

**Robert Creeley**

# **Par amour**

Traduit de l'anglais (États-Unis)  
et présenté par Michel Murat

**NOUS**  
MMXXV



## La voix de Robert Creeley

(Arlington, Massachussets, 1926 – Odessa, Texas, 2005)

Il nous regarde de son œil unique, comme un cyclope sans illusion, pourtant plein de bonne volonté. Singulier, mais sa singularité lui échappe. « J'avais voulu », dit-il, « je voulais » : qu'est-il advenu de ces intentions? C'est en trébuchant qu'il est entré dans ses poèmes. Il essayait de les amener le plus près possible de cette vérité : on vit comme on peut.

Essayons de le voir à bonne distance : assez loin, puisque nous sommes de l'autre côté de l'Atlantique (mais lui-même, entre vingt et quarante ans, s'est trouvé au loin); assez près, car tout se décide dans la manière dont le poème s'écrit. Son poème le plus célèbre s'intitule « I Know a Man » :

### I know a man

As I sd to my  
friend, because I am  
always talking, — John, I  
sd, which was not his  
name, the darkness sur-  
rounds us, what

can we do against  
it, or else, shall we &  
why not, buy a goddam big car,

drive, he sd, for  
christ's sake, look  
out where yr going<sup>1</sup>.

### **J'en connais un**

Comme je dis à mon  
ami, parce que je parle  
tout le temps, — John, je

dis, c'est pas son  
nom, le noir nous en-  
veloppe, qu'est-ce

qu'on peut contre  
ça, ou alors, pourquoi pas,  
on s'offre une sacrée grosse bagnole,

conduis, qu'il fait, bon  
dieu, regarde  
un peu où tu vas.

C'est avec « I Know a Man » que j'ai rencontré Creeley; dans un colloque sur les archives sonores, un collègue comparait trois versions

de ce poème enregistrées par l'auteur. Comme d'autres j'ai été frappé. J'ai pensé que c'était un condensé de la mythologie américaine, quelque chose comme *La Route* de Jack Kerouac contenu dans douze vers — des gens, de jeunes hommes, parlant sans fin dans une voiture le long d'une route sans fin. Mais à regarder de près l'histoire est différente. La voiture sort du poème, et se met à rouler toute seule. Le parleur et son ami, sont-ils vraiment deux ? Il faut bien parler à quelqu'un ; pour que la scène prenne corps il faut lui donner un nom. Le cœur du poème n'est pas la route, c'est le noir dans lequel on parle ; la coupe du vers, *sur-/rounds*, le retient, puis le relâche en redoublant le *r*, et le noir nous submerge. Si c'était une fable, elle serait pour aujourd'hui : croire à la technique, c'est penser qu'on échappera au monde comme il est en montant dans une grosse voiture. Mais ce monde est un monde mental. Il ne contient pas d'avertissement pour nous, sauf en ce que nous sommes, chacun de nous, dans le noir, tâtonnant dans notre propre vie. Les allusions religieuses (Jean, le juron par le Christ) ne s'écartent pas du langage ordinaire. Cependant le poème parle aussi de la poésie. Écrire un poème, Creeley le dit souvent, nécessite une coordination de gestes instinctifs, comme de conduire une voiture ; comme de parler, ou de marcher — *talking*, *walking*. Il faut regarder où on va, savoir changer d'idée, ne pas se faire trop mal quand on trébuche. Il ne s'agit pas de théorie : le poète ne sait rien de plus que nous ; le poème parle à côté, comme un reflet se formerait dans un miroir.

On voit à cet exemple que traduire Creeley n'est pas chose facile. Il y a la langue, qui ne nous offre aucun moyen direct de traduire « a man » ; les conventions littéraires du français, qui rendent délicate toute intervention sur la norme graphique (mieux vaut ne pas traduire « I sd » par « j'dis ») ; le déficit de ces monosyllabes expressifs qui forment l'armature du poème. Souvent on est obligé de diluer une

syntaxe elliptique, trois ou quatre mots pour un seul. Heureusement les mots-outils ne manquent pas ; avec eux on peut atteindre quelque chose du rythme.

Que retenir de la vie de Creeley<sup>2</sup> jusqu'au moment où en 1962 il publie *For Love*, qui reprend l'essentiel de sa première production poétique ? D'abord un lieu : Creeley est issu de la Nouvelle-Angleterre rurale, puritaine. Il a grandi à la campagne ; au début de sa vie maritale il s'est installé dans une ferme, pas très loin de Boston, où il élevait des pigeons de concours (ce fut pour lui, dit-il, la véritable école de l'attention). Il a le tempérament des gens de cette province, renfermé, sarcastique, éclatant de rire quand tout paraît impossible. Plus tard, ayant pris confiance, il est devenu intarissable, *talkative*. Mais sa poésie est restée laconique, *partially kept*, en partie gardée pour lui.

Ensuite, une double histoire de perte et de trahison. À deux ans, assis en voiture à côté de son père, la vitre se brise et un éclat lui entre dans l'œil gauche. L'œil s'infecte et au bout de quelque temps on doit l'énucléer ; sa mère l'emmène à la clinique sans rien lui dire et il se retrouve avec une orbite vide. Peu après son père meurt subitement. L'enfant voit les traces de l'ambulance dans la neige. Mais la mère dit que le père n'a fait que s'absenter ; impossible de mettre un nom sur cette souffrance. Une mère aimante, responsable, qui exige la vérité sans être capable de la regarder en face. On conçoit que Creeley en vienne à dire, avec une sévérité biblique : *It falleth like a stick*, comme un bâton cela choit. Il n'a cessé de s'appuyer sur des bâtons qui tombent. C'est le résumé de son premier mariage, celui qui a le plus compté, et de beaucoup de rapports avec ses amis poètes ; mais il faut dire qu'il s'appuyait lourdement.

Après de bonnes études il est entré en 1943 à Harvard. Mais il ne s'y est jamais trouvé à sa place. Dans le chaos de la guerre l'établissement

essayait d'entretenir l'illusion d'un monde en ordre. Les professeurs étaient intelligents mais conservateurs; il était impossible de leur faire ne serait-ce que lire, ou écouter, Walt Whitman. Les camarades, comme Kenneth Koch ou Donald Hall, semblaient sortis d'un roman de Scott Fitzgerald : ils avaient une position sociale; une carrière (de poète, pour certains) s'ouvrait devant eux. Creeley s'est laissé dériver, en deux temps que sépare son engagement dans l'armée. En 1944 il a quitté Harvard pour servir, très loin mais assez peu de temps, comme ambulancier en Birmanie; il y a tâté de diverses drogues, et lu Proust. À son retour en 1946 — il a vingt ans — il obtient d'être réinscrit. Mais après des débuts prometteurs il se remet à boire, à se négliger; il passe ses journées, plutôt qu'à faire du latin, à écouter du jazz (chez Charlie Parker et Theolonious Monk il trouve ses premiers modèles de composition rythmique; il écrira toute sa vie sur ce fond musical).

C'est à Harvard que Creeley a commencé à faire ses armes en littérature; *Wake*, la jeune revue de l'université, a publié son premier poème. C'est aussi là qu'il a rencontré Ann McKinnon. Elle aussi cherchait un appui. C'était une orpheline, tardivement adoptée par une femme qui ne l'aimait pas mais qui lui avait laissé un peu d'argent; avec cette ressource elle entretiendra le ménage. Il se sont aimés, mariés très vite, installés à la campagne; un enfant est venu presque aussitôt. Ann et Robert Creeley auront trois enfants; mais leur histoire — son histoire à elle — est une suite douloureuse de grossesses, de fausses couches, d'avortements, jusqu'à l'ablation en urgence d'un kyste de l'ovaire. Entre eux les relations sont intenses, tout de suite orageuses, et à la fin elles se brisent. Mais Ann a soutenu sans faiblir Creeley dans ses longs débuts d'écrivain; elle l'a aidé, y compris de ses mains, dans son travail d'édition; elle a cru en lui. Elle est présente dans *For Love* comme Gala l'était dans *Capitale de la douleur*. Elle habite ce livre cruel, qui est un livre pour elle. On la

retrouve dans le récit autobiographique, *The Island*, écrit peu après<sup>3</sup>. Son mari a laissé un mémorial digne de ce qu'elle fut.

Ce poète si américain a vécu de longues années loin de l'Amérique. La fuite était pour le couple un moyen d'échapper à des difficultés matérielles, qui bien entendu se reformaient ailleurs. Mais c'est aussi un des effets de la communauté des poètes. Les Creeley sont venus en Provence en 1948 pour retrouver Denise Levertov et son époux Mitch Goodman, qu'ils avaient connus à New York. Puis ils se sont installés à Majorque pour rejoindre Martin Seymour-Smith qui était lui-même tuteur du fils du poète Robert Graves; ils y resteront jusqu'à leur séparation en 1955. Dans ces années Creeley déploie une activité littéraire incessante. Il commence à publier des nouvelles (très autobiographiques), et des poèmes — la poésie prenant forme lentement, difficilement. Dès sa sortie de Harvard il avait pris contact avec Ezra Pound et William Carlos Williams. Il s'est lié avec Cid Corman, et a collaboré à sa revue *Origin*; à son exemple il a lancé une émission de radio; il a voulu créer sa propre revue et sa maison d'édition — il suffisait pensait-il de disposer d'une presse à bras — mais il a échoué près du but. Une incessante correspondance lui a donné une place dans ce réseau, en même temps qu'elle le conduisait à formuler, jour après jour, l'idée qu'il se faisait de la poésie et des poètes ses contemporains — jetant les bases d'une œuvre critique qui restera dispersée<sup>4</sup>. Dans ce processus, un événement décisif a été l'entrée en relation avec Charles Olson.

Creeley a eu besoin de mentors, ou de pères substitutifs, qui ont laissé une trace dans *For Love*. Il s'est d'abord, à l'époque de Harvard, porté sur Slater Brown, un ami de E.E. Cummings, romancier et traducteur, buveur invétéré. Puis ce fut l'écrivain allemand Rainer Gerhardt, qu'il a rencontré en France. Dans sa revue *Fragments*, Gerhardt se faisait le promoteur d'une poésie nouvelle; il y a publié

Creeley aux côtés de W.C. Williams, Henry Miller et Aimé Césaire. Mais Creeley a dû constater que Gerhardt était détruit par la guerre ; ruiné, isolé, il allait bientôt se suicider. C'est Olson qui lui a offert l'appui qu'il recherchait.

Au moment où les deux hommes prennent contact, Olson, de quinze ans l'aîné, a engagé une carrière universitaire qui le conduira dès 1951 à la direction du Black Mountain College. Mais c'est un poète débutant : son premier texte marquant, « The Kingfishers », paraît en 1949, son premier recueil en 1953. Chacun des deux est à la recherche de son langage, et c'est sur ces bases que s'engage la correspondance, chacun lisant de près les textes de l'autre, réagissant à ses idées, infatigablement (plus de mille lettres ont été publiées<sup>5</sup>). Cinq ans vont se passer avant qu'ils se rencontrent, Olson faisant venir Creeley au Black Mountain College pour enseigner. Les idées de Creeley sont infusées dans le manifeste d'Olson, « The Projective Verse » (1950) ; c'est de lui que vient la formule-clé selon laquelle « la forme n'est jamais que l'extension du contenu ». Depuis Majorque, Creeley a dirigé la *Black Mountain Review* qu'ils avaient lancée de concert, tout en publiant les poèmes d'Olson à côté des siens dans sa maison d'édition artisanale, Divers Press. Ils avaient les mêmes références, Ezra Pound pour les mots d'ordre de *Make it new*, et W.C. Williams : la lecture de *The Wedge*, avec sa tranchante préface, avait provoqué chez Creeley une vraie conversion<sup>6</sup>. Politiquement ils inclinaient vers le démocrate Williams, plutôt que vers Pound, englué dans ses obsessions antisémites. En amont ils regardaient tous deux vers Hart Crane et vers Whitman. Leurs œuvres sont assez dissemblables. Olson, qui débute par un essai sur Melville, nourrit une ambition épique ; ses *Poèmes de Maximus* se mesurent au livre de Williams, *Paterson*. Creeley est plus personnel, plus étroitement lyrique. Cependant tous deux avaient la même idée du travail poétique et de l'évolution des formes. Ils ont pu

apparaître comme faisant école, mais c'est en partie une illusion créée par les besoins de l'histoire littéraire : quoique liés par le travail et l'amitié, les « Black Mountain Poets » — Olson, Creeley, Paul Blackburn, Denise Levertov, auxquels on adjoint parfois les Californiens Robert Duncan et Kenneth Rexroth —, ne forment pas une entité collective.

Au long de soixante ans d'activité, Creeley s'est constitué un vaste réseau dans lequel on est tenté de le situer. Par ses relations avec Pound et Williams et son compagnonnage avec Olson, il apparaît comme un héritier du modernisme. Sur le même bord, il a été proche des objectivistes, surtout Louis Zukofsky, qu'il a soutenu au moment où il tombait dans un oubli profond (l'importance des objectivistes, à l'œuvre dès le début des années 1930, a été reconnue très tard). Il est étroitement lié aux poètes beat, surtout Allen Ginsberg, avec qui il a fait les beaux jours du festival de Vancouver en 1963. Plus tard, après la parution de *Words* en 1967, il a passé pour un inspirateur des « Language Poets », qui ne lui ont pas ménagé leurs éloges. C'est d'ailleurs par cette voie, celle de la « modernité négative », qu'il est arrivé en France, Jean Daive publiant en 1997 un choix de poèmes sous le titre *La Fin*<sup>7</sup>. Mais ces rapprochements n'aident pas beaucoup à le comprendre. Creeley n'est assurément pas un poète théoricien — ni derridien, ni deleuzien ; sa poésie conserve un contenu psychologique, de même qu'elle reste en dialogue avec la tradition lyrique. Son écriture concise, presque abstraite, est à l'opposé des épanchements sans bords de Ginsberg ou de Gregory Corso. Il ne partage pas l'engagement politique des objectivistes — pas plus les réécritures marxistes de Cavalcanti par Zukofsky que les constructions testimoniales de Reznikoff. Il admire Williams, mais pour lui les idées ne sont pas dans les choses ; dans ses poèmes il n'y a pas de brouette rouge. Même par rapport au manifeste d'Olson sur le « vers projectif », les divergences

sont marquées. Le vers de Creeley dans *For Love* n'est pas « projectif » (il serait plutôt constrictif, ou restrictif), ni orienté vers le déploiement d'un « champ ouvert » (*open field*). Au contraire, ses poèmes sont clos. Ils forment des cristallisations, comme chez Emily Dickinson ; des condensations, comme chez Lorine Niedecker.

Dans ses grandes lignes, la poétique de Creeley est celle des modernistes, telle que W.C. Williams la définit dans la préface de *The Wedge* :

Quand un homme fait un poème, le fait, entendez bien, il prend les mots comme il les trouve autour de lui reliés entre eux et il les assemble — sans distorsions qui gâcheraient leur sens exact — en une expression intense de ses perceptions et de ses ferveurs, capable de leur conférer dans le langage dont il use une valeur de révélation. Ce n'est pas ce qu'il *dit* qui compte en tant qu'œuvre d'art, c'est ce qu'il fait, avec une intensité de perception telle que cela puisse vivre de son propre mouvement et apporter ainsi la preuve de son authenticité<sup>8</sup>.

Le vers est l'instrument principal de ce *faire*. Comme beaucoup de ses contemporains, Creeley est à cet égard un héritier de Pound. En dotant la poésie de langue anglaise d'un vers non mesuré (expression qui convient mieux que « vers libre »), Pound avait accompli une révolution comparable à celle de Chaucer, qui avait fait du pentamètre iambique le vers commun de cette poésie. Il revenait désormais à chaque poète, et, si on l'entendait de manière radicale, à chaque poème, de créer son vers. Dans cette opération le vers est indissociable de la syntaxe, qui focalise et hiérarchise les éléments, garantissant leur intelligibilité.

Au sein du courant moderniste, Creeley se singularise par deux points. Le premier est le maintien de la strophe. Creeley fait usage de la strophe et du vers en tant que principes complémentaires d'organisation rythmique. Il emploie des strophes simples, quatrain, distique ou tercet, comme une constante qui fait ressortir la variation continue du vers. La strophe assure une sorte de base rythmique ; elle délimite le champ sur lequel s'organisent les dégroupements et les regroupements de mots que produit la coupe du vers ; elle fournit une unité intermédiaire entre le vers et le poème, et le cas échéant, un second niveau d'enjambement. Elle porte aussi en elle une mémoire de la tradition lyrique, écrite ou chantée selon les cas. Beaucoup de poèmes de *For Love* ont pour titre *Song*, traduit par « Chanson ». C'est un chant, dit le poète, qu'il « avait voulu » pour Ann, dans le seul texte qui lui est dédié : « Le murmure d'une grive/perdue, même si je n'en ai jamais vu. » Les poèmes prennent forme dans l'espace sonore créé par leur prosodie. La lecture à voix haute de Creeley, intense, enveloppante, souvent syncopée et très accentuée, donne à cet espace une présence impressionnante<sup>9</sup>. En contrepartie le rythme visuel reste au second plan. Excepté dans quelques poèmes comme « Le Fou », où Creeley mime la manière d'Olson en semant le texte de parenthèses non refermées, la typographie ne joue qu'un rôle réduit (sur ce point, dit-il, Cummings avait fait le travail ; il n'était pas besoin d'y revenir).

L'autre point est la restriction de champ que Creeley opère dans un programme totalisant : « Je suis voué, en tant qu'homme, à travailler avec ce qui est le plus intime pour moi<sup>10</sup>. » Ses poèmes sont peu descriptifs, évasivement narratifs, presque statiques. Ils se concentrent sur l'articulation des émotions par le langage. Voici un exemple assez simple de cette manière :

1

1950-1955

Où que l'on trébuche (où qu'on aille) au moins il existe un chemin, en quelque sorte, comme quand un homme fait un pas dans une direction, ou une autre — et pour cela, dieu le bénisse. Pour autant que ces poèmes soient de tels lieux, c'est toujours en trébuchant que j'y suis arrivé : une intention mal orientée tombe juste, et ça vous tient chaud pour la nuit ; et aussi, soudain l'amour qui se présente, et le fait d'être aimé, avec quoi un homme fabrique un monde (de la substance de son esprit).

Il me semble, maintenant, que j'en sais moins sur ces poèmes que le lecteur, du moins le lecteur pour qui j'ai écrit — si tant est que j'écrive pour quelqu'un. Combien j'aimerais plaire ! C'est un souci continu.

Voilà qui est d'un optimisme prétentieux, et pas toujours vrai. J'écris des poèmes parce que ça me plaît, beaucoup — là je crois que c'est vrai. Dans tous les cas, on vit comme on peut, d'un jour à l'autre — rien ne sert de compter. Et il n'y a rien de plus, disons, à vivre, que ce qu'il y a, à vivre. Je veux amener le poème le plus près possible de ce fait ; ou que lui m'y amène.

Hart Crane

*pour Slater Brown*

I

Il bégayait, au bord  
de la chaussée, un pied encore  
sur le trottoir, et l'autre  
dans le caniveau...

comme un oiseau, oui, tenu par un fil, les  
ailes clouées dans leur mouvement, empaillé.

Les mots, il y en a beaucoup, et pour chacun, plusieurs  
sens.

« C'est très difficile à résumer  
brièvement... »

Ça l'a toujours été.

(Slater, laisse-moi rentrer à la maison.  
Tu vois que les lettres ne suffisent pas.  
L'esprit ne peut pas s'y accrocher comme  
il ferait aux mots.

Il y a des moyens qui dépassent  
ce avec quoi ici je travaille  
sans que ma tête arrive à aucune  
conclusion.

Mais mon inhabileté  
m'empêche de les saisir,  
les détails de ces moments  
où nous parlions).

« Les hommes se tuent parce qu'ils ont  
peur de la mort, dit-il... »

La poussée  
                  au-delà et  
dedans

## II

Du respect, il passait pour respecter ceux  
qui avaient de l'instruction, car il en manquait  
lui-même

(Waldo Frank et ses  
6 langues)

                  Ce qui avait semblé  
important  
*Pendant que Crane faisait voile vers le Mexique j'écrivais*  
(c'est ainsi qu'on se trahit  
  soi-même)

Il a ralenti  
                  (sans ces amis pour le soutenir, pour  
tenir le rythme), il s'est arrêté

sans vie et sa tête ne pouvait pas  
aller plus loin  
sans ces amis

*... Et c'est ainsi que je suis entré dans ce monde en morceaux*

Hart Crane.

*Hart*

## Le fou \*

*pour Charles*

qui trace, donc, les lignes  
en parlant, prenant toujours le rythme  
du souffle  
le souffle (bougeant d'abord lentement  
puisqu'il est lent —

je veux dire, les grâces viennent lentement,  
c'est ainsi.

Si lentement (elles font signe  
nous allons nous éloignant (les arbres  
de l'ordinaire (défilent  
qui est plus lent que ça, qui est  
(nous allons!  
adieu



## La crise

Permetts-moi de dire (avec colère) que depuis le jour de notre mariage  
jamais nous n'avons pu trouver un torchon  
rangé à sa bonne place,  
c'est un fait.

Même si je ne suis pas  
facile à vivre — ce n'est pas  
moi qui le dis, mais peu  
importe.

Il y a autre chose :

t'embrasser n'est pas  
t'aimer.

Ou ce n'est pas si simple.

Le rire libère la rancœur, la qualité de la pitié n'est pas  
forcée.

## Pour Rainer Gerhardt

Impossible, vraiment, de définir  
les conditions de  
l'amitié, ce désir vague, inépuisable  
de servir, d'être  
plus ou moins utile

même si ce n'est pas simple, désir  
par ailleurs, spasmodique, et qui ne conduit  
nulle part où je peux aller.

Quelque chose donc, on le sait, de pas  
simple, de spasmodique, et même en proie  
(cette nuit)  
à tous ces états explosifs, de pas  
surprenant, pas même  
sensible.

Je n'ai rien senti, j'ai  
senti que si c'était plus simple, et  
donc, si cela ne tenait qu'à  
une incroyable indifférence  
(envers nous)  
ils pourraient le dire tous —

mais pas les amis, des  
connaissances, mais toi,

Rainer. Et peut-être qu'il y a  
en nous une explosion  
rentrée.

## L'énigme

Ce que c'est, sa dimension prise à la lettre  
le contient.

La question  
est une question muette. On est  
trop seul, on veut  
s'arrêter là, tout près

de concevoir. La femme

impérieuse, l'homme  
perdu dans une sévère  
pensée :

sois certain de lui donner forme,  
avec son nom et ses titres.

## Les rites

(Porcherie, pousse des feuilles caduques, etc.  
ça n'entame pas grand-chose  
et ça ne fait rien sentir : les arbres complètement  
ou incomplètement  
attachés au sol

Pendant ce temps le temps entier résonne d'une conversation  
antérieure  
et ils parlent  
de quoi

Les soucis s'accumulent. Les miens  
certainement  
autant que ceux des autres.

Entre

chaque rangée de sièges  
pose une table  
et dessus pose  
un cendrier

(Celui qui ne sait pas dans quelle mesure  
je sais ce que je sais, ou bien il est à côté, complètement —  
ou il est dans le coup.

Cherche bien, vérifie  
si ce n'est pas, disons, trop accaparant, ou n'importe quel

autre  
adjectif élégant qu'on pourrait appliquer à toute  
distraction

(pour ne rien faire du tout.

Les rites prennent soin de nous, nos natures  
sont moins simples, c'est la marque de dieu sait quoi  
mais de quelque chose, la trace d'une

ligne, trace d'une  
ligne faite par quelqu'un

En fin de compte : aucun homme ne sera laissé sans assistance.  
Aucun homme ne sera un idiot du fait de raisons purement extérieures.

## La rime

Il y a le signe de  
la fleur —  
pour emprunter le thème.

Mais quoi mais où retrouver  
ce qui n'est pas l'amour  
trop simplement.

Je l'ai vue  
et derrière elle il y avait  
des fleurs, et derrière  
rien.

## L'innocence

Regardant vers la mer, c'est une ligne  
de montagnes sans rupture.

C'est le ciel.  
C'est le sol. Là  
nous vivons, là-dessus.

C'est une brume  
maintenant tangente à une autre  
douceur. Ici les feuilles  
poussent, là  
se montre aux yeux le rocher

ou sa preuve.  
Ce que j'en viens à faire  
est partial, en partie gardé pour moi.