



## L'EXTRAORDINAIRE LANGAGE DE ROBERT PINSKY

**TIMOTHY ERWIN**

*Université du Nevada, Las Vegas*

Ces dernières années, les Américains ont pu voir régulièrement leur poète lauréat au journal du soir diffusé sur PBS (réseau de radiodiffusion publique des États-Unis). Après la lecture des grands titres et leur développement, Robert Pinsky concluait souvent le bulletin d'informations par la lecture d'un poème choisi en fonction de sa pertinence à l'actualité — un poème sur les écoliers lors de la rentrée, sur l'Irlande pour la St Patrick, ou bien, pour fêter l'ouverture des Jeux Olympiques, une ode de Pindare. Parfois il suffisait de peu pour qu'il choisisse un de ses poèmes favoris : par exemple, lors du krach boursier de 1998, ce fut « Provide, Provide » [Fournis, fournis] de Robert Frost. Des dizaines de poèmes qui seraient sans cela probablement restés inconnus ont ainsi pénétré le foyer de l'Américain moyen. Dans le même esprit, il a invité des Américains de tous les jours à enregistrer leurs poèmes favoris pour créer une archive de ces lectures à la Bibliothèque du Congrès. Maintenant, bien que Pinsky n'apparaisse plus à l'écran au journal du soir, une rubrique à part entière dans le journal, « The Favorite Poem Project » [Opération Poème Préféré], met en vedette ces Américains de tous les jours récitant leur poème préféré. Entre autres personnalités qui ont aussi participé à l'émission, on compte l'ancien président Bill Clinton, la sénatrice Hillary Rodham Clinton, ainsi que le poète qui succéda à Pinsky à la fonction de Lauréat : Stanley Kunitz.<sup>1</sup> Mais qui est donc ce porte-parole ouvertement populiste de la poésie, et comment est-il arrivé à mener à bien cette mission ? Au cours de cette étude, nous pourrions bien voir certaines différences stylistiques émerger à côté d'une affinité fondamentale entre Pinsky et Jarell. Les deux poètes partagent le souci de contrer la difficulté du haut modernisme que la philosophie pragmatique appelle la langue ordinaire, le parler commun du discours journalier. En même temps, tous les deux considèrent que leur poésie va bien au delà de l'idée philosophique du jeu de la langue, et tous les deux révèlent une foi solide en la langue extraordinaire du métier poétique. L'un des deux choisit d'employer le « plain American » dans le monologue dramatique, alors que l'autre invoque la muse de la « discursivité » prosaïque. Le style, dans cette mesure, est compris comme étant une réponse comparative apportée au questionnement poétique qui s'exerce face à la demande mouvante de la culture nationale. Une façon plus « historique » de

---

<sup>1</sup> The Favorite Poem Project, association parrainée par l'université de Boston, la Bibliothèque du Congrès, et le programme de bourses du NEFA (Fondation pour les Arts en Nouvelle Angleterre), peut être consulté sur Internet à l'adresse suivante : <[www.favoritepoem.org](http://www.favoritepoem.org)>.

répondre à ces questions consistera à suivre la suggestion d'un des premiers critiques, et à comparer Pinsky au dernier personnage qui a incarné la présence publique de la poésie de la même manière, avant de retourner à l'actualité culturelle, avec certains de ses travaux les plus récents.

À sa parution en 1975, le recueil de poèmes de Pinsky, *Sadness and Happiness* [*Tristesse et Bonheur*], fut apprécié tant pour sa forme poétique que pour son sujet, avec ses vers polis et élégants dont on n'avait pas entendu l'équivalent depuis Randall Jarrell, une dizaine d'années auparavant. Hayden Carruth admira la dimension publique des poèmes, et la façon dont un ton sérieux y filtre à travers « la légèreté formelle et l'élégance intellectuelle ». Louis Martz y loua la relation originale entre « une vocalisation abstraite et des images pleines de vie », combinaison ouvrant selon lui le futur de la poésie. William Pritchard y entendit une voix nouvelle « attirante et convaincante », qu'il compara pour sa qualité méditative à celle de Randall Jarrell dans « Next Day » [Jour Prochain] ou « Woman » [Femme].<sup>2</sup> De telles observations gardent toute leur pertinence, et je voudrais explorer en particulier la dernière d'entre elles : j'examinerai certaines caractéristiques marquantes de l'approche poétique des différents sujets auxquels Pinsky s'intéresse, dans *Sadness and Happiness* et dans les autres livres qu'il nous a donnés depuis. Dans plusieurs poèmes, Robert Pinsky semble s'éloigner de Jarrell : il contourne certaines situations par l'autre côté, si l'on peut dire ; mais dans ses traductions de Rilke, par son aisance et sa grande adresse, c'est du très original Jarrell qu'il se rapproche le plus ; de plus, personne depuis Jarrell n'a mieux incarné le rôle du poète-critique dans la littérature américaine. Cependant, de réelles différences entre ces deux poètes doivent être notées : certaines concernent leur technique et leur approche, d'autres leurs opinions — ces dernières étant en partie dues au changement d'horizon social. Considérées ensemble, ces deux œuvres forment un commentaire en évolution de la psyché américaine, et elles nous enseignent des éléments de l'histoire de notre culture que ni l'une ni l'autre n'aurait pu nous donner seule.

Ayant eu pour professeur John Crowe Ransom, le critique, qui, en 1946, baptisa le mouvement d'Eliot et de ses compagnons la Nouvelle Critique, le jeune Randall Jarrell prit l'habit d'un moderniste austère, et dans ses articles de critique, pendant plus de vingt ans, rappela à l'ordre tous ceux qui s'égarèrent hors des principes du canon moderniste — c'est-à-dire des principes de Pound, Eliot, Crane, Tate, Stevens, Cummings, Marianne Moore, ainsi que de Frost et Auden, par statut honoraire. On dit que plus d'un jeune poète garda ses premières productions dans ses tiroirs, par peur de la plume acérée de Jarrell.<sup>3</sup> Jarrell craignait que la poésie moderne ne soit

<sup>2</sup> Hayden Carruth, compte rendu de Leonard Nathan, *Return Your Call*, et de Robert Pinsky, *Sadness and Happiness*, in *New York Times Book Review* (4 April 1976) 19 ; Louis Martz, « Recent Poetry: Mending Broken Connections », *Yale Review* 66 (Oct. 1976) 1, 129 ; et William Pritchard, « Going Quietly Sane », *TLS* (11 June 1976) 697.

<sup>3</sup> Les compte-rendus périodiques sont regroupés dans Randall Jarrell, *Kipling, Auden & Co : Essays and Reviews, 1935-64* (New York : Farrar, Straus & Giroux, 1980). Dans un de ses recueils d'articles critiques, Jarrell commence par ces mots : « poets are in the beginning hypotheses, in the middle acts, and in the end values » [les poètes sont au début hypothèses, au milieu actes, à la fin valeurs] [172], et il traitait effectivement la plupart des jeunes poètes de façon très hypothétique. Avec le temps, plusieurs d'entre eux prouvèrent leur valeur poétique, ce qu'il fut assez généreux pour noter.

tombée dans l'impasse du maniérisme, que son expressivité surchargée n'ait fermé la porte aux modes traditionnels de l'expression humaine et il voulait, par son écriture, rouvrir cette porte. Ses vers ont rendu le modernisme facile d'approche en croquant telle quelle la perplexité quotidienne de tout un chacun. Transposant la ventriloquie rustique de Frost en monologues de banlieue, Jarrell chantait des arias de l'ordinaire. Assez souvent, pour Pinsky, les sujets les plus valables sont de la même sorte — sources d'émotion inattendues, souvenirs d'enfance, perte d'aura de la classe aisée ; cependant, dès ses débuts, Pinsky parle moins par oracles, se bornant à prédire que la muse américaine émergera des eaux du confessionnalisme plus fraîche, et porteuse de nouvelles à dire. Ce qui donne aux deux poètes un air commun est, en partie, une sorte de *trompe l'oreille*. Tous les deux parlent des valeurs du quotidien dans le contexte d'une décennie particulière, les années 1960, mais entre temps, la signification de ce type de discours a changé. Que Jarrell, au contraire de Pinsky, n'ait jamais vu la poésie s'essayer à mettre le Pentagone en lévitation n'est pas négligeable. La place des valeurs quotidiennes dans la poésie a largement augmenté à cette époque. C'est aussi avec des inflexions plus détachées que celles de Jarrell que Pinsky approche les scènes ou sentiments de tous les jours, et son sens de la technique est véritablement différent, comme s'il transformait une poétique de la voix intérieure en une poétique du consensus.

Les juxtaposer suffit à montrer leurs affinités. Le poème le plus connu de Jarrell est « A Girl in a Library » [Une Fille dans une Bibliothèque], long monologue que Pritchard, dans son intéressante biographie de Jarrell, a qualifié de « ingénieux, hautement amusant, et poignant ». <sup>4</sup> Comme pour bien des poèmes des années 1950, la situation de départ est déterminante. Ici, un narrateur s'interroge sur le potentiel scolaire et poétique d'une étudiante endormie à une table de la bibliothèque. Le poème a la forme d'une longue rêverie. Le narrateur se lance dans une conversation imaginaire avec une collègue, laquelle sort directement du roman qu'il est en train de lire : c'est la Tatiana d'*Eugène Onéguine*. Ensemble, ils parlent à voix basse de la jeune fille, sans jamais s'adresser à elle directement. « Que rêve-t-elle ? » se demandent-ils. Qu'elle retrouve un moment culturel perdu, imagine le poète. Le narrateur de Jarrell voudrait l'éveiller avec douceur aux mondes de l'étude, que les grands lecteurs ne doivent jamais être les seuls à connaître ; le rituel, l'instinctuel de la culture classique devraient être offerts à cette jeune sportive peu versée dans la lyre antique. Le poème procède par associations et rebonds de style oral ; ainsi que le remarque Pritchard, cette forme l'éloigne des vers plus polis généralement écrits par la Nouvelle Critique. <sup>5</sup> Ses accents hésitants veulent être des indices de sincérité : ils émanent d'un soldat-étudiant qui a pu atteindre l'université américaine grâce à un coup de pouce de l'histoire, la « GI bill » qui mit pour la première fois l'enseignement supérieur à la portée de tous.

Bien entendu, la question des sexes intervient aussi. La jeune femme muette évoque un temps où les étudiants étaient presque deux fois plus

---

<sup>4</sup> William Pritchard, *Randall Jarrell: A Literary Life* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1990) 193.

<sup>5</sup> Pritchard, *Randall Jarrell*, 197-98.

nombreux que les étudiantes.<sup>6</sup> Selon Wendy Lesser, le narrateur adopte avec la jeune fille un ton hautement ambivalent. Parce que Jarrell, suggère-t-elle, associe typiquement masculinité à esprit et intellect, et féminité à fécondité et imagination, il se sent plus sûr de lui comme critique que comme poète. Alors qu'en général Jarrell trouve beaucoup à louer dans sa muse féminine, ici il n'arrive pas à se détacher de sa jalousie larvée : « Le poète et la jeune fille sont victimes l'un de l'autre », écrit W. Lesser. « Il attaque sa tranquille autosatisfaction, qu'il envie cependant, et elle détruit sa confiance dans sa propre capacité à créer et aimer des personnages de roman ». <sup>7</sup> Pourtant, W. Lesser poursuit en observant que, par sa pointe finale doucement optimiste

I have seen  
Firm, fixed forever in your closing eyes,  
The Corn King beckoning to his Spring Queen. [CP 18]<sup>8</sup>

[j'ai vu  
Immobile, gravé à jamais dans tes yeux mi-clos,  
Le Roi des Moissons faire signe à sa Reine du Printemps]

Le poème rachète en quelque sorte le double potentiel de son personnage muet. On pourrait même dire que le poème veut contrer l'exclusion de la femme des études supérieures, ainsi que d'autres lieux communs sur l'enseignement, comme par exemple, que la vie de l'esprit implique le reniement de notre dimension physique d'êtres humains, ou que c'est en formant une élite que l'on transmet le mieux la culture. Le mot « culture » n'est jamais prononcé dans le poème, mais il s'y impose partout de façon sous-jacente. Jarrell le prend bien plus dans un sens descriptif qu'évaluatif — un sens plus américain, en fait, qu'europpéen. Pour Jarrell, petit-fils de l'école buissonnière ou « *fugitive* » de Ransom, « cultiver » c'est « faire croître ». <sup>9</sup> Apprendre ne peut consister seulement à bien faire les devoirs assignés, insiste le poème, puisque « the soul has no assignments » [on n'assigne rien à l'âme]. Au contraire,

It wastes its time.  
Here in this enclave there are centuries  
For you to waste: the short and narrow stream  
Of life meanders into a thousand valleys  
Of all that was, or might have been, or is to be. [CP 16]

[Elle perd son temps.  
Ici dans cette enclave tu as des siècles  
À perdre : le courant étroit et bref  
De la vie pénètre de ses méandres les mille vallées  
De tout ce qui fut, aurait pu être, ou doit être un jour.]

---

<sup>6</sup> U.S. Bureau of the Census, *Statistical Abstract of the United States: 1952*, 73<sup>e</sup> édition (Washington DC: Government Printing Office, 1952) 153.

<sup>7</sup> Wendy Lesser, *His Other Half: Men Looking at Women through Art* (Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1991) 153.

<sup>8</sup> Les abréviations se réfèrent à Randall Jarrell, *The Complete Poems* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1968), et sont détaillées plus bas.

<sup>9</sup> Raymond Williams dit du terme *culture*, qu'il appelle « l'un des deux ou trois mots les plus compliqués de la langue anglaise », que « dans ses premières acceptions, c'était un nom de processus : veiller sur quelque chose, en général les récoltes ou les animaux ». Cf. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, éd. rev. (Oxford et New York : Oxford U. P., 1985) 87.

Où La barque du génie — originellement « la navicella del mio ingegno » de Dante — peut-elle trouver un guide dans le labyrinthe de ces eaux ? Jarrell reprend longuement cette vision primitive et situe l'histoire rêvée par l'étudiante dans la nature pré-critique de la narration antique, comme si son caractère encore informe, quoique bien nourri, se développait en un mythe, comme si nos rêves individuels pouvaient exprimer, démocratiquement, la condition humaine. Enfin, Jarrell s'autorise à imaginer un programme scolaire formé d'études et de représentations théâtrales, une soirée grecque étant organisée chaque année lorsque le campus couronne le roi et la reine lors de la fête de *homecoming*. Alors que cet idéal pédagogique a été abandonné comme les grands clubs de lecture, les archétypes de Jung, et autres, l'idée d'offrir un large éventail de hautes études aux jeunes des deux sexes est en revanche devenu réalité ; ces thèmes de classe et de sexe, de même que l'avertissement dans lequel le poème commençait par offrir à la jeune fille non-initiée un glossaire des termes de la Nouvelle Critique,<sup>10</sup> sous-tendent le texte d'un point de vue culturel. Cette jeune sportive endormie est pour Jarrell prétexte à une réflexion progressiste, quoique inévitablement dépassée, sur les chances d'accéder à l'éducation et sur l'égalité des sexes.

Dans *Sadness and Happiness*, le poème « Library Scene » [Scène dans la Bibliothèque] commence par la même situation d'un narrateur observant une étudiante dans la bibliothèque, et Pinsky y emploie une métaphore assez similaire. Alors que Jarrell contredit les attentes limitées d'une collègue imaginaire, c'est à une collègue bien réelle que Pinsky s'adresse, quoiqu'elle ne soit identifiée que par des initiales. Si le ton de Jarrell est sentimental et incertain, celui de Pinsky se veut rassurant et conventionnel. Le poème, dédié à l'enseignante Patricia Spacks, se compose de treize distiques rassemblés en strophes. Les trois premiers appellent, à travers la description du décor, certains mots nécessaires à la compréhension critique :

Under the ceiling of metal stamped like plaster  
And below the ceiling fan, in the brown lustre

Someone is reading, in the sleepy room  
Alert, her damp cheek balanced on one palm,

With knuckles loosely holding back the pages  
Or fingers waiting lightly at their edges. [SH 34]<sup>11</sup>

[Sous le plafond de métal imprimé comme du plâtre  
Et sous le ventilateur du plafond, dans la lumière brune, brillante

Quelqu'un lit, dans la pièce endormie  
Alerte, la joue humide posée sur une paume,

Ses phalanges retiennent mollement les pages  
Ou ses doigts attendent avec légèreté à leur bord.]

<sup>10</sup> Dans le numéro 78 d'avril 1951 de *Poetry*, 1, 7-11. Le glossaire est *A Guide to the New Criticism* de William Elton, vendu par le magazine à prix réduit pour les étudiants.

<sup>11</sup> Les abréviations sont des références à *Sadness and Happiness* (Princeton: Princeton U. P., 1975) ; *An Explanation of America* (Princeton: Princeton U. P., 1979) ; *History of my Heart* (New York: Ecco Press, 1984) ; *The Want Bone* (New York: Ecco Press, 1990) ; *The Figured Wheel: New and Collected Poems, 1966-1996* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1996) ; et *Jersey Rain* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000).

Le poème tente de faire émerger, parmi ces demi-rythmes, quelques mots utiles à la lecture critique — du genre *travail, force, amour*, ou peut-être *action* — puis finalement choisit la simple imitation, retraçant après Jarrell la rivière du savoir et ses affluents peinant dans la calme activité du lecteur attentif —

That calm like water braiding  
Over green stones... [SH 34]

[Ce calme, comme de l'eau s'enroulant  
Autour des pierres vertes...]

— dans cette concentration qui tient à distance ceux qui ne lisent jamais par amour, ceux qui appartiennent à ce que Pinsky appelle « la maison du pouvoir » [SH 35]. Alors que Jarrell transforme la mythologie pour intégrer à ses origines sa « parcoureuse » de rêves, Pinsky traite avec réalisme la situation de départ qui devient l'archétype du mystérieux transfert de savoir d'enseignant à étudiant — et des inquiétudes qu'il crée. Le flou des personnages (avec le pronom indéfini *someone*) trouve sa contrepartie dans le flou de la situation, évoquée par *something, some work*, et *somehow*. Le poème dit et redit que « quelqu'un lit », les yeux exécutant quelque travail sur de « délicates surfaces ». Finalement le poème rend hommage à une collègue :

Someone is reading in a deepening room  
Where something happens, something that will come

To happen again, happening as many times  
As she is reading in as many rooms.

Or it happens that they come, at times, to you

Because you are somehow someone that they need:  
They come to you and you tell them how to read. [SH 34-35]

[Quelqu'un lit dans une pièce qui s'assombrit  
Où quelque chose se passe, quelque chose qui

Se passera à nouveau, arrivera aussi souvent  
Qu'elle changera de pièce pour lire.

Ou il arrive qu'ils viennent, parfois, à toi

Parce que tu es, d'une certaine façon, quelqu'un dont ils ont besoin :  
Ils viennent à toi et tu leur dis comment lire.]

Avec l'expression doublement indéfinie « somehow someone », le pronom personnel retrouve enfin son référent jusqu'alors imprécis, la collègue, et ce que la scène avait d'inconnu est dévoilé. Le poème ne peut se terminer qu'une fois que la collègue et l'étudiante ont entamé une conversation ; il s'agit — en partie — de montrer qu'une femme cultivée doit pouvoir présenter sa vision des choses. C'est en 1976, un an après la parution du poème, que pour la première fois plus de filles que de garçons ont commencé des études supérieures aux États-Unis.<sup>12</sup> Le poème reconnaît les besoins qui en découlent. Pinsky, pour sa part, évoque brièvement la

---

<sup>12</sup> U.S. Bureau of the Census, *Statistical Abstract of the United States : 1978*, 99<sup>th</sup> edition (Washington DC: Government Printing Office, 1978) 162.

pédagogie : tout de suite, il approuve ces conceptions de l'enseignement, mais, avec une perspective historique, il réprouve légèrement le ton de supériorité masculine de son prédécesseur. Notre société n'est-elle pas en fait bien loin de permettre à une *femme* poète de méditer sur les capacités intellectuelles d'un jeune homme étudiant, à la manière de Jarrell ou de Pinsky ?

Si Pinsky a ainsi un pouvoir captivant, il nous incite aussi à mener une réflexion sociale en proposant des situations passablement invraisemblables. « The Beach Women » [Les Baigneuses] s'ouvre sur un ton libre de pastorale enjouée, ses strophes à vers accentués se développent avec des enjambements, suivant le rythme circulaire des vagues sur la plage.

In the fierce peak of the day it's quietly they wade  
With spread arms into the blue breakers rushing white  
And swim seemingly with no tension, the arms  
Curved, the head's gestures circular and slow.

They walk dripping back into the air  
Of nineteen-fifty-five smiling downward from the glare  
As if modestly, as they move daintily over the sand  
Shaking their hair, tingling, taking it easy. [SH 53]

[Au moment où le soleil est le plus brûlant de la journée,  
c'est avec calme qu'elles pénètrent, bras étendus, dans les rouleaux  
bleus qui se brisent en éclats blancs  
Et elles nagent apparemment sans effort, leurs bras s'arrondissant,  
leur tête tournant lentement en un mouvement circulaire

Ruisselantes elles quittent l'eau pour l'air  
De mille neuf cent cinquante cinq, et aveuglées, sourient tête baissée,  
Comme par modestie, et remontent à petits pas élégants sur le sable  
en secouant leurs cheveux, le corps envahi de picotements, détendues.]

La syntaxe diffractée donne au poème une forte composante visuelle et l'on pourrait lire cette ouverture comme la naissance hyperréaliste d'une Vénus peu enthousiaste. La figure méfiante d'une beauté anadyomène émerge du divin et regarde un moment autour d'elle, sans pouvoir décider si elle retournera au monde des formes idéales ou si elle restera sur notre Terre. Du poème émergent de sérieuses préoccupations sur notre société, puisque les femmes, malgré toute leur insouciance estivale, sont à un carrefour culturel. Un pied dans le présent, l'autre dans le passé, le narrateur reconnaît qu'il souscrit, quoique avec mauvaise conscience, aux forces sociales qui tiennent les femmes en otage. Ou, d'une manière peut-être moins péremptoire, disons que les couleurs estivales des

suits, towels, blankets,  
Footwear, loose robes, bottles, carriers of straw,  
Bright magazines and books, gear feminine and abundant [SH 53]

[habits, serviettes, couvertures,  
Sandales, robes larges, bouteilles, paniers d'osier,  
Livres et magazines colorés, attirail féminin et abondant]

par leur facilité, distraient du dilemme de la vie le narrateur aussi bien que ces femmes dont les maris « [travel] down from New York to tip big on the week-end » [descendent de New York le week-end pour laisser de gros

pourboires] [SH 54]. Dans la sixième strophe, on passe du présent aux temps du passé, le mètre devient une alternance irrégulière d'anapestes et de iambes, et le narrateur fait la liste de leurs divertissements :

It was Irving Stone they read, John O'Hara or Herman Wouk  
Or the decade's muse of adultery: Grace Metalious.  
With her picture in Time, floppy dungarees, no bra  
Retrospectively a seer, a social critic—

[C'était Irving Stone qu'elles lisaient, John O'Hara ou Herman Wouk  
ou la muse de l'adultère des années 50, Grace Metalious.  
Sa photo dans *Time*, salopette flottante, sans soutien-gorge,  
Considérée des années plus tard comme visionnaire, critique de la  
société.]

Finalement, le narrateur apparaît lui-même dans le poème, tel qu'il était jeune homme, travaillant tous les étés comme employé d'un magasin en bord de mer. Les journaux sont pleins de « Caryl Chessman, Chaplin, Lucky Luciano / Ike and the Rosenbergs », mais le narrateur, comme quelque femme qui, allongée, serait profondément absorbée dans la lecture de *Caine Mutiny*, reste inconscient du sérieux — et de l'absurdité — de la situation.

What can I recall? Women,  
Moving in the sparkle of the sidewalk, blinding  
Even in the reverse colors of the afterimage

Outside the drugstore where I worked  
[and where he] on dark days purveyed  
Dozens of copies of *Confidential*: "Victor Mature  
Locked Me in a Cage"

[De quoi puis-je me souvenir ? Des femmes,  
Bougeant sur le trottoir étincelant, aveuglantes  
Même dans les couleurs inversées de leur image rémanente  
sur mes paupières quand je fermais les yeux

Devant le bazar où je travaillais  
et où il fournissait, les jours sombres,  
des douzaines d'exemplaires de *Confidential* : "Victor Mature  
M'a enfermée dans une cage".]

Cette cadence peu structurée empêche de bien classer ces réflexions, et le poème se termine par une autre liste, celle de tout ce que le narrateur vendait à ces femmes sans en mesurer le poids :

Perfume and lipstick, aspirins, throat lozenges and Tums,  
Tampax, newspaper and paperback books—brave stays  
Against boredom, discomfort, death and old age. [SH 54]

[Parfum et rouge à lèvres, aspirine, pastilles pour la gorge et l'estomac,  
Tampax, journaux et livres de poche, remèdes de fortune  
contre l'ennui, l'inconfort, la mort et la vieillesse.]

Le narrateur s'admet aveuglé, en matière de politique de la sexualité, par l'immaturation et le confort, ce qui nous permet à notre tour de reconnaître que nous nous vendons à nous-mêmes toutes ces choses. Si l'inventaire nous rappelle le Jarrell de « Next Day » [Jour Prochain], où un vendeur triste fait un pèlerinage désolé le long des rayons du supermarché remplis des produits *Cheer* ou *All* ou *Joy*, nous notons cependant une différence



importante. Pour Jarrell, cette liste devient une allégorie négative de la vie poétique, en ce sens qu'elle semble presque venir d'un autre monde ; ici, en revanche, Pinsky garde les noms des produits qui créent une complicité post-moderne avec notre société de consommation. De plus, les noms ironiques de cette série de remèdes ont un pouvoir suggestif limité. Quelles valeurs reste-t-il, maintenant que nous remettons tous en question la valeur immédiate, intrinsèque des choses ? nous demandent-ils. Et puisque les auteurs que ces femmes lisent sur la plage plaident — contre leur gré — pour le changement social, ne devrait-il pas être plus facile de plaider pour le futur ? Bien que la mémoire se structure selon des catégories abîmées par le passage du temps, c'est elle qui nous permet de comprendre ; et bien que la beauté transige avec les femmes retenues prisonnières, elle inscrit tout de même une résistance imaginaire ; voilà ce que suggère la fin du poème.

Aucune résistance en revanche, ne serait-ce qu'imaginaire, dans le poème correspondant de Jarrell. En conséquence, « In Montecito » [À Montecito] est bien plus sombre. Suscité par une visite au sud de la Californie en 1960, ce poème parodie le genre du roman policier. Il s'agit d'un crime rapporté en trois mouvements sur un ton de plus en plus menaçant. Dans le premier, un passant parle avec un désintérêt sardonique d'un meurtre dont il a été le témoin : « In a fashionable suburb of Santa Barbara, / Montecito, there visited me one night at midnight / A scream with breasts » [Dans une banlieue chic de Santa Barbara / Montecito, m'a rendu visite une nuit à minuit / Un hurlement avec des seins] [CP 282]. Le deuxième mouvement transmet la vacuité des valeurs d'une certaine catégorie sociale (« People disappear / Even in Montecito » [On disparaît / Même à Montecito] [CP 282]), et, dans le dernier, la morale ne fait que ressasser ce meurtre non élucidé (« Greenie has gone into the Greater Montecito / That surrounds Montecito like the echo of a scream » [Greenie s'en est allée dans le Grand Montecito / Qui entoure Montecito comme l'écho d'un hurlement] [CP 282]). Le poème dérange à ce point parce qu'il n'offre pas de prise immédiate à notre compassion. Il n'y a pas, au sens littéral, de victime qui le ferait pencher vers l'élégie. Le véritable crime se situe avant le début, dans ce cruel concours de circonstances qui empêche la victime de faire vraiment sien son moi encore inconsciemment construit. Le narrateur ne définit la personnalité que par des termes matériels, décrivant sa disparition avec méchanceté, sans compassion ; *l'habeas corpus* final nous laisse sur l'image du rêve américain se vidant lui-même de son sens. La réelle dimension de la perte, nous ne pouvons que la deviner.

On peut soutenir que c'est la trame sémiotique dense de « The Beach Women » qui donne à la critique pauvre de « In Montecito » la clarté incisive d'une parodie. Tout se passe comme si les livres féminins que les femmes ont apportés sur la plage en 1955 avaient, par une sorte de détour historique, atteint une absolue exclusivité, de sorte qu'hommes et femmes lisent maintenant deux catégories distinctes d'auteurs. Les inflexions brusques de « In Montecito » miment, sans les nommer, les attitudes les plus obtuses du discours masculin. Et le surréalisme sans culture du poème, où chaque trope est agrandi à une impossible échelle hyperbolique, est directement tiré des romans policiers les plus durs.

Voulant susciter une grande variété de réactions, ce poème est emblématique de la poésie post-moderne, ainsi que le souligne Linda Hutcheon, et son but est de forcer les lecteurs masculins à considérer toute une variété de comportements déshumanisants.<sup>13</sup> Si Jarrell imite ainsi parfaitement le discours masculin, croit-il aussi à une écriture féminine ? Un an environ avant sa mort, Jarrell projetait de sortir un nouveau recueil, *Women [Femmes]*, où nous aurions probablement pu trouver une réponse. Tout en étant de plus en plus sensible aux restrictions sociales dont souffrent les femmes (« Men are what they do, women are what they are » [Les hommes sont ce qu'ils font, les femmes sont ce qu'elles sont], fait-il dire à la narratrice de « In Nature There is Neither Right Nor Left Nor Wrong » [Dans La Nature, Il n'y a ni droite, ni gauche, ni tort] [CP 331]), Jarrell tend à décrire les problèmes de ses personnages féminins en termes plus individuels que sociaux. Il aurait probablement traité la condition féminine comme une somme de préoccupations particulières, par exemple le vieillissement ou l'ingratitude. Les monologues dramatiques à travers lesquels il exprime les méditations hébétées ou les lamentations confuses de tant de femmes différentes — de la jeune mariée qui rêve de posséder une antilope (« Seele im Raum » [CP 37-38]) à la femme au foyer qui regarde le commis du supermarché charger ses achats dans le coffre de sa grosse voiture (« Next Day » [CP 279-80]), de la mère qui, ayant perdu sa fille, se compare à son autre fille qui a perdu son enfance (« The Lost Children » [Les Enfants Perdus] [CP 301-303]) à la matrone repensant à une scène de désir de son enfance (« Gleaning » [Glaner] [CP 343]) — donnent un ton intime au grand débat sur la question féminine tel que le traite Pinsky.<sup>14</sup> Encore un fois, il est difficile de penser à qui que ce soit, homme ou femme, qui ait tenu publiquement de tels discours à la fin des années cinquante et au début des années soixante, et ait su en faire de bons poèmes ; de même, aucun homme poète, et de très loin, n'a défendu aussi souvent que Jarrell un point de vue féminin. Pour Pinsky en revanche, la réflexion sur les sexes n'est pas marquée de sexualité : cet aspect, ainsi que l'insistance sur une entité collective, rattache « The Beach Women » à un féminisme avancé cherchant à comprendre le conditionnement social pour le déraciner. En réalité, Pinsky transforme la menace d'une perte extrême en conscience des formes d'acculturation. Et la lecture des deux œuvres dans cette perspective nous révèle, par l'incompatibilité des voix, combien la frontière entre le modernisme tardif et le postmodernisme peut être perméable.

Jarrell emprunte une phrase de Marianne Moore — the « plain American that cats and dogs can speak » [l'américain de base que chiens et

---

<sup>13</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody* (New York and London: Methuen, 1985) 103. Pour L. Hutcheon, la parodie est une forme d'imagination à la quintessence du postmodernisme, fortement politisée, qui touche à plusieurs formes d'art. Dans *The Politics of Postmodernism* (London & New York: Routledge, 1989), elle parle brièvement de plusieurs femmes écrivains et artistes, dans les œuvres desquelles le corps féminin devient « the locus of power politics » [le lieu des politiques de pouvoir] [151-60].

<sup>14</sup> Jarrell avait trois poèmes prêts à être insérés dans le recueil qu'il prévoyait, *Women* : il envoya à Michael di Capua dans l'été 1964 « A Man Meets a Woman in the Street », « Gleaning », et « The Player Piano ». *Randall Jarrell's Letters*, ed. Mary Jarrell (Boston: Houghton Mifflin, 1985) 492. Pour une série de notes brèves et intéressantes permettant d'ouvrir la discussion, voir son introduction à *A Wilderness of Ladies* de Eleanor Taylor, in *A Sad Heart at the Supermarket: Essays and Fables* (New York, Atheneum, 1967) 196-211.

chats parlent]<sup>15</sup> — pour décrire la langue vernaculaire qui, selon lui, devrait se coucher sur le papier en vers. L'expression définit bien le langage qu'il adopte ; elle est de plus pour Jarrell l'équivalent approximatif de ce que Robert Frost appelait le « son du sens ». De « Home Burial » [L'Enterrement à la Maison] de Frost, Jarrell a fait la plus nourrie de ses critiques détaillées. La trame est une scène de ménage à propos de la mort d'un bébé. Après avoir cité entièrement le poème, Jarrell en fait une paraphrase presque ligne à ligne, appréciant les effets de réalisme. Par exemple, lorsqu'un ton de deuil commence à revenir dans les brusques exhortations du mari à la réconciliation, Jarrell note en marge son approbation : « ce n'est pas avec de grands discours qu'on fait la paix après une dispute ». Jarrell prise par-dessus tout le jeu frappant de correspondances entre le son et le sens qui naît lorsque la mesure prosodique est syncopée selon l'idiome. Dans de nombreuses lettres connues, Frost a défini le son du sens comme ce que l'on entend quand le ton et le rythme de la conversation sont reproduits dans le mètre poétique. À écouter le rythme d'un discours sans en comprendre les termes mêmes, comme par exemple de derrière une porte fermée, on entend, disait-il « le son abstrait du sens ». Pour Frost, la tâche du poète est de couper ces cadences irrégulières qui font partie du cœur de la langue pour les adapter au « rythme régulier du mètre ». Jarrell acquiesce. Lorsque la femme accuse le mari de ne pas avoir de cœur — « You could sit there with the stains on your shoes / Of the fresh earth from your own baby's grave / And talk about your everyday concerns » [Tu pourrais t'asseoir là, les chaussures boueuses / De la tombe encore fraîche de ton propre bébé / Et parler de tes soucis de tous les jours] — Jarrell écrit :

The five hissing or spitting s's in the strongly accented 'sit', 'stains', 'shoes'; the whole turning upside down of the first line, with four trochaic feet followed by one poor iamb; the concentration of intense, damning stresses in

''''''  
Fresh earth of your own baby's grave.

Tout cela donne à l'attaque une atroce irrévocabilité : pour la femme, l'inconscience du mari approche la grossièreté absolue. De sa réponse « I shall laugh the worst laugh I ever laughed, / I'm cursed. God, if I don't believe I'm cursed » [Je devrais rire du pire rire dont j'aie jamais ri, / Je suis maudit. Dieu, si je ne crois pas je suis maudit], Jarrell écrit que la première ligne est si naturelle qu'elle semble citer un proverbe populaire, et que, dans l'ensemble de la réplique,

the sounds have the gasping hollowness of somebody hit in the stomach and trying over and over to get his breath—of someone nauseated and beginning to vomit: the first stressed vowel sounds are 'agh! uh! agh! uh! agh! uh!'<sup>16</sup>

Bien que sa prosodie soit rarement aussi régulière que celle de Frost, Jarrell travaille souvent les situations dramatiques qu'il imagine avec une

<sup>15</sup> Dans l'« Introduction » de ses *Poèmes Choisis*, [CP 3]. Pritchard note l'emprunt à M. Moore dans *Randall Jarrell*, 160.

<sup>16</sup> Randall Jarrell, « Robert Frost's 'Home Burial' », *The Third Book of Criticism* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1969) 206, 215-17. Robert Frost, *Selected Letters of Robert Frost*, Lawrence Thompson ed. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964) 80.

intense vivacité de ton ou *energeia*. Dans « The Woman at the Washington Zoo » [La Femme du Zoo de Washington], une employée du gouvernement passe devant les animaux et a l'impression d'être devenue sa propre cage, d'être emprisonnée dans son corps. La nacre irritante de la métaphore devient la perle rare de son monologue. Dès l'ouverture du poème, « The saris go by me from the embassies » [Les saris des ambassades passent devant moi], une légère mesure dactylique souligne son impression que la vie colorée qu'elle souhaitait lui échappe. Dans les quelques lignes suivantes, le rythme se dissout en déclarations brisées de peine et de solitude, pour ne se rassembler qu'en un trochée endeillé dans le vers de clôture de la première section, avec — selon le procédé que Jarrell remarque chez Frost — une répétition de la voyelle de l'exclamation initiale dans l'impératif rilkéen du verbe : « Oh, bars of my own body, open, open! »<sup>17</sup> [Ô, barres de mon propre corps, ouvrez-vous, ouvrez-vous!] [CP 215].

En tant que poète et critique, Pinsky a porté trop d'attention au savoir-faire pour admettre que l'art poétique s'engluie dans l'idiomatique. Il a dédié son premier recueil de poèmes à Yvor Winters, le critique qui fit de Stanford ce que le Dr. Johnson a appelé Pembroke, un nid d'oiseaux qui chantent. Winters insufflait à tous ses élèves une vénération durable pour la technique poétique, et l'on doit compter Pinsky parmi ses meilleurs étudiants. Ce que Pinsky admire le plus chez Marianne Moore est son refus de céder à l'espèce de versification idiomatique que Jarrell admirait tant chez Frost. De son épigramme « To Be Liked By You Would Be a Calamity » [Être aimé de vous serait une calamité], il écrit qu'elle démontre la maîtrise du langage parlé sans sembler vulgaire, et que son « côté artificiel est [justement] l'important » :

The address is not only highly, but pointedly artificial, an invention that represents its true action of silence or reserve. She creates an artificial dialogue to dramatize, and to protect, her inward poise.<sup>18</sup>

Pour Pinsky, à aligner avec trop de facilité langage vernaculaire et réalisme, on laisse échapper aussi bien la technique poétique que la complexité de ce qu'elle représente. Marianne Moore nous rappelle que, dans la réalité, le langage vernaculaire est un masque social que l'on met ou que l'on enlève au besoin — comme par exemple lorsqu'une personne instruite dit « p'têt' ben qu'oui, p'têt' ben qu'non ». On pourrait résumer ainsi les arguments contre une poétique du vernaculaire dispersés dans les fines remarques sur Marianne Moore. Selon le contexte, le vernaculaire peut représenter différents tons, de l'ironie à un langage direct. Le langage idiomatique est par définition réaliste, mais pas seulement. En fait, comme pour la plupart des modes de représentation de la réalité, la reconnaissance du réalisme dépend des conventions de l'artifice — en particulier s'il s'agit d'un dialogue. En conséquence, les moments où Pinsky s'exprime de façon abruptement idiomatique sont rares et dispersés. Il ne vient à l'esprit qu'un seul poème dans lequel des personnages s'expriment de façon directe assez

---

<sup>17</sup> À la requête de Cleanth Brooks et Robert Penn Warren, Jarrell contribua à leur livre *Understanding Poetry* par un essai sur l'écriture de « The Woman at the Washington Zoo ». L'essai a le même titre que le poème, on peut le trouver dans *Kipling, Auden & Co.*, 319-27.

<sup>18</sup> Robert Pinsky, « Marianne Moore: Idiom and Idiosyncrasy », in *Poetry and the World* (New York: Ecco Press, 1988) 48.

longuement. Dans « Three on Luck » [Trois sur un Coup] [HH 13-14], les trois voix d'un poète âgé, d'un enfant né d'une mère âgée et d'un vieux monsieur handicapé, toutes bien situées par des guillemets ironiques, donnent au lecteur d'ennuyeux conseils sur, respectivement, les rites de la publication, l'euthanasie, et le sexe après une opération de la prostate. À chercher dans ce poème un commentaire sur sa propre forme, on pourrait dire que le monologue, du moins tel que l'emploient quotidiennement amis ou connaissances dans le bus, dans les bureaux administratifs, ou dans les dîners mondains, met souvent en scène plus que tout autre chose le besoin humain — bien compréhensible — d'exorciser la détresse.

Dès ses débuts, Pinsky préfère une poétique de l'inclusion à la poétique de la vraisemblance. Pour Jarrell, l'allégorie de la mimésis est « The Mockingbird » [Le Moqueur], dans lequel le cri rauque et agressif de l'oiseau symbolise le besoin de l'écrivain de se délimiter un espace créatif avant de jeter un sort. Alors que, chez Keats, le rossignol rappelle le poète de ses rêveries vers le monde réel, le moqueur trompe l'oreille, et lui fait confondre ces deux mondes : « He imitates the world he drove away / So well that for a minute, in the moonlight, / Which one's the mockingbird? which one's the world? » [Il imite le monde qu'il a chassé / Si bien que pendant une minute, sous la lumière de la lune / Lequel est le moqueur ? et lequel est le monde?] [CP 281]. Pinsky accepterait cette nécessité d'espace, mais non la raucité, ni cette victoire à la Phyrus qu'est l'imitation. Dans un de ses morceaux les plus courts, il traite la *mimésis* comme une ombre de Marvell naturelle, comme l'habitude réflexive de placer dans « [a] green recess » [une niche verte] toute image à laquelle on pense : « [all] brought beyond / Even memory's noises and rages, here in the quiet garden » [(tout est) déposé / Même les bruits et rages de la mémoire, ici dans ce calme jardin] (« The Garden » [Le Jardin] [HH 45]). Pinsky appelle *discursiveness* [« discursivité »] la liberté de pensée dont jouit le poète lorsqu'il peut piocher largement dans les différentes formes de langage et dans la nature encore secrète des choses. Il cherche à réconcilier deux significations apparemment contradictoires de l'adjectif *discursive* [discursif], désordre et explication, en revenant aux racines du mot où ces deux significations sont étymologiquement liées et veulent dire traverser un terrain avec vivacité (*currere*). Au lieu d'un désespoir aporétique de l'indécidable, le sens étymologique donne un point de départ pour la création, et, peu à peu, se modifiant, en entraîne dans son sillage trois autres : *inclusive*, *explanatory*, et *earnest* [inclusif, explicatif, et sérieux]. Pinsky veut que l'adjectif porte à la poésie toutes les possibilités de la prose, et ce avec générosité, pour des poètes aussi différents dans leurs styles que Lowell et Berryman. Il veut que le vers trouve une position médiane entre les extrêmes d'un aride nominalisme d'une part, et d'une « extatique fusion du narrateur, du sens et du sujet »<sup>19</sup> d'autre part. Les devoirs principaux de l'écrivain, dit-il avec Eliot, sont la transmission et la

---

<sup>19</sup> Robert Pinsky, *The Situation of Poetry* (Princeton, Princeton U. P., 1976) 134-76. « 'The idea is to have all of the virtues of prose', he explains, 'in addition to those qualities and degrees of precision which can be called poetic' » [134]. Charles Molesworth décrit le terrain émotionnel qu'ouvre la *discursiveness* [discursivité] dans « Proving Irony by Compassion: The Poetry of Robert Pinsky », *The Hollins Critic* 21 (Déc. 1984), 5, 1-18 ; et Robert von Hallberg établit ses implications intellectuelles dans *American Poetry and Culture, 1945-1980* (Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1985) 232-39.

transformation. Il transmet la nécessité du savoir-faire en laissant en suspens la question de ce qui est ou n'est pas poétique. Pinsky structure le devoir de transformation comme un paradoxe. Alors que les lecteurs attendent du poète un tableau précis de l'horizon des attentes poétiques de leur époque, la tâche du poète est de s'aventurer au delà de cet horizon pour chercher comme un sourcier une perspective supérieure. « La société dépend du poète comme témoin », dit-il, « et cependant il ne peut l'être qu'en cherchant ce dont il doit témoigner au loin, hors de ce que la société a appris à voir dans la poésie ». <sup>20</sup> En bref, Pinsky a toujours cherché à tirer la poésie discursive vers une rencontre avec le monde, à lui donner un regard noétique, que l'on ne doit pas considérer comme purement philosophique, ainsi que les qualités — plus particulièrement poétiques — d'un sentiment et d'une perception discernés avec attention, quels que soient leurs objets.

Alors que Jarrell et Pinsky sont également des poètes des premiers souvenirs, leur utilisation de la mémoire les sépare. Chacun d'eux se souvient de ce que Geoffrey Hartman nomme le « caractère de Micromégas » de l'expérience enfantine — moments « insignifiants immédiatement (enfantins) mais extrêmement significatifs (hypothéquant le futur de l'enfant) » <sup>21</sup> — mais Jarrell est le psychologue le plus traditionnel. En partie pour donner du poids, du sérieux à ses derniers vers, il décrit de l'intérieur ce à travers quoi un analysé peut passer. Un vers ou une phrase symboliquement chargés sont comme une rupture de la cathexis, comme un affleurement à la surface interne de la conscience, et le sens devient la somme de moments comme celui-ci :

I sleepily confide  
My dream-discovery : my breath comes fast  
Whenever I see someone with your skin,  
Hear someone with your voice. ("The Lost World", CP 288)

[Je confie, endormi,  
ma découverte onirique : ma respiration s'accélère  
Quand je vois quelqu'un qui a ta peau  
Quand j'entends quelqu'un qui a ta voix.]

La psychologie a connu ces dernières décennies une grande variété de stratégies d'adaptation dans ses déclarations, elle a évolué avec pragmatisme de la psychologie intra-psychique vers les problèmes de famille, de relations sociales, délaissant ainsi les scénarios freudiens du modernisme. Pinsky évite tous ces scénarios et réfléchit à la psyché américaine ou aux relations familiales de façon plus personnelle et publique. Il s'est intéressé à essayer de jauger avec quel exact degré de scepticisme on doit considérer l'un des plus grands instruments de la connaissance de soi, la psychiatrie. Dans les textes les plus récents de Jarrell, nous sommes de plus en plus invités à nous comporter en psychiatres — ce qui engendre une difficulté croissante. Chez Pinsky, le sens voyage à travers l'ensemble de l'œuvre pour rapprocher les discours codés de toutes sortes et la résistance ironique, en forçant le langage à s'interroger lui-même ; les analystes deviennent des versions plus ou moins imparfaites de nous-mêmes. Dans un

---

<sup>20</sup> Robert Pinsky, "Responsibilities of the Poet," *Critical Inquiry* 13 (Spring 1987), 2, 426.

<sup>21</sup> Geoffrey Hartman, "The Recognition Scene in Criticism," *Criticism in the Wilderness* (New Haven: Yale U. P., 1980) 264.

long poème du premier livre, il teste certains mythes courants sur les psychiatres (« only a few / Are not Jewish. Many, I have heard, grew up / As an only child » [seulement quelques-uns / Ne sont pas juifs. Beaucoup, m'a-t-on dit, sont / Enfants uniques] [SH 67]), pour en conclure que « 'psychiatre' est synonyme de 'être humain' » (« Essay on Psychiatrists » [Essai sur les Psychiatres] [SH 73]).

De ses autres longs poèmes, celui qui donne son titre à *History of My Heart* [Histoire de Mon Coeur] est peut-être le plus éclairant à cet égard. Il traite de la grammaire de l'éveil sexuel, de la prise de conscience de ce que signifie *désirer* et du fait qu'une relation constante entre les objets sexuels successifs rend à juste titre le verbe transitif. En voici le début :

One Christmastime Fats Waller in a fur coat  
Rolled beaming from a taxicab with two pretty girls  
Each at an arm as he led them in a thick downy snowfall

Across Thirty-Fourth Street into the busy crowd  
Shopping at Macy's: perfume, holly snowflake displays.  
Chimes rang for change. In Toys, where my mother worked

Over her school vacation, the crowd swelled and stood  
Filling the aisles, whispered at the fringes, listening  
To the sounds of the large, gorgeously dressed man,

His smile bemused and exalted, lips boom-booming a bold  
Bass line as he improvised on an expensive, tinkly  
Piano the size of a lady's jewel box or a wedding cake.

She put into my heart this scene from the romance of Joy,  
Co-authored by her and the movies, like the others – [HH 25]

[Un Noël, Fats Waller, en manteau de fourrure,  
sortit radieux d'un taxi avec deux jolies filles  
Une à chaque bras; il les emmena à travers les flocons de neige  
duveteux

de l'autre côté de la 34<sup>e</sup> rue dans la foule affairée  
qui se pressait chez Macy's : parfum, houx, abondance de flocons de  
neige.  
Les caisses sonnaient pour demander de la monnaie. Aux Jouets, où  
ma mère travaillait

Pendant ses vacances scolaires, la foule s'amassait et restait là,  
à remplir les allées, chuchotant sur les bords, écoutant  
les sons qui sortaient du gros homme aux habits magnifiques,

Au sourire fasciné et exalté, aux lèvres audacieuses cadencant en  
rythme le boum boum de sa voix de basse  
alors qu'il improvisait sur un piano de prix au son métallique,  
de la taille d'une boîte à bijoux ou d'une pièce-montée.

Elle mit dans mon cœur cette scène de joie romantique  
Écrite en collaboration par elle et les films, comme les autres.]

La cadence des trois premières phrases est rapide, le souvenir est raconté sur un rythme à quatre temps ; la quatrième phrase, plus lente, nous dit qui a écrit cette histoire et ce qu'elle signifie. Ce rythme rappelle le boogie-woogie des années 1920 et 1930 : nous nous situons dans

l'adolescence de la mère du narrateur. Au début, quatre lignes et demie introduisent la scène, avec une pause entre les tercets pour traverser la rue encombrée. Le mouvement spatial semble vu à travers une caméra qui fond sur le tumulte commercial de Noël à travers les portes du grand magasin. Aux deux points, un panoramique s'ouvre sur l'éventail des produits offerts, et une pause est marquée ; le poème, comme s'il était privé de ces biens de consommation tels que le parfum, s'y attarde un temps. Les consonnes nasales de « *rang* » et « *change* », à la ligne 6, à la légère valeur d'onomatopée, traduisent les besoins du commerce. Puis, dans la musique plus audacieuse qu'improvise le musicien de jazz, le thème poétique s'affirme. Dans cette histoire, l'important pour la mère et l'enfant reste surtout la surprise de voir un musicien célèbre improviser. La dernière phrase, dite par l'homme que cet enfant est devenu, a toute l'impatience d'un interprète professionnel confronté à un conte trop difficile. C'est seulement dans le développement du poème qu'il comprend combien cette histoire l'a marqué, quel en est le nœud.

La disproportion naissant du fait qu'un jeune garçon comprend seulement en partie ce que dit sa mère quand elle décrit un personnage plus grand que nature jouer d'un instrument miniature introduit une autre disproportion. La musique qu'elle a entendue jeune femme est recréée dans le *diminuendo* qu'il joue au saxophone, à la fin du poème : « [his] breath / Strained into song emptying the golden bell it comes from, / The pure source poured altogether out and away » [son souffle / contraint de se muer en chanson, vidant la cloche dorée dont il vient / La source pure déversée à la fois vers l'extérieur et l'oubli] [HH 32]. Pinsky veut écrire une chanson filiale d'identification et de libération *lentamente e piano*. Y aurait-il un sens, demande le poème, à pouvoir nommer la contrepartie maternelle d'un patrimoine émotionnel ? Comment appeler la mise en musique par une mère du tempérament sexuel de son fils ? Comment *pouvons-nous* parler du don maternel d'un amour désintéressé, si nécessaire pour un juste investissement du portefeuille individuel du désir, comme dirait Freud ? Considérant les étapes de sa vie, de la première enfance à l'âge de jeune homme, Pinsky fait l'hypothèse que la maturité pour un homme signifie en réalité comprendre les responsabilités du désir, qui dépend d'une connaissance tacite transmise par la mère. Le désir comme abstraction est symbolisé par la chute de neige dans la première strophe et par le piano miniature dans la quatrième. Comme une tempête recouvrant les rues d'une couverture blanche, le désir est à la fois un dérangement incontournable et le don divin d'une « manne » [HH 26] : comme pour les orchestres de lycée, il s'agit de jeunes gens réunis, sans que rien ne garantisse qu'ils produiront jamais de belle musique ensemble. La progression du poème n'est pas déterminée par les étapes psychologiques schématiques de Lacan ou de Freud, mais plutôt par les bizarres fragments de la vie qui tournent dans la tête, par les traces de la mémoire qui ont survécu aux ravages de l'adolescence. Alors que les tropes principaux de musique et de temps, d'humeur et d'improvisation circulent à travers un schéma d'action fait d'ondulations et d'associations, la série de peintures du désir sexuel puise son énergie dans une gratitude qui arrive à la conscience au lieu d'une libido inconsciente. Ni le langage ordinaire, ni la psychologie ne peuvent nommer la contrepartie maternelle de ce que nous appellerions *patrimoine* en parlant



du père : c'est-à-dire le legs émotionnel qui permet de dépasser l'union originelle avec la mère pour l'expérience adulte de la réciprocité avec un « autre » féminin. C'est en repensant aux histoires avec lesquelles on a grandi que l'on apprend à connaître (et parfois même à comprendre) ce mystérieux échange d'un don mutuel. Dans le poème qui donne son nom au dernier livre de Jarrell, *The Lost World* [*Le Monde Perdu*], dans la section « Children's Arms » [Bras d'Enfants], l'auteur écrit : « happiness is a quiet presence, breathless and familiar » [CP 285] [le bonheur est une présence silencieuse, au souffle suspendu et familière]. Mais « happiness needs a setting » [il faut un cadre au bonheur], explique Pinsky, comme par exemple une histoire de « Shepherds and Shepherdesses in the grass » [Bergères et Bergères sur l'herbe], ou de « kids in a store » [enfants au grand magasin] [HH 25], ou encore l'histoire d'une mère qui travaille chez Macy's. Comme la narration maternelle qu'il reprend, le poème crée sa propre logique de découverte, il définit une idée sans nom en taillant le tissu du langage pour l'adapter au monde.

Bien entendu, la lecture de certains poèmes de Pinsky, comme celle des commentaires de Jarrell, a ses limites. Leurs affinités intellectuelles restent mesurées. D'une part, tous les poèmes de Pinsky n'ont pas d'antécédent chez Jarrell, et de loin; et là où leurs œuvres ne se rencontrent pas, un cadre ou des préoccupations communes soulignent l'intégrité de chacun d'entre eux. Tous les emprunts sont compensés par une approche distincte ou une différence d'opinion significative, destinée à noter l'importance du sujet. Au lieu de la rivalité qu'on attendrait, on en trouve une d'un autre type. Dans le moralisme wintersien de Pinsky, rien n'est plus notable que l'admiration pour l'engagement social hors du commun de Jarrell : cet engagement tombe toujours juste, grâce à la clarification qu'il opère.

Pourtant, « l'affinité » s'est récemment atténuée et aucun des poèmes dans *The Want Bone* [l'Os du Dénument] (1990) ne m'apparaît comme candidat à la comparaison. Le plus remarquable à propos de ces poèmes, c'est leur indépendance et leur souplesse. Le vers se fond dans la strophe pour raconter des paraboles tout à fait familières et pourtant tout à fait méconnaissables. Autrement dit, l'insistance de ces poèmes tient à l'étrangeté qu'ils renferment. En utilisant des inflexions d'injonction biblique (« Memory » [WB 6]) ou encore des malédictions divines (« From the Infancy of Jesus » [WB 4]), et aussi en inspirant la consternation instinctive (« The Want Bone » [WB 14]), ils nous mettent tous en garde contre les dangers de l'instinct de possession. « The Refinery » [La Raffinerie] traque le progrès des vieilles divinités industrielles, blasphèmes contre la nature et contre la langue, s'acheminant comme les démons de Milton vers les usines de raffinage du pétrole —

The muttering gods  
Greedily penetrate those bright pavilions—  
Libation of Benzene, Naphthalene, Asphalt,  
Gasoline, Tar: syllables  
Fractioned and cracked from unarticulated  
Crude. [WB 61]

[Les dieux marmonnants  
Pénètrent avec cupidité ces pavillons lumineux —

Libation de benzène, de naphthalène, d'asphalte,  
D'essence, de goudron : syllabes  
Fractionnées et fendues de brut non-articulé]

— dans ces palais infernaux où le pétrole brut, comparé à une langue endormie dans la terre, est raffiné. En partant de ce point de vue, le langage est une ressource simple faite pour être mise en commun et préservée, non gaspillée pour le bénéfice de quelques-uns, et le poème incite à faire de la langue une contre-rhétorique pour assurer la préservation de tous ces genres de ressources.

Dans « Window » [Fenêtre] Pinsky rappelle une scène essentielle pour la philosophie de la langue ordinaire en ré-inventant la manière avec laquelle un enfant apprend à parler une langue:

My mother Mary Beamish who came from Cork  
Held me to see the snowfall out the window—  
*Windhold* she sometimes said, as if in Irish  
It held wind out, or showed us that wind was old.  
*Wind-hole* in Anglo-Saxon... [WB 9]

[Ma mère Mary Beamish venue de Cork  
me portait pour que je voie la neige tomber par la fenêtre —  
*Parevent* disait-elle parfois, comme si c'était de l'Irlandais  
Cela retenait le vent, ou nous montrait que le vent était vieux.  
*Vent-trou* en Anglo-Saxon....]

Le poème pose ce que Stanley Cavell appelle le problème de l'Autre. Pour Cavell, le problème de reconnaître l'Autre comme complètement humain est résolu, du moins en partie, en considérant l'Autre comme la personne qui, en nous fournissant une perspective extérieure, nous aide à voir l'étranger qui est en nous-même ; cette même partie de nous dont l'humanité a échoué en ne remplissant toujours pas son devoir envers l'Autre.<sup>22</sup> De même, pour Pinsky, les sons d'une autre langue qui nous semblent, un court instant, avoir un sens, mais qui en vérité n'en ont pas, nous rappellent fugitivement combien notre langue est autre lorsque d'autres l'entendent :

We took their language in our mouth and chewed  
(Some of the consonants drove us nearly crazy  
Because we were Chinese—or was that just the food  
My father brought from the restaurant downstairs?)  
In the fells, by the falls, the Old Ghetto or New Jersey,  
Little Havana or Little Russia—I forget,  
Because the baby wasn't me, the way  
These words are not. [WB 9]

[Nous avons pris leur langue dans notre bouche et nous l'avons  
mâchée  
(Certaines des consonnes nous ont rendus presque fous  
Parce que nous étions chinois — ou était-ce juste la nourriture  
Que mon père apportait du restaurant d'en bas ?)  
Dans les collines, près des chutes, le Vieux Ghetto ou le New Jersey,  
La Petite Havane ou la Petite Russie — je ne sais plus,

---

<sup>22</sup> *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy* (Oxford: O.U.P., 1979) 410-36.

Parce que le bébé n'était pas moi, tout comme  
Ces mots ne le sont pas.]

Même si après, l'utilité quotidienne de notre langue nous renvoie à un fonctionnement plus mécanique de celle-ci, il reste encore une trace résiduelle de l'altérité de notre propre langue. En prenant le langage à la fois comme un droit acquis à la naissance, et comme un outil impersonnel mis en commun, peu important nos autres différences quelles qu'elles soient, des poèmes comme ceux-là parlent avec force du pouvoir humain, disent comment il peut articuler des buts communs, puisque la foi en un langage s'avère en effet être une foi en les bonnes actions qu'une langue peut accomplir.

L'un des « lyriques » récents le plus admiré est « Shirt » [Chemise], publié dans *The Figured Wheel: New and Collected Poems, 1966-1996* [*La Roue aux reliefs : Poèmes nouveaux et choisis, 1966-1996*] où quelqu'un met une chemise sans penser au coût du travail humain impliqué dans un acte si simple. Appel magistral à la conscience sociale, le poème se compose de seize tercets qui oscillent entre l'essayage du vêtement, adroitement évoqué, et quatre récits sur la fabrication des vêtements. Brusquement, ces récits transportent le lecteur d'avant en arrière à travers le temps, de l'Asie d'aujourd'hui au New York du début du XX<sup>e</sup> siècle, et de l'Écosse du XVIII<sup>e</sup> aux débuts de l'esclavage dans le Sud des États-Unis, avant de nous ramener en une secousse finale à notre époque actuelle.

Avec une élégance discrète, le poème nous rappelle alternativement le coût véritable de la main d'œuvre étrangère bon marché, le caractère coercitif de la politique des débuts de l'industrialisation, l'aspect répétitif et aliénant du modèle fordiste et ses dangers humains, et la relation historique entre le coton et l'esclavage. Le trope rhétorique qui sert d'intermédiaire entre ce que les détaillants appellent le moment de l'achat et l'histoire de la fabrication, est une liste : pièces d'une chemise, métiers spécialisés des ouvriers du vêtement, motifs divers de tissage ; listes dont l'insistance des séries sert à symboliser tout ce qui est réprimé par le cathexis de la consommation. Le poème lui-même commence par une liste brève, comme pour indiquer que tout retour du réprimé qu'elle représente est forcément inachevé, et son récit central mérite cette longue citation :

The back, the yoke, the yardage. Lapped seams,  
The nearly invisible stitches along the collar  
Turned in a sweatshop by Koreans or Malaysians

Gossiping over tea and noodles on their break  
Or talking money or politics while one fitted  
This armpiece with its overseam to the band

Of cuff I button at my wrist. The presser, the cutter,  
The wringer, the mangle. The needle, the union,  
The treadle, the bobbin. The code. The infamous blaze

At the Triangle Factory in nineteen-eleven.  
One hundred and forty-six died in the flames  
On the ninth floor, no hydrants, no fire escapes—

The witness in a building across the street  
Who watched how a young man helped a girl to step

Up to the windowsill, then held her out

Away from the masonry wall and let her drop.  
And then another. As if he were helping them up  
To enter a streetcar, and not eternity.

A third before he dropped her put her arms  
Around his neck and kissed him. Then he held  
Her into space, and dropped her. Almost at once

He stepped up to the sill himself, his jacket flared  
And fluttered up from his shirt as he came down,  
Air filling up the legs of his gray trousers—

Like Hart Crane's Bedlamite, "shrill shirt ballooning."  
Wonderful how the pattern matches perfectly  
Across the placket and over the twin bar-tacked

Corners of both pockets, like a strict rhyme  
Or a major chord. Prints, plaids, checks,  
Houndstooth, Tattersall, Madras. [FW, 84-85]

[Le dos, l'empiècement, le métrage. Les coutures enroulées,  
Les points presque invisibles autour du col  
Tournés dans une usine par des Coréennes ou Malaises

Papotant devant leur thé et leurs nouilles pendant leur pause  
Ou parlant argent et politique pendant que l'une  
Ajustait cette manche avec ses surpiquûres sur la bande

De la manchette que je boutonne au poignet. La presseuse, la tailleuse,  
L'essoreuse, les rouleaux. L'aiguille, le syndicat,  
La pédale, la bobine. Le code. L'infâme incendie

À l'usine Triangle en mille neuf cent onze  
Cent quarante-six ont péri dans les flammes  
Au neuvième étage, pas de bouche d'incendie, pas d'escalier de secours –

Le témoin dans un bâtiment de l'autre côté de la rue  
Qui a observé comment un jeune homme a aidé une fille à monter  
Sur le rebord de la fenêtre, et puis l'a tenue dehors

Loin du mur en briques et l'a laissé tomber.  
Et puis une autre. Comme s'il les aidait à monter  
Dans un tramway, et non pas dans l'éternité.

Une troisième avant qu'il ne la laisse tomber lui a mis les bras  
Autour du cou et l'a embrassé. Alors il l'a tenue  
Dans le vide, et l'a lâchée. Presque immédiatement

Il est monté lui-même sur le rebord, sa veste s'est gonflée et s'est mise  
À battre contre sa chemise tandis qu'il tombait,  
L'air remplissant les jambes de son pantalon gris --

Comme le Bedlamite de Hart Crane « stridente chemise gonflée ».  
Merveilleux cette correspondance parfaite du motif  
Entre la double patte et les points de bâti des

Coins des deux poches, comme une rime stricte  
Ou un accord majeur. Imprimés, tissu écossais, Vichy,  
Pied-de-poule, grands carreaux, Madras.]

Le poème se termine en s'adressant à Herbert, poète du XVII<sup>e</sup> siècle. Si les paysages urbains de Hart Crane forment le cadre implicite du poème, les allégories confessionnelles d'Herbert constituent sa conscience allusive. Lors de la scène finale, le narrateur plonge distraitement sa main dans la poche de poitrine d'une nouvelle chemise pour retirer la petite étiquette identifiant son inspectrice. L'effondrement soudain de la distance historique entre celui qui porte le vêtement et l'inspectrice leur permet de partager une satisfaction mutuelle, bien qu'ironique : elle est au même titre que le poète une artiste de la forme ; mais ce que le poète écrit, chaque jour, c'est elle qui le vit.

George Herbert, your descendant is a Black  
Lady in South Carolina, her name is Irma  
And she inspected my shirt. Its color and fit

And feel and its clean smell have satisfied  
Both her and me. We have culled its cost and quality  
Down to the buttons of simulated bone,

The buttonholes, the sizing, the facing, the characters  
Printed in black on neckband and tail. The shape,  
The label, the labor, the color, the shade. The shirt. [FW, 84-85]

[George Herbert, votre descendante est une  
Noire de Caroline du Sud, son nom est Irma  
Et elle a examiné ma chemise. Sa couleur et son ajustement,

Son toucher, et son odeur de propre nous ont satisfait  
Elle et moi. Nous avons choisi son coût et sa qualité  
Jusqu'aux boutons en simili-os

Les boutonnères, la taille, les renforts, les caractères  
Imprimés en noir sur le pied de col et le pan arrière  
La forme, l'étiquette, le labeur, la couleur, la nuance. La chemise.]

Pourtant c'est finalement son prénom, Irma, inscrit sur le billet d'inspection, qui garantit au poème sa valeur humaine, par opposition à sa précision simplement formelle.

Plusieurs des poèmes rassemblés dans le plus récent recueil de Pinsky, *Jersey Rain* [la Pluie de Jersey] (2000), invoquent le thème d'Hermès le messager. L'un d'eux, « To Television » [À la télévision], l'exprime tout à fait explicitement — « Your patron in the pantheon would be Hermes » [votre patron dans le panthéon serait Hermès] [JR 31] — comme si Pinsky faisait le bilan de son rôle de lauréat. En fait le livre dans sa totalité devrait probablement être lu comme une méditation sur le rôle public de la poésie dans la démocratie. Certains de ces lyriques font écho à la conclusion de « Shirt », en apostrophant consciencieusement la poésie, mais aussi en octroyant à celle-ci le pouvoir des nouvelles technologies.

Cependant le fond du sujet est beaucoup plus abstrait, et le ton plus extrême. Dans « To the Phoenix » [Au Phoenix] [JR 22], le dieu de la renaissance devient le Saint Patron de la langue des immigrants. Dans « Ode to Meaning » [Ode à la signification] [JR 5-7], le but même de l'écriture est à la fois défini en termes de « sauveur » et « bourreau ». Leur trope en commun est un pur oxymore, comme le doit démontrer *pars pro toto* le poème qui porte le titre du recueil :

Now near the end of the middle stretch of road  
What have I learned? Some earthly wiles. An art.  
That often I cannot tell good fortune from bad,  
That once had seemed so easy to tell apart.

The source of art and woe aslant in wind  
Dissolves or nourishes everything it touches.  
What roadbank gullies and ruts it doesn't mend  
It carves the deeper, boiling tawny in ditches.

I feel it churning even in fair weather

To craze distinction, dry the same as wet.  
In ripples of heat the August drought still feeds  
Vapors in the sky that swell to smite the state—  
The Jersey rain, my rain, in streams and beads

Of indissoluble grudge and aspiration:  
Original milk, replenisher of grief,  
Descending destroyer, arrowed source of passion,  
Silver and black, executioner, font of life. [« Jersey Rain », JR 52]

[Maintenant vers la fin de la moitié du chemin  
Qu'ai-je appris? Des ruses terrestres. Un art.  
Que souvent je ne peux pas distinguer la chance de la malchance  
Qui autrefois me paraissaient si faciles à reconnaître.

La source de l'art et du malheur en travers du vent  
Dissout ou nourrit tout ce qu'elle touche.  
Les caniveaux ou ornières routières qu'elle ne comble pas  
Elle les creuse encore davantage, bouillante et couleur fauve dans les fossés.

Je la sens battre même par beau temps

Pour écraser toute distinction, sèche comme mouillée.  
En vagues de chaleur, la sécheresse d'août nourrit encore  
Des vapeurs aériennes qui se gonflent pour châtier l'État —  
La pluie de Jersey, ma pluie, en torrents et en perles

De rancune indissoluble et d'aspiration:  
Lait originel, remplisseur de chagrin  
Destructeur qui descend, source enfléchée de la passion,  
Noir et argent, bourreau, source de la vie.]

Des poèmes comme ces derniers ne se mémorisent pas facilement par cœur, à l'exception de certains, notamment « Samurai Song » [La Chanson du Samurai] [JR 3]. Leur nominalisme déterminé, le choix de mots, et leur large sens symbolique les empêcheront probablement de devenir les poèmes préférés de qui que ce soit, du moins pour l'instant.

D'autre part, la profondeur de leurs images rend leur lecture contraignante. La foi qu'ils portent aux nouveaux moyens de communication ainsi que leur juste répartition ouvrent la porte à une représentation de l'imaginaire du XXI<sup>e</sup> siècle aussi sophistiquée que n'importe laquelle du passé. Leur insistance égalitaire selon laquelle tous devraient pouvoir partager un patrimoine artistique commun promet un

avenir où la présence de la poésie pourrait se prévoir aussi souvent que le temps.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Une version abrégée et préliminaire de cet essai est sortie en anglais sous le titre de « The Extraordinary Language of Robert Pinsky », *Halcyon, A Journal of the Humanities*, 16 (1994), 123-43.

Je tiens à remercier la directrice de l'Institut d'études françaises pour étudiants étrangers de l'université de Pau, Mme Martine Fievet, qui a bien voulu relire mon essai, et aussi Mme Robina Müller, directrice du programme USAC pour m'avoir donné l'occasion d'enseigner à Pau.

Je voudrais également remercier Mlle Cindy Barbara, assistante de Mme Müller, Mlle Estelle Prouvost, et Mme Quivy, editrice de *Cercles*, pour leur aide dans la traduction.