1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

49 | 2006

Varia

Poésie pour les temps modernes : Louis Zukofsky & le cinéma

Poetry for Modern Times: Louis Zukofsky & the Cinema

Benoît Turquety

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/1162>

DOI : 10.4000/1895.1162

ISBN : 978-2-8218-1004-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 58-90

ISBN : 2-913758-49-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Benoît Turquety, « Poésie pour les temps modernes : Louis Zukofsky & le cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 49 | 2006, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1162> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.1162>

Louis Zukofsky, May 1929

Poésie pour les temps modernes : Louis Zukofsky & le cinéma¹

par Benoît Turquety

1895 /

n° 49

juin

2006

59

Les étudiants en histoire de l'art ne suivent pas, du moins dans l'université française, de cours d'histoire de la musique ou de la littérature. Et de fait, chaque discipline artistique possède certainement un développement spécifique, obéissant à des lois particulières, et dont le mouvement ou les ruptures ne peuvent être construits qu'à l'aide de méthodes chaque fois différentes. Pourtant, certaines périodes, plus que d'autres peut-être, imposent que cette conception « horizontale » de l'histoire – contrapuntique, en lignes superposées et quasi indépendantes – soit complétée par une appréhension « verticale », synchronique (« harmonique »).

L'histoire de la poésie américaine au XX^e siècle a sa cohérence propre. On peut y reconnaître des filiations, et y repérer des perturbations internes. Rétrospectivement – car alors les œuvres de Robert Frost, Edgar Lee Masters, Carl Sandburg, etc. paraissaient plus importantes – c'est le travail et la personne d'Ezra Pound qui furent largement fondateurs de la modernité poétique, notamment à travers cette première conflagration que fut l'Imagisme en 1913. Pourtant, cette histoire est aussi marquée de brisures issues d'ailleurs – de l'histoire politique et sociale bien sûr mais également de l'interaction, à un moment donné, avec les autres arts en présence, à leur état d'évolution propre. À la fin des années 1920, c'est le cinéma qui, pour toute une génération d'artistes, fait irruption. Et quelques-uns des poètes qui furent jeunes à cette période, en sentirent les répercussions.

¹ Ce texte est la version remaniée d'une contribution au colloque organisé pour le centenaire de la naissance de Louis Zukofsky à Columbia University et Barnard College, New York, en septembre 2004.

En 1927, un inconnu de vingt-trois ans, Louis Zukofsky, fit parvenir à Pound un objet poétique étrange intitulé *Poem beginning « The »*. Enthousiasmé, ce dernier le publia dans sa revue *The Exile*², et prit le jeune poète sous son aile, espérant que par lui la relève (sa relève) pourrait être assurée – vingt ans après l'Imagisme, Pound se trouvait marginalisé sur la scène littéraire, et son exil en Italie n'arrangeait rien. Il encouragea Zukofsky à former lui aussi un mouvement, et à renouveler l'expérience imagiste originale. Pound intervint alors auprès de Harriet Monroe pour qu'elle offre au jeune new-yorkais la rédaction en chef exceptionnelle d'un numéro de sa prestigieuse revue *Poetry*, basée à Chicago. Il lui écrivit en octobre 1930 :

Eh bé ma chair Harriet, sûr quchui content ktu laisses ces jeunots prendre la main, et jespère ben qu'y vont dépoussiérer ton bureau. Ma seule peur srait que M. Zukofsky soit juste trop fichtrement prudent³.

Il ne fut, de ce point de vue, pas déçu : le numéro parut en février 1931, intitulé « *Objectivists* » 1931⁴. Il provoqua de nombreux débats et lettres d'insultes, que peinaient à compenser de rares quoique exaltés éloges – dus les uns comme les autres au moins autant à l'absence des maîtres alors supposés de la modernité⁵, qu'à la présence d'inconnus aux méthodes un peu étranges : Carl Rakosi, George Oppen, Charles Reznikoff, et Louis Zukofsky lui-même, notamment – ainsi que William Carlos Williams, mais lui était un (tout petit) peu plus connu. Malheureusement, quelques mois de controverses passés, ces œuvres retournèrent à l'obscurité ; il faudra attendre les années 1960⁶ et l'émergence d'une nouvelle modernité, pour que l'importance de celle-ci soit pleinement reconnue.

2 « Poem beginning "The" », *The Exile* n°3, Spring 1928, pp. 7-27, dans *Complete Short Poetry*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 8-20 (trad. Jacques Roubaud, « Poème commençant "La" », *Fin*, n° 17, juillet 2003, pp. 2-14).

3 Lettre du 24 octobre 1930, dans D. D. Paige (dir.), *The Selected Letters of Ezra Pound 1907-1941*, New York, New Directions Books, 1971, p. 228. Ma traduction tente, ici, d'imiter l'orthographe, disons singulière, de Pound : « Waal, waal, my deah Harriet, I sho iz glad you let these young scrubs [...] ».

4 « *Objectivists* » 1931, ed. by Louis Zukofsky, *Poetry: A Magazine of verse* (ed. Harriet Monroe), vol. 37, n° 5, Chicago, February 1931.

5 Dès le numéro suivant de *Poetry*, la rédactrice en chef se fend d'un article intitulé « The Arrogance of Youth », où elle nomme tous ces poètes considérés importants par la revue et absents du numéro : Edgar Robinson, Vachel Lindsay, Robert Frost, Edgar Lee Masters, Carl Sandburg, Robinson Jeffers, Edna Millay, Amy Lowell, Elinor Wylie, les « jadis révolutionnaires imagistes » (*Poetry* 37:6, March 1931, p. 329) – absence justifiée selon Zukofsky « par la méthode historique du sage chinois qui écrivit, "Ensuite pendant neuf règnes il n'y eut aucune production littéraire." » (« Program : "Objectivists" 1931 », *Poetry* 37 : 5, February 1931, repris in Louis Zukofsky, *Prepositions + : The Collected Critical Essays*, additional prose ed. by Mark Scroggins, Hanover : Wesleyan University Press, 2000 – abrégé ci-après sous la forme *Prep.* –, p. 190, ma trad.).

6 Jusqu'à la publication du numéro spécial de la revue *Contemporary Literature* intitulé « The "Objectivist" Poet : Four Interviews » (ed. L. S. Dembo, vol. 10, n° 2, Spring 1969), où figuraient Zukofsky, Reznikoff, Oppen et Rakosi (ces entretiens furent traduits, avec des poèmes, dans *Europe*, numéro spécial, « Une littérature méconnue des USA », n° 578-579, juin-juillet 1977).

Ce qui nous intéresse plus précisément ici est que ce groupe va questionner la poésie à partir de problématiques qui, pour certaines, ne sont pas étrangères à l'apparition du cinéma dans le champ artistique. Le terme même d'« objectiviste », par lequel Zukofsky caractérise le principe de son exigence poétique, n'est pas sans références liées à la technologie cinématographique. Il est explicité par une triple définition, placée en exergue du *Program* : « *Objectivists* » 1931 où le rédacteur en chef invité énonce la ligne directrice du mouvement :

*Un Objectif : (Optique) – La lentille amenant les rayons d'un objet à un foyer. (Usage militaire) – Ce qui est visé. (Usage étendu à la poésie) – Désir de ce qui est objectivement parfait, inextricablement la direction des singularités historiques et contemporaines.*⁷

Se perçoit donc dès ici une polysémie fondamentale – essentielle d'ailleurs dans l'ensemble de la poésie de Zukofsky –, où l'auteur préfère au substantif abstrait d'*objectivité* le terme concret d'*objectif*, dans lequel il fait entendre à la fois le « but » et la « lentille ». Le lien entre ces deux sens forme d'ailleurs le cœur de l'enjeu, deux aspects se mêlant indissociablement en un « désir de ce qui est objectivement parfait ».

Au fondement même de la conception objectiviste travaille une interrogation sur la perception et son rendu poétique, dont le modèle est à rechercher dans l'appréhension « objective » liée à la technologie photographique. Le rôle que jouent ici la photographie et le cinéma se comprend peut-être mieux à rappeler quelques-unes des considérations contemporaines de Walter Benjamin par exemple sur le cœur de l'avance de Nadar en son temps, « l'objectif [...] considéré comme un instrument de découverte »⁸, ou encore :

À propos de l'apparition de la photographie. – [...] une nouvelle réalité se prépare, face à laquelle personne ne peut assumer la responsabilité d'une prise de position personnelle. On fait appel à l'objectif.⁹

L'appareillage photo/cinématographique rend possible, ou rend manifeste la possibilité d'un art fondé sur une perception idéale, indéfiniment partageable et infiniment précise,

⁷ « Program : "Objectivists" 1931 », *Poetry*, 37 : 5, op. cit., p. 268 ; repris dans *Prep.*, p. 189 (ma trad., italiques dans l'original). — Roland Barthes choisira, en 1954, une épigraphe intéressante pour son article intitulé « Littérature objective » consacré à Alain Robbe-Grillet : « OBJECTIF, IVE (adj.) : Terme d'optique. Verre objectif, le verre d'une lunette destiné à être tourné du côté de l'objet que l'on veut voir (Littre). » (*Essais critiques*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1964, p. 29).

⁸ « Paris, capitale du XIX^e siècle » (1935), trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 51 ; voir aussi la trad. de J. Lacoste, dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, Paris, Cerf, « Passages », 1989, p. 38.

⁹ *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., cahier Y, « La photographie », p. 692, fragment Y 5, 3.

art résultant directement d'une réalité concrète et incontestable, sauve enfin des déformations que ne manque d'y imprimer le sujet. On se souvient également combien le cinématographe poussa Benjamin à repenser le jeu du politique dans l'œuvre d'art, dans une perspective étroitement liée à l'obsession, alors déjà ancienne chez lui, de l'objectivité. Pour Zukofsky, l'objectif est le lieu d'un « *see straight* » qui apparaît comme nécessité à la fois esthétique et morale, ce que, dans le « Programme » déjà cité, il formule ainsi :

Le strabisme peut être un sujet d'intérêt entre deux strabiques ; ceux qui voient droit détournent les yeux.¹⁰

Le contexte de cette phrase dans l'essai ne laisse aucun doute : « voir droit », à la manière d'un objectif, est la condition nécessaire du travail poétique.

Cette condition est, il faut y insister, esthétique, mais aussi *politique* – l'objectivisme a également ceci de relativement exceptionnel dans l'histoire de la modernité littéraire occidentale, que d'avoir été un mouvement « formaliste de gauche ». Un an après le numéro de *Poetry*, Zukofsky persiste en éditant *An « Objectivists » Anthology*¹¹, dans laquelle la grande majorité des poèmes montrent une sensibilité gauchisante prononcée, et qui fut également très attaquée – notamment pour être « illisible au public à qui elle se destine », comme d'habitude. Zukofsky répondit dans *Poetry*, en mai 1933 :

Quant au fait de ne pas être parvenu à « s'allier avec le prolétariat révolutionnaire » : « Ce parti a rejeté le marxisme, a refusé obstinément de comprendre (il serait plus correct de dire qu'il ne pouvait pas comprendre) la nécessité d'une estimation strictement objective de l'ensemble des forces de classes et de leur interrelation dans une action tout à fait politique. » (Lénine – *le Gauchisme la maladie infantile du communisme*). En un mot, cette déclaration est la préoccupation de la présentation éditoriale et de la poésie de *An « Objectivists » Anthology*, que la présentation soit déclaration, image, contraste (satire), ou revendication.¹²

Cette « objectivité » a donc, pour les auteurs, *elle-même* une valeur politique fondamentale. Or il se trouve que, contrairement à leur aîné et modèle Pound, les principaux objectivistes ont tous, plus ou moins, fréquenté le cinéma. William Carlos Williams était abonné à la

¹⁰ *Prep.*, p. 190 (ma trad.).

¹¹ Qui fut publiée sous la marque *To, Publishers* par George Oppen et sa femme Mary en France, où ils vivaient alors (Le Beausset, Var, 1932).

¹² Lettre « to the Editors of *Poetry* », « Correspondence : Objectivists again », *Poetry* 42 : 2 (May 1933), p. 117 (ma trad.).

From the source of A Midsummer-Night's Dream:
How comes this gentle concord in the world?

The order that rules music, ~~is~~ the same
~~that~~ controls the placing of the stars and the feathers
in a bird's wing.

In the middle of harmony,
Most heavenly music
For the universe is true enough.

Four horses like four notes.

Have your odyssey
How many voiced it be
"Speak to me in a different anguish

It's a bee-star - no!
a bumble-bee star - it's
a star!" A flying seeded
dandelion, a something - a jack
a star-feather - and Paul looks
as if it might sting him
as
it floats away into the grass.
To the day: a month before he was five.

I would like to
have a happy

(draw + fit in text)

Valentine's day because
there are no hearts. There
will be a heart because
we will send you a letter
that was ~~from~~ to
divide it in half.

from

(double space)

~~Beauty~~ is without name.
Take and owe nothing.
Everybody take. Here,
And owe nothing.
How else can we permit
That word, cobbler,
What else is beauty's last?

~~But~~ Without the mask!
Why do you ~~rise~~ our torches
~~which were~~ Made out of the wood of trees

The ~~the~~ Prophets ~~went under~~ ~~beauty~~ and intoned? (The prophets ~~beauty~~ and intoned?)
~~Why flies~~
~~Our torches of sweet wood gone~~
~~From the world of old tunes~~

(no space)

April 5, 1928: St. Matthew's Passion is performed at Carnegie Hall & Connie Mack's Athletics, about to start a season of baseball, introduce a new uniform, replacing their elephant logo with a large letter A. These events are reported on facing pages in the Friday *New York Times*.

RON SILLIMAN

"THINK SUN AND SEE SHADOW"

naked sitting and lying awake
dear eyes all eyes
destined actual infinitely initial
rove into the blue initial
an earth of three trees
rendered his requiem alive
blessed ardent Celia happy
an era any time of year
an inequality wind flower

-- (4's & 5's from) Louis Zukofsky

ROBERT GRENIER

L.Z.

All men write poetry, but few are poets. Children know that we may see poetry with our ears: ABCD goldfish? MNO goldfish! OSMR goldfish. And that it is our first delight in words that they hopscotch sequential noise-- A poet, we say, has vision. Louis Zukofsky's vision came from

revue *Experimental Cinema* fondée par Lewis Jacobs, Seymour Stern et David Platt en 1930, et attirée à la fois par le gauchisme et l'avant-garde – avec le cinéma soviétique comme modèle¹³. George Oppen et sa femme « avaient étudié les films soviétiques [...] à la recherche d'indications de ce que le Socialisme pourrait impliquer dans [leurs] propres vies¹⁴. » Charles Reznikoff quant à lui, était un ami du producteur et réalisateur Albert Lewin depuis 1916 – ce dernier le fit travailler à Hollywood comme lecteur et documentaliste pendant la seconde moitié des années 1930. Leur correspondance montre de la part du poète une familiarité, dès les années 1920, avec les œuvres (de *Greed* à *Das Kabinett der Dr Caligari*, entre autres) et les questions cinématographiques¹⁵.

D'entre tous, Louis Zukofsky est probablement celui qui a la relation la plus profonde et la plus riche avec le cinéma. Il s'y est beaucoup intéressé, au moins pendant un temps, à un moment de son évolution de poète et de l'histoire de l'art du film. Par goût d'abord, sans doute. Mais vite, il s'est intéressé au cinéma pour des raisons techniques : des raisons de technique poétique. Il écrit à William Carlos Williams, le 22 octobre 1928, rentrant, à une heure du matin, d'une projection :

Et vu, j'ai vu les présentations Amkino – *A Shanghai Document* et *3 Comrades and 1 Invention*. Je suis ivre, Comment dire ça ? Deux films ensemble formant notre *Passion selon St. Matthieu – notre Passion* – <d'aujourd'hui je veux dire> les films sont devenus, oui, devenus, simplement devenus <de l'Art !> Tu ne le croirais pas. Je suis fou. Mais je ne suis pas fou. Si je pouvais montrer ces films dans ta maison, si je pouvais les montrer à tous les Williams, si je pouvais les porter à Ezrie à Rapallo, si je pouvais les projeter à Anthell ! On a eu des signes annonciateurs de ça, mais vraiment nous étions des ignorants. Difficile de penser que j'aurais pu manquer ça aussi aveuglément que je suis tombé dessus. Tes éloges des deux premiers mouvements de « A » signifient O tellement pour moi, mais maintenant j'ai presque l'impression de ne pas les mériter. Presque – parce que je vois maintenant que je ne savais pas où j'allais, bien que je pensais le savoir. Je vois maintenant que je ne sais pas où je vais, mais après cette soirée avec Amkino, je ne peux pas m'empêcher de savoir que je vais savoir où je vais.¹⁶

¹³ Voir David Kadlec, « Early Soviet Cinema and American Poetry », *Modernism/Modernity*, vol. 11, n°2, April 2004, p. 313.

¹⁴ Mary Oppen, « New York City 1933-1938 », *Montemora* 1 (Fall 1975), p. 77 (ma trad.).

¹⁵ Voir *Selected Letters of Charles Reznikoff 1917-1976*, ed. by Milton Hindus, Santa Rosa (CA) : Black Sparrow Press, 1997, pp. 20 et *passim*.

¹⁶ *The Correspondence of William Carlos Williams and Louis Zukofsky*, ed. Barry Ahearn, Middletown (CT) : Wesleyan University Press, 2003, pp. 19-20. Amkino était la firme distribuant le cinéma soviétique aux États-Unis. *A Shanghai Document* (*le Document de Shanghai – Shangkhaikii Dokument*), long métrage documentaire soviétique de 1928, réalisé par Yakov Bliokh ; *Three Comrades and One Invention* (*Trois Amis et une invention – Dragouda, model i bodrouga*), comédie d'Alexis Popov de 1928.

Dès le début donc, film et musique sont liés dans son esprit. « A », « poème d'une vie » en vingt-quatre mouvements, dont la composition l'occupa de 1928 à 1974, est le grand-œuvre de Zukofsky¹⁷ – que lui-même, dans ses notes au numéro « objectiviste » de *Poetry*, définissait ainsi :

I – désir du poétiquement parfait trouvant sa direction inextricablement la direction des singularités historiques et contemporaines ; et II – réalisation approximative de cette perfection dans le sentiment de la forme [*design*] contrapuntique de la fugue transférée à la poésie ; thèmes tous deux reliés au texte de *la Passion selon St. Matthieu* de Bach.¹⁸

Le projet formel zukofskien trouve donc, pour le poète, à se formuler en une analogie musicale : la *fugue* est ici posée comme modèle structural, son sentiment comme idéal. Au-delà, la *Passion selon Saint Matthieu* en apparaît comme l'incarnation ultime, où sont ensemble une forme et un texte, dont Zukofsky souligne l'importance pour lui, comme sujet développé et matière. Le lien établi dans la lettre à Williams entre le film et cette *Passion* n'est donc pas un mince compliment, et montre combien c'est dans sa démarche poétique même que Zukofsky reçoit le cinéma, se sent tenu d'en prendre acte – dans l'ivresse. Cette lettre montre combien le cinéma fait choc et ouvre : devance peut-être, prouve la possibilité en tout cas du projet.

Des films étaient inévitables dans « A », poème d'un temps autant que d'une vie : on en trouve des traces, explicites parfois depuis « A »-6, écrit en 1930, jusqu'à « A »-12 (1950-51), où Zukofsky décrit un roman qu'il aurait « fait dans la vingtaine / Au moindre encouragement » (« A », p. 252) :

Ces gens les rayons de soleil :

Cadence [Pace] : un « Western », *Tumbleweeds* de William S. Hart.

Ceux de la frontière et une Famille européenne.

Le plan : un élan de la nature des choses

¹⁷ Première édition en un seul volume de l'ensemble : Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1978 ; éd. courante : Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993 (les références renverront désormais à cette édition, abrégée sous la forme « A » ; les citations sont données dans ma traduction). – Les douze premiers mouvements ont été traduits en français en trois volumes par Serge Gavronsky et François Dominique : « A » (*sections un à sept*), Plombière-lès-Dijon, Ulysse, Fin de siècle, Cahier Ulysse, Fin de Siècle n° 36, 1994 ; « A » (*sections huit à onze*) et « A » (*section 12*), Fontaine-lès-Dijon, Virgile, coll. « Ulysse Fin de Siècle », 2001 et 2003.

¹⁸ *Poetry* 37 : 5, February 1931, p. 294 (ma trad.).

L=A=N=G=U=A=G=E

AUGUST 1978

LOUIS ZUKOFSKY

The first (& for a long time the only) to read Pound & Williams with what we wld recognize as modern eye & ear. Ear tuned tautly toward a double function: intrinsic, language as he found it (i.e., parole); extrinsic, musical composition, determining wholeness, aesthetic consistency, perfect rest. But for whom language began with sight (thus *Bottom* -- love : reason :: eye : mind -- in wch love contains all the significations Benjamin, so like LZ, gave the term aura). In his writing, language (L) synthesizes polar impulses rising dialectically from an equally problematic material base:

Not the tongue his parents spoke, it always carries some trace of Other (hence *Catullus*), tending toward objectification. Each line &/or stanza a study in balance, silence (peace) proposed as maximum stress in all directions, thus active. This never-to-be resolved equilibrium of the spoken within the written within the spoken, etc., is for him the motivating center of craft (the final 28 lines of "A" 23, last words, escort the reader thru the alphabet, letters are presences).

"A living calendar...: music, thought, drama, story, poem" (23). A characteristic distinction: the title is "A", not A. Its open-ended interconnectedness in 1-6 marks the debt to *The Cantos*, but from 7 (w/ wch he chose to represent himself in the Objectivist issue of *Poetry*, 2/31) forward, a new conceptualization as to the function of part-to-whole relations in the formation of a longpoem starts to emerge: each moment is a totalization, complete to itself, capable of entering into larger structures as a relational fact. This integrity of units is radically unlike *Maximus* or *Passages*, tho it includes (requires!) the capacity to incorporate a piece in open form ("A" 12 his *Paterson*) -- this empowers Zukofsky, & he alone, to complete such a work.

1895 /
n° 49
juin
2006

apparaissant en succession comme sol, mouvement, et une perception composite du précédent ; [...]
(« A », p. 255¹⁹)

Le cinéma soviétique peut faire modèle, mais le western aussi : forme et matière, et surtout cadence, *pace*. Le poète avait écrit en 1941 une nouvelle intitulée « A Keystone Comedy »²⁰, à propos de laquelle il écrivit à Williams le 10 novembre 1942 : « Le titre conçu littéralement pour indiquer la cadence [*pace*] de certains des vieux films de *slapstick* de 1910 ou alentour. Je me souviens qu'ils commençaient très tristes et lents et accéléraient quand on en arrivait au jeté d'ordures »²¹.

Il avait aussi composé *Ferdinand*, un court roman, entre 1940 et 1942, où le cinéma joue un rôle central, constitue en fait le noyau même où Zukofsky concentre et fait implorer le récit, la vie, les rêves du personnage – où la césure même de l'œuvre, au sens précis de l'essai de Benjamin sur « *les Affinités électives* de Goethe », est mise en jeu par l'irruption d'un film de cinéma. À la fin de la nouvelle en effet, le héros et quelques amis entrent négligemment dans une salle affichant un Chaplin et un Walt Disney – *Dumbo* –, mais au moment où ils entrent, la pellicule casse. Le film qu'ils découvrent ensuite est différent :

La projection avait repris : quelque chose qui n'était pas présenté sur les affiches et qu'ils n'étaient pas venus voir — hautement original et pourtant disjoint [...] — quelque chose fait de souvenirs de la vie et l'époque de quelqu'un, le genre de chose qui, eût-ce été un roman, eût été discuté dans les salons ou les cocktails dans les années dix-neuf cent vingt ; ceux qui entretenaient la conversation ne parvenant jamais à aucune conclusion quant à sa valeur — une finesse verbale et conceptuelle trop kaléidoscopique et pourtant de son époque. [...] La bobine de film, striée, probablement ancienne, semblait arrosée par une pluie fine et blanche. Il avait le sentiment que la pluie devait bientôt s'arrêter, comme des intertitres opportuns incorporés dans la succession d'une narration discontinuée : quelque chose à propos de Colomb, un millionnaire, l'automobile jouet d'un petit garçon renversée dans la mer, la coque d'un navire, et un gros plan sur son nom : La Niña. L'intertitre traduisait : la fille. Et continuait : Colomb lors de son premier voyage de retour entrant dans le port de Palos. Soudain le petit cinéma fut plongé dans l'obscurité.

19 *Tumbleweeds* (*le Fils de la prairie*) est le dernier western de Hart (prod. W. S. Hart/United Artists, réal. King Baggott, 1925). Zukofsky l'a-t-il vu cette année-là, ou lors de sa ressortie en 1939 (avec une introduction de Hart) ?

20 Première publication dans *It was*, Kyoto, Origin Press, 1961 ; repris dans *Collected Fiction*, Elmwood Park (IL), Dalkey Archive Press, 1990.

21 *The Correspondence of William Carlos Williams and Louis Zukofsky*, op. cit., p. 310.

— Le film casse tout le temps, dit-il aux autres. [...]

Quelqu'un a dit, c'est dommage, il va dormir pendant tout le Chaplin.²²

Christophe Colomb, le millionnaire, l'automobile jouet, la Niña, etc., sont des images marquantes ou traumatiques de la vie du personnage, apparues au long du récit. Ce film/rêve est fait de cassures, qui le définissent et indiquent son rôle : il est exactement le lieu où le récit « réaliste », continu, « cinématographique » au sens académique – et d'une certaine manière la vie du personnage – se brise, implose d'une concentration excessive et impose l'interruption, la césure.

Cassures, rayures, discontinuité amenée par l'irruption d'intertitres : le retour du refoulé cinématographique – support, intermittence²³ – est le moyen que Zukofsky a trouvé pour imiter le travail du rêve. La forme qu'il donne à ce « film » semble annoncer les œuvres de Jonas Mekas, plus de vingt ans avant qu'on puisse les voir.

L'attention en tout cas, sérieuse (poétique), de Zukofsky pour le film – les œuvres et les potentialités de la technique cinématographique – est incontestable. Le cinéma est mentionné à deux reprises dans la correspondance avec Pound ; il l'est chaque fois par Zukofsky, de manière particulièrement intéressante. La première a lieu dans une lettre du 7 décembre 1931, dans un passage où il discute les divergences entre les grands œuvres des deux poètes en leur état d'alors (*A Draft of XXX Cantos* et « A » 1-7) :

La différence entre les Cantos et « A » à part la diction < & qualité du vers > dans la question de l'approximation musicale – La différence entre la polyphonie (voix nombreuses d'anges, si tu permets) et une voix humaine scindée thématiquement en deux – mais jusqu'à présent le principe fugal est plus évident dans le dernier. Nous tenons tous deux du principe cinématographique, toi à un degré plus grand et plus progressiste, bien qu'il serait dans les deux cas plutôt difficile de distinguer où le montage s'arrête & la narration commence & vice versa²⁴.

Symétrie entre deux principes – fugue et cinéma –, contraste entre deux mouvements – montage, narration – : des balancements se présentent. La seconde mention, dans une lettre du 14 décembre 1931 (une semaine plus tard), surgit de manière plutôt surprenante (le « montage » est un peu abrupt, mais c'est un des charmes de Zukofsky), quand Zukofsky,

²² « Ferdinand », dans *Collected Fiction*, op. cit., pp. 268-269 (ma trad.).

²³ Claudine Eizykman partait elle, de « [l]a dé-mise au point [qui] montre le refoulement du support au profit de l'objet, mais aussi l'intensité énergétique recouverte par des masses liées reconnaissables, par des ensembles codés. » (*la Jouissance-cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1976, p. 16).

²⁴ *Pound/Zukofsky*, ed. Barry Ahearn, New York, New Directions, 1987, p. 112 (ma trad.).

venant juste d'expliciter au désir de Pound un de ses poèmes, affirme l'importance de la polysémie (« Les 14 autres lectures "ambiguës" autorisées ») et continue :

Publicité & montage, nous n'avons rien à envier à Mr E. – Eisenstein²⁵.

Cela tendrait à confirmer l'intuition du poète Robert Duncan selon laquelle « l'art d'Eisenstein a dû constituer une ressource consciente pour Zukofsky »²⁶.

Zukofsky voit donc fonctionner le cinéma au cœur même de sa propre tentative poétique ainsi que de celle de Pound, au principe de leur structure, et sur des aspects qui sont, pour le jeune homme, fondamentaux : le rapport à la musique, le « *fugal principle* » ; et la polysémie. Joue en outre cette idée très intéressante d'une sorte de concurrence dialectique entre montage et narration – le montage cinématographique offrant au poète l'exemple d'un mode de développement de l'œuvre qui ne serait pas (d'emblée) narratif – même si finalement les deux s'avèrent indiscernables. Or c'est bien Zukofsky qui en parle en termes de cinéma, pour Pound l'enjeu n'est pas là.

Revenons un peu en arrière. Pound s'intéresse peu au cinéma (« L'"âge exigeait" surtout un moule de plâtre / Sans perte de temps à faire, / Un kinema de prose, non, non assurément, l'albâtre / Ou la "sculpture" du vers »²⁷). Sa poétique de l'image devrait, pourrait-on penser, l'y mener ; de fait, elle l'en empêche. À cela plusieurs raisons. Dans son texte fondateur de 1913, Pound donne cette célèbre définition : « Une "Image" est cela qui présente un complexe intellectuel et émotionnel en un instant. [...] C'est la présentation d'un tel "complexe" instantanément qui donne ce sentiment soudain de libération [...] que nous expérimentons en présence des plus grandes œuvres d'art »²⁸. L'instantanéité est une caractéristique fondamentale de l'image : elle doit surgir, fulgurante, créer un à-pic dans le temps de la lecture, y frapper une solution pure, de continuité – c'est par elle que l'Image poundienne est une forme du sublime au sens strict.

Mais Pound va assez vite se trouver confronté aux « limites » de l'Imagisme. Tout d'abord, la définition ne lui en semble pas assez précise, et cela s'ajoutant aux enjeux de stratégie éditoriale des uns et des autres, les exigences esthétiques initiales finissent par se diluer en ce qu'il nomme « Amygism » pour stigmatiser la « reprise en main » par la poétesse jugée par lui médiocre Amy Lowell. Il va alors vouloir réaffirmer ces exigences tout en élargissant sa démarche par une mise en avant de la dynamisation et des enjeux énergétiques qui

²⁵ *Ibid.*, p. 121 (« Advertising & montage, Mr. E.,—Eisenstein has nothing on us », ma trad.).

²⁶ *Paideuma*, « Louis Zukofsky 1904-1978 », special issue, Vol. 7 n°3, winter 1978, p. 424 (ma trad.).

²⁷ « Hugh Selwyn Mauberley » (1920), dans *Personae*, London, Faber & Faber, 2001, p. 186 (ma trad.).

²⁸ *Literary Essays*, ed. T. S. Eliot, New York, New Directions, 1968, p. 4 (ma trad.).

n'étaient auparavant que sous-jacents : c'est la fondation à Londres du *Vorticism*, avec notamment Wyndham Lewis et Henri Gaudier-Brzeska, et l'importante revue *Blast* qui connut deux numéros en 1914 et 1915²⁹.

Mais le Vorticisme ne pouvait être pour Pound qu'une étape, liée à la proximité avec les deux artistes ; de plus, sa théorie était trop abstraite : Pound avait besoin de mettre en place une nouvelle poétique, centrée d'abord sur les procédés littéraires mêmes, et la possibilité de les faire évoluer à partir de l'Imagisme, vers autre chose. Il développa une réflexion à partir de sa rencontre avec les textes du sinologue allemand Ernst Fenollosa, dont il traduisit en 1918 un essai écrit en 1908, sous le titre *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*³⁰. Il en tira ce qu'il nomma « méthode idéogrammatique », dont le fonctionnement reprend, amplifie et dépasse les techniques imagistes.

La méthode idéogrammatique maintient l'exigence primordiale de fulgurance. Qu'est-il censé se passer, *théoriquement* (cas « pur » évidemment jamais atteint), lors de la lecture d'un texte composé selon cette méthode ? Le lecteur parcourt successivement des vers, groupes de vers, etc., – éléments fondamentaux de l'idéogramme – entre lesquels aucune transition ou lien évident ne transparait. Puis, connaissance prise de l'ensemble des éléments, lorsque le lecteur les récapitule, les juxtapose dans son esprit, l'idéogramme se forme, fulgurant, qui est un complexe intellectuel et émotionnel se présentant instantanément, c'est-à-dire une « image », et une (de la) pensée.

Le texte idéogrammatique est donc, pour déplacer une distinction de Raymond Queneau dans sa préface à *Bouvard et Pécuchet*³¹, une forme à temps vide : la durée de la lecture se trouve résumée et annulée en un moment sublime, hors texte et hors temps, celui où les éléments perçus successivement sont replacés comme ils doivent l'être, côte à côte, simultanés, afin que la pensée soit saisie dans un moment de pure intuition qui est aussi extase et communion parfaite avec l'auteur. L'idéogramme est une pensée fondée sur du discontinu (les écarts entre ses éléments), et qui y retourne (troue le temps et la pensée, produit des chocs).

Évidemment, cette méthode partage certains de ses fonctionnements avec le cinéma : les éléments de l'idéogramme, les « blocs », sont juxtaposés sans transitions (« montés »), afin qu'un sens nouveau, totalement différent (dans son contenu mais aussi sa nature même)

²⁹ Sur ces questions, voir notamment Ezra Pound, *A Memoir of Gaudier-Brzeska*, New York, New Directions Books, 1970 (orig. : 1916 ; enlarged ed.) ; et « Le Vorticisme » (extrait du précédent), trad. C. Laure, dans D. de Roux et M. Beaujour (dir.), *Cahier de l'Herne* « Ezra Pound » I (n° 6), Paris, L'Herne, 1965, pp. 81-90.

³⁰ Il fut rendu en français d'après l'anglais de Pound par Ghislain Sartoris : *Le Caractère écrit chinois, matériau poétique*, Paris, L'Herne, 1972.

³¹ 1947, reprise dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, « Idées », 1965, pp. 116-117.

de celui des éléments, apparaisse. S. M. Eisenstein écrivit, en 1929, un article qui fut traduit en anglais sous le titre « The Cinematographic Principle and Japanese Culture (with a digression on montage and the shot) » et publié dans *transition* en 1930³² – il est relativement probable que Zukofsky l'y ait lu au moment où il écrit à Pound³³ – et où, décrivant le fonctionnement de l'idéogramme dans les langues asiatiques, d'une manière dont la proximité avec l'approche de Fenollosa/Pound, est frappante, il s'écrie :

Mais c'est – du montage !

Oui. C'est exactement ce que nous faisons dans le cinéma, combiner des plans qui sont *descriptifs*, de signification univoque, de contenu neutre – en des contextes et séries *intellectuelles*.³⁴

(Il est possible que pour Zukofsky, cette dernière formule soit à peu près synonyme de « en des structures fugales ».) – L'idée est la même (ou presque) chez Eisenstein et Pound³⁵, ce qu'entend sans doute Zukofsky par le « principe cinématographique » qu'ils partagent. Car les objectivistes vont eux aussi reprendre les choses à partir de l'imagisme, en développer les possibilités tout en maintenant les exigences. Mais il y a tout de même une différence, à parler de montage plutôt que d'idéogramme, à voir du cinéma où Pound voyait de la calligraphie : une différence qui correspond à, sinon une rupture, du moins une divergence dans les directions de recherche des deux poètes.

C'est à plusieurs reprises que la perception par Zukofsky de l'évolution de la poésie moderne américaine, – depuis Ezra Pound donc, – va trouver à se formuler en termes cinématographiques.

Si le cinéma fait partie, comme je l'évoquais plus haut, des rares domaines artistiques sur lesquels Pound a peu écrit, on trouve pourtant, dans son œuvre, quelques textes critiques

32 Postface à un ouvrage soviétique de N. Kaufman, *le Cinéma japonais* (Moscou, 1928) sous le titre « Hors Cadre ». Trad. Ivor Montagu et S. S. Nolibandov revue par l'auteur dans *transition* (éd. E. Jolas, Paris), n°19-20, juin 1930 et *Experimental Cinema* n°3, février 1931, pp. 5-11 ; repris dans une traduction légèrement modifiée (linéarisée) sous le titre « The Cinematographic Principle and the Ideogram » par Jay Leyda dans *Film Form*, San Diego, New York, London, Harcourt Brace and Co., 1977 [1949], pp. 28-44 ; trad. française dans *les Cahiers d'Art* (dir. Christian Zervos) en trois livraisons n°1 (pp. 31-32) et 2 (pp. 91-94), 1930 et n°9/10, 1931 puis (sous le titre original) dans *les Cahiers du Cinéma* n° 215, sept. 1969.

33 L'ami de Zukofsky et futur « objectiviste » Carl Rakosi avait publié des poèmes dans cette revue en mars 1928, et Zukofsky lui-même en février 1929 (« Cocktails/and signs of/ads... », voir *Complete Short Poetry*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 22-23).

34 *Film Form*, op. cit., p. 30 (ma trad., souligné dans l'original).

35 Voir sur ces questions Laszlo Géfin, *Ideogram: History of a Poetic Method* (Austin, University of Texas Press, 1982), qui a pu écrire par exemple : « La technique cinématographique du montage est la plus pure réalisation visuelle de la forme idéogrammatique. » (p. XVII, ma trad.)

où l'art du film est évoqué. Il est assez intéressant que Zukofsky, dans son essai fondateur (1929) sur les *Cantos* de son aîné, se soit attaché à ces paragraphes, jusqu'à confondre histoire du cinéma et histoire de la poésie :

[Pound a dit] que « peut-être l'art est plus sain lorsqu'anonyme [...] dans la *Symphonie Grosstadt* on a enfin un film qui peut résister à une critique esthétique sérieuse : un qui est dans le mouvement, et qui devrait aplatir l'opposition (à Joyce, à [Pound], à l'*Adolphe* de Rodker) avec une aisance et une facilité de rouleau compresseur, non pas bien sûr que les auteurs en aient eu l'intention »³⁶ ;

Et a laissé entendre que *la Fin de St Petersburg* du Sovkino avait une puissance d'inertie de masse derrière lui impossible à atteindre en un seul Tchekov.

Pound anticipe *la Fin de St Petersburg* en poésie quelques années avant la production du film. [...] ³⁷

Cette dernière phrase affirme, entre autres choses, qu'un poète peut, par un travail sur la forme proprement poétique, anticiper un accomplissement cinématographique. Zukofsky cite alors un long extrait du Canto 16, traitant de la révolution russe, dont voici un passage :

Et quand ç'a éclaté, il y avait la foule là,
Et les cosaques, juste comme toujours auparavant,
Ils ne disaient qu'une chose, les cosaques :
« Pojalouista. »

Et ça fit le tour de la foule,
Et alors un lieutenant d'infanterie
Leur ordonna de tirer sur la foule,
sur la place au bout de la Nevski,

36 « Berlin », *The Exile*, n° 4, Autumn 1928, p. 114 ; un peu plus loin, Pound écrit : « Ce serait simple snobisme de ne pas accepter le cinéma, dans de telles conditions, comme étant, à parité avec la page imprimée, l'*Histoire morale contemporaine*, avec les différences nationales et sociales clairement marquées. » (p. 115, ma trad., le passage en italiques est en français dans le texte).

37 *Prep.*, p. 70, ma trad. (comme les suivantes de même source). La *Symphonie Grosstadt*, *Berlin*, *Die Sinfonie der Grobstadt* de Walter Ruttmann (1927) ; *la Fin de St. Petersburg* (*Konyets Sankt-Peterbourga*) de Poudovkine (1927). – Pour l'anecdote, Georges Sadoul, reprenant une expression de Moussinac, écrivit que l'œuvre du Russe « introduit, entrelace et développe deux ou trois thèmes avec la précision mathématique du contrepoint [...] alors qu'un film d'Eisenstein est *un cri*, les films de Poudovkine sont *des chants* modulés et prenants. » (*Histoire d'un art le cinéma, des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949, p. 178).

Devant la gare de Moscou,
 Et ils refusèrent,
 Et il tira son épée sur un étudiant qui riait,
 Et le tua,
 Et un cosaque sortit de son escouade
 De l'autre côté de la place,
 Et faucha le lieutenant d'infanterie,
 Et c'était la révolution...
 aussitôt dit, aussitôt fait.³⁸

1895 /
 n° 49
 juin
 2006

74

Évidemment, l'aspect cinématographique que ressent ici Zukofsky est lié aussi à la ressemblance de sujet avec les films soviétiques d'alors. Mais cela va plus loin : des actions – des « plans » brefs – sont enchaînés par Pound sans commentaires ni liens – aucun autre du moins que ce « Et » dont la répétition obsessionnelle scande l'extrait, y fait entrer les « chocs » que représentent, pour la perception du spectateur, les raccords cinématographiques. Il en résulte une discontinuité, un heurté de l'écoulement du poème, qui a à voir avec le film (Walter Benjamin ne cessera d'y voir un des cœurs de la nouveauté cinématographique).

Le « Et » pose la question de l'articulation : comment passer d'un vers à l'autre, d'une « Image » à l'autre. Cette question est aussi, dans les termes zukofskiens, cinématographique :

L'image est à la base de la forme poétique. Ces dix dernières années Pound ne s'est pas soucié seulement de l'isolement de l'image – [...] – mais du point *locus* poétique produit par le passage d'une image à une autre. Ses *Cantos* sont, en ce sens, une unique image étendue.³⁹
 [...] Les *Cantos* ne peuvent être décrits sous forme de séquence. [...]

Dans Williams, l'avancée dans l'utilisation de l'image a été d'une structure verbale faisant parallèle avec la peinture française (Cézanne) à la même structure en mouvement – « Della Primavera Trasportata Al Morale. » (« American Poetry 1920-1930 », *Prep.*, p. 142-43)

Dans son essai sur les *Cantos*, Zukofsky avait considéré un poème de Pound comme un moment de l'histoire du cinéma, l'avait placé dans cette histoire et mesuré les écarts, de technique (poétique) à technique (cinématographique). Ici, c'est l'histoire de la poésie que Zukofsky se met à penser en termes cinématographiques.

³⁸ Canto XVI, trad. Philippe Mikriammos (dans *les Cantos*, sous la dir. d'Y. di Manno, Paris, Flammarion, coll. « Mille & une pages », 2002, pp. 92-93), modifiée.

³⁹ Pound lui-même en disait autant du *Paradis* de Dante : cf. notamment « Le vorticisme », op. cit., p. 85.

De la main de Zukofsky, notes et liste de corrections à intégrer dans le scénario dactylographié de *Ulysses* de James Joyce, écrit avec Jerry Reisman.

In Zukofsky's hand, notes and a list of corrections to be made in the typescript for the screenplay of James Joyce's *Ulysses*, written with Jerry Reisman

Une partie de « A » alors pourra peut-être être décrite comme une séquence, et pas comme une seule image étendue : c'est ici que le projet zukofskien bascule dans autre chose, qui est aussi une autre conception de l'écoulement (du temps/d'un poème), une autre pensée (du mouvement) de l'histoire. Tenir compte du cinéma peut aider un poète à comprendre de manière nouvelle la poésie comme, aussi, un art du temps – à concevoir le fonctionnement du poème comme alternance de mouvements et d'interruptions, de vitesses et d'arrêts :

[...] et parler de l'image ressentie comme durée ou peut-être de l'image comme l'existence de la forme et du mouvement de l'objet poétique. L'image du poète n'est pas dissociable du mouvement ou de la forme cadencée [*cadenced shape*] du poème. (*Prep.*, p. 16)

Et puis il y a, dans l'œuvre de Zukofsky, « Modern Times ». Écrit à la sortie du film de Chaplin (1936), ce texte d'une importance considérable, et pas seulement pour les questions qui nous intéressent ici, ne fut publié pour la première fois qu'en 1961, dans la revue *Kulchur* alors dirigée par Gil Sorrentino, puis en volume dans *Prepositions* en 1967. Il consiste en une manière de vaste reformulation du projet « objectiviste », quelques années après que les textes eux-mêmes aient fait leur apparition et, il faut bien le dire, leur disparition : comme si le film de Chaplin *prouvait* par l'exemple que le projet objectiviste était valide, qu'il était possible pour une œuvre d'art – cinématographique en l'occurrence mais quelle importance – de répondre aux exigences – immenses – de Zukofsky. Chaplin est placé là dans la compagnie de Dante (citation du *De Vulgari eloquio*), de Joyce (*Ulysses*), mais aussi d'un certain animal :

Il existe probablement dans les travaux de tout artiste valable la tristesse du cheval avançant laborieusement avec des œillères et sa direction est pour ce que nous n'en savons pas emplie de la difficulté de garder une cadence [*pace*].⁴⁰

Or le cheval est un motif récurrent dans « A » pour évoquer l'artiste en général, et Louis Zukofsky lui-même en particulier.

Un article commençant par « Impersonnel, plus rapide que le public peut le croire » :

Impersonnel, plus rapide que le public peut le croire, le Chaplin international des *Temps Modernes* se trouve à la tête d'une manifestation, le drapeau rouge du danger à la main. Pas

⁴⁰ *Prep.*, p. 63 ; trad. B. Turquety, « Les Temps Modernes », *Fin* n° 23, juin 2005, p. 12 (abrégé ci-après sous la forme « Les Temps Modernes »).

par hasard, parce que *la scène est dans le film*. Ce que M. Charles Chaplin (lui-même) pense ne devrait regarder personne. (« Les Temps Modernes », p. 541).

Ces deux thèmes, fondamentalement liés, de l'impersonnalité et de la vitesse, font le cœur de l'essai. Nulle part ailleurs cet aspect d'objectivité – refus de construire l'œuvre sur l'« idéologie » de l'auteur – fondamental pour Zukofsky – ne se formule plus directement : ce que M. Chaplin pense n'est l'affaire de personne. Lorsqu'il citait Pound dans son essai sur les *Cantos*, Zukofsky juxtaposait déjà la question de l'« art anonyme » et le cinéma : le jeune poète poursuit ici cette thématique de l'*objectivité*⁴². Et il l'associe expressément à l'accomplissement technique : l'erreur que selon lui ont commis René Clair ou les surréalistes, consiste à avoir voulu faire passer un jugement (moral, politique) explicite dans le film, par quoi les événements filmés (le cinéma est pour Zukofsky, entre autres un art d'organisation des événements) sont simplifiés, rendus abstraits, illustratifs, ne relèvent plus que d'un « recensement plaisamment stratigraphique » (« Les Temps Modernes », p. 8). Dans le vocabulaire de Zukofsky, l'attitude de ces artistes était « prédatrice ». Le cinéma (la poésie) n'a d'importance que s'il rend compte des événements historiques dans toute leur complexité ; et ceci n'est possible qu'à condition de renoncer à poser un jugement, pour se recentrer sur les questions techniques et elles uniquement :

Les dispositifs et les « types » de Charlot vivent de prévenance matérielle et donc de signification historique. [...] la sportivité du montage – l'équivalent cinématographique de la prévenance matérielle [...]. L'expression se réduit au fait que rien n'est juste sur l'écran sauf à être montré pris dans une relation (ou une relation forcée) qui a l'amplitude de perspectives imposée par le monde physique, et que l'on peut trouver dans les événements réels [*actual*] eux-mêmes. (« Les Temps Modernes », pp. 8, 9, 10.)

C'est par la vitesse que s'obtient cette objectivité. À la fin du film et de l'essai, les deux héros, amoureux, s'en vont

[...] et leurs bras se plient au niveau du coude, leurs poings sont fermés, avec une rapidité trop puissante pour que le spectateur spéculer sur ce que M. Chaplin veut dire. Si le spectateur est

⁴¹ Souligné dans l'original.

⁴² Il y aurait une histoire à faire de la perception du cinéma comme art « structurellement » impersonnel : cf. Guy Fihman, « D'où viennent les images claires », dans D. Noguez (dir.), *Cinéma. Théorie, Lectures*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 200.

attentif au film et non à sa propre pensée, qu'est-ce que l'action du plan peut bien vouloir dire d'autre que ce qu'elle fait – c'est-à-dire *accomplit*.⁴³ (« Les Temps Modernes », p. 14)

Ceci est un appel solennel : vous mes attentifs lecteurs, ne cherchez pas à savoir ce que j'ai voulu dire, ne restez pas enfermés dans vos pensées, ouvrez-vous à ce qu'est, concrètement, cet objet qui existe face à vous, regardez-le pour ce qu'il est, laissez-le fonctionner, agir (*perform*) en vous. La vitesse est un autre mot pour *condensare*⁴⁴, mais c'est un autre mot : où (par le cinéma ?) la poésie se révélerait art des durées. Aller plus vite que le lecteur, le perdre non pas dans une forêt obscure de symboles, références, etc. (cela serait plutôt la position de T. S. Eliot), mais dans le mouvement du poème lui-même, la précipitation de sa pensée, les jeux de rythmes, *accelerandi* et *ralentendi* de sa syntaxe ; et que cette vitesse évacue toutes les fausses questions (le vouloir-dire etc.) pour laisser le texte à nu, tout puissance (tout musique). La danse des petits pains dans *The Gold Rush* (*la Ruée vers l'or*) « était la perfection de la chaussure dansante, sans aucun sentiment interprétatif pour étrangler la cadence [*lilt*] » (« Les Temps Modernes », p. 6). Si l'on pense, penser vite (« *You tell him of the Thinkfast School / – Better fast if it's thinking at all* »⁴⁵) : le sentiment interprétatif est lent et lourd, on ne peut pas danser avec, il plombe la forme. Un texte est quelque chose qui échappe⁴⁶ : à son auteur, à son lecteur, à son sens.

Vitesse et objectivation rejoignent pour Zukofsky un autre aspect : la capacité du cinéma, exemplaire là aussi pour la poésie, à rendre compte, en ne filmant que des éléments concrets (*particulars*), de situations beaucoup plus vastes (historiques), sans sacrifier (lorsque la technique est à la hauteur) à l'abstraction, à la métaphore, au symbole.

L'interaction mondiale des événements aujourd'hui force les peuples à penser en relation au lieu de discrètement⁴⁷, et la vitesse d'interaction entre un public et les faits transmis dans un film est plus immédiate que n'importe quels ergotages sur l'intention « réelle » du réalisateur. (« Les Temps Modernes », p. 11)

43 « [...] than what it does—i.e. *performs*. » *Does* a double sens ici : on peut lire « que ce qu'elle signifie (effectivement) », ou « que ce qu'elle fait ». Et *performs* dénote aussi l'exécution musicale...

44 Basil Bunting, compagnon de route objectiviste, avait traduit sous la forme « *Dichten* = *condensare* » la définition fondamentale de Pound : « La grande littérature n'est tout simplement que du langage chargé de sens au plus haut degré possible. » – trad. V. Llona : « Comment lire ; et pourquoi » [1929], dans D. de Roux et M. Beaujour (dir.), *Cahier de l'Herne* « Ezra Pound » I (n° 6), op. cit., p. 68. – Valère Novarina écrivait : « Les Allemands pour dire *poésie* ont le mot *Dichtung*, qui vient de *dicht*, qui signifie épais, dense, comme une matière parlée plus intense [...] ; en allemand, le poète est un denseur. » (*Pendant la matière*, Paris, POL, 1991, p. 71).

45 « A », p. 242 (dans le contexte du poème, c'est l'enfant Paul Zukofsky qui répond à sa mère...).

46 Ce que Jean-François Lyotard écrivait de « la réalité » (*Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 126).

47 Discrètement, au sens mathématique, qui est aussi celui de *Discrete Series* de George Oppen.

Zukofsky insiste tout au long de son texte sur cette nécessité, que le cinéma remplit parfaitement, de voir les *particulars* « en libre relation » (« Les Temps Modernes », p. 6). Et la possibilité même de ce mode « libre » de relation entre les éléments de l'œuvre, peut avoir été un choc dû au cinéma. Le film présente tout un ensemble d'événements (gestes, mouvements, événements lumineux ou sonores) d'une manière très particulière : ils sont soit juxtaposés simultanément dans le même cadre, soit diachroniquement. Mais – si la technique du cinéaste dépasse le jugement idéologique – leurs liens sont de simple co-présence, ils ne sont pas hiérarchisés dans une syntaxe, une grammaire (le cinéma n'est pas un langage), voire une narration (le montage commence où la narration s'arrête, mais le lieu de ce où est introuvable). Ainsi, chacun d'eux peut garder toute sa liberté de jeu, toute sa polysémie, sans qu'elle soit rabattue sur le « discours » de l'œuvre : leur relation n'est pas inexistante (ni lâche : la forme veille), elle est « libre », et la multiplicité des mécanismes de production de sens qu'elle déclenche noie « l'intention "réelle" du réalisateur » dans une fusion qui est aussi une rapidité.

Mais une interrogation alors fait retour : comment peut trouver à se concrétiser, dans une œuvre poétique, une telle attention aux processus cinématographiques et à leurs enjeux ? En quoi serait-il possible de transposer les méthodes d'un art à l'autre ?

« Poem beginning "The" », œuvre par laquelle Zukofsky fut d'une certaine manière « adoubé poète » par Pound, se présente d'une manière particulière : tous les vers y sont numérotés :

- 1 The
- 2 Voice of Jesus I. Rush singing
- 3 in the wilderness
- 4 A boy's best friend is his mother,
- 5 It's your mother all the time.
- 6 [...] ⁴⁸

C'est dans cette œuvre notamment que le poète Robert Duncan, comme je l'ai évoqué, voyait une influence consciente d'Eisenstein :

48 *Complete Short Poetry*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1991, p. 9. (« 1 La / 2 Voix de Jésus Je. Roseau chantant / 3 dans le désert / 4 Le meilleur ami d'un garçon, c'est sa mère, / 5 À tous les coups c'est sa mère. / 6 [...] », trad. J. Roubaud, « Poème commençant "La" », *op. cit.*, p. 3).

avec ses vers présentés par numéro, ses événements construits en vers-mouvement, pas comme un flux mais comme une séquence de vers-plans ou cadres formant une bande de film cinématographique.⁴⁹

La numérotation impose une fragmentation partielle de la lecture (faut-il la lire ?), un choc au passage d'un vers à l'autre, accentue le jeu (dialectique) de continuités et de césures qu'est la poésie (et sur la page, le poème se présente comme une liste de sous-titres pour des plans à imaginer). Car ce choc et cette dialectique furent aussi ce par quoi le cinéma marqua : ce qui fit du film pour Benjamin un modèle pour une pensée dialectique de la continuité, comme fondée sur le discontinu (le photogramme) et y retournant (le raccord), et par là modèle pour la pensée dialectique de l'histoire, voire modèle (concret) de la pensée dialectique. Pour Benjamin comme pour Zukofsky, le cinéma (et Chaplin en particulier) a été, à un moment, la preuve par l'exemple que *c'était possible*.

Et le montage a continué de travailler Zukofsky, ou vice-versa. Le début de « A »-1 (1928) donne :

A
Round of fiddles playing Bach.
Come, ye daughters, share my anguish –
Bare arms, black dresses,
See Him ! Whom ?
Bediamond the passion of our Lord,
See Him ! How ?
His legs blue, tendons bleeding,
O Lamb of God most holy !
Black full dress of the audience.
Dead century, where are your motley
Country people in Leipzig,
Easter,
[. . .]⁵⁰

Et il faudrait citer l'intégralité du mouvement. — Mais : c'est du montage ! sur au moins deux plans, engrenés : montage parallèle entre deux situations : Carnegie Hall 1928 /

⁴⁹ *Paideuma*, op. cit., p. 424 (ma trad.).

⁵⁰ « A », p. 1. « Une / Ronde de violoneux jouant Bach. / Venez, filles, partagez mon angoisse – / Bras nus, robes noires, / Voyez-Le ! Qui ? / Endiamantent la passion de notre Seigneur, / Voyez-Le ! Comment ? / Ses jambes bleues, tendons ensanglantés, / Ô Agneau de Dieu très sacré ! / Habits noirs solennels du public. / Siècle mort, où est ta foule disparate / De paysans à Leipzig, / Pâques, / [...] », trad. S. Gavronsky & Fr. Dominique : « A » (*sections un à sept*), op. cit., p. 31 (trad. modifiée).

And of labor:
Light lights in air,
on streets, on earth, in earth -
Obvious as that horses eat oats -
Labor as creator,
Labor as creature,
To right praise.

THREE HOURS
AGONY
IN THIS CHURCH
GOOD FRIDAY

To provide the two Chors the work demanded
He employed his chorus primus and chorus secundus
Chorus a comparatively simple,
within the competence of singers
Not called on to sing funeral music,
The Thomasschule could provide the two organs the
score prescribes,
(The larger, in the west gallery, a two-manual instrument),
Two orchestras composed of the town's musicians,
Players in the Thomasschule, University students,
And members of Bach's Collegium Musicum
To bury Lord Jean together
To bury the song and Lord Jean
"Pray we all, Lord, the State's forget-me-nots"

High officials and well-born ladies,
But as the theatrical music proceeded -
"What does it all mean?"
One old lady, and down "God be with us!"
"Tis surely a comic opera!"

new line
beginning
ending - one
speech right -
down -
after quarter (under 3)

Leipzig 1729 (voire trois : Jérusalem, an 30 A.D.) ; montage textuel entre les vers de Zukofsky « lui-même », et les premiers vers du chœur introductif de la *Passion selon Matthieu* de Bach. À quoi se superpose, à la fois simultanée et assez profondément disjoint, une bande visuelle, cadrée de manière très précise, avec la série de « gros plans » nous montrant bras, robes, jambes, tendons, et d'abord des *fiddles* jouant Bach *tout seuls*, sans personne pour les manipuler (les musiciens, les *interprètes* sont délibérément *hors-champ* : l'impersonnalité encore – et quand la voix demande : « *Voyez-le ! Qui ?* », il est difficile de répondre...) ; et une musique d'accompagnement : l'œuvre de Bach.

Cette forme de montage comme entrelacement contrapuntique de thèmes (et « Les Temps Modernes » développe comme l'un de ses sujets, une théorie du contrepoint), non strictement musical mais se développant dans le temps par tout un système de récurrences, modulant la durée de la lecture comme matière même du poème (phanopée, mélopée, logopée disait Pound⁵¹ : à quoi Zukofsky ajouterait ici quelque chose comme une chronopée ?), n'est pas un développement de la forme idéogrammatique : c'en est une profonde transformation. Cette fois, le poème n'est plus à temps vide, mais à temps plein ; il ne joue plus sur un désir (utopique/sexuel) de fulgurance, mais sur des rapports de vitesses et d'interruptions. Et c'est cela que le poème communique : non pas une signification (un discours, des intentions, une idéologie), mais la sensualité d'une danse, trop rapide pour interpréter : rien d'autre à faire qu'à se laisser mener, pour le plaisir (comme vue, son et intellection : ce qu'un corps sait⁵²), et pour l'élan que ça donne – « *An impulse to action* » était le début de « A »-9 (« A », p. 106). Reste au cinéma peut-être, ou d'autres arts, à recevoir l'inertie de cette impulsion. En 1964, Louis Zukofsky et sa femme Celia publièrent, non sans peine, *Bottom : On Shakespeare*⁵³, monumentale étude de l'œuvre du poète-dramaturge, où sont invoqués Aristote, Spinoza, Wittgenstein, puis toute la culture occidentale, dans laquelle Zukofsky suit notamment le thème des rapports entre regard, amour et intellect. Ce livre a marqué le cinéaste expérimental Stan Brakhage, qui en écrivit cette même année dans la revue de Jonas Mekas *Film Culture* :

51 Pound voyait « trois "espèces de poésie" » : la *mélopée* – aspect musical ; la *phanopée* – « projection d'images sur l'imagination visuelle » ; et la *logopée* – jeux avec les connotations, « danse de l'intellect parmi les mots » – voir « Comment lire », *op. cit.*, p. 69.

52 « Le test de la poésie est l'étendue [*range*] de plaisir qu'elle procure en vue, son et intellection. C'est son but en tant qu'art. » : Premières phrases du livre de Louis Zukofsky, *A Test of Poetry*, New York, The Objectivist Press, 1948, p. VII, (ma trad.).

53 2 vol., Austin (Texas) : Ark Press for the Humanities Research Center, The University of Texas at Austin, 1963 ; repr. *Bottom : On Shakespeare; Complete Edition ; The Wesleyan Centennial Edition of the Complete Critical Writings of Louis Zukofsky – Volumes III & IV*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2002. Volume I par Louis Zukofsky (écrit en 1947-1960) ; volume II par Celia Zukofsky (mise en musique de *Pericles*, *Prince of Tyre*, de Shakespeare).

sources, Provencal, configurations of Cavalcanti, Dante and other
Italians. * Whether or not this definition is precise or obscure ^{all of the preceding is irrelevant} ~~Shakespeare's~~ ^{the distance of 400 years}
writing is also beside the point. The fact that the
text makes notable is thematic. The Cupid of his writing though ~~in it~~
uses the same name ~~as in the contemporary~~ ^{found in} the lyrics of contemporary
English writers, ~~is not the conventional tag but tragic~~ ^{is not the} ~~True~~ ^{tragic} the
gist of the definition of Amor is frequently overgrown in Shakespeare's
work with a too profuse richness. ^{of perception} ~~Yet it was not Shakespeare's life~~
~~that was tragic - of that nothing should be said.~~

Yet the definition that ^{Keats had} intent that the work is consistent:
 "There is love and no feeling no reason."
 "Love looks not with the eyes but with the mind, ...
 And therefore is wing'd Cupid painted blind."
 "Nor hath Love's mind of any judgement taste;
 Wings and no eyes figure unheedy haste;"

parallels the perception involved in the craft of the writing itself. Rather, the definition is one with craft displayed by the action and product of this craft displays the display itself is tragic burden: the constant task and drive of pursuing the elements and proportions of poetry that are necessary to compound in them time that, like love, is an art to act on the intellect. invention, faces are read like books in this writing - a simile that might be expected casually in other poems of the time. But "O, that record could with a backward look" is something else again, and not found in other writings of the time.

Sennet 59 apprehends a time when "mind at first in character was
dome." If "five hundred courses of the sun" could be rolled back, perhaps
some antique book - some Golden Age of writing - could show Love's
image perfectly visible to the unerring eye, as yet not misled by
beguiled brains or the tongue, the ear, the hand quicker to deceive

~~For more information, contact the Copyright Clearance Center, 222 Rosewood Drive, Danvers, MA 01923. Tel: (978) 750-8400. Fax: (978) 750-4744. Web: www.copyright.com~~

Page 4 du
manuscrit à
la fois dactylo-
graphié et
autographe de
la préface et
de la première
partie de
*Bottom : On
Shakespeare*
avec correc-
tions de
Zukofsky

Ça parle et chante d'une proportion : *l'amour est à la raison comme les yeux sont à l'esprit* ; ou, le dit de telle manière que les *moyens termes* égalent les *extrêmes* : quand la raison juge avec les yeux, amour et esprit font un.

Ça commence par « DIEU EST MA VIE » et finit en musique.

Pour les cinéastes qui voient et qui montent ce qu'ils ont de leurs yeux vu [*what they've taken from eye's sight*], ce peut être le livre le plus important écrit depuis l'invention de la technique cinématographique [*of the motion picture medium*].⁵⁴

Quel est le rapport exact de *Bottom* avec le cinéma, ou comment le livre a pu concrètement influencer Brakhage dans sa pratique d'artiste, sont des questions passionnantes, qu'il me faut renoncer à traiter ici. Pour le cinéaste, c'est pourtant bien ainsi que les choses se présentent. Brakhage, au moment où il publia cette note sur *Bottom*, connaissait personnellement Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creeley, et parmi d'autres poètes encore⁵⁵, Louis Zukofsky, qu'il cita et évoqua au cœur de son film *23rd Psalm Branch*⁵⁶, et avec qui il échangea quelques lettres⁵⁷. Il écrivit par exemple à ce dernier le 18 novembre 1962 :

En fait, je n'ai encore rien rédigé quant à l'influence que vous avez eue sur mes méthodes cinématographiques parce que je n'ai eu rapport de cette *manière* avec votre poésie que depuis

54 *Film Culture* n°32, Spring 1964, p. 77 (ma trad.). — On sait que Mekas avait eu contact avec Zukofsky, qu'il nomme en 1969 parmi une liste d'auteurs prouvant que « l'Amérique a le théâtre le plus avancé de l'Occident » (« Sur les Rolling Stones », *Village Voice*, 11 décembre 1969, repris dans *Ciné-journal. Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, Paris, Paris Expérimental, « Classiques de l'Avant-Garde », 1992, p. 322, trad. D. Noguez. Le nom de Zukofsky n'apparaît pas dans l'index final de cette édition). Mekas ne parle pas forcément de Zukofsky comme dramaturge, puisque la liste inclut aussi John Cage, Oldenburg, Gertrude Stein, Michael Snow, La Monte Young, Jackson McLow, et d'autres (dont Mick Jagger) ; mais il est à noter que Zukofsky écrivit – outre la traduction du *Rudens* de Plaute qui constitue « A »-21, jouée au colloque pour le centenaire de Zukofsky à New York en 2004 –, une pièce : *Arise, arise*, composée d'après la bibliographie de Celia Zukofsky en 1936 et revue en 1940. Elle fut d'ailleurs montée pour la première fois le 19 août 1965 par A New/Kinda Theatre Company, à The Cinematheque East Theatre, New York. Le spectacle faisait partie d'une série de quatre destinée à partager le lieu avec des projections cinématographiques programmées par le même Jonas Mekas, et des lectures de poésie (voir *Poetry* vol. 107, n°1, Oct. 1965, p. 70). Selon Marcella Booth citant Celia Zukofsky, la pièce aurait été jouée du 6 au 27 août (*Louis Zukofsky : Man and Poet*, ed. Carroll F. Terrell, Orono (ME), University of Maine at Orono, The National Poetry Foundation, 1979, p. 394). Le texte en fut publié pour la première fois à l'été 1962 dans la revue *Kulchur* (2 : 6, pp. 66-100) ; puis dut attendre 1973 pour paraître en volume (New York, Grossman).

55 Voir Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*, (ed. P. Adams Sitney), New York, *Film Culture* n° 30, 1963 ; trad. Pierre Camus, *Métaphores et vision*, Paris, Centre Pompidou, 1998.

56 Sous-titré *Song XXIII*, 1966-67. Le film est décrit par P. Adams Sitney dans *le Cinéma visionnaire. L'Avant-garde américaine 1943-2000 (Visionary film : The American Avant-Garde)* (troisième édition revue et augmentée), trad. P. Chodorov et C. Lebrat, avec V. Deville et C. Donati, Paris, Paris Expérimental, « Classiques de l'Avant-Garde », 2002, pp. 210 sqq.

57 Les Archives Zukofsky du Harry Ransom Center conservent huit missives du cinéaste au poète, écrites entre 1962 et 1967.

un an et demi, bien que je lise vos écrits accessibles depuis environ huit ans.⁵⁸

et quelques semaines plus tard, à propos de *Bottom* :

Quelle merveilleuse œuvre – emplie des relations de vue (votre manière de « voir », de penser la vue, et les corrélatifs historiques) qui a inspiré des changements directs-techniques dans mes méthodes de montage [...].⁵⁹

Il notait encore en 2001, que certains poètes « contribuèrent directement et puissamment à son travail de cinéaste », et précisait :

Ce sont plutôt les références-verbales-nettes-tranchantes [*hard-edge-word-references*] à la vie quotidienne, provenant de la vie la plus personnelle de (exemple fondamental) Louis Zukofsky, qui créent pour moi des paradigmes littéraires (construits de signes, plutôt que de symboles) consonants avec ceux des films de cinéma.⁶⁰

L'intéressant ici est d'abord que Brakhage ne suggère pas une vague influence de conceptions générales de l'art ou de la vie, mais bien un transfert de techniques précises, une modification très concrète de ses pratiques – de manière tout à fait similaire au rôle que la fugue (ou le cinéma) a pu jouer pour Zukofsky lui-même. Mais Brakhage ici introduit une perte – pour lui fertile. Ce n'est pas par hasard que le cinéaste, dans *23rd Psalm Branch*, cite à l'image le début du onzième mouvement de « A » (« *River that must turn full after I stop dying / Song, my song, raise grief to music / [...]* »)⁶¹, l'un des plus directement personnels du poème : Brakhage – il n'est pas le seul – se désintéresse totalement de la dimension d'impersonnalité dans l'œuvre de Zukofsky, n'y prenant que ce qui peut se rattacher à l'expression, techniquement remarquable, d'une intimité. Brakhage est profondément un artiste « subjectiviste ».

Ainsi, un cinéaste peut lire une œuvre poétique, un poète voir des films, et chacun trouver dans l'autre art non seulement de l'émerveillement, mais également des techniques qui,

⁵⁸ Stan Brakhage à Louis Zukofsky, 18 novembre 1962, lettre tapuscrite signée, 2 pp., HRC (ma trad.).

⁵⁹ Stan Brakhage à Louis Zukofsky, 16 janvier 1963, lettre autographe signée, 2 pp., HRC (ma trad.). Le 24 février 1964, il insistait, dans une lettre écrite au feutre rouge, en caractères énormes : « Cher Louis + Celia, Votre "Bottom on Shakespeare" est plus important pour moi que N'IMPORTE QUEL autre livre – je lis et je relis. [...] » (Autographe, 1 p., HRC, ma trad.).

⁶⁰ Chicago Review Article (2001), *Chicago Review*, « Stan Brakhage : Correspondences », special issue, n°47 : 4 & 48:1, Winter 2001 & Spring 2002, p. 41 (ma trad.).

⁶¹ « Rivière qui doit tourner pleine après que j'aie fini de mourir / Chant, mon chant, élève le chagrin à la musique / [...] » « A », p. 124 (ma trad.).

Page de plan pour « un alphabet des sujets » dans Bottom : On Shakespeare

transposées, enrichiraient sa propre palette. Mais on pourrait aussi envisager de se poser autrement la question des rapports entre arts hétérogènes. On pourrait se demander si certaines œuvres filmiques et poétiques ne fonctionneraient pas sur des principes similaires, concrétisés en opérations comparables (par-dessus la différence entre les arts) – et ce, indépendamment d’une influence revendiquée ou non par l’artiste lui-même.

L’œuvre cinématographique de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub peut par exemple être considérée comme « objectiviste », bien qu’eux-mêmes n’aient pas eu connaissance de ces textes. Ceci n’est pas lié uniquement au fait que ces cinéastes et poètes sont tous des « formalistes de gauche »⁶² – bien que cela ne soit déjà pas si courant, et entraîne des problèmes tout à fait spécifiques. Au-delà, tous ont opté, dans cette perspective, pour une posture d’*objectivité radicale*.

Décrire les éléments communs fondamentaux caractérisant cette approche nécessiterait d’exposer plus longuement les conceptions de Louis Zukofsky ; mais certains traits peuvent être dégagés. Si l’*objectif* est à la fois le « voir droit » et le « désir de perfection », il s’incarne en un double mouvement d’appréhension du monde extérieur, et de construction de l’œuvre même. Ce deuxième mouvement est nommé par Zukofsky « *objectification* », « *objectivation* » : pour rendre compte des objets du monde avec précision, c’est-à-dire avec « l’amplitude de perspectives imposée par le monde physique, et que l’on peut trouver dans les événements réels eux-mêmes », il faut que le poème lui-même soit un objet. Cette double exigence, et l’idée que l’une n’est possible que par l’autre, est au cœur de la démarche de Huillet et Straub.

Et comme pour Zukofsky dans le texte sur Chaplin, pour Straub c’est le « [t]ravail technique qui fait oublier tout projet pour arriver à un objet filmique c’est-à-dire matériel (l’art cinématographique est totalement matérialiste ou le film n’est pas) »⁶³ : l’élaboration formelle acharnée, le désir de perfection, sont les seuls possibilités d’atteindre à une réelle « signification historique ». Cela passe par quelque chose qui est de l’ordre de la « prévenance matérielle », ce que Zukofsky explicitera dans un autre texte comme un rapport à l’objet –

⁶² Richard Roud écrivait en 1971 : « Straub est également unique en ce qu’il est un spécimen de cette espèce rarissime : un formaliste de gauche, le premier peut-être depuis Eisenstein et Dovjénko. Il a longtemps été un sujet d’inquiétude pour beaucoup de gens [...] que les plus grands écrivains du vingtième siècle – Yeats, Pound, Eliot, Valéry, Mann, Proust – étaient tous à des degrés divers socialement et politiquement réactionnaires, tandis que les écrivains aux vues politiques exemplaires étaient moins satisfaisants en tant qu’artistes. » *Jean-Marie Straub*, London, Secker and Warburg dans association with *Sight and Sound* and the Education department of the British Film Institute, Cinema One series (17), 1971 ; New York, The Viking Press, 1972, p. 9 (ma trad.).

⁶³ « *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu’un jour Rome se permettra de choisir à son tour* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (suite). 1 – Entretien », *Cahiers du Cinéma* n° 224, octobre 1970, p. 42.

extérieur et poétique – qui soit absolument « sans lien avec une intention palpable ou prédatrice. » Le principe premier est donc d'élaborer un art qui soit entièrement défait de toute « manifestation prédatrice »⁶⁴ – et l'obsession straubienne de ne pas casser une seule branche d'arbre durant les tournages, est à comprendre comme une des conséquences de cette position.

Tout ceci est encore profondément lié au refus de l'expression des opinions propres de l'auteur, et à l'attachement par exemple au travail d'après ou sur ou avec des œuvres préexistantes. Zukofsky écrivait :

Il est plus important pour le bien commun que les auteurs individuels passent leur temps à objectiver de la bonne écriture où qu'elle se trouve [...] plutôt qu'un plenum d'auteurs trouvent leur gloire à toutes sortes de vaguesse personnelles – souvent nommées « sophistication ».⁶⁵

La pratique fondée sur l'*objectivation* de l'existant est à attribuer largement à la récusation d'une conception de l'art comme expression du moi, de l'artiste qui « intervient, [qui] ose, lui, chétif, se mêler volontairement à ce qu'il doit traduire »⁶⁶ comme le dit « Cézanne » dans le film de Huillet et Straub. Tous ces principes théoriques, politiques et pratiques, forment un ensemble cohérent, qui doit être nommé *objectivisme*. Il a peut-être pour fond une croyance, dont la formulation la plus nette se trouve chez Zukofsky : « – Notre monde ne le supportera pas, / les implications d'une forme trop régulière »⁶⁷.

Les méthodes concrètes qui en découlent, et les formes qu'elles permettent de construire, présentent alors des caractéristiques communes – l'étude de ce phénomène peut aider à comprendre, par exemple le rôle que joue, dans leur cinéma, la *rapidité* – cette rapidité qui s'incarne aussi bien dans le rythme d'ensemble de *Nicht Versöhnt/Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht* (*Non réconciliés/Seule la violence aide où la violence règne*) ou d'*Operai Contadini* (*Ouvriers, paysans*), dans le montage des séquences « narratives » de *Chronik der Anna Magdalena Bach* (*Chronique d'Anna Magdalena Bach*), ou dans le débit vocal d'Adriano Aprà dans *les Yeux ne peuvent pas en tout temps se fermer* [*Othon*]. L'exploration de cette parenté⁶⁸ dans toutes ses implications formelles permet d'articuler

64 « An Objective », dans *Prep.*, p. 16 (ma trad.).

65 An « Objectivists » *Anthology*, op. cit., Appendix, p. 205 (ma trad.).

66 Voir Joachim Gasquet, « Ce qu'il m'a dit... », repris dans P. Michael Doran (dir.), *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 109.

67 « – Our world will not stand it, / the implications of a too regular form. », « "Mantis," An Interpretation », *Complete Short Poetry*, op. cit., p. 70 (ma trad.).

68 Cet aspect a été développé en une thèse intitulée « Huillet et Straub, "objectivistes" en cinéma », dirigée par Guy Fihman et soutenue par l'auteur de cet article à l'Université Paris 8 en novembre 2005.

Louis Zukofsky
30 Willow Street
Brooklyn 2, N.Y.

ARISE, ARISE*
a play in two acts

by

Louis Zukofsky

- * Author retains all rights to publication and production in any form. Publication in Shigaku is granted herewith.

Louis Zukofsky
May 18, 1950.

to be printed with the scene, if used.
L.Z.

Note for PRINTER: The words of this play which are contained within parentheses are stage directions and should be printed in italics.

autrement les dimensions esthétiques et politiques du cinéma de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub.

C'est sans doute parce que le cinéma a pu jouer son rôle dans la construction même de la théorie et de la pratique « objectivistes » par Zukofsky, qu'en retour des parentés de cinéastes avec celles-ci peuvent se découvrir. Brakhage se laisse bousculer par le sens zukofskien du regard et de la mesure ; Huillet et Straub retrouvent, par d'autres moyens, nombre des exigences et méthodes du poète américain. Une difficulté demeure : celle, pour nous, de rendre compte de ces circulations, dans toute leur force de bouleversement.