

Carl Rakosi

PROSE

[Parmi les textes recueillis dans *The Collected Prose*, nous privilégions un volume, dont nous donnons quelques extraits...]

Day Book (Livre de comptes)

I

Aujourd'hui un assemblage de mots m'est encore venu. Ceci ou cela, avais-je écrit, « jetterait le trouble chez le Byzantin ».

Quel Byzantin ? Qui était cette sombre figure et pourquoi ne me fallait-il pas jeter le trouble en lui ? La signification reposait-elle dans la musique des mots ? Un inquiétant secret gîtait là, enclos dans cette formule.

J'avais tenté de travailler sur le Byzantin en le mettant dans un poème mais sa dignité résidait bien au-delà de tout ce que je pouvais lui ajouter. À côté de lui, les ajouts paraissaient pâles et maigres et on aurait dit qu'ils ne savaient pas ce qu'ils faisaient là. Apparemment il se suffisait à lui-même. Mais sans ajouts, la formule ne devenait pas poème. Je ne pouvais plus dès lors me servir du Byzantin, mais je n'avais pas le cœur de l'éliminer, et je l'ai donc rapporté en prose de façon que ce soit l'intellect qui en dispose.

* * *

Je lisais ces vers d'un poème de Levertov :

mystérieux comme le silence au moment où le tailleur
fait une pause en retenant son aiguille en l'air...

et je me suis brusquement rendu compte que, sur le mode métaphorique, la personne du poème devient personnage de mystère, rayonnant d'un élément hypnotique, là où l'auteur possède, lui, une existence héraldique... héraldique, en ce que blasonnant le mystère du silence et de notre état intérieur à nous, où la méditation se tient, pour l'éternité, centrée sur la question : Qu'est-ce que l'Être ?

Puisque les résidants de cette vivante demeure héraldique ne sont pas sujets à la mortalité, les choses se passent comme si l'esprit avait inventé cet *Être* dans la langue et avait passé un pacte selon lequel une fois que le mot, sa métaphore, serait sur la page, il vivrait à perpétuité, indépendamment de son référent et de son auteur à la fois, à la condition que cette réalité balzacienne cesse d'exister en tant que telle et devienne dépersonnalisée, son espace vivant devenant espace esthétique, et que, toutes les restrictions à son accroissement ayant été levées, aucune distorsion ne soit tolérée dans le monde réel. Dans cet accroissement se situe le ciel même de l'âme, le champ où vit le poète, avec ses plus profonds désirs de transcendance, le lieu où l'impossible devient possible.

Romantique, cela ? Pas plus que ne l'est le fait d'écrire lui-même. Où peut-on, sinon, se livrer à des élans de lyrisme et à des sentiments rhapsodiques, et cacher et faire naître en même temps ces élans grandioses de l'ego et le besoin de l'âme de se sentir immortelle (le *double* poétique) ?

Faites entrer en fonction le mode métaphorique et vous vous projetez dans un espace autonome, une capsule d'espace sans temporalité, là où William James s'installait jadis quand il écrivait ceci : « L'immortalité est un des besoins spirituels primordiaux de l'homme » ; et Lev Luntsⁱ, également, lorsqu'il déclarait dans son *Serapion Manifesto* : « L'art

est réel au même titre que la vie et, comme la vie, n'a pas de but ni de sens. Il existe parce qu'il le doit. »

Cette conclusion, toutefois, ne me donne pas complètement satisfaction. J'ai bien peur que tout ce à quoi j'ai abouti ne soit qu'une nouvelle Projection de Mercator.

* * *

Je suis dans l'incapacité de spéculer sur la métaphore sans prendre en compte certains de ses attributs et ressentir là une affinité avec quelque obscure part de ma nature. D'où mon inclination à aller trop loin... à déclarer, comme je le faisais dans ma jeunesse, que la métaphore est le dieu au cœur du poème, le corps dans lequel il expose sa splendeur et sa transcendance (et amène, dois-je ajouter, à écrire des poèmes épouvantables)... en fait, associé, en quelque façon que nous ne comprenons pas, à la force de motivation qui se trouve soutenir le fait d'écrire lui-même, peut-être même quelque variation, quelque portion de cette force motrice, son partenaire symbiotique.

Je demeure loyal envers elle, bien que n'en pensant pas moins, et courtise encore cette invisible pourvoyeuse en généreux présents, trop riches parfois, qui semble se manifester à l'appel de quelque puissance plus haute dans l'imagination.

* * *

La poésie narrative refuse la métaphore. Est-ce parce qu'elle a ses propres problèmes à résoudre et ne veut pas être ralentie ou embarrassée des ambiguïtés et des richesses inhérentes à la métaphore ou simplement parce que c'est l'esprit a-métaphorique qui choisit d'abord de se consacrer à la poésie narrative ?

* * *

Quand je m'assieds pour écrire, je ne dois pas oublier qu'on ne prend pas la pose en face d'une montagne.

* * *

Le caractère particulier d'un très court poème vient de ce que le lecteur doit être atteint avant qu'il ne se rende compte qu'il a été visé. Mais pour que cela se produise, l'auteur, lorsqu'il écrit le poème, doit aussi être atteint avant de se rendre compte qu'il a été visé.

J'ai fait cette expérience, précisément, en écrivant « Old Hickory »ⁱⁱ. J'étais tombé par hasard sur cet ordre qu'Andrew Jackson avait donné à ses hommes lors de la Bataille de la Nouvelle Orléans et avais été frappé d'emblée par ces mots-là, « Levez-moi ces fusils un peu plus bas ! », et les avais notés pour m'en servir éventuellement plus tard. Ce qui arriva, quand je travaillais sur tout autre chose et jetais un coup d'œil en diagonale sur le bout de papier où les mots étaient écrits. Le poème n'avait plus qu'à s'écrire dès lors à partir des mots eux-mêmes. Dans le poème je reconnaissais simplement que j'avais été visé. Mais j'avais déjà été atteint au moment où j'avais lu la citation. Par bonheur j'avais réagi avant que mon intellect et ma faculté de riposte aient eu une chance de réaliser qu'il y avait là quelque chose à faire.

Rien de bien différent de ce qui arrive au sculpteur lorsqu'un détail dans un bloc de pierre l'attire et qu'il taille là-dedans jusqu'à ce qu'il voie ce qu'il en est. Et c'est alors que l'idée même... le « poème » dans la pierre... arrive à son terme. Le reste est purement technique.

* * *

J'ai la sensation désagréable que nous nous sommes fait rouler par d'ingénieux stylistes.

* * *

Une voix s'en vient, en vue d'un poème, libérée des profondeurs de l'inconscient par l'écriture. Celui qui parle, on ne le voit jamais, mais la devise sur son blason, oui. On ne sait rien de lui, à part celle-ci.

* * *

Je lisais ce que disent les premiers philosophes de la nature de l'être, et je me suis exclamé : « Quelle richesse, quelle merveille que la qualité de cette spéculation ! Pure poésie ! »

* * *

Quand George Oppen lut pour la première fois mon poème « In Thy Sleep/ Little Sorrows Sit And Weep »ⁱⁱⁱ, il lui parut que si j'avais terminé sur le vers « le corbeau dormait », cela aurait été « absolument fixé ». Il entendait par là « solide » au point de ne pouvoir être ramené à plus de concision.

L'étrange est que terminer le poème à cet endroit-là le termine avant qu'il ne se soit produit quelque chose. Ce poème, *précisément*, vise à l'éternité tout à fait différemment. Tout se passe comme si la nature, ainsi que le poème, possédaient d'autant plus de latitude et de clairvoyance qu'ils sont dans l'immobilité, et possédaient d'autant plus de force gravitationnelle et de magie qu'ils sont dans le ressassement et l'imminence.

* * *

Je continue à me dire qu'il n'y a véritablement aucun sens à estimer que la prose est inférieure à la poésie, mais c'est inutile.

* * *

J'avais rendez-vous avec l'esprit de l'homme mais j'étais faible et amoureux de l'esprit de la langue, et je l'ai fait attendre.

II

Façons d'Amérique. Prenez Williams. Son premier pas fut pour suivre Pascal, lequel écrivit : « Les rois ne sont pas toujours assis sur leurs trônes. » Deuxième étape, celle de la paraphrase : « Descendez-moi ces types (les poètes) de leurs trônes. Ils se prennent pour qui ? Des rois ? »

Eliot n'a pas suivi. Les Britanniques en ont été impressionnés.

* * *

L'abstraction en poésie précède le moment exact où la perception se fait singulière et reconnaissable. Ensuite, plus besoin d'elle.

* * *

« Les poètes, législateurs non-reconnus du monde... » Ha ! Supposons que le monde mette en application les idées de Pound, Eliot, Cummings, Stevens, Hart Crane, Jeffers, Rilke et autres, sur quoi faudrait-il qu'il s'applique ? Dieu nous aide !

* * *

Les émotions et l'intellect ne s'associent que très peu. En fait, ils ne se fréquentent nullement. Leur existence se situe sur des plans différents, et quand ils se rencontrent, leurs tonalités jurent. Pour peu que tel ou tel éprouve ceci ou cela, aussitôt l'esprit intervient : il regarde, décrit, interprète, dénature, absorbe, contrôle, récapitule. Son intelligence et sa précision lui font prendre confiance, si bien qu'il se met à penser qu'il a amélioré l'original, ou à la rigueur, fait un échange équitable. Le problème est que lorsqu'il en a fini, l'émotion a perdu toute présence, et se réduit à un ectoplasme.

C'est la difficulté qui fait le fond de toute écriture. réflexion

* * *

« La poésie, écrit Reverdy, n'est pas dans les choses, mais dans l'esprit qui les observe. »^{iv} respect

Nous connaissons tous cette pesante présence, ce long rêve millénaire dont le solipsiste ne parvient pas à s'éveiller parce que l'impulsion venue de l'extérieur n'existe pas. Dans ce rêve l'important n'est pas le sujet à traiter, mais l'art de l'exprimer, et la poésie n'a pas de responsabilité en dehors de soi. C'est en ceci que réside, infiniment, tout l'excès, toute l'extravagance surréalistes. Mais la nature du lecteur a le dernier mot. Quelles que puissent être les menées du solipsisme pour le poète, pour les autres ce seront manœuvres de l'ennui.

* * *

La métaphore est aussi commune que la mauvaise herbe dans la conversation de tous les jours. Je remarque que les gens visent l'instant où ils seront cloués par la perception de l'idée, ou par les mots. Apparemment, très vieille invention qui permet aux hommes de se prendre au sérieux quand ils ne savent pas exactement de quoi il s'agit ni comment le dire.

Mais c'est là l'ennemi de l'état de simplicité dans lequel l'esprit doit se réaliser sur tous les points. D'où, dans les poèmes réalistes, le fait que la métaphore soit bagage en sus et distraction.

* * *

Le montant de matière à traiter qu'un poète est prêt à sacrifier ou compromettre pour la métaphore dépend de sa psychologie individuelle. S'il suit son orientation première tournée vers l'intérieur, il penchera vers l'Euphuisme^v. Rien ne pourra le retenir. Si son caractère, par ailleurs, se fonde sur le monde extérieur, il se gardera du charisme de la métaphore et ne se contentera pas du seul charisme.

Mais n'est-il pas admirable qu'il puisse posséder et le monde et la métaphore ?

* * *

Un poète de ma connaissance possède cette terrible unité de l'homme qui s'est fait de soi-même son sujet comme son objet tout entier et dont la seule tâche consiste à assister à ses besoins quotidiens et à en faire la chronique. D'ordinaire ce serait monstrueux mais lui, le fait avec tant de modestie et de naturel que cela fonctionne. Au final, toutefois, s'est-il enfermé lui-même dans une boîte à paroles ? Et le lecteur, en demande-t-il tant de sa part ?

* * *

Plus copieuse la foule, plus copieuse la rhétorique.

* * *

La rhétorique est considérée comme simple *façon* de parler. Mais qu'il existe une *personne* qui en use, et cette personne-là devrait rendre des comptes quant aux conséquences.

* * *

Brecht a prouvé que si l'on est suffisamment clair et suffisamment précis, on est suffisamment profond.

* * *

Le diable rôde en permanence, affairé à tenter le poète afin qu'il abandonne son humanité pour s'élever sur un trône d'où il pourrait délivrer ses épigrammes avec hauteur et distance.

* * *

Un corbeau à l'occasion rend la poésie plus intéressante, mais non prophétique.

* * *

L'ambiguïté est un élément de la poésie parce que c'est un élément de la psyché du poète et du processus de création lui-même. Il n'y a par conséquent pas de sens à tenter de la supprimer par l'exégèse.

Il reste qu'il est malaisé de vivre en compagnie de l'ambiguïté de quelqu'un d'autre.

* * *

La pureté en vers n'est pas seulement une question de choix et de langue. L'homme derrière les mots doit lui aussi être pur.

* * *

Que fera-t-on des images cliniques dans un poème de Plath, tel que *Maenad*? L'imagination, la faculté d'organiser et d'intégrer, y sont à l'œuvre comme d'habitude à haut rendement, mais l'édifice en est vide, car elle a perdu le contrôle de sa discrétion psychologique et elle est en train d'halluciner. Il n'y a là pas plus de sentiment humain que dans une des carcasses sanglantes de Francis Bacon. Sa beauté ne peut le sauver de sa monstruosité^{vi}.

* * *

Il nous faut porter au crédit d'Hemingway de réduire la conversation au trait d'une ligne tout en donnant quand même l'idée de l'essentiel, et en le répétant jusqu'à ce que le substrat en soit exposé. À l'instant où l'euphémisme se révèle, toutefois, il en détourne l'attention pour virer à la confection d'un autoportrait avec « couilles », et du visage satisfait de l'artifice de fabrication.

Le tout en raison de ce vieux stéréotype qui veut que l'homme fort soit un homme qui parle peu.

* * *

Il y a chez Williams un poème de jeunesse, *To* [« À »^{vii}] où il est question d'un garçon et d'une balle, rien d'autre. Pourtant ils sont là très présents, en vérité, non seulement parce que la réalité est déjà de l'art... tout ce que le poète avait à faire était de le voir... mais aussi parce que le garçon n'a pas de nom, et que la scène, même si la balle rebondit, ne bouge pas. Nous sommes là dans l'œil de peintre de Williams, qui voit le garçon et la balle dans leur permanence.

Que pourrait ajouter la « poésie » à cela ? Nous sommes déjà dans un monde enchanteur où simplicité égale universalité.

* * *

Les termes exigés par l'usage du mode métaphysique en poésie : ton âme pour une épigramme !

* * *

Étrange comme même les verbes faibles et une syntaxe monotone peuvent parfois contribuer au sérieux du poème. D'où, naissance d'une nouvelle métaphore : *sérieux comme l'ennui*.

* * *

L'horloge sonne :
ce sont nos pas, sur le départ.

Ce distique de Reznikoff débusque ainsi le sentiment élémentaire de la condition humaine, et pourtant peu nombreux sont ceux qui se soucient de mettre le doigt sur un poème si court, de percevoir sa plénitude.

Est-ce trop d'honneur d'attendre une telle quintessence, faut-il toujours en arriver à l'« épique » dont l'impénétrabilité aveugle la critique ? Bon, s'il le faut, alors il est certain que l'amour est un dû, lui le cohabitant naturel de la quintessence, l'amour de la part de ceux qui sont encore à même d'entendre l'élan lyrique lorsqu'il se manifeste, bref et imprévisible, et se veulent proches des instants de l'expérience, des instants de soudaine clairvoyance. Que le poème court soit marqué au coin du mépris, c'est en fait le symptôme que nous avons perdu contact avec la vie intuitive, d'où découle l'impulsion poétique.

Mais le combat n'est pas fini !

* * *

L'euphémisme n'est pas plus vertueux que l'exagération. Il faudrait laisser ça au banquier. Lui, *se doit* d'être conservateur.

* * *

Plus le problème est impossible, plus les possibles sont poétiques. Situation idéale.

* * *

Une voix vient au poète, elle sent la voie à prendre, elle ne parle à personne, mais sur la page elle entre en relation avec le lecteur comme si c'était une personne.

* * *

La voix qu'entendait Blake avait une telle présence physique, qu'elle atteignait à un autre sens, elle ronronnait comme le tigre, et elle donnait l'illusion qu'elle n'était pas passée par l'intellect.

Immenses, à la fois, la présence et l'illusion !

* * *

Il existe de petits poèmes sur les choses ordinaires, qui sont d'une puissance aussi forte qu'une épopée, sans élever la voix, mais ils ont ce pouvoir non parce qu'ils sont de modestes dimensions ou concernent les choses ordinaires, mais parce qu'un esprit plein de discernement, de la sorte qui se penche sur les causes premières métaphysiques, y a passé l'essence de la chose au tamis, et voilà qui relève de l'épique.

* * *

Il y a beau temps qu'il serait possible de dire d'un poète américain qu'il a frappé au cœur. Ce qui est étrange et terrifiant c'est qu'on ne s'en est pas avisé.

Devons-nous nous contenter de la poésie comme d'un art froid ou seulement une figuration de l'esprit ? Pourquoi devrait-elle être moins que l'homme lui-même ?

* * *

L'étendue des *Cantos* est en proportion inverse du pouvoir d'expression.

* * *

Si on pouvait creuser jusqu'à parvenir à son essence, même un navet serait poétique. Ce qui est remarquable est que la poésie peut en apporter la preuve.

* * *

Dès que le poème tel qu'il doit être prend son départ, le caractère de la langue pèse sur son développement. C'est alors que le poème se ressent d'abord comme objet.

* * *

MODES D'ACTION PERMETTANT DE CONTRER UN ADVERSAIRE INCONTRÔLABLE

Le Passif : la délicatesse de la fragilité ; la larme juste avant le sanglot ; le chant, Yeats.

L'Olympien : Pound ; c'est *lui* qui distribue les cartes, impassible, imperturbable.

Le Dramatique : Eliot ; il installe la souffrance en son temps et son lieu, et en compose son drame.

Le langage en tant qu'alternative : Stevens.

* * *

La pratique qui consiste à classer les poètes en majeurs et mineurs, cette progéniture bâtarde de la notation étudiante, bloque le poète sur ses rails et le transforme en nul-être s'il est inférieur au génie. Cette situation lui donne outre mesure la tentation de prendre la pose de la hauteur, qui est le terrain de reproduction de la rhétorique et de l'abstraction, et paralyse son plus précieux atout, son individualité.

Qu'est-ce que ce rangement a à voir avec la poésie, de toute façon ? Le terme de *majeur*, quand il ne relève pas du trucage publicitaire, est la création de ceux qui aiment le pouvoir d'exercer leur jugement ou ont besoin d'un moyen grâce auquel faire montre de leur talent intellectuel.

C'est devenu un merveilleux jouet et une manière d'imposer silence à la poésie et de la mettre de côté.

Ce monde est plein de plus de perroquets que les jungles du Brésil.

* * *

Le nouvel hédonisme : pour peu qu'un écrivain se sente vide et fasse une crise de cafard, il annonce au monde que la véridique matière à traiter par la poésie est le désastre.

* * *

La poésie travaille sur la même hypothèse élémentaire que la magie sympathique, à savoir qu'une image et une cérémonie feront quelque effet en allant au-delà des moyens ordinaires. Ainsi n'est-ce pas une hyperbole de parler de la magie d'un poème.

* * *

Depuis Rimbaud nous avons fait comme si le lecteur était un singe qui nous suivait à la trace, en essayant de nous débarrasser de lui. Peut-être n'avons-nous pas d'autre choix que de déclarer notre affranchissement par rapport à sa psychologie et de théoriser ceci, qu'un poème doit être jugé selon différents critères une fois que nous nous sommes rendu compte que nous étions seuls dans notre aléatoire imagination et avons perdu tout espoir que le lecteur ordinaire puisse emprunter cette route. Peu importe, le fait demeure, une fois qu'un poème est écrit, il peut *être* ceci ou cela uniquement dans l'esprit du lecteur. Sa psychologie, par conséquent, ne peut jamais être mise à l'écart.

Cette réalité nous prévient de trop nous éloigner de notre propre nature.

* * *

Il n'y a pas de corps réel dans un poème de Dylan Thomas sur lequel le ton de voix verse une larme. D'où ceci : le fort, l'hypnotique tempo lui donne une couleur malade.

* * *

Au surréalisme on peut accorder le pardon d'être si déprimant, et inhabitable ; et même de préférer les zombies au réel. Mais pas d'exclure aussi le mysticisme. Quand on omet les deux, ne reste rien que gribouillages de Martien.

* * *

Avec le temps la poésie romantique finit par rendre malade. Ce qui fut jadis un déferlement de désir devient à la longue de trop bonne composition, devient avec le temps affaire de langue seulement et d'automatisme. Une équipe de nettoyage fait alors son entrée et décape le tout. Il s'ensuit que l'objet devient visible. On félicite alors les puritains pour leur découverte. Les gens se sentent à nouveau transportés et pleins d'espoir. Mais l'honnête et sobre produit lasse avec le temps et ne satisfait pas le cœur. Et une nouvelle génération de rebelles redécouvre le romantisme, mais ce n'est pas ainsi qu'on le nomme parce qu'il a une autre palette de façons d'être et de signaux d'approche. En tout cas, lui aussi avec le temps perd de sa crédibilité. Et ainsi de suite.

* * *

Le poète fait preuve de plus de modestie que l'ancien philosophe : il ne va pas clamer que ce que sa pensée a produit est l'ultime réalité. D'autre part, quel philosophe serait assez bête et prétentieux pour clamer que la philosophie est ce que certains poètes disent qu'est la poésie – prophétie ?

* * *

Il existe un poème de jeunesse de Tzara en roumain, intitulé *Chant de guerre*, au parler simple et franc comme l'est un paysan^{viii}. Les mots en sont d'une telle sincérité que même en traduction ils résonnent comme si tout un peuple parlait, et on oublie qu'ils ont été écrits par un homme.

Toute cette foutaise Dada, ensuite, quel gâchis !

* * *

Chaque poème devrait être une petite île indépendante, indépendante, disons, pour l'œil, mais pas celui du lecteur. Pourquoi supposerais-je que celui-ci aime moins les petites îles que moi ?

* * *

Un poème est passionnant lorsqu'il y a en lui un centre absolument impassible ; peut-être parce que la langue en son état quotidien est pleine de fluidité.

* * *

Il n'est pas d'organe plus important que l'œil et le poème peut en tirer le maximum, après quoi, cependant, plus le poème repose sur la vision plus il est désolé et sort du réel, au point qu'on a le goût de vomir et que chacun des os de votre corps s'écrie : « Un homme n'a-t-il pas un cœur en même temps qu'une oreille ? »

* * *

Terminé, le poème : « Ah, enfin libre de toute psychologie ! »

* * *

Est-il quelqu'un qui ne comprenne pas le sens d'« objet » dans le mot *Objectiviste* ? C'est facile. Ce qui n'est pas clair c'est comment on en arrive là à partir de l'expérience, ce flot sans fin... là où, dans la langue écrite, tout est déjà un objet et là, et ensuite vers un autre *là* dans un poème, lequel a son propre *là* et son propre objet, plus autre qu'un soi-même, et pourtant plus vivant que le mot *objet* ne l'indique, ou le mot *autre*.

Y penser comme à une sculpture. On peut marcher tout autour et l'examiner sous tous les angles et voir qu'elle se trouve là en toute suffisance à soi, qu'elle se trouve là qu'on la regarde ou non.

Sur la voie qui a mené à cet état, s'est produite une transformation en une forme. En même temps, une signification, telle qu'on l'entend en poésie, a émergé... c'est là la découverte qu'elle engendre... toutes les parties se répondant de façon cohérente, sans perdre chacune ses particularités ni l'émotion première. Je ne dis l'*expérience*, car celle-là nécessairement subit un changement, puisqu'elle a été mise en branle par une autre force, la pratique qui consiste à écrire un poème.

Le poème parvenu à terme, l'auteur devient lecteur, et impossible pour lui d'en faire l'expérience autrement qu'en tant qu'objet, avec un caractère distinct, qui est de le re-faire-entrer, lui l'auteur, s'il se peut.

* * *

Prenons deux poètes. L'un est apte à nous convaincre dans un poème qu'il a profondément souffert, mais cela ne ressort pas objectivement. Le résultat est ennuyeux, et plus il a souffert, plus le résultat est pitoyable, c'est un saccage, lequel prouve que ce n'est pas l'expérience qui fournit l'intérêt poétique dans un poème mais la nature de son objectivation.

L'autre poète, d'autre part, est passé maître dans l'objectivation de l'expérience mais ses émotions ont d'une telle faiblesse qu'on en conclut que l'expérience n'a pas été ressentie en profondeur, que la personne n'a pas été impliquée totalement. Résultat : le lecteur n'est pas impliqué, lui non plus, totalement. La remarquable intelligence de l'auteur et son habileté sont dignes d'intérêt, mais quand son brillant étalage se termine, ne reste qu'un faux avéré.

* * *

On n'attend pas de la poésie qu'elle ravisse l'esprit, et la prose, de son côté, ne peut faire sans. D'autre part, la prose en tant que telle n'a nul besoin de toucher le cœur ni de le ravir, bien que son sujet le puisse, mais la poésie est trop pauvre sans sujet.

* * *

Il est naturel au poète d'avoir dans son œuvre plus d'intérêt pour soi-même que pour les autres, mais le lecteur n'a aucune raison de se plier à l'indulgence envers lui. Il est, après tout, l'un des autres.

* * *

J'ai une affinité pour Satie : moi aussi je suis hanté par une harmonie d'accords irrésolus.

* * *

Ah, je sens une catégorie, un ragot !

* * *

Quelle chance pour les poètes de l'Ancien Testament que les Hébreux de l'antiquité aient eu si peu de mots et, en particulier, si peu d'adverbes, d'adjectifs et de noms abstraits. Le monde n'était pas encore conscience de soi et la langue, par conséquent, ne requérait ni ambiguïté ni qualificatifs. Le pur et simple formait encore un corps bien planté, avait une présence monumentale.

* * *

Il est difficile d'imaginer la présence d'esprit sans une touche de désinvolture.

* * *

J'ai entendu dire que les poètes sont plus méprisables que des paysans. Cela sent son sentencieux, ne serait-ce que parce que les poètes ne connaissent pas les paysans mais qu'ils connaissent les dégradantes impulsions qui vont de pair avec un ego colossal. Ce Colosse-là prend les choses de si haut qu'il ne daigne pas prononcer un seul mot pour le compte de son œuvre même. Bien entendu, rien ne sera pour Lui satisfaisant, si ce n'est la louange universelle et l'humiliation de ses rivaux. En tant que spectre, Il ne s'abaissera pas au niveau du ver mais Il partagera la couche du paysan, en signe de sa noblesse. Le paysan, toutefois, partagerait-il Sa couche ? Je ne vois absolument pas ce que cela lui rapporterait.

Le mystère de cette Passion-là est un secret bien gardé mais non quitte de possibles fuites. Il s'ensuit qu'à l'occasion, l'observation des personnages joués par les autres poètes met les fuites au jour.

Il est trop tard pour connaître les secrets des paysans.

* * *

Son matériel d'expression est pour la poésie sa meilleure matière à traiter.

* * *

Il faut beaucoup de discipline pour être spontané.

* * *

Nous sommes les législateurs non-reconnus du monde mais il ne faut pas que cela nous monte à la tête.

ⁱ Lev Natanovich Lunts (1901-1924) : écrivain juif russe ; dramaturge, critique, traducteur et essayiste. Membre du groupe littéraire de la Fraternité Sérapion (d'après le titre d'un recueil de nouvelles d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Les Frères de Saint-Sérapion*, paru en quatre volumes entre 1819 et 1821, bâti, sur le modèle des *Mille et une nuits* ou du *Décameron*, et décrivant, dans un récit-cadre, la réunion d'un groupe d'amis fictif le jour de la fête du saint), incluant, entre autres, Victor Shlovsky et Vladimir Pozner... [Toutes les notes sont du traducteur]

ⁱⁱ Nous rendons ce titre par *Vieille branche* dans la version que nous en donnons, dans notre sélection tirée du recueil *Americana*. « Hickory » est la désignation du noyer blanc d'Amérique. Mais « Old Hichory » fait également et surtout référence ici à Andrew Jackson, 7^{ème} président du pays, connu pour son rude tempérament, et sa facilité à provoquer ses adversaires en duel, avec parfois mort d'homme.

ⁱⁱⁱ Référence à William Blake, *Berense* / in *Poèmes & fragments tirés du Note-Book* [1792-1793], Aubier/Flammarion, 1977. Nous rendons ce poème dans notre sélection en lui conservant le titre selon la traduction de Pierre Leyris.

^{iv} Nous donnons ici volontairement (comme pour la citation de Pascal, *supra*) une version française de la citation faite par Rakosi, qui choisit une formule générale (dont la forme est dans son texte, en traduction anglaise, assez singulière) : on trouvera nombre d'énoncés et de déclarations comparables dans le *Livre de mon bord*, *En vrac* et les autres textes en prose recueillis dans l'édition récente des œuvres complètes de Reverdy (Flammarion, 2010). Il semblerait que Rakosi *assimile* la pensée de Reverdy à la doctrine surréaliste ; mais il faut peut-être se garder de ce genre de constat rapide... Dans *En vrac*, ceci, par exemple : « Le poète doit voir les choses telles qu'elles sont et les montrer ensuite aux autres telles que, sans lui, ils ne les verraient pas. » Ou ceci, encore : « Il n'y a pas de poésie dans la nature, elle est le sceau suprême que l'homme a imposé sur les choses de la création. » Il nous paraît certain que Rakosi a longuement lu et médité tous les auteurs qu'il cite, et Reverdy, tout à fait particulièrement. Dans *Le livre de mon bord*, ceci : « La poésie n'est pas dans la réalité, elle est dans le rêve et l'illusion de l'homme, et la vie ne serait pas surmontable, pour l'homme, sans la poésie. » Ou encore : « La poésie n'est ni dans la vie ni dans les choses – c'est ce que vous en faites et ce que vous y ajoutez. » Le *Day Book* de Rakosi, à bien des égards, peut se lire comme un recueil d'*ajustements* : partir d'un poème, d'une déclaration, d'un fait, et polir ensuite une pensée à ce propos – ainsi pourrait être définie sa méthode. En somme, viser juste, en prenant soin de nommer ce qui doit recevoir cet ajustement, cette mise en conformité avec une vérité qui, elle-même, procède par approches successives de soi à soi. De Pascal à Reverdy à Rakosi : une ligne continue de raccords sur un saillant, sur une arête vive de la pensée, de rapprochements distinctifs au fil de la réflexion, à l'aigu de l'idée en question. Raison pour laquelle il faut lire les citations que fait Rakosi comme, déjà, des *appropriations* dans sa propre langue de ce qui doit être ajusté (d'où notre choix de traduire ce qu'il a écrit en sa langue, lui, en citant des auteurs d'une autre langue, de la nôtre) ! On pourrait également noter que, dans la façon d'investir la page lors de la rédaction du poème, la démarche de Reverdy et celle de Rakosi ne manquent pas de points de rencontre, étant entendu que l'endroit où se rencontrent le mieux les êtres, selon Reverdy, c'est sur la *barrière*. Ainsi, Rakosi prend soin de distinguer entre Reverdy et lui-même, mais c'est dans l'optique d'un rapprochement pourvu précisément d'une signification, là où ce qui sépare fait le rapprochement même. Ce que Reverdy nomme plusieurs fois « le cours des choses » ou « les choses telles qu'elles sont » ou « le réel », l'anglais le rend par *the datum*, i-e « le donné » ; et le traducteur dit *the observant mind*, que nous rendons par « l'esprit qui observe » : le qualificatif *observant* anglais, cependant, désigne bien une observation qui relève à la fois de la considération objective (de l'attention) et du respect (de la révérence, en un sens qui tend vers la célébration). Cette note, finalement, pour dire ici que les langues, justement, échangent leurs vertus sur ce bord délicat où le réel met en relation les choses, les êtres et leurs vérités respectives.

^v L'Euphuisme est une caractéristique de la littérature anglo-saxonne de la période élisabéthaine. Cette façon de concevoir la prose tient son nom du titre des œuvres de John Lyly, *Euphues : The Anatomy of Wit* (1578) & *Euphues and His England* (1580). Il s'agit d'orner délibérément et abondamment le discours d'allitérations, antithèses, périodes balancées avec soin, et autres artifices de style, destinés à forcer l'émotion. Le qualificatif grec *euphues* signifie à l'origine « doué de bonnes dispositions naturelles », et a pris là le sens de « plein de grâce et d'intelligence spirituelle ».

^{vi} Le poème intitulé « Ménade » de Sylvia Plath se caractérise par une succession d'images violentes, mettant en cause les relations avec père et mère, et il se termine sur un questionnement concernant l'identité de soi et du nom. Il est intéressant de voir ici Rakosi lire ce poème en psychologue (il parle en clinicien, comme l'indique son qualificatif initial), et en mettant de côté l'aspect mythique impliqué par son titre – *mythique*, au sens où il pourrait se lire selon la méthode appliquée par Charles Mauron dans son *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (Corti, 1963). Rakosi ne met en balance que perfection technique et caractère maladif (selon lui) du poème. Peut-être toutefois Plath a-t-elle visé une autre cible, plus universelle, que la simple description d'une pure idiosyncrasie individuelle. — Ce poème constitue la section 3 du *Poème pour un anniversaire*, dans le recueil *Le Colosse*. Consulter *Œuvres*, Quarto/Gallimard, page 258 sq.

^{vii} In *Collected Poems 1934* (*The Collected Early Poems*, New Directions) : *À // un enfant (un garçon) qui fait bondir / une balle (une balle bleue) — // il la fait bondir (dans sa main / une raquette blanche) et court // et la rattrape (de la / main gauche) six étages // en-dessous — / dans la vieille arrière-cour*. [Notre traduction]

^{viii} Cf. Tzara, *Poésies complètes*, Flammarion, 2011 ; page 61.