IdeAs

Idées d'Amérique

11 | 2018

Modernités dans les Amériques : des avant-gardes à aujourd'hui

“New contours suggested by old words”: la modernité américaine au tamis de l’archéologie poétique

“New contours suggested by old words”: American modernity through the sieve of poetic archeology

“New contours suggested by old words” : la modernidad estadounidense por el tamiz de arqueología poética

Aurore Clavier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ideas/2354>

DOI : 10.4000/ideas.2354

ISSN : 1950-5701

Éditeur

Institut des Amériques

Référence électronique

Aurore Clavier, « “New contours suggested by old words”: la modernité américaine au tamis de l’archéologie poétique », *IdeAs* [En ligne], 11 | 2018, mis en ligne le 29 mai 2018, consulté le 20 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ideas/2354> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ideas.2354>

Ce document a été généré automatiquement le 20 octobre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

"New contours suggested by old words": la modernité américaine au tamis de l'archéologie poétique

"New contours suggested by old words": American modernity through the sieve of poetic archeology

"New contours suggested by old words" : la modernidad estadounidense por el tamiz de archeología poética

Aurore Clavier

Terre coupée : d'un sol à l'autre

- 1 « The world broke in two in 1922, or thereabouts » (Cather, 1998 : v). Ainsi Willa Cather, dans sa préface au recueil d'essais *Not Under Forty*, revenait-elle sur l'année qui, malgré sa réception du prix Pulitzer, l'avait soudain vue reléguée au rang des auteurs obsolètes. L'histoire est bien connue, mieux encore sans doute depuis l'étude que Michael North a dédié à cet *annus mirabilis* du modernisme anglo-saxon. Comme il le rappelle en effet, le monde clivé que déplore Cather ne renvoie pas seulement alors à un ordre géopolitique enterré, brisé par le récent conflit mondial, mais aussi au théâtre savamment orchestré d'une rupture culturelle dont Eliot et Joyce auraient été les tout premiers acteurs, et Pound le grand rhapsode (North, 1999 : 3-4)¹.
- 2 C'est à cette date, ou à peu près, que je souhaiterais à mon tour ouvrir mon exploration de la modernité américaine, moins cependant pour en appuyer le récit fondateur, que pour en compliquer quelque peu les lignes, en déplacer le centre de gravité, et en feuilleter la chronologie, à travers les approches contrastées de Wallace Stevens, de Marianne Moore, et de William Carlos Williams, et les reconfigurations historiques, géographiques et politiques opérées par le creusement de leurs écritures. Le point de départ de ce parcours sera bel et bien le passage entre ancien et nouveau monde, mais lu au prisme d'une traversée paradoxale, d'une comédie se rêvant épopée, vouée à la

répétition, quand elle se voudrait inaugurale, et surtout moins dédiée aux exploits héroïques de son personnage qu'à ses pérégrinations poétiques, puisqu'elle a d'abord pour objet la quête d'une forme moderne à même de coller aux choses. L'odyssée parodique à laquelle je me réfère ici est celle que relatent les six chants de « The Comedian as the Letter C », que Wallace Stevens, commença à élaborer à partir de 1921, avant de les publier dans son célèbre *Harmonium* en 1923.² Le long poème qu'ils forment, et qui ne constitue ironiquement ni le seuil ni la fin du recueil, accompagne le voyage initiatique de Crispin, double théâtral du poète, comédien dont le nom, comme le costume emprunté qu'il peine à remplir, laisse entendre les résonnances serviles de la vieille Europe, évoquant peut-être un valet cabotin d'une comédie de Molière mais plus encore, sans doute Saint Crispin (et son jumeau Crispinian) tous deux cités dans la harangue shakespearienne d'Henry V, au jour de la bataille d'Azincourt. De cette persona éculée, les premiers vers commencent par faire l'émanation d'un « monde sans imagination » (titre du premier chant), terre de platitudes, continent de tous les lieux communs, retournant par son absence même de génie, le grand *topos* du romantisme culturel, contre l'Europe qui le vit naître.

Nota: man is the intelligence of his soil,
The sovereign ghost. As such, the Socrates
Of snails, musician of pears, principium
And lex. Sed quaeritur: is this same wig
Of things, this nincompated pedagogue,
Preceptor to the sea? Crispin at sea
Created, in his day, a touch of doubt.
An eye most apt in gelatines and jupes,
Berries of villages, a barber's eye,
An eye of land, of simple salad-beds,
Of honest quilts, the eye of Crispin, hung
On porpoises, instead of apricots,
And on silentious porpoises, whose snouts
Dibbled in waves that were mustachios,
Inscrutable hair in an inscrutable world.
(Stevens, 1997 : 22)

- 3 Comme le souligne Eleanor Cook dans son étude du jeu de mots chez Stevens, le sol (« soil ») se pare ici d'un sens à la fois littéral et allégorique pour évoquer l'appauvrissement du milieu littéraire, et son influence sur les poèmes qui s'y écrivent, l'allégorie elle-même devenant ironiquement le signe de cet épuisement des tropes (Cook, 1988 : 75-77). Fissurée par le doute, la leçon trop bien apprise du pédagogue, dont les références latines et grecques relèvent davantage d'un psittacisme épais que d'un véritable retour aux sources, laisse très vite entrevoir une conversion de l'être et de la langue, que figure le glissement de la terre à l'océan, opérant à la fois comme *transition* vers une fluidité créatrice, une libre circulation des mots (appariement que suggère le terme anglais *fluency*) et comme *scission* radicale rendue visible par les enjambements. Rien ne sera plus de ce qui était après le grand passage, qui coupe en deux le monde, l'histoire comme ici son héros. Le sol se clive, autant qu'il se dissout :

Severance
Was clear. The last distortion of romance
Forsook the insatiable egotist. The sea
Severs not only lands but also selves.
Here was no help before reality.
Crispin beheld and Crispin was made new.
The imagination, here, could not evade,

In poems of plums, the strict austerity
Of one vast, subjugating, final tone.
(Stevens : 24)

- 4 Au bain purifiant des éléments, vents marins et flots de l'océan, l'acteur se dénude, pour ne donner à voir que l'expression la plus rudimentaire de ce qu'il est : bâton (celui qu'il tient en main n'est que l'écho de sa maigre silhouette), chiffre (le point zéro de l'annulation et du commencement) et surtout lettre, cette initiale C vers laquelle tendait déjà le titre. Le signe alphabétique est aussi un son, puisqu'une fois défait de ses emprunts littéraires, le nom de Crispin laisse entendre le craquement d'une fraîcheur retrouvée (*crisp*), tandis que la sibilante contient en germe les associations homophoniques du voyageur à la mer (*sea*), comme à la vue (*to see*). Si l'œil gélatineux du héros obsédait déjà les premiers vers, à se détourner des plans de salades pour suivre le sillon des flots piqués par les marsouins, il devient vite le centre rayonnant d'un « je » nouveau, œil nu qui, lavé par la houle, et « débarrassé des images anciennes qui l'offusquaient, voit pour la première fois [...] les détails d'un monde éclaté et dépouillé où le "je" se défait aussi de sa livrée étrangère, largue les frusques qui l'encombrent et, ayant rejeté les défroques du monde ancien, va (*undisguised and naked*) "à la rencontre du soleil" » (Pétillon, 1979 : 21-22). A travers ce « naked eye / naked I » (Pétillon : 22) lancé au contact des choses, on reconnaît bien évidemment l'écho d'Emerson, et plus encore celui de cet autre comédien vagabond que fut le barde Whitman, dont la voix et les infinies inflexions opératiques résonnent à travers tout le poème, tantôt léger murmure tantôt vocifération tonitruante. Par l'œil et par la voix, voici que, chemin faisant, le comédien Crispin est devenu américain.
- 5 En effet, si l'indéfinition des tout premiers vers quant au théâtre du périple rend encore la référence au nouveau monde relativement abstraite, la traversée océanique du premier chant esquisse bientôt les contours plus précis du nouveau continent, nous conduisant de « Bordeaux au Yucatan », puis à Cuba, et en Caroline (« Just so an ancient Crispin was annulled. / Bordeaux to Yucatan, Havana next, / And then to Carolina. Simple jaunt. » Stevens : 23). Se formera plus tard, au chant IV, « l'idée d'une colonie » (« the idea of a colony » ; Stevens : 29), d'une vaste île devenue hémisphère (« comprehensive island hemisphere ») s'étendant de la Sierra à la Pampa, en passant par le pays aztèque et les Etats-Unis du Sud — Caroline, on l'a vu, mais aussi Géorgie, Floride :

The man in Georgia waking among pines
Should be pine-spokesman. The responsive man,
Planting his pristine cores in Florida,
Should prick thereof, not on the psaltery,
But on the banjo's categorical gut,
Tuck tuck, while the flamingos flapped his bays.
Sepulchral señors, bibbing pale mescal,
Oblivious to the Aztec almanacs,
Should make the intricate Sierra scan.
And dark Brazilians in their cafés,
Musing immaculate, pampean dits,
Should scrawl a vigilant anthology,
To be their latest, lucent paramour.
These are the broadest instances. Crispin,
Progenitor of such extensive scope,
Was not indifferent to smart detail.
(Stevens : 31)

- 6 Dans cet ample panorama des Amériques, que Crispin reconfigure à la seule force d'une projection mentale, l'anglais laisse affleurer les accents, tout à la fois étranges et familiers, exotiques et locaux, de multiples idiomes—parlers autochtones, mots espagnols, racines latines, onomatopées. À l'instar du langage, la geste anglo-saxonne se trouve soudain décentrée vers le sud latin, tandis que le nord (à la fois tempéré et arctique, Nouvelle Angleterre peut-être ?) devient un horizon ambigu, septentrion un temps envisagé, sur la boussole de la modernité, pour la rigueur hivernale qu'il semble promettre, mais qui aurait tôt fait d'entraîner le marin vers des rêves passésistes dangereusement séduisants (« the indulgences / That in the moonlight have their habitude » ; « these backward lapses » ; Stevens : 28).

Percées : de la projection au creusement

- 7 Le poème le dit alors, la géographie à laquelle il aspire en cet instant est tropicale bien plus que polaire, solaire plus que lunaire, prosaïque plutôt que poétique si tant est que ce dernier adjectif soit synonyme d'ornement, de préciosité, de raffinement excessif. La lumière y est vive, la couleur sauvage, tranchant sur la pénombre et ses demi-teintes crépusculaires, palette décadente et symboliste d'un autre âge artistique, qui aura pourtant tenté un temps les premiers modernistes, à commencer par Stevens lui-même. Pour être florissante, la contrée inédite n'en doit pas apparaître moins « épineuse et obstinée, dense » (« prickly and obdurate, dense » ; Stevens : 28), et s'offrir au *contact*—mot cher William Carlos Williams poète et ami de Stevens—, dans sa forme la plus brute. Tel est le sens du renversement terme à terme, qu'opère le troisième chant à son ouverture, reprenant l'image du sol pour mieux la renverser, pour retourner ce sol afin d'y creuser le sillon d'un vers nouveau³ : « Nota : his soil is man's intelligence. / That's better, that's worth crossing seas to find. » (Stevens : 29). Le sol de jadis qui, selon une relecture ironique des théories de Taine, ne servait que de *milieu*, ou d'*environnement*, à un génie des peuples quasi stérile, devient une fin en soi, le lieu d'inscription d'un texte plutôt que son contexte, un territoire à décrire, une terre à creuser, un humus à respirer, fût-il « rance », comme dans ces vers où, la traversée océanique achevée, Crispin remonte le fleuve, *pénètre la terre* d'où s'exhalent les parfums capiteux d'un pourrissement presque fertile :

[...] A river bore
 The vessel inward. Tilting up his nose,
 He inhaled the rancid rosin, burly smells,
 Of dampened lumber, emanations blown
 From warehouse doors, the gustiness of ropes,
 Decays of sacks, and all the arrant stinks
 That helped him round his rude aesthetic out.
 He savored rankness like a sensualist.
 He marked the marshy ground around the dock,
 The crawling railroad spur, the rotten fence,
 Curriculum for the marvelous sophomore.
 It purified. It made him see how much
 Of what he saw he never at all.
 He gripped more closely the essential prose
 As being, in a world so falsified,
 The one integrity for him, the one
 Discovery still possible to make,
 To which all poems were incident, unless

That prose should wear a poem's guise at last.
(Stevens : 29)

- 8 Le nord-est rencontre ici le sud latin. Whitman et Emerson, là encore, ne sont pas bien loin, eux qui souhaitaient chanter les scieries et les docks de la jeune nation ; mais on reconnaît sans doute plus encore dans ces odeurs de bois mouillé la ville moderne et ses terrains vagues, ses débris mêlés aux feuilles mortes, tels que les observe, « sur la route de l'hôpital contagieux » (« on the road to the contagious hospital » ; Williams, 1971 : 95), le William Carlos Williams de *Spring and All*. Entre la célébration sensuelle d'une découverte enfin advenue et le désir déjà palpable d'une forme autre et plus ultime encore (« unless that prose should wear a poem's guise at last » ; Stevens : 29) les vers suggèrent pourtant combien la rudesse est paradoxalement fragile et éphémère, combien la sensualité menace toujours d'égarer la réalité brute dans l'inflation du verbe poétique, la verdure des tropiques risquant à tout moment d'enfler et d'éclater en mille couleurs, saveurs, parfums, textures et textes, ou pire, de se muer en lieu commun ou nouvel étalon poétique (« green barbarism turning paradigm » ; Stevens : 25). Déjà Crispin, en prenant la mer, avait rencontré le vieux Triton, double mythologique, vestige d' « un âge verbieux et délavé » (« a wordy, watery age » ; Stevens : 23), qu'avaient fini de dissoudre les flots. Déjà, en accostant sur les rives du Yucatan, il avait entendu les poètes mayas dédier leurs sonnets au rossignol européen, quand ils auraient pu chanter le toucan vert et le tangara écarlate. Déjà, la pourpre glacée de la nuit du nord avait commencé d'enfanter les rêves et les fables d'un monde lunaire. Et avant même que de respirer les effluves humides de la rivière, Crispin avait trouvé le printemps, saison de toutes les extravagances poétiques—« a time abhorrent to the nihilist / Or searcher for the fecund minimum » ; Stevens : 29).
- 9 A chaque étape de son voyage, la nouveauté du monde aura donc risqué de se laisser prendre aux rets enchevêtrés de la redite, cette topographie d'un sud inouï aura menacé de se figer en un énième topos de la géographie littéraire. A chaque fois donc, il aura fallu nettoyer la langue, purifier les tropes, en retirer les excès et les raffinements superflus, en relançant la quête du moderne, en poussant plus avant l'exploration vers une terre vierge de clichés, en quête d'une contrée *nouvelle* qui puisse, et il n'y a pas là paradoxe, figurer un *avant* du langage poétique. Le voyage à l'ouest n'aura de cesse, comme le dit un vers au mitan du poème, de finir et de commencer (« His western voyage ended and began. » ; Stevens : 30). Nul hasard, donc, si toujours, le récit mythique le dispute à la prophétie, si la narration poétique semble à jamais chercher son propre prologue, « idée d'une colonie » (« the idea of a colony » ; Stevens : 29), « prémisses » de parole (« Upon these premises propounding, he / Projected a colony that should extend / To the dusk of a whistling south below the south. » ; 30-31), « prolégomènes » (« He, therefore, wrote his prolegomena » ; 30), livre non encore écrit (« The book of moonlight is not written yet / Nor half begun » ; 27). La conquête (car c'est bien aussi de cela qu'il s'agit), finira ainsi par coucher, sur l'espace *horizontal* de la carte, ce qui se joue en réalité dans la *profondeur*—celle du moi élémentaire et véritable cachée sous les frusques du comédien, celle de la terre matricielle, enfouie sous les écorces qui la recouvrent, celle des mots qu'il importe de faire surgir ou remonter de par-dessous les gloses.

Le tropisme des profondeurs ou la modernité souterraine

- 10 La tentation de l'archéologie, qu'il faut entendre à la fois comme *motif* et comme *paradigme* d'écriture⁴, paraît certes particulièrement profonde chez Stevens, obsédé par l'« heureuse liaison » (« the blissful liaison » ; Stevens, 28) entre le monde réel et ses projections imaginaires, lui qui n'aura de cesse, après l'opulence sensualiste de son premier recueil, de sculpter une poésie plus ascétique, minérale, hivernale, où pourtant ressurgira perpétuellement l'exubérance des commencements. Toutefois, on ne saurait limiter à la seule œuvre de Stevens l'influence d'un tel trope. Bien plutôt, excavation, découverte, recomposition, s'inscrivent, au début des années 1920, dans un imaginaire déjà vieux de plusieurs décennies, si ce n'est de plusieurs siècles. Dans son ouvrage *Stratified Modernism*, Sasha Colby situe ainsi l'avènement de l'archéologie—du moins l'intérêt porté aux objets matériels plutôt qu'exclusivement littéraires—, à la Renaissance, époque où elle restera toutefois étroitement liée à ces passions d'antiquaire destinées à combler cabinets d'arts et de *mirabilia* et ce jusqu'au XIX^e siècle. Il faut en effet attendre les années 1800 et les grands chantiers des ruines romaines, grecques, égyptiennes ou encore babyloniennes, pour voir émerger une science systématisée, dotée de ses outils propres—techniques mais aussi discursifs—avant que n'émergent les grands musées d'archéologie au cours du XIX^e siècle en Europe et aux États-Unis où se développe alors la discipline, non sans refouler en partie les cultures autochtones⁵. C'est à travers eux qu'elle commence alors à nourrir tous les fantasmes et toutes les projections, à travers les petits et grands récits qu'elle élabore, chroniques de trouvailles romanesques mêlées de l'effroi de la profanation, mais aussi grande histoire d'une civilisation convaincue de son propre accomplissement sur la ligne continue du progrès.
- 11 L'obsession des origines devient ainsi le pendant nécessaire de la modernité et du destin qu'elle se donne, sa justification, son contrepoint rassurant. Elle est son revers, mais encore son pli, ou son repli, la compensation de tout ce qu'elle refoule et se refuse alors :
- [A]rchaeology is modernity's double: the past that is the flip side of its newness, the dream that contradicts its supposed rationalism, the richness of existence which modernity holds cheap. The writers studied here deliberately inhabit the schism between these two spheres and as such represent an overlaying tradition which both draws upon and rejects various aspects of the work that has come before. Taken as a whole their work represents a rich cultural repository, a stratified modernism which spans from 1840 to 1955. [...] [T]he archaeological summoned a series of circulating meanings : the lure of the past, the search for origins, the aura of the object, the place of the fragment, the hidden erotic, the undulating feminine, the processes of writing and memory, the power of dream and fantasy, the encrypted and deciphered, the monstrous and the ideal. (Colby, 1988 : 4-5)
- 12 Profondeurs d'un passé stratifié, résurgences inconscientes, mémoire fragmentaire, forment, avec une intensité accrue au tournant du siècle, une modernité souterraine, que le présent n'a de cesse de fouiller, enfouir et déterrer, exhumant, bon gré mal gré, les ruines sur lesquelles il entendrait construire ses nouveaux monuments. Travaillés par ce sédiment culturel, à l'instar d'Ezra Pound superposant des strates d'histoires linguistique, littéraire, politique ou économique, dans sa propre odyssée des *Cantos*, nombre d'Américains, convaincus d'habiter un continent sans passé, ont déjà entrepris

la traversée de Crispin à rebours, de New York à Paris, Londres, Berlin, si ce n'est plus avant vers l'Orient,⁶ en quête d'une matrice pour la modernité, fût-elle déjà celle d'un monde effondré, comme lorsque s'entremêlent, parmi « les racines qui accrochent » (« the roots that clutch » ; Eliot, 1969 : 61), les décombres de civilisations en morceaux dans le *Wasteland* de T.S. Eliot, ou la *Trilogy* d'H.D.

- 13 D'autres s'en iront mener leurs recherches archéologiques ailleurs, sans qu'il soit toujours besoin de voyager bien loin, le local y suffisant souvent. Ailleurs, c'est-à-dire dans l'exotisme de ceux qui, parce qu'ils ne leur ressemblent pas assez, ou peut-être justement un peu trop, semblent soudain donner accès à un monde plus brut, archaïque, voire originel, et pour cela éminemment moderne. Dans *Le peintre, le poète, le sauvage*, Philippe Dagen résume ainsi très nettement la collusion des termes qui s'instaure dès la fin du XIX^e siècle :

« [R]éalisme », « modernité », « exotisme », et « primitif » sont des mots alliés dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle quand ils sont écrits par les écrivains et les artistes de l'avant-garde naturaliste et postimpressionniste. [...] Les « primitifs » et les « exotiques » sont les « réalistes » de l'ailleurs et de l'avant comme les modernes sont les « réalistes » du l'ici et du maintenant. » (Dagen, 1998 : 85)

- 14 Ces lignes se réfèrent en l'occurrence à l'attrait du japonisme, ainsi qu'à la fascination qui naîtra peu après pour les fétiches océaniens ou africains chez les artistes occidentaux, mais l'on aura sans doute reconnu, derrière ces « primitifs modernes », la figure de Crispin, réaliste invétéré poursuivant le contact originel jusqu'au *fin fond* des Amériques. Précisément, si son périple océanique et continental inverse la trajectoire des Américains expatriés en Europe, il n'en confirme pas moins la généralisation d'un mouvement qui, s'amorçant durant les années 1910, finira par attirer définitivement les modernes à New York, quand Paris aura bel et bien cessé d'être capitale du XIX^e siècle et toutes les autres cités européennes se seront inclinées à sa suite. Ainsi les Français Marcel Duchamp et Francis Picabia s'installent-ils à New York dès 1915, tandis que, plus près du domaine littéraire et anglo-saxon qui nous intéresse ici, D.H. Lawrence ou Bryher se montrent tous deux fascinés par l'ouest, qu'ils visitent et décrivent dans différents articles ou romans⁷. Si ces derniers n'eurent bien sûr pas toujours pour projet de rester, l'on peut encore songer à tous ces Américains qui feront le choix de ne pas s'installer en Europe, Wallace Stevens, justement, mais aussi Marianne Moore ou encore William Carlos Williams.

- 15 Pour tous ceux-là, résidents volontaires ou visiteurs de passage, il ne s'agit pas seulement de trouver la nouveauté dans ses formes les plus visibles—gratte-ciels, métros, enseignes, magasins—, en ces mille et un lieux urbains où elle a jailli du sol pour s'élever bien haut, à la vue de tous. En Amérique aussi, ces artistes le perçoivent bien, le moderne enfonce ses racines jusqu'à des strates lointaines, à commencer par le socle amérindien enseveli par la conquête, mais qu'une certaine esthétique moderniste entend bien excaver. Ainsi en décèle-t-on la trace, sous les paysages qui fondent l'histoire même des Etats-Unis, dans divers poèmes de Marianne Moore, poète contemporaine de Stevens et de Williams, et liée aux mêmes cercles. Dans le poème « New York », publié pour la première fois en 1921, la carte de la ville moderne semble jonchée de pelisses bigarrées, souvenir du commerce des peaux qui s'y menaient jadis :

the savage's romance,
accreted where we need the space for commerce—
the center of the wholesale fur trade,
starred with tepees of ermine and peopled with foxes,

the long guard-hairs waving two inches beyond the body of the pelt ;
the ground dotted with deer-skins—white with white spots
"as satin needle-work in a single colour may carry a varied pattern,"
and blankets of eagle's down compacted by the wind ;
(Moore, 1981 : 54)

- 16 Sous couvert d'examiner les vestiges de la Virginie coloniale, c'est encore toute une toponymie indienne oubliée que les strophes de « Virginia Britannia » font surgir dès sa première parution en 1935, à travers des vers dont le dessin même figure l'affleurement irrégulier du passé britannique mais aussi précolonial :

Pale sand edges England's Old
Dominion.
[...] A deer-
track in a church-floor
brick and a fine pavement tomb with engraved top, remain.
The now-tremendous vine-encompassed hackberry
starred with the ivy-flower,
shades the tall tower ;
And a great sinner lyeth here under the sycamore. [...]
Care has formed walls of yew
since Indians knew
the Fort Old Field and narrow tongue of land that Jamestown was.
[...] Terrapin
meat and crested spoon
feed the mistress [...]
of brass-knobbed slat front door and everywhere open
shaded house on Indian-
named Virginian
streams, in counties named for English lords!
(Moore, 1981 : 107-110)

- 17 A l'autre bout du continent nord-américain, le glacier de « An Octopus » initialement publié en 1924, ouvre quant à lui des gouffres plus vertigineux encore, quand le passé indien s'articule aux temps géologiques, le Mont Rainier laissant affleurer des noms plus anciens aussi bien que les strates glaciaires de la montagne⁸ :

Big Snow Mountain is the home of a diversity of creatures :
[...] the main peak of Mount Tacoma,
this fossil flower concise without a shiver,
intact when it is cut,
damned for its sacrosanct remoteness—
(Moore, 1981 : 71, 75)

- 18 Aux sites exhumés par Moore, il faudrait en ajouter bien d'autres, dont le poème de Stevens a pointé la piste : cités mayas, incas, aztèques, ou encore les villages d'adobe du Nouveau-Mexique que les artistes et intellectuels de l'époque seront nombreux à visiter, voire habiter, de Mabel Dodge à Leo Stein, en passant par D. H. Lawrence, et où beaucoup estimeront trouver l'un des derniers vestiges vivants de l'Amérique « rouge », ce « pays des cultures ensevelies » (« the land of buried cultures » ; Waldo Frank, 1919 : 93), qu'il est urgent de ressusciter. Ainsi, pour le Britannique D. H. Lawrence :

Americans must take up life where the Red Indian, the Aztec, the Maya, the Incas
left it off. They must pick up the life-thread where the mysterious Red race let it
fall. They must catch up the pulse of the life which Cortes and Columbus murdered.
There lies the real continuity: not between Europe and the new States, but between
the murdered Red America and the seething White America. (Lawrence, 1920 : 29)

- 19 Une telle fascination s’éclaire davantage encore à la lumière des infléchissements intellectuels de l’époque dont ils portent la marque plus ou moins consciente. Comme l’explique Sasha Colby, l’entre-deux-guerres voit ainsi se développer une archéologie d’un type nouveau, non plus seulement occupée à déterrer, collecter et classer les fragments matériels du passé, mais aussi soucieuse d’en tirer des interprétations à même de reconstituer les conditions plus larges de leur fabrication et de leur usage. Il s’agit alors de partir de l’objet pour deviner la vie. Parallèlement, c’est l’anthropologie, discipline toute récente, qui infléchit elle-aussi ses analyses, ainsi que le démontre Susan Hegeman dans son ouvrage *Patterns for America: Modernism and the Concept of Culture*. Contre une lecture évolutionniste qui voudrait faire des civilisations humaines les différents stades d’une seule et même téléologie du « progrès », elle fait émerger, dans le sillage de Franz Boas notamment, la notion plus territoriale et relativiste de « culture », notion qui n’est d’ailleurs pas absente, là encore sous forme à la fois littérale et métaphorisée, dans l’épopée de Crispin, qui, quand il n’est pas occupé à jouer les marins, se montre tour à tour jardinier, colon et cultivateur, dans la droite ligne de l’idéal du colon-fermier jeffersonien.⁹

Re-monter le temps : une « archéologie » politique ?

- 20 Dès lors, on perçoit bien de quelle charge s’investit le paradigme archéologique une fois traversé l’Atlantique. Face à la primauté de la vieille Europe et à l’angoisse perpétuelle de la dérivation, l’excavation d’une origine proprement américaine promet de rendre au nouveau continent sa véritable épaisseur temporelle. A l’échelle des Etats-Unis toutefois, elle entraîne aussi la *démultiplication* des points d’affleurements culturels, décentrant et compliquant le grand récit de la destinée manifeste, cette ligne trop droite menant du puritain au pionnier, selon une trajectoire nettement anglo-saxonne. Ce que l’histoire oublie, occulte, ou néglige, l’archéologie s’entête à l’exhumer et à l’exposer, venant obstinément servir de correctif à la première.
- 21 Un tel projet occupe le cœur de la critique culturelle des années 1910-1920, en quête d’un « passé utilisable » (« a usable past »), à l’instar de Van Wyck Brooks et des intellectuels de la revue *Seven Arts*¹⁰. Dans *Our America*, Waldo Frank récuse par exemple l’hégémonie historique des migrations anglo-saxonnes, en s’intéressant à l’Amérique indigène, mais aussi au modèle mexicain, ou aux diverses vagues de peuplements européens, non sans un certain fatalisme. On retrouve une ambition comparable dans des œuvres littéraires de cette époque. Un recueil de Williams fait ainsi figure de contrepoint polyphonique à l’épopée de Crispin—lui offrant tout à la fois un écho complémentaire et une réponse contradictoire, en ce qu’il ancre l’épopée symbolique du comédien dans un sol américain éminemment spécifique et matériel¹¹. Durant la première moitié des années 1920, époque qui signe la sortie progressive d’une écriture sous influence européenne, l’attraction grandissante qu’il éprouve pour le sol américain, et l’opposition farouche qu’il partage avec nombre d’artistes et intellectuels de l’époque contre la culture Genteel et le récit national qu’elle propose¹², le poète travaille en effet à une série d’essais, dont certains paraîtront dans petites revues, avant d’être rassemblées sous le titre *In the American Grain* en 1925. Williams y conjugue écriture mimétique et documents originaux, dans une perspective ouvertement archéologique, comme le souligne son avant-propos :

In these studies I have sought to re-name the things seen, now lost in chaos of borrowed titles, many of them inappropriate, under which the true character lies hid. In letters, in journals, reports of happenings I have recognized *new contours suggested by old words* so that new names were constituted. Thus, where I have found noteworthy stuff, bits of writing have been copied into the book for the taste of it. Everywhere I have tried to separate out from the original records some flavor of an actual peculiarity the character denoting shape which the unique force has given. [...] [I]t has been my wish to draw from every source one thing, the strange phosphorus of the life, nameless, under an old misappellation. (Williams, 2009: n.p. ; je souligne)

- 22 Ainsi Williams tente-t-il de formuler une mythographie de l'Amérique à travers le parcours de figures historiques, hommes de lettres ou hommes d'action, anglo-saxons pour la plupart, mais aussi souverains amérindiens, conquistadors espagnols, missionnaires français, et dont le champ d'exploration s'étend des Caraïbes au Canada, en passant par le Mexique et les Etats-Unis. Dans ces essais hybrides, tant par leur forme que par leur ancrage spatial et temporel, la critique Vera Kutzinski trouve l'exemple d'« expériences du désordre », opérant la transition salutaire de la « littérature américaine » à « l'écriture du Nouveau Monde », travaillant moins *au fil de* l'Amérique que *contre* lui (son ouvrage s'intitule précisément *Against the American Grain*) :

To speak of New World writing, as opposed to American Literature, is not a matter of simple terminological substitution but of method and of displacement. New World writing as a concept already implies a comparative as well as a cross-cultural perspective; it is a system that depends on the differences of its constituents, rather than relying on their similarity. [...] Intent on revising the traditional "script" of American history to fit the new "theatre," many twentieth-century New World writers have conducted elaborate literary experiments in disorder, which, like the thunderstorms in Stevens's "Comedian," turn their texts into "a jostling festival". As suggested above, the ultimate goal of such upheavals is to formulate a logic of diversity and plurality, as opposed to a logic of unity and centrality. (Kutzinski, 1987 : 11 ; 17-18)

- 23 Relu en ce sens, l'*Ursprung*, ce point immuable et homogène de l'origine fantasmée¹³, n'a d'autre choix que de se fragmenter et se redéployer. Quand elle n'apparaît pas éminemment contingente, susceptible de répétitions quasi aléatoires (la découverte par Christophe Colomb, jouée quatre fois, ne fait par exemple que répéter la traversée d'Eric Le Rouge), cette origine se gâte et se flétrit sous l'effet d'étranges inversions temporelles. En ouverture de « The Discovery of the Indies », l'Amérique apparaît ainsi, avant même que les navigateurs européens ne la « déflorent », comme le fruit mûr, si ce n'est corrompu, de l'expérience (« the western land could not guard its seclusion longer; a predestined and bitter fruit existing, perversely, before the white flower of its birth, it was laid bare by the miraculous first voyage. » ; Williams, 1956, 7). A la perversion morale et chronologique du commencement, répond en outre l'ordre même du récit, qui, après avoir narré les innombrables vicissitudes de Colomb durant ses traversées, s'achève sur la découverte initiale du Nouveau Monde, un ordre cher à Williams, ainsi qu'il s'en expliquera dans plusieurs commentaires rétrospectifs :

The first chapter in the book, "Eric the Red", was based on a translation for a Norse saga, *The Long Island Book* [sic]. Obviously I couldn't imitate the Norse but I chose a style that was barbaric and primitive, as I knew Eric the Red to be. "The Voyage of Columbus" came next. I used the Columbus Journal, and I had a devil of a job making the chapter end with the discovery. Waldo Frank was the only person who recognized the technical difficulty and wrote me a letter praising the ending. I had

managed after all kinds of rewriting to tell about the three voyages and at the same time to keep the discovery that occurred in the first voyage for a dramatic ending. It meant turning everything around, ending with the beginning. (Williams, 1978 : 42-43)

- 24 Il faudrait justement ajouter à cela les souvenirs confus de la genèse de l'œuvre, au gré desquelles Williams, des années plus tard, reconfigurera souvent l'histoire du recueil. Cette *remontée* et ce *remontage* du temps¹⁴, tout comme la stratification des récits qui les accompagne, rendent par là visible, comme par une vision en coupe, la construction même du discours de l'histoire et de ses processus d'écriture—des débuts, des fins, des déroulements qu'elle se choisit. L'excavation du passé historique se double alors d'une archéologie dont l'objet devient l'activité mythopoétique elle-même. Du dénudement verbal rêvé par le comédien Crispin pour mieux toucher le monde à l'exhumation des mots eux-mêmes par Williams, le terreau du nouveau continent devient langage, les retranchements opérés par la fouille appelant à une recomposition incessante. A se dépouiller des gloses, l'Amérique moderne se sera peu à peu inventé une exégèse. Curieuse révolution, que finira par accepter Crispin lui-même, devant cette racine qu'il n'aura fait que transplanter d'un monde à l'autre, avant que le poète lui-même n'en vienne à sonder sa propre épopée :

[...] Score this anecdote
Invented for its pith, not doctrinal
In form though in design, as Crispin willed,
Disguised pronunciamento, summary,
Autumn's compendium, strident in itself
But muted, mused, and perfectly revolved
In those portentous accents, syllables,
And sounds of music coming to accord
Upon his law, like their inherent sphere,
Seraphic proclamations of the pure
Delivered with a deluging onwardness.
Or if the music sticks, if the anecdote
Is false, if Crispin is a profitless
Philosopher, beginning with green brag,
Concluding fadedly, if as a man
Prone to distemper he abates in taste,
Fickle and fumbling, variable, obscure,
Glozing his life with after-shining flicks,
Illuminating, from a fancy gorged
By apparition, plain and common things
(Stevens, 1997 : 36-37)

- 25 Mythe ou histoire ? Il se refusera à trancher, préférant couper net (« So may the relation of each man be clipped » ; Stevens : 37), nous invitant, peut-être, à scruter son entaille, à reprendre la fouille, à relancer le globe, de peur que ne se fossilise son récit d'Amérique.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio, *Signatura rerum : sur la méthode*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2008.
- Brooks, Van Wyck, « On Creating a Usable Past », *The Dial* 64.4 (11 Apr. 1918), p. 337-341.
- Cather, Willa, *Not Under Forty*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1988.
- Colby, Sasha, *Stratified Modernism: The Poetics of Excavation from Gautier to Olson*, Oxford, Peter Lang, 2009.
- Cook, Eleanor, *Poetry, Word-Play, and Word-War in Wallace Stevens*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- Dagen, Philippe, *Le Peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitif dans l'art français*, Flammarion, 1998.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Editions de Minuit, 2000.
- Eliot, T. S., *The Complete Poems and Plays*, Londres, Faber and Faber, 1969.
- Frank, Waldo, *Our America*, New York, Boni and Liveright, 1919.
- Foucault, Michel, *Dits et Écrits*, Daniel Defert et François Ewald (éds.), tome 2, Paris, Gallimard, 2001.
- Hegeman, Susan, *Patterns for America: Modernism and the Concept of Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- Kutzenski, Vera, *Against the American Grain: Myth and History in William Carlos Williams, Jay Wright and Nicolás Guillén*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1987.
- Lawrence, D. H., "America, Listen to Your Own", *The New Republic* 25 (15 Dec. 1920), p. 69.
- Moore, Marianne, *The Complete Poems of Marianne Moore*, New York, Macmillan/Penguin Books, 1981.
- North, Michael, *Reading 1922: A Return to the Scene of the Modern*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Pétillon, Pierre-Yves, *La Grand-route : espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979.
- Pound, Ezra, "Small Magazines", *The English Journal* 19.9 (Nov. 1930), p. 698-99.
- Qian, Zhaoming, *The Modernist Response to Chinese Art: Pound, Moore, Stevens*, Charlottesville et Londres, University of Virginia Press, 2003.
- Rigaud, Antonia, "A Phosphorous History: William Carlos Williams' *In the American Grain*", *European Journal of American Studies* [En ligne], 11.1 (2017), consulté le 20 avril 2018. URL : <https://journals.openedition.org/ejas/11505>
- Roudeau, Cécile (dir), *Hidden in Plain Sight: Deep Time and American Literature Transatlantica* [En ligne], 1.2015 (2015), consulté le 19 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/7455>
- Stamy, Cynthia, *Marianne Moore and China: Orientalism and a Writing of America*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Scheckel, Susan, *The Insistence of the Indian: Race and Nationalism in Nineteenth Century American Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

Stevens, Wallace, *Collected Poetry and Prose*, Frank Kermode et Joan Richardson (eds.), New York, Library of America, 1997.

White, Eric B., *Transatlantic Avant-Gardes: Little Magazines and Localist Modernism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.

Williams, William Carlos, *I Wanted to Write a Poem: The Autobiography of the Works of a Poet*, New York, New Directions, 1978.

—, *Imaginations*, New York, New Directions, 1971.

—, *In the American Grain*, New York, New Directions, 1956.

NOTES

1. Ezra Pound décrit ainsi la période, en des termes comparables à ceux de Cather : « As I see it, "we" in 1910 wanted to set up civilization in America. By 1920 one wanted to preserve the vestiges or start a new one anywhere that one could » (Pound, 1930: 698-99).
2. Une version antérieure du poème, intitulée « From the Journal of Crispin », et proposée pour le Prix Blindman en 1921, est reproduite dans les notes des *Collected Poetry and Prose* de Stevens (Stevens, 1997 : 984-95).
3. Eleanor Cook rappelle à juste titre la contribution de Stevens, en 1918, au petit magazine *The Soil: A Magazine of Art*, dont le titre ravive lui l'allégorie du sol en terre américaine (Cook, 1988 : 76).
4. Dans son introduction à *Stratified Modernism*, Sasha Colby énumère quelques-unes des traductions littéraires du paradigme archéologique : « This convection of theses also manifested themselves through the structural effects of modern writing : sedimentation, occlusion, echo, compaction, fragmentation—all of which, when examined within the context of prevalent archaeological mentalités, support a rich line of cultural and textual archaeo-logic. » (Colby, 1988 ; 5).
5. Sur la question de l'« Indien » au XIX^e siècle, voir notamment Susan Scheckel, *The Insistence of the Indian: Race and Nationalism in Nineteenth Century American Culture*, 1998.
6. La représentation par les modernistes de l'Extrême Orient, et plus particulièrement de la Chine, comme précédent intellectuel et lieu de réinvention de l'Amérique (dans la tradition du transcendantalisme notamment), a donné lieu à différentes études, parmi lesquelles on peut citer *Marianne Moore and China: Orientalism and a Writing of America* par Cynthia Stamy, ou encore *The Modernist Response to Chinese Art: Pound, Moore, Stevens*, par Zhaoming Qian.
7. Songeons encore aux artistes peintres qui, de Georgia O'Keeffe à Marsden Hartley, s'inspirèrent tout autant du réservoir de formes, de couleurs et de mythes qu'offraient le sud et l'ouest américains.
8. Je développe cette lecture dans un article intitulé « "An Octopus / of ice" : stratigraphies d'un poème », et paru dans un dossier dédié au temps long (*deep time*), coordonné par Cécile Roudeau pour la revue *Transatlantica*, 1.2015.
9. Susan Hegeman décrit notamment ce tournant sémantique et intellectuel, voir notamment au chapitre 2 de son ouvrage, « Dry Salvages: Spatiality, Nationalism, and the Invention of an "Anthropological" Culture » (Hegeman, 1999 : 32-65).
10. L'expression « usable past » donne son titre à un article de Van Wyck Brooks (« On Creating a Usable Past »), paru dans la revue *The Dial* en 1918.

11. Si Williams, Moore et Stevens évoluent dans des milieux littéraires comparables, voire communs (l'on pense par exemple au cercle d'Alfred Kreymborg et à la petite revue *Others* au sein de la laquelle tous publièrent entre 1915 et 1919), et s'ils paraissent porter la même attention au « sol » américain, les nuances de leurs écritures n'en révèlent pas moins les tensions à l'œuvre dans le contexte culturel des années 1920. L'approche volontiers allégorique de Stevens, sans cesse travaillée par la lecture romantique du *milieu* national qu'il feint de remettre en jeu, se distingue ainsi de l'ancrage plus nettement « localiste » revendiqué par Williams et (quoique de façon plus ambiguë) Moore, chez qui l'attention portée aux particularismes du *lieu* fonde, tout en la diffractant, la réflexion sur l'américanité. À ce sujet, voir par exemple Eric B. White, *Transatlantic Avant-Gardes: Little Magazines and Localist Modernism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.

12. Sur le contexte d'écriture de *In the American Grain* et sur la réévaluation des processus d'écriture historique par l'expérimentation poétique, voir l'article très détaillé d'Antonia Rigaud, « A Phosphorous History: William Carlos Williams' *In the American Grain* », *European Journal of American Studies*, 11.1 (2017).

13. Dans la lecture de Nietzsche par Foucault, l'*Ursprung* est ainsi récusée au profit de la généalogie qui, à son tour, constituera le point de départ de l'« archéologie philosophique » de Giorgio Agamben. L'« origine » qu'écarte la recherche généalogique est ainsi définie comme : « l'essence exacte de la chose, sa possibilité la plus pure, son identité soigneusement repliée sur elle-même, sa forme immobile et antérieure à tout ce qui est externe, accidentel et successifs. Rechercher une telle origine, c'est essayer de retrouver "ce qui était déjà", le "cela même" d'une image exactement adéquate à soi ; c'est tenir pour adventices toutes les péripéties qui ont pu avoir lieu, toutes les ruses et tous les déguisements, c'est entreprendre de lever tous les masques pour dévoiler enfin une identité première. » (Foucault, 2001 : 138 ; cité dans Agamben, 2008 : 96).

14. Dans une série d'essais qui œuvrent à repenser l'histoire de l'art comme « discipline anachronique », « archéologique » et « prospective », dans le sillage de l'école allemande de Warburg ou Benjamin (Didi-Huberman, 2000, 55), Georges Didi-Huberman associe étroitement le travail d'« anamnèse » que permet la lecture rétrospective et la « recomposition structurale » essentielle du montage : « Ne sommes-nous pas ici, avec Benjamin, un cran au-delà des réflexions proposées par Marc Bloch lorsque celui-ci parlait de *remonter* le fil—ou plutôt le film—de l'histoire ? Remonter le cours du continu, n'est-ce pas justement aller à la rencontre de ses accidents, de ses bifurcations, de ses discontinuités ? De ses tourbillons, où le cours lui-même—le devenir historique—se *démonte* en "saccades", en cascades ? Mais c'est bien de *montage* ou de *re-montage* qu'il faudra parler consécutivement pour qualifier l'opération historique elle-même : le montage comme procédure suppose en effet le *démontage*, la dissociation préalable de ce qu'il construit, de ce qu'il ne fait, en somme, que *remonter*, au double sens de l'anamnèse et de la recomposition structurale. » (Didi-Huberman, 2000, 121).

RÉSUMÉS

La modernité du premier XX^e siècle s'est tout autant définie par ses amnésies volontaires quant au passé immédiat, que par son attrait pour le temps long, les excavations inédites, l'affleurement des survivances, l'écriture rétrospective. Une telle oscillation entre présent oublié et passé au tracé instable fut sans doute plus marquée encore aux États-Unis, travaillés

qu'ils furent par une jeune histoire en mal de profondeur et une « préhistoire » ensevelie par l'idéologie conquérante de la destinée manifeste. Ce récit national dont la date de naissance même s'est bien souvent déplacée sur la ligne du temps, n'a cessé d'occuper, outre les seuls historiens, les acteurs culturels soucieux de (ré)inventer, à rebours des mythes fondateurs de la *gentility*, une nation qu'ils estimaient tour à tour immature ou sclérosée. De naissances en renaissances, d'inventions en redécouvertes, l'Amérique moderne fut inlassablement passée au crible de sa propre histoire, comme pour faire bouger les lignes de l'ancien afin de mieux réviser les contours du contemporain. Le projet de cette étude serait donc d'examiner l'entreprise historiographique, si ce n'est archéologique, menée par les critiques culturels et plus encore les auteurs américains (W. C. Williams, W. Stevens, E. Pound), dès les années 1910 et pendant l'entre-deux-guerres, afin d'appréhender les motifs autant que les outils qu'elle a permis de façonner. Quels antécédents le modernisme s'est-il ainsi choisi ? Quelles périodes a-t-il voulu exhumer pour mieux s'y enraciner (non sans imposer à son tour, peut-être, les angles morts d'un certain révisionnisme) ? Comment ces relectures et ces excavations se sont-elles nourries de la pluralité géographique du continent, en ouvrant son obsédante « frontière » à des horizons longtemps restés ignorés — Amérique centrale, Caraïbes, voire « nations [amérindiennes] enfouies » (W. Frank) — en son sein même ? Et surtout, en quoi la modernité a-t-elle redéfini les modes de réécriture de son passé, soumettant le récit unitaire, le recouvrement canonique, la « chimère de l'origine » (G. Agamben) à la distanciation critique, à l'hétérogénéité documentaire, à la dissémination poétique ?

In the first half of the 20th century, modernity was equally characterized by its willful amnesia of the immediate past and by its fascination for deep time, new excavations, surviving images, and retrospective writing. Such a hesitation between the forgetful present and the ill-defined past was undoubtedly stronger in the United-States, tormented as the country was by its "young" history and a "prehistory" the conquering ideology of Manifest Destiny had almost entirely buried. The national narrative, whose very incipit was often displaced on the timeline, remained a consistent focus not only for historians but also for cultural thinkers and artists who attempted to (re)invent a nation they deemed either immature or time-worn, against the founding myths of Genteel America. Between new births and "renaissance(s)", inventions and rediscoveries, modern America was thus repeatedly examined through the prism of its own history, the revisions of the past enabling the contours of the contemporary to shift. This analysis aims at examining the historiographical and archeological enterprise led by American authors and cultural critics from the 1910s to the interwar period, in order to define the motifs and tools it contributed to shape. What antecedents did modernism select for itself? What time periods did it choose to unearth to better take root (not without imposing a certain form of revisionism in its turn)? How were these readings and excavations nourished by the geographical plurality of the continent, its obsessive "Frontier" opening up to long-neglected horizons—Central America, the Caribbean, or the "buried nations" (W. Frank) hidden within its own boundaries? Above all, how did modernity reinvent new modes of past-rewriting, by submitting unitary discourse, canonical omissions and the illusion of the single origin (G. Agamben) to critical distance, heterogeneous documents and poetic dissemination?

La modernidad de la primera parte del siglo XX se definió tanto por sus amnesias voluntarias respecto al pasado inmediato como por su atracción por la larga duración, las excavaciones inéditas, el afloramiento de las sobrevivencias, la escritura retrospectiva. Tal oscilación entre un presente olvidadizo y un pasado de trazado inestable fue seguramente aún más notable en los Estados Unidos, donde una historia joven, necesitada de profundidad, se sobrepuso a una "prehistoria" sepultada por la ideología de conquista del *destino manifesto*. Este relato nacional, cuya fecha de nacimiento ha sido muchas veces desplazada sobre la línea del tiempo, no ha dejado de ocupar no solo a los historiadores sino también a los actores culturales deseosos de

(re-)inventar, contra los mitos fundadores de la *gentility*, una nación que estimaban alternativamente inmadura y anquilosada. De nacimientos en renacimientos, de invenciones en redescubrimientos, la moderna *America* fue incansablemente sometida a la criba de su propia historia, como si mover las líneas de lo antiguo permitiera revisar mejor los contornos de lo contemporáneo. Este ensayo se propone examinar la empresa historiográfica, si no arqueológica, llevada a cabo por los críticos culturales y más aún por los autores estadounidenses (W.C. Williams, W. Stevens, E. Pound), desde los años 1910 hasta período de entreguerras, para aprehender los motivos y las herramientas que esta empresa permitió forjar. ¿Qué antecedentes el modernismo escogió para sí? ¿Qué períodos quiso exhumar para mejor enraizarse en ellos (no sin imponer a su vez, quizá, los ángulos muertos de cierto revisionismo)? ¿Cómo esas relecturas y excavaciones se nutrieron de la pluralidad geográfica del continente, abriendo su obsesiva "frontera" a horizontes que habían sido ignorados por mucho tiempo –América central, el Caribe, y hasta las "naciones [amerindias] enterradas" (W. Frank) en su propio seno? Y, sobre todo, ¿en qué la modernidad redefinió los modos mismos de reescritura de su pasado, sometiendo así el relato unitario, el recubrimiento canónico, la "quimera del origen" (G. Agamben), al distanciamiento crítico, a la heterogeneidad documental, la diseminación poética?

INDEX

Palabras claves : modernismo, poesía, Américas, arqueología, historiografía, geografía

Mots-clés : modernisme, poésie, Amériques, archéologie, historiographie, géographie

Keywords : modernism, poetry, Americas, archaeology, historiography, geography

AUTEUR

AURORE CLAVIER

Aurore Clavier est Maître de Conférences en littérature américaine à l'Université Lille 3 - Charles de Gaulle. Elle est l'auteur d'une thèse sur la question des origines et de l'originalité américaines dans l'oeuvre de Marianne Moore et s'intéresse plus largement aux redéfinitions historiques et géographiques du modernisme américain, autour notamment des oeuvres de Marianne Moore, Wallace Stevens, ou encore William Carlos Williams