comment écrire une poésie dépourvue de canon et comment la lire ?

La poésie américaine est asociale et, par conséquent, elle n'a pas de canon. Son but n'est pas de modifier le canon en vigueur pour en revoir l'organigramme : comment canoniser ce qui est discontinu ? Pour les fins de la démonstration, faisons appel à la théorie des quanta. Dès qu'un style ou un poète est canonisé, il accède à une position privilégiée ; sa langue perd aussitôt en tensions et cesse d'être américaine. Écrire de la poésie en anglo-américain n'est pas une activité de type commercial ou réglementé, du genre que l'on peut enseigner dans les écoles techniques ou au cours d'un stage (contrairement au cinéma ou à la production d'émissions de variétés). C'est un geste de survie.

La lecture des œuvres de différents poètes américains revient essentiellement à suivre diverses stratégies personnelles adoptées quant à la langue — toutes discontinues. Dans la poésie américaine, la tradition, au sens européen du terme, n'existe pas. Un écrivain français ou anglais, même le plus « innovateur », écrit encore dans l'espoir de devenir un jour « classique ». Pour un poète ou un critique américain, envisager l'avenir, pour ne rien dire du passé, en fonction de la tradition, en somme accepter de concevoir l'idée même de continuité, est impensable. Par conséquent, ces maîtres du style académique que sont Jabès et Derrida, ces instruments d'un canon nouveau, n'ont absolument aucune espèce d'importance pour un poète américain, sinon en tant que cibles. Le paradigme d'Harold Bloom sur l'angoisse des influences ou sur le poète qui s'opposerait au père en

tant que prédécesseur linguistique est absolument faux. À l'exception peut-être d'Allen Ginsberg et de Walt Whitman, je ne connais pas de poète américain dont l'œuvre, authentiquement originale, aurait « fleuri » sur celle d'un prédécesseur. Dans l'absolu, Dickinson, Hawthorne, Melville, Stein, Reznikoff, Zukofsky, Creeley ou Ashbery ne marquent, aux États-Unis, ni commencement ni fin. Ceux qui, de nos jours, tentent d'imposer un canon nouveau en invoquant les figures de Mary Rowlandson, Jonathan Edwards, Emily Dickinson ou Gertrude Stein, se méprennent sur leurs œuvres respectives. L'accent de Dickinson (ses « hésitations », selon le mot de Susan Howe) ne peut être repris dans les écrits de quelque autre poète que ce soit, car il lui est trop personnel. C'est faire preuve d'entêtement que de penser que les répétitions de Gertrude Stein ou les amples et mélodieuses méditations d'Ashbery sont autant d'outils linguistiques légués aux futures générations poétiques sous l'appellation « floraison d'une tradition poétique ». Pour les poètes américains, ce ne sont là que les ornements extérieurs de solutions et d'accents idoines, qu'ils ont le loisir d'ignorer et dont la fonction, aux yeux des autres générations de poètes, ne peut être qu'accessoire. Ce qui unit les poètes, c'est leur rapport immuable avec la langue, rapport marqué par l'affrontement et l'agressivité. Aucun poète n'écrit dans sa langue maternelle et il en est réduit à devoir déformer la langue pour lui conférer son propre accent.

XII. Poètes et accents : n'y a-t-il donc aucune influence ?

Creeley disait de Zukofsky qu'il était « notre maître à tous », mais Creeley n'a pas cherché pour autant à imiter le style de Zukofsky ou à poursuivre dans une voie qu'il a du reste considérablement rétrécie, en y introduisant une hésitation, une vulnérabilité (en somme : un accent).

Mais en marquant une pause à la fin de chaque vers, Creeley s'est mépris sur la poétique de Zukofsky. La lecture que fait Creeley d'un poème lyrique comme « Song of Degrees » revient essentiellement à détruire son architecture sonore (par excès de pauses). Au cœur de la poétique de Creeley, il y a toujours (et cela quelle que soit la syntaxe) une hésitation de la voix à la fin du vers qui confère une force à la profonde vulnérabilité de sa poésie. Les rapports de Creeley et de Zukofsky sont de nature conflictuelle et se réduisent à une question d'accents. Je pense que Creeley a appris de Zukofsky à considérer sa langue maternelle comme une structure sonore étrangère et un peu abstraite qu'il pouvait malmener et défaire à sa guise. De l'étranger Zukofsky, le Puritain Creeley a appris à considérer l'anglo-américain comme une langue étrangère, comme une forme de pouvoir lui échappant en partie. Toute l'originalité de Creeley vient de ce qu'il a perverti la puissante architecture sonore de Zukofsky en lui insufflant sa propre vulnérabilité et ses hésitations. Aux yeux de Creeley, Zukofsky est un étranger, le poète venu d'ailleurs pour adoucir la dureté et le machisme triomphant des premiers poèmes de *For Love* auxquels il a conféré une ambiguïté et une retenue, en obligeant leur puissante misogynie à se replier vers l'intérieur pour adopter la langue de la vulnérabilité et de la souffrance.

XIII. La musique des victimes et la langue de l'indicible

La poésie américaine est marquée par une rupture entre la langue du père (la tradition) et la langue de la mère (la langue de l'intimité et des mots évocateurs). Cette dichotomie fait du poème une charge contre l'indicible (socialement et spirituellement parlant). Qui-conque emploie le mot *indicible* renvoie obligatoirement à ce qui appartient au corps de la langue, à sa musique concrète. La langue de la vulnérabilité, la langue de

l'indicible, doit se plier à cette règle toute puritaine : « Tu n'adoreras point le mot écrit. » L'amour instinctif que le poète voue aux mots dans leur aspect matériel est suspect. Il lui faut le réprimer.

La musique des mots (leur aspect plastique) appartient à la tradition. La musique qui naît de la combinaison des mots est le langage de l'ailleurs, de l'indicible. Voilà pourquoi Zukofsky, en qui Creeley se plaît à voir un « poète à l'oreille parfaitement juste », pourrait bien, et peut-être est-il nécessaire qu'il en soit ainsi, ne pas avoir d'oreille du tout. Cela expliquerait aussi pourquoi, chez Dickinson, qui est pourtant l'un des plus grands poètes américains, on trouve peu de vers élégants — je veux dire par là physiquement beaux —, suffisamment beaux pour être cités. Le poème américain est, par essence, anti-musical et ne peut, comme le paon, s'enorgueillir de ses réussites matérielles. Whitman est une fois de plus l'exception qui vient enrayer toute cette belle machine théorique.

Le poème américain (et, partant, le poète) est condamné à loger dans les blancs entre les mots, dans les interstices laissés par la perception que le poète a des choses et par la langue qui sert à leur description. L'âme du poète est ailleurs. Voilà pourquoi ses influences, quand elles existent, viennent de poètes qui écrivent dans une autre langue : le français, l'hindou, le turc, l'allemand, l'espagnol, le japonais, etc. L'influence vient souvent d'une autre discipline artistique : le cubisme ou l'art abstrait, le jazz, la photographie, le cinéma, la télévision, etc. Les poèmes américains sont donc autant de traductions — d'une autre langue, d'une autre discipline, ou des deux à la fois. Au cours du processus, la langue première (le chinois, le français, le vietnamien, le turc, le roumain, le russe ou l'espagnol) et les conceptions philosophiques ou esthétiques d'origine ne s'inscrivent dans

aucune hiérarchie et n'ont rien de canonique ; plutôt, elles cohabitent en toute démocratie. Aucune langue n'est supérieure à une autre. Le surréalisme n'a pas plus d'importance que le soufisme ; le déconstructionnisme ou l'anthropologie n'ont pas plus d'importance que le zen ; les intailles, pas plus que les photographies ; les poètes Yunus Emre, Zbigniew Herbert et Xavier Villaurrutia, pas plus qu'Arthur Rimbaud.

Je le répète : l'anglo-américain est une langue neutre, qui ne favorise aucune association personnelle ou culturelle. La chose est particulièrement manifeste chez Emily Dickinson. Que signifient, dans son œuvre, les mots *soleil, père, chasseur, Lui, Dieu*, etc. (autant de figures de l'autorité) ? Rien. Ils représentent essentiellement une série d'emblèmes dépouillés de leurs associations sémantiques traditionnelles, de blanches Moby Dick, autour desquels le poète peut entrelacer discrètement son âme. Au-delà de la musique trompeuse des hymnes, de la vision d'un petit bout de femme penchée sur sa broderie, la nudité de ces images premières libère et déséquilibre tout à la fois la syntaxe des poèmes pour les faire se replier entièrement sur la sphère du privé. Après tout, qu'est-ce que *Moby Dick*, sinon une charge virulente contre la blancheur, une quête autodestructrice et misanthrope de ce qui ne peut être nommé et que toutes les listes, les encyclopédies, les cartes et les usages d'un pays sont impuissants à nommer ? « Je m'appelle Ishmaël (...) le poète qui doit raconter l'histoire que personne n'a racontée (...) mes mots sont aussi légers qu'un souffle (...) Je suis Dieu le Père (...) Vous croyez, Madame ? Non, ce n'est pas cela. C'est en moi et ça refuse de sortir (...) Tous mes pièges et mes peurs (...). »

L'indicible, l'ineffable, ce qui est profondément enfoui, réclame, voire exige un affrontement avec la

langue du père. Il en résulte un déséquilibre, d'où naît une musique.

XIV. En relisant les carnets d'un écrivain

J'ai appris l'anglo-américain au cours des dix années qui ont précédé la rédaction de « The Bridge ». Contrairement à ce que je croyais alors, le problème ne consistait pas à déraciner ce qu'il y avait en moi de turc ; en réalité, je découvrais peu à peu la froide et puissante neutralité d'une langue, l'anglo-américain, dans laquelle je pouvais déverser toute mon âme turque. Ma langue maternelle a beau être le turc, je suis incapable d'écrire dans cette langue. Près de son feu, je me sens aussi vulnérable qu'un papillon de nuit. Au départ, le choix d'être juif (et le refus de l'assimilation) était une forme de rébellion, un geste d'autolégitimation, une manière de m'opposer à ma langue maternelle. C'est en tant que Juif que je suis venu aux États-Unis. Au cours de ces dix années (celles des carnets), pendant lesquelles je me croyais occupé à gommer tout ce qu'il y avait de turc en moi, j'étais en réalité en train de me doter d'une langue, d'un outil, l'anglo-américain, qui, ultimement, allait me permettre de renouer avec mon âme turque. Pour le poète que je suis, l'anglo-américain a pris la place du judaïsme. Pour tout dire, l'anglo-américain et le judaïsme ne font plus qu'un pour moi.

Dans ma décision de choisir l'anglo-américain, j'ai pu voir un geste de légitimation, mais, en tant que poète américain, je n'en ai aucune. Après avoir refermé mes carnets, j'ai, de plus, compris que mon inspiration ne pouvait venir que de ma part turque. Comme la plupart des poètes américains, ma source d'inspiration est donc extérieure, liée à une position vulnérable, à ma langue maternelle. C'est à travers le prisme d'une langue d'emprunt que j'ai pu faire face à ce mélange de pouvoir et

de faiblesse, de légitimité et de marginalité, de privilèges et d'injustices, d'incandescence et de froideur. Pour lutter contre l'incandescence de ma langue maternelle, j'ai dû accepter l'isolement et le statut de victime qui échoient au poète américain. J'ai préservé la part féminine de mon âme et lutté contre la neutralité distante et sans âme de l'anglo-américain sur lequel, précisément, j'ai apposé la marque de mon âme. La combinaison, qui n'est pas toujours heureuse, entraîne des lézardes et des ruptures. Du coup, ce genre d'imperfections, de manquements ou d'erreurs mettent en relief la puissance souveraine du poème américain, l'intensité et la profonde nature d'une poésie qui s'efforce de réunir le puissant et la victime.

La Turquie, le judaïsme et la poésie américaine se confondent pour former mon identité poétique, de nature essentiellement conflictuelle, tandis que s'affrontent ses différentes composantes, tout en se soutenant mutuellement, un peu à la manière des ondulations qui secouent la corde de l'équilibriste pendant son numéro. Dans les circonstances, est-il concevable de s'identifier à de quelconques prédécesseurs, de qui on aurait eu à subir l'influence ? Adoptez un poète, laissez-vous stimuler par la lecture de son œuvre et reconnaissez cette influence : du coup, le numéro est raté. L'énergie qui émane d'un poème écrit en anglo-américain est centrifuge ; tournée vers l'extérieur, elle ressemble à une fuite dont l'issue est incertaine. Chaque poète exécute en solitaire un numéro de corde raide. Qu'il accorde une seule pensée à la tradition, et le numéro est raté !

Tout comme Jabès et Derrida, je suis né juif, dans un pays du tiers monde. Mais, contrairement à eux, je n'ai pas choisi, comme écrivain, de m'assimiler à un centre puissant, en l'occurrence à celui de la culture française. J'ai choisi de demeurer juif. Après dix années dans le désert de mes carnets d'écrivain, j'ai appris à

accepter l'Arabe en moi, à accepter ma mère Hagar, l'esclave méprisée, à accepter en moi le Turc, le Juif bâtard qui parle l'anglo-américain.

La poésie américaine est un solipsisme qui ne fait pas que remettre en cause la notion de tradition, mais aussi celle d'influence. Les relations que le poète entretient avec d'autres poètes acquièrent ainsi un aspect opportuniste et ressemblent à autant d'évitements et de réorientations provoqués par diverses collisions ; les bons poètes, comme les bons quarts arrière, font mille détours pour éviter les obstacles et atteindre la ligne de fond. Dans ce pays, il serait impensable de chercher à définir l'influence à partir de l'identification à une tradition. La tension du poème écrit en anglo-américain demeure centrifuge. La langue d'usage confère au poème un centre de gravité qui lui est propre, alors que le centre de gravité intérieur du poète se trouve ailleurs et l'en éloigne. À titre d'étranger, j'agis comme une pie voleuse et mes rapports avec autrui sont purement intéressés, arbitraires, hors catégories, détachés de toute tradition. La somme de mes influences rappelle la marche en terrain miné ou le slalom de celui qui cherche à contourner les obstacles et à survivre à une hypothétique collision avec une force supérieure. Qu'on en juge un peu en me suivant dans les méandres de mon évolution poétique et des collisions qui s'y sont produites : les *Sonnets* de Shakespeare, le poète turc Orhan Veli, Tolstoï, le poète turc Cemal Süreya, Andrew Marvell, Thomas Brown, *A Tale of a Tub* de Jonathan Swift, la poésie populaire turque, *La Marquise d'O* de Kleist, la poésie japonaise, le philosophe écossais Hume, le poète soufi Pir Sultan Abdal, l'« Ode à une urne grecque », la télévision, les films américains *Dump Sung*, *Chang Is Missing*, *Raising Arizona*, *Blade Runner*, le film chinois *Épouses et concubines*, celui du réalisateur japonais Itami intitulé *Les Funérailles*,

la photographie d'amateur, le philosophe Francis Bacon, Wittgenstein, le poème « The Seafarer » d'Ezra Pound, la trilogie *Fondation* d'Asimov, Séféris, Cavafy, le poète turc Orhan Arif...

XV. En quoi l'anglo-américain diffère-t-il des autres langues et est-il dépourvu d'harmoniques ?

C'est qu'il est un ovale. Aux États-Unis, les grands mythes ne viennent pas de la langue, mais du cinéma, de la télévision et de la musique populaire. Dans la culture américaine, que ce soit au cinéma, à la télévision ou dans la musique, les mots occupent une position subalterne. Cela, les nababs de l'industrie cinématographique, dont l'exploitation des scénaristes est désormais légendaire, l'avaient compris instinctivement. Trouvez-moi un seul poème écrit au XX^e siècle, en anglo-américain, qui soit aussi évocateur que le visage d'Humphrey Bogart, que la blondeur sidérante de Marilyn Monroe ou que la célèbre empoignade autour d'un bifteck entre John Wayne, James Stewart et Lee Marvin dans *The Man Who Shot Liberty Valance*. Ou encore, pour choisir un exemple dans la société, trouvez-moi un seul poème aussi éloquent que cette femme qui décide, comme Murphy Brown, de mettre au monde son enfant illégitime en direct, à la télévision.

L'influence de la télévision est sans limites. La télévision a bouleversé notre épistémologie contemporaine, notre façon de décider de ce qui est vrai et de le percevoir en tant que tel. Elle a aboli toute frontière entre l'intérieur et l'extérieur (distinction qui est le fondement même de la poésie américaine), toute barrière entre le privé et le public, le vrai et le faux. Le postulat implicite de la télévision est qu'il n'y a pas de différence entre le foyer (réduit à une pièce : le salon) et ce qui se trouve à l'intérieur de la boîte (où se concentre l'ensemble de

l'univers), entre ce qui est devant et derrière l'écran ; la confusion qui en résulte n'est pas sans conséquences sur des concepts comme la sincérité, l'intégrité et la vérité. Le style télévisuel reflète ce profond changement épistémologique ; il se situe à l'opposé du style poétique américain qui repose sur une distinction fondamentale entre l'intérieur et l'extérieur. La nouvelle réalité que met en scène le style télévisuel pourrait se révéler lourde de conséquences pour la poésie américaine, mais c'est là le sujet d'un autre essai. Je me bornerai ici à quelques remarques générales.

Le style télévisuel a pour but de diminuer l'écart entre ce qui se trouve dans la boîte et ce qui se situe à l'extérieur pour faire en sorte que l'écran devienne de plus en plus transparent, jusqu'à n'être plus qu'un voile. (C'est là précisément le sujet du film *Poltergeist*.) Le minimalisme est à l'origine de ce style. Le langage de la télévision est minimaliste. Ils ne sont pas si nombreux les bons mots que l'on peut attribuer à ceux qui sont passés maîtres dans l'art de la télévision, à des gens comme Reagan ou Clinton (bien que soit moindre la performance de ce dernier), tous figures téflon ! Que leurs formules soient remplies de contradictions ne diminue en rien leur portée. Reagan peut citer de travers comme bon lui chante. Clinton énonce des propositions dont les termes s'excluent mutuellement. Qu'importe tout cela ? Ce ne sont ni leurs propos ni leur fougue qui réunissent les deux hommes, mais leur « amabilité », cette vertu minimaliste par excellence, s'il en est — le fait que leur image respective n'en forme plus qu'une (l'intérieur et l'extérieur de la boîte étant désormais confondus). « L'amabilité » est en effet un facteur d'unité non négligeable à un moment où, dans la réalité, l'Amérique est déchirée entre des intérêts contradictoires. L'immigration (« L'Amérique, nation d'immigrants ») et l'unité (les

« États-Unis ») sont les deux grands mythes américains. La télévision assure la pérennité de ces mythes ; elle en atténue l'oxymore, en mettant au point des numéros visuels et stylistiques qui cimentent la nation. La télévision, qui s'empare du concept d'aliénation pour l'annexer au mythe de « l'appartenance », le transforme en pouvoir et en légitimité.

La véritable langue de l'Amérique n'est donc pas l'anglo-américain, mais la télévision, dont elle est le pivot culturel. Le poète américain soucieux de s'inscrire dans une tradition ne doit pas choisir l'anglo-américain, mais la langue de la télévision. Le poème écrit en anglo-américain peut ainsi se révéler le lieu d'un affrontement entre le minimalisme du style télévisuel (et ses multiples variantes de genre, de structure, etc., qui lui confèrent un pouvoir suggestif considérable) et les subversions propres à son monde intérieur. La force du poème résidera vraisemblablement dans les lézardes et les vers boiteux qui résulteront de la lutte. L'accent du poème vient de la distorsion qu'il introduit à la surface minimaliste. Un de mes poèmes, « Heartbreak Weekend in Atlantic City », se résume ainsi à une suite de scènes feutrées et toutes en transparence, mais qui se succèdent selon un rythme heurté, incongru, syncopé et arbitraire. L'accent se trouve dans cette succession, qui brouille la solidité de la surface poétique et télévisuelle, la réduit à néant et se l'approprie. Un séjour éprouvant à Atlantic City est à l'origine du poème, qui cherche, en renvoyant l'écho du zapping compulsif et arbitraire des différentes chaînes, à rendre compte de mon sentiment d'horreur devant la froide et pseudo-neutralité de l'image — la véritable langue de l'Amérique.

Le style télévisuel et le style poétique américain, tout en étant opposés, ont certains points communs. Tous deux permettent de faire l'expérience d'une coexistence,

d'un équilibre à trouver entre l'aliénation, le pouvoir, le statut de victime, la légitimité et l'appartenance. Tous deux cherchent à obtenir un effet optimal par l'austérité des moyens. Cette unicité fondamentale fait en sorte que la télévision, forte de son aura stylistique, peut se révéler une puissante source d'inspiration poétique, tout en incarnant un profond courant antipoétique. Le langage de la télévision (comme l'anglo-américain) est un langage ovale, parce qu'il est oxymore — moitié vérité et moitié mensonge. La combinaison est loin d'être parfaite. Comme le joueur de football qui veut attraper le ballon, je dois maîtriser le médium par un geste qui participe à la fois de l'étreinte et du rejet violent. La télévision est le véritable langage des États-Unis, son pâle écran est notre Moby Dick, et le rôle du poète est de faire jaillir des étincelles à son contact, de se laisser étreindre par ce médium, de s'y consumer. Après tout, qu'est-ce qu'un poème comme « Heartbreak Weekend in Atlantic City » sinon, au-delà de l'image dure et triomphante que donne à première vue la ville (ses enseignes, son architecture, etc.), le sentiment d'une profonde infériorité, prompt à céder aux appels pressants d'un infantilisme capricieux (« Les restaurants d'Atlantic City », « Les hôtels d'Atlantic City », etc.) ?

À l'étranger, au poète, au Juif, à la femme, à tous ceux qui se voient refuser la jouissance paisible d'une langue, il ne reste plus qu'à faire l'enfant. La faiblesse est leur destin. Dans l'anglo-américain, le véritable pouvoir des mots demeure cependant antimythique. Les mots sont les outils mis à la disposition de chaque poète pour proclamer son existence et affirmer son identité en se projetant sur une amabilité de surface pour en lézarder le mythe — ce que fait précisément le poème écrit en anglo-américain. Les mots (ou les poèmes) trouvent leur légitimité dans cette fonction destructrice. Voilà qui

explique pourquoi la poésie américaine est condamnée à être discontinuée. L'unité dans la multiplicité (l'amabilité de la télévision) est le seul véritable mythe américain. Certains poètes ont tenté de créer des mythes (ainsi Charles Olson), mais leurs efforts furent en pure perte : en anglo-américain, les mots ont un caractère trop privé et tiennent trop du solipsisme. Il suffit que la langue renvoie un début d'écho mythique pour que l'envahissante télévision empiète aussitôt sur son domaine. Il peut être tentant de voir en Blake, Rimbaud, Stein, Dickinson ou d'autres autant de créateurs de mythes, mais je pense qu'il n'en est rien.

XV. La fonction sociale du poète américain et du poème écrit en anglo-américain

La principale leçon que doit retenir le poète américain, et c'est aussi la plus difficile, est de prendre conscience du rôle subalterne des mots dans la culture américaine, d'accepter le fait et de savoir en tirer parti. Qui choisit d'être poète choisit d'abord d'être étranger et victime. Choisir l'anglo-américain pour ce faire, c'est adopter un puissant moyen d'affirmation, mais qui n'est en rien créateur de mythes et ne peut jamais se révéler l'instrument d'une reconnaissance publique ou institutionnelle. Le poète américain ne peut appartenir à un canon ou à une tradition, à supposer même qu'il soit possible de redéfinir celle-ci pour l'accueillir. Une fois payé l'inévitable tribut à quelques admirations d'adolescent toutes circonstantielles, l'expérience poétique (dans sa double dimension d'écriture et de lecture) exige du poète ou du lecteur (aveuglé par son goût intempestif des mots) qu'il explore la langue d'un autre poète et y introduise quelques lézardes. Le rapport instauré entre une œuvre et son lecteur ne saurait être du même ordre que celui, fortuit et institutionnel, instauré entre le spec-

tateur et le cinéma ou la télévision. Quand un poète déclare : « Je demande un effort à mon lecteur », il reconnaît, consciemment ou non, l'existence d'une différence de cette sorte. À vrai dire, ses exigences sont encore plus grandes que ne le laisse croire une formulation aussi polie. Le poète demande à une autre sensibilité de quitter son ancienne apparence (ce qui en soi n'est pas particulièrement agréable), de se jeter dans le vide d'une autre langue pour y recueillir quelques échos à caractère privé, dont la conception lui sera tout à fait étrangère. Cela porte un nom : la blancheur.

L'héritage possible d'un quelconque canon poétique national est bien la dernière chose dont doit se préoccuper le poète américain. Ce qui donne vie au poète américain et au poème écrit dans cette langue est un apport constant de l'altérité : d'autres arts, d'autres médias, d'autres poètes et d'autres langues. Emily Dickinson aime plus que tout les abeilles et les fleurs de son jardin, ainsi que le paysage d'Amherst. Reznikoff est obsédé par la misère qui règne dans l'Amérique industrielle du XIX^e siècle. Tony Towle adore la musique. Les plus fidèles amis de Gertrude Stein sont des artistes. Quant à moi, j'aime la Turquie et me passionne pour le soufisme dans la poésie amoureuse turque. Mais je pense qu'aucun d'entre nous n'est devenu poète, plutôt que romancier, peintre ou jardinier, pour ces raisons. Des apports de ce genre permettent de tisser le voile illusoire de la réalité, d'instaurer un ordre, de créer une surface transparente que le poète pourra déchirer pour y introduire ses démons intérieurs, condamnés à demeurer sans nom. Le véritable univers d'Emily Dickinson n'est pas le paysage d'Amherst, mais les lézardes que donnent à voir sa syntaxe tordue, la sexualité sourde et violente que cache le vol des abeilles dans son jardin. Les démons intérieurs peuvent varier selon les poètes, mais le démon

qui nous réunit est un amour des mots intempestif et asocial, qui fait du poète un étranger et une victime. En poésie, chaque accomplissement est une lutte, par le truchement des mots, pour connaître la primauté et la puissance. Mais, comme la quadrature du cercle, l'acte poétique est un acte qui s'annule lui-même.

Le poète américain est cet individu obsédé par les mots et dont le destin, volontairement assumé, est de chercher à formuler l'indicible. Il est celui qui mène en permanence un assaut contre le blanc, contre toutes les baleines blanches, les écrans blancs, la blancheur de la langue — et qui, ce faisant, montre l'étendue de sa faiblesse et de son aliénation. Toute son énergie, toute la force de son œuvre, viennent de sa révolte, de son refus, en tant qu'utilisateur de la langue, du statut inférieur qui échoit à la langue dans la société américaine (de son impuissance à nommer ce qui constitue le fondement de son monde intérieur). Elles viennent enfin de son accumulation incessante des faits qui formeront à leur tour le pitoyable écran de fumée qu'il opposera à l'infériorité de la langue.

Traduit de l'anglais par Marie-Andrée Lamontagne